



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA  
DIPARTIMENTO DI STORIA DELLE ARTI, DELLA MUSICA E  
DELLO SPETTACOLO

SCUOLA DI DOTTORATO IN HUMANAE LITTERAE  
CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA  
in  
Storia e critica dei beni artistici e ambientali (57R) ciclo XXII

TESI DI DOTTORATO DI RICERCA  
“Arti Visive”, una rivista ‘tra’: astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo

Dott. Davide Colombo  
Matr. R06935

TUTOR  
Prof. Antonello Negri

COORDINATORE DEL DOTTORATO  
Prof. Gianfranco Fiaccadori



## Indice

<b>Introduzione</b>	5
<b>1. “Arti Visive” e dintorni</b>	9
1.1 Gruppo Origine, Galleria Origine, Fondazione Origine: uno e/o trino?	9
1.2 Fondazione Origine: centro di documentazione internazionale dell'arte moderna	25
1.3 Nascita, vita, morte (e miracoli?) di una rivista	35
<b>2. Quale astrattismo?</b>	53
2.1 Origine: primordialismo e preistoria tra arte e paleontologia	53
2.2 Quale astrattismo?	73
2.3 Emilio Villa e Alberto Burri. Sodalizio artistico e critico vagliato attraverso l'analisi sistematica dei testi villiani	124
2.4 La scienza come supporto metodologico	159
<b>3. Vocazione internazionale</b>	171
3.1 Internazionalismo: tra Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia, Olanda, Germania e Austria	171
3.2 “Arti Visive”: Roma-New York A/R	187
<b>Apparati</b>	241
Struttura della rivista	241
Indice dei nomi	265
Bibliografia	271



## Introduzione

“Arti Visive” viene fondata a Roma dallo scultore Ettore Colla e dal pittore Piero Dorazio nel 1952, in qualità di organo ufficiale di divulgazione delle ricerche della Fondazione Origine, costituitasi quello stesso anno come evoluzione della Galleria Origine diretta da Colla; la Fondazione si configura come punto di confluenza di esperienze diverse ma a essa vicine, L’Age d’Or di Piero Dorazio, Achille Perilli e Mino Guerrini, e l’Art Club diretto da Enrico Prampolini. La Galleria Origine era stata inaugurata il 15 gennaio 1951 come sede della prima e unica mostra del Gruppo Origine – formato dagli artisti Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi ed Ettore Colla – la cui nascita era stata annunciata da Ballocco nel novembre del 1950 come iniziativa di “AZ. Arte d’Oggi”, rivista da lui fondata e diretta, e vicina alla linea costruttivista del concretismo milanese<sup>1</sup>. Le vicende attorno al Gruppo Origine, alla Galleria Origine e alla Fondazione Origine sono sempre state accompagnate da una certa confusione tra le tre entità, e da vive polemiche alimentate dalle personalità coinvolte, poiché Ballocco vedeva nella Galleria Origine di Colla lo scippo di un nome e di una primogenitura.

Di “ArtiVisive”, tra il luglio-agosto 1952 e il maggio-giugno 1958 vengono pubblicati con cadenza irregolare 18 numeri di cui 5 doppi, suddivisi in 10 fascicoli della prima serie (1, luglio-agosto 1952 – 10, primavera-estate 1954) e 8 della seconda (1, novembre 1954 – 8, 1958).

“Arti Visive”, quindi, si inserisce perfettamente in quel contesto caratterizzato dalla proliferazione di riviste fondate e dirette dagli artisti durante gli anni Cinquanta e fino ai primi anni Sessanta, che raggiunge livelli quantitativamente e qualitativamente molto alti. Si ricordano per esempio le riviste a sostegno dell’arte astratta pubblicate tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta, che hanno avuto rapporti di scambio e collaborazione con “Arti Visive” o con alcuni suoi collaboratori: “AZ. Arte d’oggi”, (Milano, 1949-52) fondata da Mario Ballocco; “Spazio” (Roma, 1950-53) dell’architetto Luigi Moretti; “Arte Concreta. Bollettino del MAC e del Sindacato nazionale arte non figurativa” (Milano, 1951-54), organo ufficiale del MAC costituito nel 1948 da Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari e Atanasio Soldati; “Numero. Arte e letteratura” (Firenze, 1949-53) organo di divulgazione della Galleria Numero di Firenze di Fiamma Vigo; “Civiltà delle Macchine” (Roma, 1953-78) diretta da Leonardo Sinisgalli dalla sua fondazione fino al 1958; “I 4 Soli” (Torino, 1954-69) diretta da Adriano Parisot e legata al concretismo torinese; “Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere” (1955-59), a cura del Movimento Arte Nucleare; “L’Esperienza Moderna” (1957-59) dei pittori Achille Perilli e Gastone Novelli, con la collaborazione dei critici Nello Ponente e Cesare Vivaldi; “Appia Antica” diretta dal poeta Emilio Villa. Come si vede, un panorama ampio e fatto di intrecci molto fitti che rivela la complessità delle relazioni e il carattere osmotico della realtà artistica italiana del secondo dopoguerra – in parte da rianalizzare in modo filologico e con uno sguardo più distaccato e complessivo –, in cui ogni artista e ogni gruppo, se da un lato cerca sempre di evidenziare la propria peculiarità teorica e produttiva, dall’altro si relaziona e in parte assorbe ciò che gli succede intorno. Inoltre rende evidente l’ansia di comunicazione degli artisti che tentano di spiegare il proprio lavoro e di mostrare la “meccanica” della creazione artistica ai critici e a un pubblico sempre diffidente, spesso ostile, sicuramente impreparato, avvicinando la pittura e la scultura astratte alla realtà culturale contemporanea da cui deriva, con letture libere da costrizioni formaliste e accademiche, talvolta farraginose, talvolta teoriche, ma altre volte molto lucide e illuminanti<sup>2</sup>.

Infatti, le riviste, e tra queste in particolar modo “Arti Visive”, – in quanto registrazione in presa diretta dell’evolversi delle ricerche artistiche, e tempestiva loro analisi critica e diffusione – si dimostrano, da un punto di vista storico, uno strumento privilegiato per ripercorrere in modo articolato gli eventi e per comprendere, pur o grazie all’arbitrarietà e alla selettività delle scelte, non solo ciò che veniva realizzato dagli artisti, ma anche ciò che veniva giudicato, divulgato e omesso.

Si è quindi partiti dalla valutazione della letteratura critica relativa ad “Arti Visive” e dalla constatazione di come parziale sia stata finora la sua analisi e valorizzazione. La critica, infatti, si è soffermata più sulle premesse che stanno alla base della fondazione della rivista, cioè le

<sup>1</sup> M. Ballocco, *Origine*, “AZ Arte d’oggi”, Milano, II (9), novembre 1950, p.1.

<sup>2</sup> Cfr. F. Fergonzi, *La critica militante*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, tomo II, Milano, Electa, 1990, pp.581-583; *Lessicalità visiva dell’italiano. La critica dell’arte contemporanea 1945-1960*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1996.

vicende relative al Gruppo Origine e alla Galleria Origine e alle polemiche tra Ballocco e Colla, e si è focalizzata solamente sul tema del primordialismo<sup>3</sup>. Anche Maurizio Calvesi, che per primo ha affrontato il problema di Origine evidenziando l'eterogeneità del gruppo, non approfondisce l'ultimo passaggio della vicenda, cioè la trasformazione della Galleria Origine di Colla in Fondazione Origine, di cui "Arti Visive" è l'organo teorico, critico e pubblicistico, ridimensionando la portata della rivista. Infatti considera degne di un vero interesse solamente le annate dal 1952 al 1954, e afferma che l'ampliamento delle tematiche e degli interessi, pur non smentendo le premesse di Origine, tuttavia ne hanno disperso la particolarità<sup>4</sup>. Più centrata su "Arti Visive" è invece l'analisi condotta da Mariano Apa attraverso un primo articolo sulla rivista "Flash Art" nel 1991 e poi con la mostra *Trovare le origini* nel 1993<sup>5</sup>: tuttavia se nel primo caso abbiamo uno sguardo di maggiore ampiezza che riconosce la missione della rivista, cioè la sprovincializzazione della realtà artistica italiana attraverso un approccio internazionale e interdisciplinare, nel secondo invece, nonostante la redazione di un regesto (non sempre corretto) con citazioni della rivista e l'analisi di alcune figure gravitanti attorno a essa, la lettura critica verte maggiormente sul problema del primitivismo e del concetto di origine come primordio. L'apertura internazionale è invece ricordata nel 1993 da Germano Celant e Anna Costantini nel catalogo della mostra *Roma-New York 1948-1964* presso The Murray and Isabella Rayburn Foundation di New York, punto di partenza importante per gli studi dei rapporti tra Roma e New York<sup>6</sup>.

A ciò si contrappone, invece, la consapevolezza della complessità di "Arti Visive", da leggere come la Fondazione Origine, cioè come un laboratorio di idee, che intreccia le avanguardie con l'internazionalismo, il primitivismo con la ricerca di un nuovo linguaggio astratto, l'arte e l'architettura con la letteratura, il teatro e il cinema, l'estetica con il contesto sociale. Vale quindi per la rivista ciò che la Fondazione Origine dice di sé:

"Questa nuova istituzione si propone di creare una raccolta permanente delle opere più rappresentative del pensiero e del gusto del nostro tempo, dovute a eminenti artisti italiani e stranieri (pittura, scultura, architettura, urbanistica, artigianato, disegno industriale, spettacolo). Lo scopo della Fondazione è di creare nel nostro paese un centro di documentazione internazionale aperto alle consultazioni e allo studio di tutti coloro ai quali stanno a cuore le vicende dell'arte moderna"<sup>7</sup>.

Per dimostrare ciò si è resa imprescindibile un'analisi che partisse dalla rivista e cercasse di leggere con attenzione i testi e di valutare "Arti Visive" in modo sistematico nella sua interezza, dalla struttura (cioè la successione e le relazioni degli elementi che compongono ogni singolo fascicolo) e dall'aspetto e dalle scelte grafiche alle immagini delle opere pubblicate, dai testi scritti dagli stessi artisti a quelli di collaboratori provenienti da ambiti disciplinari e nazioni differenti di volta in volta coinvolti, fino alle inserzioni pubblicitarie, le recensioni o segnalazioni di mostre e pubblicazioni. Un lavoro di riconoscimento di testi e immagini pubblicate che ha permesso di ridatare alcuni numeri della rivista rispetto al "regesto" Apa del 1993. Anche l'aspetto verbale, soprattutto in alcuni casi specifici più significativi, è stato analizzato sotto vari punti di vista, da quello contenutistico a quello linguistico e stilistico, in quanto anche questi

<sup>3</sup> Si vedano di T. Sauvage, *Pittura del dopoguerra 1945-1957*, Milano, Edizioni Schwarz, 1957, p.250; E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Roma-Assisi, Carucci, 1971, vol.1, pp.332-338 e 357-359; G. De Marchis e S. Pinto, *Colla*, Roma, Bulzoni, 1972, pp.17-18; G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana. Novecento*, Einaudi, Torino, 1982, pp.580-81; G. Di Genova, *Generazione anni dieci*, Bologna, Bora, 1982; L. Masina, *L'origine di "Origine"*, "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", Roma, De Luca Edizioni d'Arte, (5-6), marzo 1989, pp.21-29.

<sup>4</sup> M. Calvesi, *Gruppo Origine*, "Qui arte contemporanea", Roma, (3), marzo 1967, pp.16-23. Si veda il seguente passo a p.20: "Molti sono gli articoli di carattere generale sull'arte astratta, la sintesi delle arti plastiche, i rapporti tra astrattismo e scienza, il cinema astratto, i valori di scala, struttura, ritmo. [...] De Stijl, Bauhaus, Max Bill danno il tono di fondo, ma l'apertura è assai ampia; le premesse del Gruppo Origine non sono certo smentite, anche se necessariamente se ne disperde la particolarità in questo giro di orizzonte".

<sup>5</sup> M. Apa, *Trovare Origine*, "Flash Art", Milano, (164), ottobre-novembre 1991, pp.102-109; M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, Roma, Edizioni Amaltea, 1993 (catalogo della mostra alla Galleria L'Isola, Roma, dal 15 febbraio 1993).

<sup>6</sup> Cfr. G. Celant, A. Costantini, *Roma-New York 1948-1964*, Milano, Charta, 1993, pp.26-27. (catalogo della mostra presso The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-10 gennaio 1994).

<sup>7</sup> [Arti Visive], *La Fondazione Origine*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.7.

ultimi possono rivelare dati importanti per l'indagine. Tutti questi elementi concorrono a permettere di comprendere, da un lato le caratteristiche di "Arti Visive", dall'altro i rapporti con il contesto culturale e artistico in cui è sorta, valutando gli scambi o la volontà di chiusura rispetto ad altre realtà.

Parallela e intrecciata a questo lavoro filologico è stata l'ampia e ramificata ricerca investigativa e d'archivio condotta partendo proprio dai singoli testi e dai nomi dei vari collaboratori o delle istituzioni coinvolte – potenzialmente ancora sviluppabile per l'enorme quantità di figure citate – che ha portato al ritrovamento di un corposo nucleo di materiali inediti. Meno numerosi sono stati i risultati ottenuti negli archivi pubblici (Archivio Storico e Archivio Bio-iconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Archivio della Quadriennale, Archivi Storici del Tribunale di Roma e del Tribunale di Perugia, Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, Archivio Scheiwiller presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano) e privati italiani (Archivio Cagli, Archivio Novelli, Archivio Turcato di Roma, Archivio Nuvolo di Città di Castello, Biblioteca della Fondazione Burri, Archivio Vito Pandolfi presso l'Archivio Storico del Comune di Certaldo), spesso nel caso dei secondi per l'annoso problema italiano dell'accessibilità di tali archivi concessa solamente a pochi e a certe condizioni (Archivio Afro, Archivio Scialoja, Archivio Dorazio). Invece, importanti e quantitativamente rilevanti sono stati i ritrovamenti avvenuti negli archivi stranieri, in particolar modo statunitensi: i newyorkesi The Museum of Modern Art Archives, Solomon R. Guggenheim Archives, Dedalus Foundation-Motherwell Archives, Archives of American Arts, New York Time Archives, Immigration and Naturalization Service Archives, New York Public Library; Charles Olson Research Collection presso le University of Connecticut Libraries di Storrs; Harvard University Archives a Cambridge; Newberry Library Archives e The Art Institute Archives di Chicago; Library of Congress di Washington e infine Research Library at the Getty Research Institute di Los Angeles. A Londra invece sono stati ritrovati materiali presso la Tate Library and Archive e la British Library, e a San Paolo del Brasile presso l'Arcevio do Museu de Arte do São Paulo; in ultimo si ricordano i documenti provenienti dagli UNESCO Archives di Parigi.

Tali materiali contribuiscono a chiarire il ruolo dei vari membri e collaboratori della rivista all'interno di una visione d'insieme. "Arti Visive", infatti, si dimostra un centro molto vivace dove i protagonisti – personaggi di primo piano dotati di acume e personalità non sempre facilmente gestibili – si confrontano e si scontrano, dove tutti collaborano e tutti marcano il territorio, dove il fermento propositivo e la polemica sono interdipendenti, dove hanno peso, oltre a sincere e valide convinzioni teoriche, anche aspetti caratteriali, eccessi ideologici e rapporti di forza e potere. Spesso si tratta di una ridefinizione di ruoli all'interno di "Arti Visive" e in direzione esterna. Tuttavia è proprio solo all'interno di un quadro complessivo della rivista che si devono valutare gli apporti e la capacità di incidere sulla linea editoria da parte dei singoli collaboratori. Si è perciò partiti da una visione dettagliata e insieme globale di "Arti Visive" per mostrarne e comprenderne la complessità profonda e l'infinità di interessi, stimoli visivi e teorici che ha messo in circolazione, e riposizionarla all'interno del panorama artistico italiani degli anni Cinquanta, riconoscendole un ruolo preminente e uno scopo educativo: fornire all'uomo dell'Italia postbellica, gli strumenti per comprendere se stesso, la propria società e la propria epoca, e incidere su di essa.





## 1. “Arti Visive” e dintorni

### 1.1 Gruppo Origine, Galleria Origine, Fondazione Origine: uno e/o trino?

Le vicende attorno al Gruppo Origine, la Galleria Origine e la Fondazione Origine sono sempre state accompagnate da vive polemiche alimentate dalle personalità coinvolte. Le polemiche sono dovute innanzitutto alla stessa situazione artistica italiana, osmotica, sinergica e confusa, con sovrapposizione di movimenti e gruppi artistici, il passaggio di artisti dall'uno all'altro, la collaborazione tra gli stessi, le sfumature continue di posizioni e precisazioni, il tutto animato da un coinvolgimento emotivo e intellettuale notevole, che in realtà ha giovato all'arte stessa. Questi conflitti, come è ben noto, hanno provocato fratture insanabili, come quella avvenuta tra Mario Ballocco ed Ettore Colla, che determinò la fine del Gruppo Origine<sup>8</sup>. Questa situazione deriva e allo stesso tempo incrementa la confusione tra le tre entità, e soprattutto tra il Gruppo Origine da un lato e la Galleria, poi Fondazione Origine dall'altro, che, come sostiene Ballocco, sono da tenere ben separate per diversità di intenti<sup>9</sup>. Tuttavia se da un lato sono certamente precisabili alcune differenze, dall'altro non si può negare una continuità e contiguità di esperienze.

Il Gruppo Origine, composto da Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi ed Ettore Colla, compare il 15 gennaio 1951 con la prima e unica collettiva allestita presso l'omonima Galleria Origine aperta da Colla a Roma in via Aurora 41, dove egli abitava. In questa occasione viene pubblicato un piccolo catalogo con un testo “programmatico” redatto da Ballocco, divulgato poi come *Manifesto di Origine*<sup>10</sup>. Secondo le intenzioni di Ballocco, la mostra avrebbe dovuto tenersi a Milano presso la Galleria del Naviglio di Cardazzo, a dimostrazione che il nucleo originario del gruppo era costituito dall'accoppiata Ballocco-Capogrossi.

#### “Origine” milanese secondo Ballocco

Ballocco racconta<sup>11</sup> che, in occasione della mostra di Capogrossi alla Galleria del Milione nel febbraio 1950 presentata da Corrado Cagli<sup>12</sup>, coinvolse Capogrossi nel progetto di dar vita a un gruppo di rinnovamento artistico italiano che tagliasse nettamente con il passato, chiamato “Origine”, ricevendo anche la sua approvazione su un possibile coinvolgimento di Alberto Burri; inoltre accettò la proposta insistente da parte di Burri di invitare anche Ettore Colla, per lo stretto sodalizio tra i due<sup>13</sup>. L'ingresso nel gruppo di Colla, impegnato in quel momento in una produzione di smalti di tipo geometrico – dopo la pausa produttiva degli anni Quaranta in cui si era dedicato all'attività organizzativa e pubblicistica come consulente di Linda Chittaro della Galleria Lo Zodiaco dal 1942 al 1944, e come collaboratore di Giulio Laudisa della Galleria del

<sup>8</sup> Tanto che ancora nel 1993 Ballocco rifiutò di partecipare alla mostra *Trovare le Origini*, a cura di Mariano Apa che tentò di fare il punto su “Origine”, e nella recente intervista rilasciata a Chiara Sarteanesi nel 2005, ribadì con fermezza le ragioni e le vicende che portarono allo scioglimento del gruppo. Cfr. M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, Roma, Edizioni Amaltea, 1993 (catalogo della mostra Galleria L'Isola, Roma, dal 15 febbraio 1993). C. Sarteanesi, *Intervista a Mario Ballocco*, in C. Sarteanesi, R. Olivieri (a cura di), *Prima di Burri e con Burri*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p.90 (catalogo della mostra Palazzo Albizzini-Fondazione Burri, Città di Castello, 13marzo-12 giugno 2005)

<sup>9</sup> Ballocco in un'intervista pubblicata nei “Quaderni della Tartaruga” diretti da Plinio De Martiis nel 1989 (*Intervista a Mario Ballocco* (13 ottobre 1988), a cura di L. Masina, in “La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura”, Roma, (5-6), marzo 1989, pp.23-25) ricorda con toni polemicici quegli anni, sostenendo l'indebito utilizzo che Colla fece del nome “Origine” per la propria galleria e per la Fondazione.

<sup>10</sup> Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla, *Origine*, Milano, Edizioni “AZ”, 1951 (catalogo della mostra Galleria Origine, Roma, dal 15 gennaio 1951). Il testo comparirà per la prima volta con il titolo *Manifesto di Origine* (con i nomi dei quattro partecipanti non in ordine alfabetico) nel volume di T. Sauvage, *Pittura del dopoguerra 1945-1957*, Milano, Edizioni Schwarz, 1957, p.250, e da qui erroneamente – soprattutto dal punto di vista di Ballocco, ma anche di Burri – divulgato come tale.

<sup>11</sup> L. Masina (a cura di), *Intervista a Mario Ballocco* (13 ottobre 1988), cit., pp.23-24.

<sup>12</sup> Cagli presenta la prima mostra segnica di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950, suscitando forti polemiche e ironie. La mostra è poi trasferita alla Galleria Il Milione di Milano dal 15 al 24 febbraio e alla Galleria Il Cavallino di Venezia nello stesso 1950. L'esposizione viene recensita favorevolmente da Ballocco in “AZ. Arte d'oggi”, Milano, II (6), marzo 1950, p.3: si lodano l'autonomia della ricerca artistica di Capogrossi e il suo nuovo modo di vedere, sentire ed esprimersi; Ballocco evidenzia come ci si trovi di fronte a un “linguaggio che esprime e nasce dalla propria purezza primitiva” e che è costituito da “segni iniziali e misteriosi che ripetuti in modo elementare e insistente formano una grave e mordente grafia”.

<sup>13</sup> Dopo il 1949 infatti è proprio Colla ad acquistare una dozzina di opere dell'amico.

Secolo, nel biennio 1944-45 – risulta inoltre molto funzionale ai loro scopi per la possibilità di mettere a disposizione alcuni locali a Roma nel seminterrato della sua abitazione in Via Aurora 41, come galleria del gruppo. Il gruppo Origine, tuttavia, non sarà mai tale in senso stretto, un movimento con programmi e attività, ma un convenire su alcune fondamentali premesse<sup>14</sup>.



“AZ”, I (1), luglio 1949, p.1



M. Ballocco, *Origine*, “AZ”, II (9), novembre 1950, p.1

Nel novembre del 1950, Ballocco pubblica un testo che dichiara la nascita del gruppo e la “sua” poetica, nel numero 9 di “AZ. Arte d’oggi”<sup>15</sup>, rivista da lui fondata e diretta tra il luglio 1949 e l’aprile-maggio 1952, e vicina alla linea e alle istanze costruttiviste e genericamente neoplastiche del M.A.C., poiché rivolgeva la propria attenzione all’arte non-figurativa, al design

<sup>14</sup>Questo aspetto è stato precocemente messo in luce da Calvesi, e dopo di lui tutti gli altri: “Origine non è stato né un movimento, né l’espressione di una personalità, cioè a dire (come appunto per la Metafisica e De Chirico) di una poetica; Origine si è autodesignato soltanto, e giustamente come ‘gruppo’” (M. Calvesi, *Gruppo Origine*, “Qui Arte Contemporanea”, Roma, 2 (3), marzo 1967, p.16). In realtà una poetica ci fu, e fu quella di Ballocco.

In alcuni colloqui con chi scrive avvenuti nel febbraio 2010, il musicologo Luigi Pestalozza, collaboratore di “AZ”, rivista fondata da Ballocco, ricorda – riportando anche alcune considerazioni fatte appositamente con Angela Ballocco, vedova dell’artista – come la poetica di Origine sia nata da Ballocco e come egli abbia cercato Capogrossi e Burri, e ribadisce come il testo della mostra del 1951 sia stato redatto da Ballocco e da lui rivisto dal punto di vista formale.

<sup>15</sup> Tra il luglio 1949 e l’aprile-maggio 1952 vengono pubblicati dodici numeri di “AZ”, tutti di quattro pagine in formato tabloid (cm. 46x35 i primi tre numeri, cm. 50x35 gli altri nove). Il titolo muta da “AZ. Mensile d’arte” del n.1, luglio 1949, ad “AZ. Arte d’oggi” – dal n.2, novembre 1949 al n.11, aprile 1951- fino a “AZ. Arte d’oggi + estetica industriale” nel n.12 dell’aprile-maggio 1952.

La linea poetica ed editoriale di “AZ” era determinata esclusivamente dalle scelte di Ballocco, tuttavia, nell’ansia di rompere con il passato recente fascista e di recuperare il tempo perso tramite l’aggiornamento internazionale, è aperta ai diversi ambiti disciplinari artistici, tra cui, per prima, alla musica “nuova” che riconosceva il valore del suono rispetto a quello della nota musicale. Infatti, tra i principali collaboratori di Ballocco si possono citare Gillo Dorfles, Gianni Monnet, Bruno Munari, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi (membri del M.A.C.) e Max Bill, Bruno Alfieri, Lucio Manisco, Rossana Massobrio, Ian Finlay, Daniel Catton Rich, Will Grohmann, Guido Ballo, Gino Ghiringhelli, Marco Valsecchi, Raffaele De Grada, per la pittura; Carlo Perogalli, Emilio Pettoruti, Eugenio Gentili e Marco Zanuso per l’architettura; Luigi Pestalozza, Aaron Copland e Gian Carlo Menotti per la musica; Giancarlo Buzzi, Giorgio Dolfini, Francesca Flora e Aldo Sparagli per la letteratura.

e all'estetica industriale, e quindi a quella sintesi delle arti tanto invocata dai concretisti milanesi. L'artista scrive che le nuove tendenze dell'arte non-figurativa, da un lato legate alle esperienze astratte del primo Novecento (tra cui il futurismo)<sup>16</sup>, dall'altro cariche di nuova energia, sono purtroppo a rischio di involuzioni manieristiche, decorative e tecnicistiche, a cui il Gruppo Origine si vuole sottrarre: superando la contrapposizione polemica tra arte astratta e arte figurativa, il gruppo riconosce nell'individuo l'unico fondamento della creazione indipendentemente da preoccupazioni di contenuto e forma, e indica nel libero svolgersi ed esprimersi della personalità le modalità operative. Ballocco non propone linee guida formali o stilistiche, ma, secondo un approccio teorico e teoretico, principi generali di carattere spirituale, e una metodologia nuova che propone un ribaltamento di prospettiva, cioè fare dell'arte non-figurativa, non il fine, ma il mezzo per riconoscere se stessi, esprimere e comunicare. Il binomio espressione-comunicazione – nel testo del catalogo della mostra del 1951 privo della seconda voce<sup>17</sup> – sarà una costante della ricerca artistica di Ballocco, sempre animato da un'ansia comunicativa e didattica.

Origine è inteso come "punto di partenza dal principio interiore, come bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura"<sup>18</sup>. Un principio di natura spirituale, "morale" – anche se Ballocco userà il termine solo nel testo della mostra del 1951 – da identificare con l'essenza dell'individuo, con la sua umiltà, onestà e coerenza spirituale, il cui riconoscimento dà l'avvio a un'espressione e comunicazione coerente e sincera di sé attraverso modalità proprie, personali, senza vincoli, sovrastrutture e intellettualismi. È un impegno di responsabilità che ogni artista assume con se stesso e con gli altri. Per l'artista milanese si tratta di "assumere non solo una posizione anti-intellettualistica, ma soprattutto [di] esprimere il bisogno imperioso, tutto nostro e contemporaneo, di uscire dalla tensione cerebrale e psichica che incombe sulla vita dell'uomo d'oggi"<sup>19</sup>. Tuttavia non vuol dire cadere in una istintività o magari un automatismo casuale di ascendenza surrealista, quanto rispondere a un'esigenza impellente connaturata con l'essere uomo della seconda metà del XX secolo appena uscito della guerra. Quasi una sorta di consequenzialità genetica, di crescita biologica e naturale. Più volte Ballocco, infatti, insiste sui termini "bisogno", "esigenza", "necessità".

È un processo a togliere: come scriverà anche nell'articolo del numero successivo di "AZ", significativamente intitolato *Punto e a capo*, "scossi tutti i valori spirituali, quindi a contatto con una brutalità ed un disinteresse che solo la ragione accetta, dobbiamo risalire nel tempo, saltando in senso inverso tutte le tappe tortuose dell'assurda storia dell'uomo attraverso i secoli. E ritorniamo alle origini nel senso umano della parola, che tanto più urgente quanto più avanzata è l'espressione del progresso, non per subirlo, ma per guidarlo"<sup>20</sup>. "Origine", quindi, per Ballocco – come confermano sia Luigi Pestalozza sia Angela Ballocco – significa cancellare il passato recente del periodo fascista, e ripartire da capo. Prendendo atto delle incognite e dello smarrimento che la seconda metà del secolo "inquieto" ci propone, sia da un punto di vista

---

<sup>16</sup>Tali considerazioni di Ballocco sull'arte non-figurativa e i precedenti storici astratti devono essere contestualizzati sia nell'indagine storica da lui condotta con "AZ" sullo sviluppo dell'arte dall'impressionismo in poi, sia nel panorama artistico e critico italiano che vede alcuni gruppi di artisti e alcune riviste (per esempio la romana "Spazio" di Moretti – luglio 1950-aprile 1953 –) guardare alle avanguardie di inizio '900 con sguardo storico e critico per aggiornare le proprie ricerche (non ci si dimentichi anche delle Biennali di Venezia del dopoguerra ricordate come biennali storiche, cioè di ricostruzione storica delle avanguardie). Il primo numero della rivista, nel luglio 1949, infatti, si aprì con un lungo editoriale intitolato *Epoche* che si concludeva con l'elenco di brevi descrizioni degli -ismi: impressionismo (1870), postimpressionismo (1890), fauvismo (1905), cubismo (1907), futurismo (1910), espressionismo (1911), astrattismo (1916), metafisica (1919), novecento (1922), surrealismo (1924), neocubismo (1930). E dal numero 2, quasi ogni fascicolo successivo fu dedicato all'analisi di un movimento: R. U., *Panorami. Impressionismo*, "AZ", I (2), novembre 1949, p.3; R. U., *Panorami. Postimpressionismo*, "AZ", I (3), dicembre 1949, p.2; *Panorami. Fauvismo*, "AZ", II (4), gennaio 1950, p.2; *Panorami. Cubismo*, "AZ", II (5), febbraio 1950, p.3; *Panorami. Futurismo*, "AZ", II (6), marzo 1950, p.3; *Panorami. Espressionismo*, "AZ", II (7), aprile-maggio 1950, p.3; *Panorami. Il Novecento*, "AZ", II (9), novembre 1950, p.2; L. P. [Luigi Pestalozza], *Panorami. Dada*, "AZ", III (11), aprile 1951, p.4. Rispetto all'elenco iniziale vengono tralasciati astrattismo (in quanto già ampiamente trattato con contributi specifici), metafisica, surrealismo e neocubismo, e viene aggiunto dada.

<sup>17</sup>Già Umbrò Apollonio aveva evidenziato questa significativa differenza; cfr. U. Apollonio, *Scheda su Mario Ballocco* – 2, "L'uomo e l'arte", Milano, 2 (8), aprile 1972, p.38.

<sup>18</sup>M. Ballocco, *Origine*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (9), novembre 1950, p.1.

<sup>19</sup>Ibidem.

<sup>20</sup>M. Ballocco, *Punto e a capo*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (10), dicembre 1950-gennaio 1951, p.1

storico e sociale, sia spirituale, e propriamente culturale e artistico, è possibile – e necessario – compiere un’azione di rinnovamento profondo. Ballocco ribadisce tali concetti – forse con frasi ancora più nitide e termini assoluti – nell’editoriale dell’aprile 1951, *Il principio negativo dell’arte per l’arte*: “Non vi sono nuovi orizzonti che superino il limite dell’elemento spirituale originario dell’uomo, basilare ed eterno come nella creazione del mondo lo sono l’acqua, il fuoco, la terra, l’aria. E come questi elementi fisici rimangono intatti attraverso il corso del tempo e dei vani progressi della civiltà, così il concetto spirituale, che non può essere altro che un concetto di mistero umano, si manifesta al di là di ogni meschinità stilistica, di scuola o di tradizione con l’identico significato che il primo uomo ha dato al primo segno tracciato sulla roccia o alla prima parola articolata. Segni e parole espressi per bisogno naturale ed istintivo di comunicare”<sup>21</sup>.

Nei due testi appena citati Ballocco, ripercorrendo sommariamente la storia dell’arte del Novecento, se da un lato ricorda la liberazione dalla tradizione figurativa, dall’altro critica il perdurare del principio dell’arte per l’arte, di natura narcisistica ed edonistica – sicuramente inadatto a quel contesto storico – di cui alcuni sintomi si possono trovare nell’espressionismo, in alcune trovate di Picabia, Arp, e Picasso, e che ha portato alle trovate manieristiche neo- astratte (geometriche o nucleari). Parallelamente Ballocco ricorda che con Picasso si è conclusa quella successione artistica che prevedeva l’ispirazione a un modello antico o recente a favore di un’ispirazione propria, che cerca di calarsi nella realtà contemporanea: “pensiero” e “volontà” indirizzano il mezzo espressivo, indifferentemente attraverso invenzioni astratte o elementi attinenti alla realtà, per creare una “sintassi” visiva e costruttiva che sia insieme espressione e comunicazione. Una chiarezza di pensiero che si deve esprimere in una lucidità, elementarità e interrelazione di forme, strutture, incastri, spazi e colori<sup>22</sup>. E la chiarezza – visiva e critica – è proprio quella qualità che Giancarlo Buzzi invoca nel numero 10 di “AZ”, e che riconosce agli artisti del gruppo Origine<sup>23</sup>. Buzzi, in questo testo, aggiunge al discorso un ulteriore concetto: tra le necessità che sottostanno alla creazione artistica – già elencate da Ballocco – vi è anche un bisogno sensitivo e affettivo.

Se Ballocco non ne parla, è invece nel trafiletto di Luigi Pestalozza sul fascicolo 9 di “AZ”, accompagnato da quattro riproduzioni di opere dei membri del gruppo<sup>24</sup>, che vengono suggerite alcune caratteristiche formali comuni sorrette da un medesimo “principio di umiltà”: le forme elementari, la colorazione violenta contenuta in una ristretta gamma di colori, l’espressione immediata e sintetica, la semplicità dei mezzi. E nel testo della collettiva del 1951, se da una parte si ripropone il discorso storico sull’astrattismo, il superamento delle polemiche tra realismo e astrattismo (con un maggiore accento polemico nei confronti di un non-figurativo d’intenzione neoplastica e concreta), il riconoscimento di un punto di partenza moralmente più valido in seno alla coscienza dell’artista e al suo umile raccoglimento, dall’altra si danno indicazioni stilistiche vicine a quelle sopra citate: rinuncia a una forma scopertamente tridimensionale, riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice ma incisiva, evocazione di nuclei grafici, linearismi e immagini pure ed elementari, secondo una visione rigorosa, ricca di energia, antidecorativa.

Proprio per il suo approccio sperimentale, Ballocco insiste (e insisterà sempre più in futuro) su un’indagine organica e funzionale di colore e forma, in cui “la forma trae la propria espressione dalla zona di spazio che riconosce indipendentemente dalla descrizione di un oggetto conosciuto, ed il colore riveste un suo preciso valore con significato proprio e non come

---

<sup>21</sup> M. Ballocco, *Il principio negativo dell’arte per l’arte*, “AZ Arte d’oggi”, Milano, III (11), aprile 1951, p.1

<sup>22</sup> Si veda su questo aspetto quanto ha scritto Calvesi (M. Calvesi, *Gruppo Origine*, cit., p.18): “Un pronunciamento di tutti, non solo su un piano teorico, ma formale, decisamente stilistico, è per la perspicuità: per una chiarezza che non ha il frigidità della geometria, ma la solidità dell’incastro. Ed è un diverso modo di attingere, appunto un’origine. [...] Chiarezza di coordinazione, solidità di allacci, di nervature, di campiture, una logica di pause e di nessi elementare, alle origini, ‘prima’ della geometria. Ma anche raffinata”.

<sup>23</sup> G. Buzzi, *Chiarezza*, “AZ Arte d’oggi”, Milano, II (10), dicembre 1950-gennaio 1951, p.1

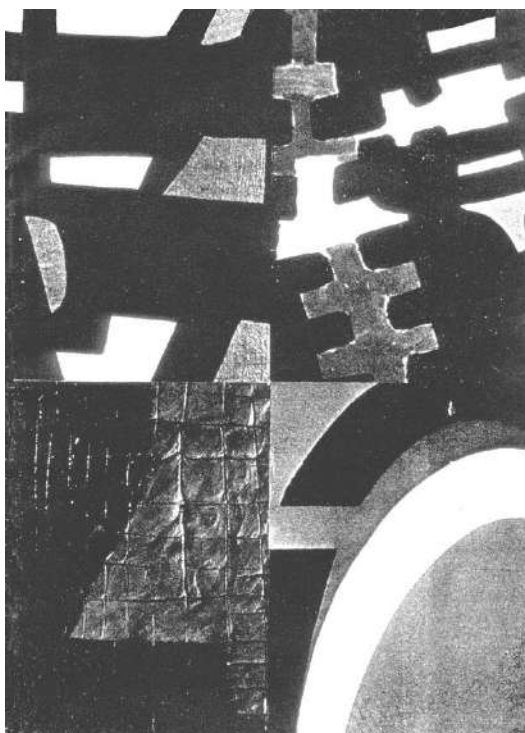
<sup>24</sup> L. Pestalozza, *Gruppo Origine*, “AZ Arte d’oggi”, Milano, II (9) novembre 1950, p.3. Delle quattro opere riprodotte sono identificabili G. Capogrossi, *Superficie 45*, 1951 [41], cm. 74 x 220; A. Burri, *Catrame*, 1949 [45], cm. 54 x 47, Città di Castello, Fondazione Burri Palazzo Albizzini [pubblicata ruotata di 180°]; E. Colla, *Senza titolo*, 1950, la cui forma geometrica sarà ripresa dallo stesso autore in una scultura in ferro del 1953 circa, *Costruzione*.

In un’intervista rilasciata a chi scrive nel febbraio 2010, Pestalozza ricorda come il testo della mostra del 1951 sia stato redatto da Ballocco e da lui rivisto dal punto di vista formale.

rappresentazione colorata di cose convenzionali<sup>25</sup>. Inoltre, considerando il colore come una necessità vitale che produce degli stimoli sull'organo visivo, e da qui su tutto l'organismo umano, gli conferisce una funzione pratica della vita. Sviluppando l'analisi della natura e dell'azione del colore nell'ambito del fenomeno visivo della percezione, Ballocco sosterrà la priorità del dato cromatico, inteso come elemento primario, naturale e originario, sulla forma, dato concettuale e indotto, sebbene ne riconosca l'inscindibilità<sup>26</sup>.



L. Pestalozza, *Gruppo Origine*, "AZ", II (9), novembre 1950, p.3



I copertina, catalogo della mostra del Gruppo Origine, Galleria Origine, 15 gennaio 1951

Nel n.10 di "AZ" del dicembre 1950-gennaio 1951, nella stessa prima pagina con l'editoriale di Ballocco, *Punto e a capo*, e il contributo di Buzzi, la collettiva di Origine viene annunciata da un breve trafiletto con quattro riproduzioni di opere dei membri del gruppo esposte in mostra. Non si conosce l'esatto elenco delle tele esposte, tuttavia è possibile ipotizzare che nei quattro locali della galleria fossero state esposte circa una ventina di opere, 4-5 per artista, realizzate tra il 1949 e il 1950<sup>27</sup>. Il cataloghino presenta 3 opere per ogni membro del gruppo e il dettaglio di

<sup>25</sup>M. Ballocco, *Realtà nuova*, "AZ Arte d'oggi", Milano, I (2), novembre 1949, p.1; M. Ballocco, *Viviamo il colore*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (5), febbraio 1950, p.1. Sullo stesso argomento si veda un altro testo di quegli anni: C. Maba [M. Ballocco], *I tessuti dell'arredamento e la funzionalità del colore*, "Bemberg", Milano, VII (5), dicembre 1950, p.29.

<sup>26</sup> Sulla cromatologia si vedano di Ballocco: la rivista "Colore. Estetica e Logica", Milano, ottobre-dicembre 1957-ottobre-dicembre 1964 [14 numeri]; *Il colore nel problema della percezione*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, (a cura di), *Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale, XXXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1970; M. Ballocco, E. L. Francalacci, *Il colore*, Bergamo, Eurgrafika, 1973; *Dispensa del corso di cromatologia: la funzione del colore in architettura*, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, Dipartimento di Conservazione, Corso di Storia dell'Architettura II [Prof. Carlo Perogalli], a.a., 1988-89; *La cromatologia*, 1988-1992, pubblicato in P. Bolpagni (a cura di), *Mario Ballocco*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp.35-99.

<sup>27</sup> Nell'unica foto nota della mostra (pubblicata per esempio in C. Christov-Bakargiev, M.G. Tolomeo, *Burri. Opere 1944-1995*, Milano, Electa, 1996, catalogo della mostra Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 novembre 1996-15 gennaio 1997), p.259) tre delle quattro stanze della galleria sono viste dall'ultima stanza in fondo verso la prima; la quarta stanza si apriva in corrispondenza del secondo locale: quindi il percorso espositivo prevedeva opere di Burri, Capogrossi, Colla e Ballocco.

un'opera in copertina, in parte riconoscibili nell'unica foto nota della mostra<sup>28</sup>: di Ballocco vengono riprodotti tre olii del 1950 ascrivibili alle serie dei *Reticoli* e delle *Grate* (1948-52), cioè composizioni non figurative rette da una sintassi articolata e spaziale, fatta di interrelazioni e incastri, pieni e vuoti<sup>29</sup>; di Burri abbiamo tre *Catrami* del 1950 in catalogo e un quarto nella prima di copertina<sup>30</sup>; di Capogrossi sono pubblicate quattro *Superfici* del 1950, tre in catalogo e una quarta in copertina, che mostrano la raggiunta maturità del linguaggio segnico, tra corsività manuale e più rigida strutturazione<sup>31</sup>; infine di Ettore Colla si possono vedere tre smalti del 1950 – caratterizzati da una rigorosa ricerca sullo spazio (qui bidimensionale), o meglio sull'articolazione e modulazione delle parti e degli elementi all'interno dello spazio – che torneranno come modelli per sculture e rilievi<sup>32</sup>. Passando in rassegna queste opere, al di là di ogni stile personale, emerge con forza e chiarezza la comune indagine sugli elementi compositivi intesi come “organici”, cioè interdipendenti e strutturanti lo spazio.

Una certa confusione unita alla volontà dei due poli del gruppo – quello milanese di Ballocco e quello romano di Colla – di mantenere e utilizzare il termine “Origine”, si palesa proprio nei mesi successivi. Da un lato nel numero 11 di “AZ” (aprile 1951) Ballocco conclude il trafiletto dedicato a Origine con poche righe in corsivo che rivendicano la sua nascita nell'ambito della rivista milanese<sup>33</sup>, comunicano lo scioglimento del Gruppo e la trasformazione in Movimento, sempre alle dipendenze di “AZ”, con l'intento di organizzare una mostra dei progetti degli architetti Mariani e Perogalli<sup>34</sup>; dall'altro, a Roma, la Galleria Origine il 14 aprile inaugura la prima personale di Giacomo Balla dai tempi del Futurismo – *Balla. Omaggio a G. Balla futurista* – a cura di Piero Dorazio ed Edgardo Manno.

Così scrive Ballocco in “AZ”: “Giova ripeterci a maggior chiarimento per sbarazzare gli equivoci che in ogni nuova occasione si tenta di porre, senza peraltro accorgersi che volendo intorbidire le acque per mascherare la povertà di idee, la malafede e la vanità affiorano più evidenti. E

---

<sup>28</sup>Le didascalie in catalogo non riportano mai i titoli delle opere, ma solo la tecnica, che ne diviene il titolo stesso, secondo un'operazione che calza soprattutto per i *catrami* di Burri.

<sup>29</sup>M. Ballocco, *Olio*, 1950, 70x53 cm; *Olio*, 1950, 82x62 cm (un dettaglio in basso a sinistra è utilizzato nella copertina del cataloghino, ruotato di 90° in senso antiorario); *Olio*, 100x65 cm, compare nell'unica foto nota dell'esposizione; nella medesima foto vi è una quarta opera esposta, pubblicata nel n.9 di “AZ”; è probabile che sia stata esposta anche l'opera pubblicata sul fascicolo 10 della rivista.

<sup>30</sup>A. Burri, *Catrame*, 1950 [154], *catrame*, tela vinavil su tavola, cm. 24 x 42; *Catrame*, 1950 [168], olio, *catrame*, sabbia su tela, cm. 92 x 110, collezione privata, (si vede esposto in fondo al centro nella foto della mostra); *Catrame nero T*, 1950 [1827]; un dettaglio centrale di *Catrame*, 1949 [45] è pubblicato ruotato di 90° in senso antiorario (la stessa opera compare nel n.9 di “AZ”; un'altra opera, molto probabilmente esposta, è pubblicata nel numero 10 di “AZ”: A. Burri, *Senza titolo*, 1950 [35], olio su tela, cm. 57 x 55.

<sup>31</sup>Le opere di Capogrossi sono pubblicate nel cataloghino con titoli generici e con alcune misure arrate; sonostati identificate nelle seguenti opere: G. Capogrossi, *Superficie 8*, 1950-51 [18], olio, cm. 80 x 65; *Superficie 78*, 1950 [20], tempera, cm. 70 x 100 (compare nella foto della mostra, correttamente appesa in verticale, e non in orizzontale come in catalogo); *Superficie 7*, 1950 [16], olio su tela, cm. 100 x 70; il dettaglio dell'opera in copertina non è sufficiente per riconoscere la stessa; nella foto della mostra, a sinistra dell'arcone di passaggio, si intravede una quinta opera dalle caratteristiche simili alla tempera del 1950; infine una sesta opera che si può supporre esposta – *Superficie R*, 1950 – è pubblicata (ruotata di 90° in senso antiorario) nel n.10 di “AZ” con l'annuncio della collettiva.

<sup>32</sup>E. Colla, *Senza titolo*, 1950, smalto, cm. 65x50 (pubblicato in “AZ” n.9 del novembre 1950, e trasposto nella scultura *Costruzione*, 1953 circa, scultura in ferro con vernice antiruggine rossa, h. 65 cm pubblicata in M. Meneguzzo (a cura di), *Ettore Colla*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, p.37 (catalogo della mostra D. Battaglia Oliati, M. Meneguzzo (a cura di), *Ettore Colla*, Milano, Galleria Fonte d'Abisso d'Arte, 19 marzo-23 maggio 2009) ); *Senza titolo*, 1950, smalto, 50x65 cm (pubblicato in dettaglio ruotato di 90° in senso orario nella copertina del cataloghino, e in controparte in “AZ” n.10; l'opera è riproposta nel rilievo in legno colorato *Assedio*, 1951 pubblicato in M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, cit., p.74; *Senza titolo*, 1950, smalto, 65x50 cm.

<sup>33</sup>Una conferma esterna della derivazione di Origine da “AZ” era già comparsa nel quarto fascicolo di “Spazio”, gennaio-febbraio 1951, in un trafiletto attribuibile a Pica che comunicava la nascita del gruppo, riconoscendo “AZ” come organo annunciatore del gruppo e citando un passo del testo di fondazione per mano di Ballocco. Pica sostiene l'iniziativa pur evidenziando l'ambiguità delle parole dell'artista, che tuttavia viene dissipata dalla qualità delle opere riprodotte in “AZ” ([A. Pica], *Origine*, “Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura”, Roma, 4, gennaio-febbraio 1951, p.106).

<sup>34</sup>Ballocco nell'aprile-maggio 1952 dedicherà il dodicesimo e ultimo numero di “AZ” alla 1° Mostra delle Arti e dell'Estetica Industriale organizzata all'interno della XXX Fiera di Milano in collaborazione con Liliana Balzaretti, Attilio Mariani, Carlo Perogalli, Alberto Rosselli, Ettore Sottsass jr., Albe Steiner, Amerigo Tot e Marco Zanuso.

disprezzando la malafede, non ci prestiamo a prendere sul serio la vanità, quindi a polemizzare ad esempio con i fantasmi ‘incagliati’ nelle rivoluzioni a spruzzo”<sup>35</sup>, alludendo a Corrado Cagli e alle sue *Impronte indirette*, e al tentativo di allargare il gruppo ad altri componenti<sup>36</sup>. Tuttavia neppure lo stesso Ballocco aiuta a chiarire la situazione dal momento che proprio nello stesso numero di “AZ” dell’aprile 1951 annuncia la prossima apertura della personale di Balla organizzata dal “Movimento Origine” presso la galleria di via Aurora 41<sup>37</sup>.

*I romani Colla e Dorazio si alleano in “Origine”*

Dal 7 al 20 giugno 1951 la Galleria Origine ospita la mostra *Tic Tac di Spazio* con opere di Piero Dorazio, Mino Guerrini e Achille Perilli, divenendo per questa occasione – come si legge nel pieghevole della mostra – sede temporanea della libreria-galleria Age d’Or. La sede tradizionale di Age d’Or in via del Babuino 107/a infatti venne chiusa in quei mesi, dopo l’organizzazione, insieme all’Art Club e alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, dell’importante mostra *Arte astratta concreta in Italia* dal 3 al 28 febbraio 1951 e delle ultime attività, tra cui la personale di Paola e Lori Mazzetti (28 febbraio-12 marzo) e quella di Sanfilippo dal 22 marzo al 5 aprile. La seconda mostra della Galleria Origine risulta essere, quindi, una sorta di ultima collettiva del gruppo. Il pieghevole-cataloghino dell’esposizione recita così: “spazio è intorno al nucleo e spazio è la struttura intima di questo”. I tre sodali infatti cercano, in modi diversi, di sintetizzare forma e spazio in un solo tempo, per cui lo spazio è la struttura e il nucleo della forma, che si definisce solo nell’interazione ritmica con lo spazio.



*Tic Tac di Spazio*, “catalogo della mostra alla Galleria Age d’Or [Galleria Origine], 7-20 giugno

L’alleanza di Colla con Dorazio – proposta a quest’ultimo da Burri<sup>38</sup> – rivela la volontà di convogliare gli sforzi artistici, pubblicitari ed economici esistenti nell’ambiente artistico romano più aggiornato a sostegno dell’arte astratta. Dorazio, grazie alla sua fitta rete di contatti internazionali, e alla forte propensione divulgativa unita alla lucidità teorica, diviene immediatamente figura di riferimento per le attività della galleria Origine, forse più dello stesso Colla. Leggendo tra le righe di scritture pubbliche e private di artisti, critici e letterati coinvolti nel panorama artistico e culturale italiano di quegli anni, emerge in modo chiaro come ci si trovi di fronte a personalità forti – delle “prime donne” –, in precario e costruttivo equilibrio tra volontà di collaborazione (con continuo proliferare di gruppi e movimenti) e necessità impellente di

<sup>35</sup>[M. Ballocco], *Origine*, “AZ Arte d’oggi”, Milano, III (11), aprile 1951, p.2; il testo è accompagnato dalla riproduzione dell’opera di Ballocco, *Il Nascituro*, 1951.

<sup>36</sup>Un più esplicito riferimento a Cagli compare nell’intervista rilasciata da Ballocco a Chiara Sarteanesi in C. Sarteanesi, *Intervista a Mario Ballocco*, in C. Sarteanesi, R. Olivieri (a cura di), *Prima di Burri e con Burri*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p.90 (catalogo della mostra Palazzo Albizzini-Fondazione Burri, Città di Castello, 13 marzo-12 giugno 2005).

<sup>37</sup> [M. Ballocco], *Omaggio a Giacomo Balla*, “AZ Arte d’oggi”, Milano, III (11), aprile 1951, p.2; il trafiletto è corredato della foto dell’opera di Balla, *Primavera*.

<sup>38</sup> Così racconta la vicenda Dorazio: “Fu lui [Burri] infatti a propormi un’alleanza con Colla quando l’Age d’Or aperta nel 1950 si chiuse nel 1952. [...] Insieme a Colla organizzammo quindi un’nuova Galleria con un programma e trasferimmo lì sia il materiale che le idee dell’Age d’Or”. (P. Dorazio, *‘Origine’ e ‘Fondazione Origine’*, in M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, cit., p.93)

protezione e valorizzazione della propria individualità. Pertanto è impossibile pensare che nelle polemiche e nei distinguo continui non abbiano peso, oltre a sincere e valide convinzioni teoriche, anche aspetti caratteriali, eccessi ideologici e rapporti di forza e potere. Spesso si tratta di una ridefinizione di ruoli, all'interno dei gruppi e in direzione esterna. Anche quando tutto apparentemente funziona. Lo si è visto nelle vicende del gruppo Origine, soprattutto nel rapporto-scontro tra Ballocco e Colla; lo si può vedere nella collaborazione tra Colla e Dorazio, o in quella successiva (più tumultuosa) tra Colla ed Emilio Villa.

In questo senso si è rivelata molto efficace la corrispondenza inedita tra Piero Dorazio e la baronessa Hilla von Rebay, direttrice del Museum of Non-Objective Art di New York (Solomon Guggenheim Foundation) e figura fondamentale del panorama artistico internazionale – estremamente ricca e interessante dal punto di vista storico, critico e umano – conservata presso i Solomon R. Guggenheim Archives di New York<sup>39</sup>. Infatti, si vede come, per esempio, nelle parole di Dorazio la galleria Origine venga presentata come uno sviluppo delle attività del gruppo Dorazio-Guerrini-Perilli e della loro Age d'Or, senza alcun accenno a Colla e al gruppo Origine. Motivi tattico-strategici, politico-culturali, di posizionamento personale? Probabilmente un po' di tutto ciò<sup>40</sup>. Come sempre le lettere danno un'immagine dell'autore che egli stesso vuole dare, e rispondono a dinamiche di potere.

In una lettera di Dorazio alla Rebay del 23 giugno 1951, l'artista comunica l'avvenuta inaugurazione della collettiva *Tic-Tac di Spazio* (*Tic-Tac of the Space*), spiegandone i concetti

---

<sup>39</sup> La corrispondenza in inglese tra Dorazio e la Rebay, conservata nell'Hilla von Rebay Foundation Archive presso i Solomon R. Guggenheim Archives di New York, consta di 77 lettere dattiloscritte o manoscritte redatte tra il 25 giugno 1948 e il 12 ottobre 1957 (56 di Dorazio e 21 della Rebay). Il carteggio, pur molto ricco, non è completo: la prima lettera conservata, per esempio – spedita da Parigi – grazie a riscontri interni al testo, non risulta essere la prima in assoluto; tuttavia, in base ad affermazioni di Dorazio, è possibile fissare l'inizio della corrispondenza tra i due al 1948. La parte più corposa del carteggio riguarda il periodo 1948-53, cioè fino a quando la Rebay riveste un ruolo attivo nella Guggenheim Foundation e Dorazio giunge a New York dopo aver svolto in quegli anni un'intensa attività pubblicistica, critica e divulgativa con l'Age d'Or, la Fondazione Origine e "Arti Visive". Un nucleo di 10 missive è inviato alla Rebay durante il soggiorno americano di Dorazio: 5 dalla Harvard University di Cambridge (8 luglio-23 agosto 1953), 4 da New York (28 agosto-3 dicembre 1953) e 1 cartolina da Little Rock in Arkansas (31 marzo 1954). Infine si deve aggiungere un manoscritto databile agli anni Ottanta – poiché scritto su carta intestata di Dorazio con l'indirizzo dell'Eremo Camaldolese di Santangelo di Todi dove appunto si trasferisce nel 1973 – in accompagnamento della famosa fotografia della cena con la Rebay, durante il suo soggiorno romano nell'ottobre del 1949, che vide la partecipazione di Dorazio, Perilli, Guerrini, Manisco, Prampolini, Capogrossi, Afro e Palma Bucarelli, come annotato dallo stesso Dorazio. [Questa foto compare nel volume di A. Perilli, *L'Age d'or di Forma 1*, Roma, De Luca Editore, 2000, p.141, con qualche variazione di nome: non c'è Afro, ma abbiamo Cagli, ed compare anche Giulio Laudisa della Galleria del Secolo.]

Si ricorda inoltre che Dorazio partecipò con alcuni dipinti di tipo geometrico alla *Loan Exhibition* n. 43 organizzata al Museum of Non-Objective Painting dal 20 giugno al 9 ottobre 1950 (opere di Albers, Bistram, Bolotwsky, Cavel, Dorazio, Kerns, Mason, Mueller-Kraus, Ney, Patecky, Rebay, Richenburg, Scarlett, Schatz, Stern, Vantongerloo, Xceron); la mostra venne recensita sia in "Art News" lodando l'indipendenza del suo lavoro (cfr. *New Non-Objective Paintings, Pictures on Exhibit*, "Art News", New York, XLIX (4), giugno-luglio-agosto 1950), sia in "Art Digest", con un riferimento alle forme libere di Dorazio (cfr. *Non-Objectives*, "Art Digest", New York 24 (19), 1 agosto 1950, p.18). Alcuni suoi disegni acquistati fanno parte della collezione della Hilla von Rebay Foundation.

Nell'Hilla von Rebay Foundation Archive sono conservate anche 5 lettere di Manisco alla Rebay (e 2 sue risposte) e un piccolo collage su cartoncino di Perilli con un biglietto da visita di accompagnamento, datati o databili tra il 1949 e il 1950.

Ringrazio Karole Vail e Francine Sneyder dei Solomon R. Guggenheim Archives per avermi permesso la consultazione dei documenti. Su Hilla Rebay e la fondazione del Solomon R. Guggenheim Museum si veda di K. Vail (edited by), *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2009.

<sup>40</sup> È utile ricordare che Dorazio darà una valutazione negativa dell'esperienza del gruppo Origine, considerandolo un episodio minore che va ridimensionato: "Si tratta quindi di un episodio minore che va ridimensionato, poiché non apportò nulla di nuovo rispetto a quello che già si sapeva e alle esperienze che gli artisti astrattisti andavano sviluppando. Noi dell'Age d'Or (Perilli, Guerrini, Dorazio) insieme a Prampolini lo considerammo piuttosto una trovata tattica e la mostra che lo seguì, nella Galleria che Ettore Colla aveva allestito con mobili presi in prestito, nella cantina della sua casa in Via Aurora, fu un fallimento concluso con lo scioglimento del gruppo. L'unico artista interessante si rivelò Burri il quale era già da tempo nostro amico". (P. Dorazio, *'Origine' e 'Fondazione Origine'*, in M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, cit., pp.92-93)



che stanno alla base del titolo<sup>41</sup>, e racconta l'attività propagandistica condotta nella galleria di Firenze (Galleria Age d'Or, Lungarno delle Grazie 10) e nel nuovo spazio molto più ampio a Roma, in via Aurora 41 (cioè la Galleria Origine, seppure non venga nominata), aperto con la chiusura del piccolo negozio in Via del Babuino a Roma (Libreria Age d'Or) per un collasso finanziario<sup>42</sup>. Nella missiva dell'8 ottobre successivo – una delle prime in cui si discute la possibilità di organizzare in Italia, a Roma e/o a Firenze un'esposizione di opere non-oggettive della collezione Guggenheim – Dorazio concorda sulla lista di opere da esporre e sollecita la loro spedizione presso la galleria in Via Aurora 41, qui indicata ancora con il nome di "Agedor"<sup>43</sup>. E ancora in una lettera dell'anno successivo, 27 maggio 1952, riaprendo la discussione in merito all'organizzazione della mostra della collezione Guggenheim, comunica che sta programmando l'attività espositiva della galleria che dirige, anche in questo caso senza alcun accenno a Colla e agli altri. Nello stesso dattiloscritto annuncia l'apertura di una fondazione dedicata all'arte non-oggettiva (cioè la non nominata Fondazione Origine) e l'uscita del primo numero di "Arti Visive"<sup>44</sup>. È solo con la lettera seguente del 20 giugno, che compare per la prima volta il nome di Origine, essendo la missiva scritta a mano su carta intestata "Origine"<sup>45</sup>. Nella lettera del 31 luglio 1952 – annunciando l'avvenuta pubblicazione del primo numero di "Arti Visive" – se da un lato per la prima volta Dorazio fa riferimento a "un gruppo di amici" (cioè il gruppo di artisti e letterati che ruotano attorno alla Fondazione Origine), dall'altro sembra quasi defilarsi, mettere in secondo piano la propria appartenenza al comitato direttivo della rivista, definendo i propri compagni "enthusiastic and mostly unprepared people", molto probabilmente perché non pienamente soddisfatto del primo numero<sup>46</sup>. Anche nel successivo dattiloscritto del 13 ottobre, il commento un po' amaro e deluso sul primo fascicolo della rivista rivela una certa differenza di vedute all'interno del gruppo (così eterogeneo) e una sensazione di isolamento, ora che Perilli sta facendo il servizio militare nel Sud Italia. Il carattere personale del carteggio – ricco di confessioni reciproche, unite a reazioni umorali – mette in luce probabilmente posizioni e considerazioni più intime da parte di entrambi gli interlocutori, tuttavia non prive di alcune ambiguità, o almeno di alcune diversità forse strategiche. Indicativi sono il linguaggio e la terminologia critica utilizzata da Dorazio, che cambiano dal carteggio con la Rebay ai numerosi testi da lui scritti in questi anni, passando dall' "arte non-oggettiva" all' "arte astratta", e viceversa, senza soluzione di continuità. Difficile quindi chiarire se l'insistenza sul termine non-oggettivo e la distinzione da quello non-figurativo o astratto, risponda a

<sup>41</sup> Dorazio spiega che "Tic-Tac of the Space" significa " 'The Rhythm of the Space'. There are different solutions of this main problem, the 'given space' as you also said often, composition, counterpoint and creation of non-objective images". Cfr. lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, June 23rd, 1951 (fronte, 2 fogli in carta velina), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>42</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, June 23rd, 1951 (fronte, 2 fogli in carta velina; trascrizione), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: "From the propaganda point of view and activity, our work is still going fine since we have now a gallery in Florence and a new one in Rome. But we are collpsing finacially, our little store galleria at Via del Babuino is closing down since we have a new larger gallery to run at Via Aurora 41 and since we cannot effort the fees that this shop needs. [...] Perilli did go to the opening of the F.L. Wright exhibit in Florence and I might go. Our new gallery there is 10 Lungarno delle Grazie "Galleria Age d'Or" Firenze".

<sup>43</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, October 8th 1951 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: "The works proposed by the list that you have sent to me are all right and it is time to send them now. The address of the gallery is: 'Agedor / Via Aurora 41' Rome".

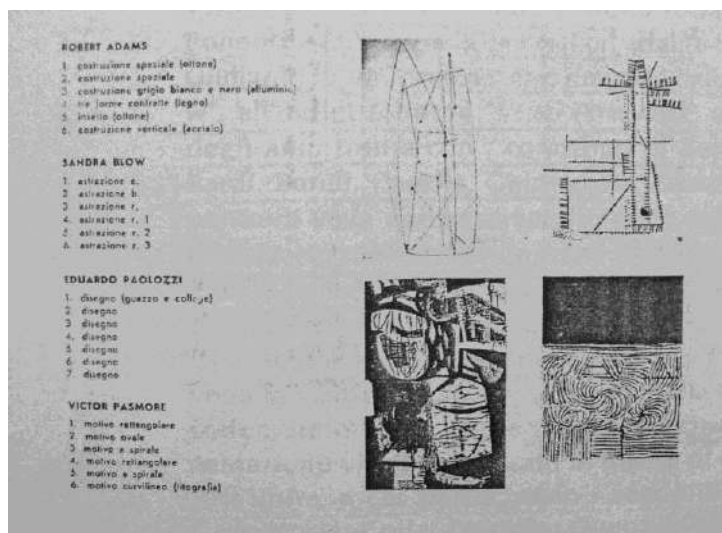
<sup>44</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, May 27th 1952 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: "The new gallery at 41 Via Aurora in Roma that I am directing is planning a new season program, do you remember that your group was expected to exhibit there last year? What do you plan for this year? Do let me know please. We are also planning to open a Foundation for non-objective art since we have large halls to arrange as a permanent exhibit. Next month a magazine also shall come out under the title of the "Arts of Vision" (Arti Visive)".

<sup>45</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, June 20th 1952 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>46</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, July 31st 1951 [da ridatare 1952] (fronte, 3 fogli numerati; firma manoscritta), Box 164, Folder 8, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

un'adesione strategica alle convinzioni della Rebay oppure no, e se la scelta del lemma "astratto" sia un adeguamento al livello del dibattito artistico italiano.

Ad ogni modo l'apporto di Dorazio alle attività (espositive ed editoriali) della Galleria-Fondazione Origine durante il biennio 1951-52 è molto intenso, come se nulla avvenga senza di lui. Oltre alle già citate *Balla. Omaggio a G. Balla futurista* e *Tic Tac di Spazio* del 1951, Dorazio collabora all'organizzazione e alla curatela – l'anno successivo – della collettiva *Astrattisti inglesi*, in cui espongono Robert Adams, Sandra Blow, Eduardo Paolozzi e Victor Pasmore<sup>47</sup>, e dell'importante mostra *Omaggio a Leonardo. Segni intorno e nella natura umana* dal 24 aprile al 7 maggio 1952, con cui viene inaugurata la Fondazione Origine<sup>48</sup>.



*Astrattisti inglesi*, catalogo della mostra alla Galleria Origine, 8-31 marzo 1952

La mostra degli astrattisti inglesi – recensita anche in "Spazio", probabilmente da Angelo Canevari<sup>49</sup> – rivela in modo chiaro la volontà di aggiornamento internazionale della nascente Fondazione Origine, e l'attenzione verso le nuove proposte di arte non-oggettiva che "cercano non più una sola soluzione di spazialità, ma di causare una emozione, che abbia origine anche nella materia". Dei quattro artisti, i due scultori Adams e Paolozzi infatti esporranno di lì a poco alla XXVI Biennale di Venezia nella collettiva dei giovani scultori inglesi curata da Herber Read<sup>50</sup>, direttore dell'ICA di Londra, e recensita da Mino Guerrini nel primo numero di "Arti

<sup>47</sup> Adams, Blow, Paolozzi, Pasmore, Roma, Galleria Origine, 1952 (catalogo della mostra Galleria Origine, Roma, 8-31 marzo 1952); con 4 illustrazioni di opere (la tela di Sandra Blow è pubblicata sottosopra). Nella collettiva vengono esposte 25 opere: 6 di Adams (*Costruzione spaziale*, ottone; *Costruzione spaziale*; *Costruzione grigio bianco e nero*, alluminio; *Tre forme contratte*, legno; *Insetto*, ottone; *Costruzione verticale*, acciaio), 6 della Blow (*Astrazione e*; *Astrazione b*; *Astrazione r*; *Astrazione r. 1*; *Astrazione r. 2*; *Astrazione r. 3*), 6 disegni e una guachi-collage di Paolozzi, e 6 opere di Pasmore (*Motivo rettangolare*; *Motivo ovale*; *Motivo a spirale*; *Motivo rettangolare*; *Motivo a spirale*; *Motivo curvilineo*, litografia).

È utile qui ricordare – per ribadire quanto detto sopra in merito alle polemiche sull'uso del nome "Origine" – come nell'opuscolo della mostra si parli ancora di Galleria del gruppo Origine: "Gli espositori di questa mostra Adams, Blow, Paolozzi e Pasmore, sono senza dubbio tra i giovani più rappresentativi della pittura e della scultura astratta inglese di oggi. Essi sono in Gran Bretagna e la galleria del gruppo "Origine" è lieta di presentare per la prima volta a Roma alcuni saggi della loro recente attività".

<sup>48</sup> La mostra viene organizzata in occasione delle celebrazioni per il quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci.

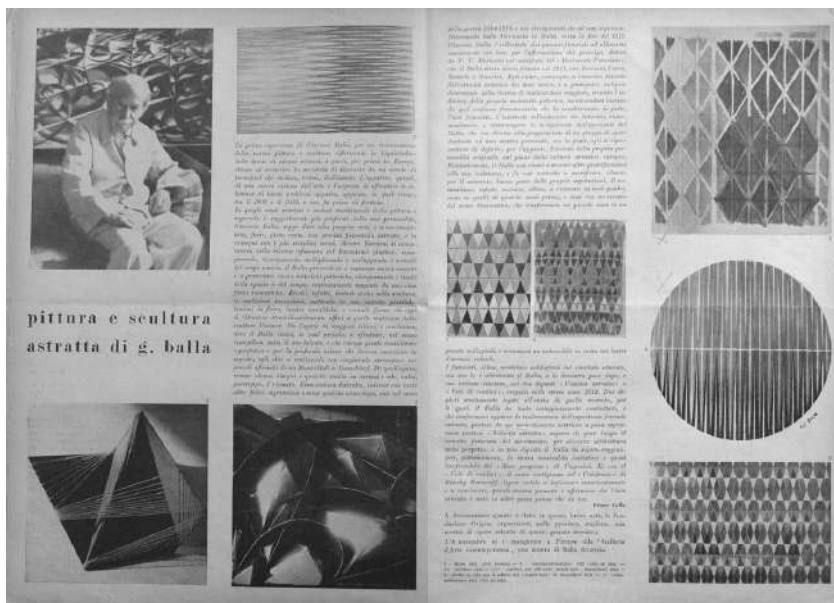
<sup>49</sup> [A. Canevari], *Astrattisti inglesi all'"Origine"*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, III (6), dicembre 1951-aprile 1952, p.107; con tre immagini di opere di Adams (*Costruzione a spirale nello spazio*), Pasmore (*Motivo a spirale*) e Paolozzi (*Fontana per il South Bank Festival*, 1951: le opere di Adams e Pasmore sono le stesse pubblicate nel catalogo della mostra, sebbene quella di Pasmore sottosopra e tagliata).

<sup>50</sup> H. Read, *Scultura recente inglese*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952, pp.280-284 (catalogo della *XXVI Biennale di Venezia*, 14 giugno-19 ottobre).

Visive”<sup>51</sup>. Robert Adams presenta 6 sculture, semplici strutture volumetriche e spaziali che sembrano nascere dai materiali; di Paolozzi invece vengono esposti altrettanti disegni (invece di sculture) che tuttavia, per la loro linearità e per il carattere costruttivo in bilico tra certezza e improvvisazione, fanno il paio alle sue sculture tubolari, come quelle realizzate per il South Bank Festival del 1951; Sandra Blow – nome sempre caro ad “Arti Visive” che ne seguirà l’evolversi della ricerca artistica – espone 6 tele astratte; infine Victor Pasmore, forse il più noto dei quattro, propone una serie di 6 motivi rettangolari, spiraliformi, ovali, curvilinei, cioè successioni di forme centrifughe e aperte che animano in modo serrato il dipinto. Dorazio inoltre curerà la mostra di opere non-oggettive della collezione della Fondazione R. Solomon Guggenheim dal 24 gennaio al 20 febbraio 1953, e la personale di George Vantongerloo con opere dal 1927 al 1950, allestita presso la Fondazione Origine dal 9 al 25 maggio dello stesso anno.

*Le attività della Galleria Origine di Roma*

Dopo l’esposizione del Gruppo Origine e il suo successivo scioglimento, la prima mostra organizzata dalla Galleria Origine – *Balla. Omaggio a G. Balla futurista* – risulta essere una tappa importante nel processo di rivalutazione storica del Futurismo avviata alla fine degli anni Quaranta, letto come via italiana per la pittura astratta. Nel luglio 1950 Luigi Moretti aveva dedicato il primo numero di “Spazio” al Futurismo, con un testo di Soffici, *Valore storico del Futurismo*, e un *Omaggio a Boccioni* di Zervos e di Sironi con un ricco apparato fotografico<sup>52</sup>. E ancora nel fascicolo 4 del gennaio-febbraio 1951, la nota sull’arte astratta italiana – a cui collaborarono Severini, Dorazio, Guerrini e Perilli, Bernasconi per il periodo 1933-35 e Canevari – si apriva con il riconoscimento del ruolo del Futurismo nella storia dell’arte non-oggettiva: “Se francamente riconosciamo nel Futurismo i germi dell’Arte astratta di oggi non è per creare a questa, in un modo o nell’altro, una qualunque ascendenza, ma soprattutto perché ci sembrava doveroso dichiarare che il rinnovamento apportato dai futuristi non riguardò soltanto l’iconografia ma incise nel concetto formale”<sup>53</sup>.



E. Colla, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, “Arti Visive”, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.8-9

<sup>51</sup> M. Guerrini, *Gli inglesi*, “Arti Visive”, Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952.  
<sup>52</sup> A. Soffici, *Valore storico del Futurismo*; C. Zervos, *Omaggio a Boccioni*; M. Sironi, *Omaggio a Boccioni*, “Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell’architettura”, Roma, I (1), luglio 1950, pp.9-16.  
<sup>53</sup> Severini, Dorazio, Guerrini e Perilli, Bernasconi, Canevari, *Quarant’anni di arte astratta in Italia*, “Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell’architettura”, Roma, II (4), gennaio-febbraio 1951, pp.45-52; il testo è corredato di un ricco apparato iconografico con opere di Severini, Balla, Boccioni, Magnelli, Prampolini, Depero, Soldati, Radice, Munari, Dorfles, Galliano Mazzon, Dorfles, Monnet, Nado, Vedova, Turcato, Corpora, Garau, De Fusco, Guerrini, Tot, Cagli, Consagra, Capogrossi, Mannucci, Mirko, Dorazio, Afro, Nativi, Berti, Veronesi. Questa ricostruzione storica conclude l’inchiesta sull’arte non obiettiva internazionale – a seguito di un saggio di Salmi sulla *Decorazione romanica in Toscana*, e uno di Moretti – *Trasfigurazioni di strutture murarie* – secondo una splendida consequenzialità teorica e visiva.

Dorazio in più occasioni ha ricordato le vicende che hanno portato alla riscoperta, quasi fortuita, di Giacomo Balla, ormai caduto in oblio dalla fine degli anni Venti: “Tramite Edgardo Mannucci – uno dei primi soci della ‘Fondazione Origine’ – conobbi Balla, che in quegli anni tutti pensavano fosse morto. Mannucci un giorno mi portò a Castel Sant’Angelo, era febbraio, e lì seduto su una panchina che prendeva il sole, trovammo Balla. Ci invitò subito a casa sua e ci mostrò un palchettone sopra la cucina dove aveva praticamente nascosto tutti i suoi quadri futuristi. Con Mannucci tirammo giù tutti questi dipinti, li srotolammo, applicammo le tele sui telai e restaurammo i disegni”<sup>54</sup>.

La mostra, che, secondo quanto ha raccontato Ballocco, inizialmente era stata proposta alla Galleria Bompiani di Milano, presentò una ventina di opere del periodo Futurista, dal 1909 al 1929<sup>55</sup>. Sempre Ballocco – sottolineando sul fascicolo 11 di “AZ” dell’aprile 1951 l’importanza dell’esposizione sia per l’assenza di mostre personali del maestro futurista da circa trentacinque anni, sia per la crescente attenzione internazionale verso la sua opera<sup>56</sup> – ricorda che delle tele e dei disegni esposti (ne annuncia 25), alcuni sono stati pubblicati su “Cahiers d’Art”<sup>57</sup>, altri sono inediti. Anche lo stesso Colla, nella recensione della mostra su “Spazio” nel numero di luglio-agosto di quell’anno, chiude il testo sottolineando il nuovo grande interesse verso la ricerca artistica di Balla che ha spinto importanti musei e collezioni internazionali come il MoMA e il Guggenheim di New York, e la Kunsthaus<sup>58</sup> e la collezione Loeffler di Zurigo ad acquistarne pezzi importanti<sup>59</sup>.

Anzi, forse si può dire che la riscoperta e la valorizzazione degli artisti futuristi fu prima straniera che italiana<sup>60</sup>: dal 29 giugno all’11 settembre 1949 l’esposizione *Twentieth-Century Italian Art* a cura di Alfred Barr Jr. e James Thrall Soby presso il MoMA di New York fu davvero la prima grande occasione per il pubblico americano di ammirare un vasto gruppo di opere di artisti italiani contemporanei – tra cui un congruo e importante nucleo di opere futuriste – riconoscendo all’arte italiana del Novecento una propria storia, autonomia e carattere indipendente da quella francese. Come Barr e Soby scrivono nell’introduzione del catalogo, la mostra è anche l’occasione per ammettere, con grande onestà intellettuale, il ritardo e la mancanza critica e storica nei confronti dell’arte italiana moderna, dovuti, da un lato al giustificato interesse per la pittura e scultura contemporanee americane, dall’altro alla formidabile attrazione in Europa verso l’arte contemporanea parigina e quella antica italiana<sup>61</sup>. I

---

<sup>54</sup> F. Pirani, *Anni Cruciali per Dorazio*, in “La Tartaruga. Quaderni d’arte e letteratura”, Roma, 5-6, marzo 1989, p.51.

<sup>55</sup> Cfr. L. Masina, *Intervista a Mario Ballocco*, cit., p.25.

<sup>56</sup> [M. Ballocco], *Omaggio a Giacomo Balla*, cit.

<sup>57</sup> C. Zervos, *Un Semi-Siècle d’Art Italian*, “Cahiers d’Art”, Paris, vol. 25, 1950

<sup>58</sup> Balla espone quadri storici alla mostra *Futurismo e Pittura Metafisica*, a cura di P. Wehrl e M. Bill alla Kunsthaus di Zurigo tra novembre e dicembre 1950. Al termine della mostra il museo acquista *Velocità d’automobile+luce+rumore*.

<sup>59</sup> E. Colla, *Balla futurista*, “Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell’architettura”, Roma, II (5), luglio-agosto 1951, p.89, con l’illustrazione dell’opera *Velocità astratta* del 1913 esposta alla Galleria Origine.

<sup>60</sup> La Biennale di Venezia organizzerà la prima mostra dedicata al Futurismo nel secondo dopoguerra in occasione della XXV edizione del 1950, con un testo in catalogo di Umbrò Apollonio, *I firmatari del primo manifesto futurista* (Cfr. U. Apollonio, *I firmatari del primo manifesto futurista*, in *XXV Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1950, pp.55-58 (*I firmatari del primo manifesto futurista*, a cura di U. Apollonio, C. Carrà, R. Carrieri, G. Marchiori, B. Marinetti, G. Severini, J. T. Soby, sala VI, nel catalogo della *XXV Biennale di Venezia*, Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950); vengono esposte 4 opere di Balla, 13 di Boccioni, 8 di Carrà, 2 di Russolo e 12 di Severini), mentre nell’edizione del 1952 ci sarà un’esposizione sul Divisionismo italiano, a cura di Marco Valsecchi (Cfr. M. Valsecchi, *Il Divisionismo in Italia*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952, pp.390-394 (*Il Divisionismo in Italia*, a cura di M. Valsecchi, nel catalogo della *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952)), come contraltare a quella sul “Divisionismo” francese, preparata da Raymond Cogniat (Cfr. R. Cogniat, *Il Divisionismo in Francia*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952, pp.385-387 (*Il Divisionismo in Francia*, a cura di R. Cogniat, nel catalogo della *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952)). Nella mostra italiana vengono presentate 1 opera di Zandomeneghi, 3 di Grubicy, 1 di Previati, 2 di Morbelli, 4 di Segantini, 8 di Pellizza da Volpedo, 2 di Balla, 3 di Boccioni, 2 di Carrà, 2 di Severini e 1 di Russolo; in quella francese compaiono 2 di Pissarro, 2 di Dubois-Pillet, 2 di Angrand, 1 di Hippolyte, 4 di Cross Henri; 2 di Maximilien, 6 di Seurat, 1 di Van Rysselberghe, 6 di Signac, 2 di Cousturier e 1 di Selmersheim-Desgrange.

<sup>61</sup> A. Barr Jr. e J.T. Soby, *Foreword*, in A. Barr Jr. e J.T. Soby (a cura di), *Twentieth-Century Italian Art*, New York, MoMA, 1949, p.5 (catalogo della mostra Museum of Modern Art, New York, 29 giugno-11 settembre 1949).

due curatori riconoscono ora il grande interesse per la produzione artistica italiana moderna, soprattutto, ma non solo, per i due grandi movimenti del futurismo e della scuola metafisica, che hanno contribuito in modo vitale alla tendenza dominante dell'arte internazionale, ma anche per artisti della generazione più vecchia e di mezzo, e per i giovani attivi nel secondo dopoguerra. Il medesimo concetto verrà ribadito da Soby in modo ancora più netto nel catalogo della mostra *Twentieth-Century Italian Art from American Collections*, cioè *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*, che si terrà a Palazzo Reale di Milano dal 30 aprile al 26 giugno 1960 e alla GNAM di Roma dal 15 luglio al 18 settembre 1960. Presentando questa mostra – pensata come espressione degli effetti positivi dati dalla mostra del 1949 e come atto di gratitudine degli Stati Uniti, nonché dimostrazione di grande stima in cui è tenuta l'arte moderna italiana – Soby afferma, con grande senso critico, che è “lontano il tempo in cui tendevamo a scartare il futurismo come semplice variante, soltanto un po' più rumorosa del cubismo parigino”<sup>62</sup>, per cui anche la vasta sezione dedicata al Futurismo dalla fondamentale mostra al MoMA nel 1936, *Cubism and Abstract Art*, curata da Barr, poteva essere considerata un'eccezione. La mostra del 1960, che si apre con la scultura di Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio*, dedica le prime sale alla vasta rappresentanza del Futurismo riconoscendo un ruolo fondamentale a Balla e Boccioni – considerato “tra i più grandi artisti degli ultimi duecento anni”<sup>63</sup> –, e presentando opere capitali e da tempo non visibili in Italia quali *Stati d'animo* (1911), *La risata* (1913), bozzetti de *La città sale* (1910-11) di Boccioni, *I funerali dell'anarchico Galli* (1910-11) di Carrà, *Bal Tabarin* (1913) di Severini, e la *Lampada. Studio di Luce* (1909) e *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) di Balla. Quest'ultima tela fu una delle poche opere futuriste (e in generale italiane) conosciute negli Stati Uniti già durante gli anni Trenta. Infatti Alfred Barr vi aveva mostrato grande interesse già durante la preparazione dell'esposizione *Cubism and Abstract Art*, dovendo però rinunciare a malincuore nel 1934 all'acquisto dell'opera. Il dipinto verrà poi acquistato da Anson Conger Goodyear, presidente del consiglio di amministrazione del MoMA<sup>64</sup>. Soby ricorda come il ruolo di Balla all'interno delle ricerche artistiche più avanzate dell'inizio del secolo sia ormai unanimemente riconosciuto, per la sua sensibilità coloristica e le pregevoli doti di inventore di forme<sup>65</sup>.

Nel 1949 al MoMA, invece, tra le circa 230 opere presentate (dipinti, sculture, disegni, bozzetti, incisioni), in molti casi di altissima qualità, di 45 artisti, vennero esposte 6 opere di Balla, 26 di Boccioni, 12 di Carrà, 1 di Russolo, 8 di Severini e 2 di Soffici. *XX Century Italian Art* diede avvio a un processo di crescita di interesse degli Americani verso l'arte italiana del Novecento e determinò una campagna di acquisti da parte del MoMA stesso, ma anche da altre istituzioni e diversi collezionisti privati. Infatti il MoMA, già durante la preparazione dell'esposizione acquistò alcune opere futuriste di Balla (*Speeding Automobile*, 1912; *Swifts: paths of Movement + Dynamic Sequences*, 1912)<sup>66</sup>, Boccioni (*Development of a Bottle in Space*, 1912), Carrà (*Funeral of the Anarchist Galli*, 1911) e Severini (*Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin*, 1912)<sup>67</sup>.

L'opera di valorizzazione del Futurismo da parte del MoMA raggiungerà il compimento nel 1961 con l'organizzazione dell'esposizione *Futurism*, a cura di Peter Selz (con catalogo a cura di Joshua Taylor)<sup>68</sup>, e della personale *Umberto Boccioni: Drawings and Etchings from the*

<sup>62</sup> J.T. Soby, *Presentazione*, in J.T. Soby (a cura di), *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1960, p.16 (catalogo della mostra Palazzo Reale, Milano, 30 aprile-26 giugno 1960, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 15 luglio-18 settembre 1960).

<sup>63</sup> J.T. Soby, *Presentazione*, cit., p.17.

<sup>64</sup> A causa di forti dissidi tra Goodyear e il MoMA all'inizio degli anni Cinquanta, il *Dinamismo di un cane al guinzaglio* finirà per testamento nelle collezioni della Albright-Knox Art Gallery di Buffalo.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Le due opere di Balla – *Automobile in corsa* e *Successioni dinamiche+volo di rondini* – erano state esposte nella sala dedicata al *Movimento futurista italiano* durante la *V Quadriennale* di Roma dal 31 marzo 1948.

<sup>67</sup> Cfr. *Painting and Sculture Acquisitions from January 1, 1948 to July 1, 1949. A Supplement to the Catalog Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, New York, 1948* – “The Museum of Modern Art Bulletin”, MoMA, New York, vol XVII (2-3), 1950.

<sup>68</sup> J.C. Taylor, *Futurism*, New York, MoMA, 1961 (catalogo della mostra a cura di P. Selz, Museum of Modern Art, New York, 31 maggio-5 settembre 1961; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 18 ottobre-19 dicembre 1961; Los Angeles County Museum, Los Angeles, 14 gennaio-19 febbraio 1962).

*Collection of Mr. & Mrs. Harry L. Winston* preparata da William Lieberman ed Elaine Johnson<sup>69</sup>, di cui verrà tratta una versione ridotta per numero ma non per qualità, da inviare in Europa per un tour tra Olanda, Inghilterra e Scozia dal 1962 al 1965<sup>70</sup>.

Durante gli anni Cinquanta vennero organizzate a New York altre due mostre dedicate ad artisti futuristi: *The Futurists Balla and Severini. 1912-1918* presso la Rose Fried Gallery, dal 25 gennaio al 26 febbraio 1954<sup>71</sup>, e la collettiva *Futurism* alla Sidney Janis Gallery dal 22 marzo al 1° maggio dello stesso anno, con opere importanti provenienti dal MoMA, dalla Kunsthaus e dalla collezione Loeffler di Zurigo, e soprattutto dalle collezioni Mattioli e Jucker di Milano<sup>72</sup>. Fautore e tramite per la realizzazione della mostra di Balla alla Fried Gallery fu proprio Dorazio durante il suo soggiorno newyorkese tra il settembre 1953 e il giugno 1954, grazie agli stretti rapporti intessuti con la gallerista per l'organizzazione della propria personale *Cartographies* dal 27 aprile al 22 maggio 1954<sup>73</sup>. Nell'inedito carteggio tra Rose Fried e Giacomo o Luce Balla –

---

<sup>69</sup> W.S. Lieberman and E. Johnson (a cura di), *Umberto Boccioni: Drawings and Etchings from the Collection of Mr. & Mrs. Harry L. Winston*, New York, MoMA, 1961 (catalogo della mostra Museum of Modern Art, New York, 30 maggio-6 agosto 1961).

<sup>70</sup> W.S. Lieberman ed E. Johnson (a cura di), *Umberto Boccioni: His Graphic Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 19 aprile-28 maggio 1962; Arts Council Gallery, London, 19 settembre-17 ottobre 1964; Manchester City Art gallery, Manchester, 31 ottobre-21 novembre 1964; Leeds City Art Gallery, Leeds, 28 novembre-19 dicembre 1964; Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, 2-23 gennaio 1965.

<sup>71</sup> *The Futurists Balla and Severini. 1912-1918*, New York, Rose Fried Gallery (catalogo della mostra Rose Fried Gallery, New York, 25 gennaio-26 febbraio 1954, con un testo di Lionello Venturi estrapolato dal volume *Pittura italiana* edito da Skira nel 1952, e un contributo di Jacques Maritain). Nell'esposizione sono presentate 15 opere di Balla (*Iridescent Interpenetration No. 3*, Oil on Cardboard, 1912; *Irredescent Interpenetration No. 4*, Oil on Cardboard, 1912; *Line of Speed + Vortex*, Oil on Canvas, 1913; *Automobile Velocity + Lights*, Oil on Cardboard, 1913; *Automobile Dynamics*, Pencil Drawing, 1913; *Line of Speed*, Pencil Drawing, 1913; *Vortex I*, Charcoal, 1913; *Vortex II*, Charcoal, 1913; *Abstract Study of Velocity*, Charcoal, 1913; *Study of Materiality of Lights + Speed*, Gouache, 1913; *Abstraction of Speed + Dynamism*, Gouache, 1913; *Planet Mercury Approaching The Sun*, Oil on Cardboard, 1914; *Iridescent Interpenetration*, Oil on Canvas, 1914; *Veil of Widow + Landscape*, Oil on Canvas, 1916; *Linear Dynamics of a Landscape*, Oil on Cardboard, 1918) e 9 di Severini (*Festival in Montmartre*, Oil on Canvas, 1913; *The Sea + The Dance = A Bouquet of Flowers*, Oil on Canvas, 1912; *Running Streetcar*, Pastel, 1913; *Study for the Dance*, Watercolor, 1913; *Dynamic Rhythm*, Pastel, 1912; *Festival in a Bus*, Charcoal, 1912; *Pigalle*, Charcoal, 1913; *Cards, Player and Flask*, Collage, 1912; *Detail for "Armoured Train"*, Charcoal, 1914).

<sup>72</sup> *Futurism*, New York, Sidney Janis Gallery, 1954 (catalogo della mostra Sidney Janis Gallery, 22 marzo-1° maggio 1951), estratti di testi di Sidney Janis da *Sources in XX Century European Painting* e *Abstract and Surrealist Art in America*, Ny, Reynal & Hitchcock, 1944; 2 fotografie di Russolo, Carrà, Marinetti, Boccioni e Severini a Parigi per la mostra futurista del 1912, e un'immagine di Balla nel 1922 procurata da Dorazio). Nella mostra sono esposte 8 opere di Balla (*Speeding automobile*, 1912; *Speed of Automobile + Light + Sound*, 1913; *Abstract Speed: Wake of Speeding Automobile*, 1913; *Abstract Speed: Speeding automobile*, 1913; *Abstract Speed*, 1913 [riprodotta in b/n in catalogo]; *Swifts: Paths of Movement + Dynamic Sequences*, 1913; *Mercury Passing Before the Sun*, 1914 [riprodotta a colori in catalogo]; *The Laughing brush*, 1914; 9 di Boccioni (*Grief and Lamentation*, 1909-10 [riprodotta in b/n in catalogo]; *The City Rises*, 1910; *The City Rises*, 1911; *States of Mind III: Those Who Stay*, 1911; *Elasticity*, 1912 [riprodotta a colori in catalogo]; *Dynamism of a Footballer Player*, 1913 [riprodotta a colori nella copertina del catalogo]; *Spiral Construction*, 1914; *The Drinker*, 1914; *Charge of Lancers*, 1914-15), 6 di Carrà (*Horse and Rider*, 1911; *Woman and Absinthe*, 1911; *What the Streetcar told Me*; *The Milan Galleria*, 1912 [riprodotta a colori in catalogo]; *Manifestation for Intervention*, 1914 [riprodotta a colori in catalogo]; *Pursuit*, 1914-15), 4 di Russolo (*Full Speed*, 1911; *Plastic Resume of a Woman's Movements*, 1912, [riprodotta in b/n in catalogo]; *Internprenetation of Houses + Light + Sky*, 1912; *Solidity of the Fog*, 1912 [riprodotta a colori in catalogo]), e 6 di Severini (*Woman with Black Cat*, 1911; *Blue Dancer*, 1912; *Dynamism of a dancer (Bal Tabarin)*, 1912 [riprodotta a colori in catalogo]; *Spherical Expansion of Light: (Centripetal)*, 1913; *Streetcar in Motion*, 1913; *Spherical Expansion of Light (Centrifugal)*, 1914 [riprodotta a colori in catalogo]).

La mostra fu comunicata con un breve trafiletto anche in "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954.

Questo catalogo, come gli altri delle esposizioni della Sidney Janis Gallery sono conservati presso il Sidney Janis Gallery Exhibition Catalogs Archives. Archives of American Art, Washington, D.C.

<sup>73</sup> *Cartographies by Piero Dorazio*, New York, Rose Fried Gallery, 1954 (catalogo della mostra alla Rose Fried Gallery, New York, 26 aprile-22 maggio 1954).

Nei Rose Fried Gallery Records presso gli Archives of American Art di New York è conservata una fitta corrispondenza tra Dorazio e Rose Fried, fra il 1956 e gli inizi del 1960, e poi ancora nel 1961; invece non è stato conservato il materiale inerente la personale di Dorazio del 1953. (Cfr. Reel 2202/721-853, Rose

conservato Archives of American Art di New York –, infatti, Dorazio viene citato più volte come referente e amico del maestro futurista: in tre missive tra il 10 maggio 1954 e il 18 gennaio 1955, Dorazio è incaricato da Luce Balla di riportare a Roma sei tele dell'ultimo periodo futurista che il padre vuole tenere insieme – *Pessimismo e ottimismo, Idealfiamma, Giocoliere futurista, Espansione rumore, Linee spaziali, Compenetrazione iridescente n. 4* –, in occasione del suo rientro in Italia dopo il soggiorno americano<sup>74</sup>. Dorazio stesso recensì la mostra su “Art News” – *The future that ended in 1915* – nel numero del febbraio 1954<sup>75</sup>. Visto il crescente interesse per il Futurismo negli Stati Uniti – a metà del 1954 il MoMA acquista *Lampada ad arco* – per i mesi seguenti viene programmata una seconda personale di Balla alla Fried Gallery – sempre a cura di Dorazio e per la quale Balla chiese (presumibilmente con l'aiuto di Dorazio) un testo di presentazione ad Alfred Barr jr – ma che verrà poi annullata.

Nello scritto su “Spazio”, Colla evidenzia in opere del primo periodo futurista quali *Lampada ad arco, Il fanale, Cane al guinzaglio*, la capacità di Balla di sviluppare una visione propria inserendo “il movimento, cioè la compenetrazione dei piani, in una luminosità rinnovata”<sup>76</sup>. Al termine della seconda fase della sua attività iniziata con *Velocità astratta + luci, Auto in corsa, Volo di rondini* del 1913 e il fondamentale *Mercurio passa davanti al Sole*, opere come *I canti della patria, Alberi mutilati e Stati d'animo* manifestano in pieno un astrattismo libero da ogni riferimento con il reale. Così come nella produzione degli anni Venti esiste unicamente “il mondo dell'invisibile e astratto dinamismo, che può nascere solo dalla inesauribile indole poetica di un grande artista”<sup>77</sup>.

Colla, Dorazio e la Fondazione Origine riconoscono a Balla un ruolo preminente e autonomo sia all'interno del Futurismo, sia nel vasto ambito dell'arte astratta, della quale viene considerato un pioniere.

Dorazio, infatti, sente il confronto con le avanguardie essenziale per il rinnovamento artistico tanto impellente in quegli anni, in quanto vi riconosce degli interlocutori privilegiati per una via di uscita dal decorativismo facile in cui l'arte astratta sembra essersi affossata. Dalla consuetudine e dallo studio attento delle opere dei divisionisti che poteva ammirare alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma – tra cui Segantini, Previati e soprattutto il Pellizza da Volpedo de *Il sole nascente (Il sole)* del 1903-04 – apprende la centralità del ruolo compositivo del colore, la funzione della pennellata nell'animare la superficie e l'omogeneità del piano pittorico. E altrettanto ammirato è il suo sguardo nei confronti delle sculture di Medardo Rosso. Dai futuristi – Severini (frequentato assiduamente a partire dal 1947), e specialmente Balla e Boccioni – impara la concezione del quadro come campo di energia, della linea intrinsecamente legata al colore (forma-colore) e del colore percepito in termini di forza e luce, tutti principi del dinamismo plastico. Dorazio stesso così scriverà nel 1985: “Non esistono le immagini senza tener conto della luce che le compenetra e le fa palpitare insieme a tutto ciò che le circonda. Luce e movimento sono l'essenza della realtà, tutto il resto è illusione, apparenza”<sup>78</sup>. Riecheggiano quindi le parole di Boccioni, “diciamo linee intendendo cioè le direzioni delle forme-colore”<sup>79</sup>. La lezione di Balla – compenetrazione di luce e movimento come essenza della realtà – diventa

---

Fried Gallery Records. Archives of American Art, New York, NY). Si ringrazia Joy Weiner per la consultazione dei materiali dell'AAA di New York.

<sup>74</sup> Lettera dattiloscritta di Luce Balla a Rose Fried, Rome, May 10th 1954 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Reel 2201/867, Rose Fried Gallery Records. Archives of American Art, New York, NY: “By the present one, that I hope may reach you in due time, I beg you to send me back, through Mr. Dorazio, the 6 paintings that you should have already shipped (those works belong to the group of the latest futuristic paintings made by my Father, and I really wish to have all of them together again)”. Lettera dattiloscritta di Rose Fried a Luce Balla, May 24th 1954 (fronte, 1 foglio), Reel 2201/869, Rose Fried Gallery Records. Archives of American Art, New York, NY; Lettera dattiloscritta di Luce Balla a Rose Fried, Rome, June 16th 1954 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Reel 2201/870, Rose Fried Gallery Records. Archives of American Art, New York, NY.

Il carteggio tra Giacomo e Luce Balla e Rose Fried consta di 14 lettere (10 dei Balla e 4 della Fried) scritte tra l'ottobre 1953 e il 29 dicembre 1955, a cui va aggiunta altra documentazione relativa alle pratiche di spedizione e assicurazione delle opere (Reel 2201/853-906, Rose Fried Gallery Records. Archives of American Art, New York, NY).

<sup>75</sup> P. Dorazio, *The future that ended in 1915*, “Art News”, New York, LII (10), febbraio 1954.

<sup>76</sup> E. Colla, *Balla futurista*, cit., p.89.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> P. Dorazio, *Quello che ho imparato*, in *Piero Dorazio*, Mantova, 1985 (catalogo della mostra Galleria Corraini, Mantova, febbraio 1985).

<sup>79</sup> U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Biroli, Milano, Feltrinelli, 1971, p.155.

per Dorazio punto fermo della propria ricerca: la struttura linguistica delle sue opere si fonda, infatti, sui rapporti cromatici, in cui l'organizzazione dei colori determina lo spazio e la composizione. Dorazio, a metà degli anni Cinquanta, accorderà una disciplina rigorosa alla possibilità di ampie improvvisazioni. I colori, benché rispondano a un ordine rigoroso, manterranno una certa autonomia di sviluppo basata sul loro farsi, cercando di rifuggire sia la standardizzazione sia gli effetti gratuiti. In Dorazio – attento osservatore delle ricerche a lui contemporanee e delle caratteristiche di un espressionismo più gestuale e materico, da cui però si sente lontano – il colore rimane uno strumento e la gestualità è controllata.

Colla, nell'autunno del 1952, pubblica su "Arti Visive" un nuovo testo dedicato a Balla, intitolato *Pittura e scultura astratta di G. Balla*<sup>80</sup>, in cui si dà notizia di una mostra di Balla futurista presso la Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze per l'8 novembre 1952, con una presentazione di Prampolini<sup>81</sup>, e in cui si annuncia l'organizzazione di un'esposizione di opere astratte di Balla per la prossima stagione della Fondazione Origine, tuttavia poi mai realizzata. Per Colla, Balla fu tra i primi e tra i pochi – tra il 1909 e il 1913 – ad avvertire "la necessità di liberarsi da un mondo di immagini che andava, ormai, declinando" e a "dare alla propria arte, e senza rendersene, forse, pieno conto, una precisa fisionomia astratta, e la conseguì con semplici mezzi"<sup>82</sup>. Colla evidenzia le differenze della ricerca di Balla rispetto agli altri futuristi, fino a quasi svincolarlo e liberarlo dal Futurismo e da quel realismo frammentario che ha caratterizzato, in parte, l'arte futurista. Pertanto se per gran parte dei critici il *Cagnolino al guinzaglio* appare come opera capitale e indicativa del dinamismo futurista, per Colla non è altro che un eccesso di "senso dinamistico", quasi un gioco futile e gratuito. Altre sono le opere fondamentali: "I futuristi, infine, sembrano soddisfatti del risultato ottenuto, ma non lo è altrettanto il Balla, e lo dimostra poco dopo, e con irritata reazione, nei due dipinti 'Velocità astratta' e 'Volo di rondini', eseguiti nello stesso anno 1913. Due dipinti strettamente legati all'ansia di quelle ricerche, per le quali il Balla ha tanto coraggiosamente combattuto, e che confermano appieno l'esperienza formale astratta, portata da un arricchimento interiore a pura espressione poetica. 'Velocità astratta' supera di gran lunga il concetto futurista del *movimento* per divenire addirittura *moto perpetuo*, e in tale dipinto il Balla, ha saputo raggiungere, pittoricamente, la stessa musicalità imitativa a quasi irrefrenabile del 'Moto perpetuo' di Paganini. E, con il 'Volo di rondini', il canto vertiginoso del 'Calabrone' di Rimsky Korsakov"<sup>83</sup>.

Significativamente si può notare che a integrazione del saggio sono pubblicate – oltre a una foto dello stesso Balla di fronte all'importante *Velocità astratta* scattata da Beissel per Willem Sandberg, direttore dello Stedelijk Museum di Amsterdam, durante un soggiorno presso lo studio dell'artista nel maggio 1952 – alcune opere del 1912: *Compenetrazione*, particolari di due sculture, una *Composizione* e tre cartoni e uno studio su tela per la decorazione del Music-Hall in costruzione nel giardino dell'abitazione dei Löwenstein a Düsseldorf, presso i quali soggiorna nel mese di novembre 1912. È infatti proprio in questa occasione che intraprende la ricerca sulle compenetrazioni di colore e il movimento della luce attraverso schemi tabulari che sviluppa poi in modo autonomo nelle *Compenetrazioni iridescenti*, da lui chiamate anche *Composizioni iridescenti*.

Nei numeri successive di "Arti Visive" verranno pubblicate altre opere di Balla: una *Composizione* del 1914 nel numero del maggio 1953 – nell'ambito della rubrica *Indicazioni*, con opere di Soldati, Matta, Mannucci, Capogrossi, Barisani, Vedova<sup>84</sup> –, e una delle versioni su carta di *Mercurio che passa davanti al Sole* nel fascicolo successivo (novembre-dicembre 1953), accanto a immagini di Ruggeri, Teghini, Guth, Meo, Burri e Sonia Delaunay (in una

---

<sup>80</sup> E. Colla, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, in "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.8-9.

<sup>81</sup> *Futur Balla 1912-20*, Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze, dall'8 novembre 1952, con un breve testo dello stesso Balla del 1918 e una presentazione di Prampolini; nella mostra vengono esposte le seguenti opere: *Compenetrazione iridescente*, 1912; *Compenetrazione iridescente*, 1912; *Compenetrazione iridescente*, 1912; *Bambina che corre sul balcone*, 1912; *Automobile in moto*, 1912; *Velocità astratta*, 1913; *Linee forza di paesaggio*, 1920; *Colpo di fucile domenicale*, 1912; *Linee spaziali*, 1920; bozzetto di *Espansione di rumore*, 1920; bozzetto di *Linee spaziali*, 1920; bozzetto di *Circolpiani*, 1920; bozzetto di *Non rompetemi le scatole*, 1920.

<sup>82</sup> E. Colla, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, cit.

<sup>83</sup> Ibidem.

<sup>84</sup> [Arti Visive], *Indicazioni*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, pp.6-7; con immagini di Soldati, Matta, Mannucci, Tot, Balla, Capogrossi, Barisani, Vedova



commistione tra giovani e maestri)<sup>85</sup>; infine una *Compenetrazione* del 1912 all'interno dell'editoriale *Anagrafe per gli eroi* della primavera 1954<sup>86</sup>. E Balla, per "Arti Visive", è uno degli "eroici", uno dei primi a essere astrattista (anche a scapito dell'appoggio di Boccioni e Marinetti): prima di Pevsner, di Malevich, ma anche prima di Kandinskij e di Mondrian.

## 1.2 Fondazione Origine: centro di documentazione internazionale dell'arte moderna

Se la personale di Balla è la prima esposizione della Galleria Origine dopo la rottura con Ballocco, la collettiva *Omaggio a Leonardo. Segni intorno e nella natura umana* – con opere di Accardi, Burri, Cagli, Capogrossi, Colla, Dorazio, L. Guerrini, M. Guerrini, Mannucci, Matta, Mirko, Perilli, Prampolini, Sanfilippo, Savelli – dal 24 aprile al 7 maggio 1952, inaugura la Fondazione Origine. Successivamente la mostra verrà trasferita alla Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze, secondo spazio espositivo del gruppo Dorazio-Perilli-Guerrini<sup>87</sup>.



[Arti Visive], *La Fondazione Origine; Omaggio a Leonardo*, "Arti Visive", I serie (1), luglio agosto 1952, pp.7, 15

Nel primo numero di "Arti Visive", luglio-agosto 1952 (di cui Dorazio scrive il primo editoriale), un comunicato ufficiale della redazione – illustrato da *Automatismo*, un polimaterico di Prampolini del 1952 – annuncia la nascita della Fondazione Origine in qualità di centro di documentazione internazionale dell'arte moderna: "Questa nuova istituzione si propone di creare una raccolta permanente delle opere più rappresentative del pensiero e del gusto del nostro tempo, dovute a eminenti artisti italiani e stranieri (pittura, scultura, architettura,

<sup>85</sup> [Arti Visive], *Indicazioni*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), Novembre-dicembre 1953, pp.8-9; con immagini di Balla, Ruggeri, Teghini, Guth, Meo, Burri, Sonia Delaunay.

Per approfondimenti sull'opera *Mercurio che passa davanti al Sole* si veda la scheda di Flavio Fergonzi nel catalogo ragionato della Collezione Mattioli (F. Fergonzi (a cura di), *Collezione Mattioli. Catalogo ragionato*, Milano, Skira, 2003, pp.131-141).

<sup>86</sup> ["Arti Visive"], *Anagrafe per gli eroi*, in "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.2; con un disegno di Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (nel testo erroneamente scritto Ciurlianis) del 1909 e *Compenetrazione* di Balla del 1912, già precedentemente pubblicata in "Arti Visive" (I serie, 2). Su Čiurlionis si veda L. Quattrocchi, *M. K. Čiurlionis: preludio all'astrattismo*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2000.

<sup>87</sup> Si veda quanto riportato nel *Notiziario* in "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.15.

urbanistica, artigianato, disegno industriale, spettacolo). Lo scopo della Fondazione è di creare nel nostro paese un centro di documentazione internazionale aperto alle consultazioni e allo studio di tutti coloro ai quali stanno a cuore le vicende dell'arte moderna<sup>88</sup>. Si prefigge quindi di dar vita a una Galleria dell'Arte Astratta permanente, costituire un'ampia raccolta documentaria e bibliografica, e di realizzare monografie e documentari cinematografici dei maestri dell'arte astratta. La Fondazione – come si legge nel trafiletto *Fondazione internazionale per l'arte astratta "origine"* pubblicato nell'ultima pagina del secondo numero della rivista<sup>89</sup> – è costituita da un numero limitato di Soci Fondatori, presieduta da un Comitato d'Onore, e gestita da un Comitato Direttivo che ne cura le attività, di cui fanno parte Colla, Canevari, Capogrossi, Conte, Dorazio, Levi, Burri, Prampolini, Pandolfi, Perilli (molti dei quali sono anche membri del Comitato direttivo di "Arti Visive"), in rappresentanza delle variegate anime del gruppo<sup>90</sup>. Nella presentazione in catalogo della collettiva *Omaggio a Leonardo*<sup>91</sup> – ripubblicato nell'ultima pagina dello stesso primo numero di "Arti Visive", assumendo un linguaggio, tono e ruolo programmatico – si afferma che gli artisti moderni devono seguire l'esempio della "ricerca di Leonardo [che] è alla base di ogni nozione. Leonardo conosce i fenomeni della natura e assegna loro una forma che gli uomini accetteranno come convenzione, sia essa una nube modellata dai venti, sia essa l'acqua che scorre in un condotto. Come ogni vero artista, egli traduce nel linguaggio plastico della sua visione tutto ciò che cerca una immagine nella sua coscienza. E tale è sempre stata la ragione essenziale dell'arte fra gli uomini, conoscere e proporre una forma coincidente a quanto si conosce. Per fare questo l'uomo si è servito di tutto se stesso; del suo pensiero, della sua immaginazione, della sua tecnica"<sup>92</sup>. La Fondazione Origine riconosce in Leonardo il concetto greco dell'*antropos metron panteon*, l'uomo misura di tutte le cose; vede in lui il simbolo dell'uomo-artista che attraverso il linguaggio della propria epoca esprime una visione autonoma della realtà, secondo principi non distanti dalla propria visione dell'arte, la quale pone nell'individuo il momento di partenza spirituale della creazione artistica. Efficace risulta perciò la citazione da Feuerbach: "In fondo, quello che chiamiamo mistero di Dio non è altro che il mistero dell'amore dell'uomo per sé stesso"<sup>93</sup>. Allo stesso modo Dorazio nel primo editoriale della rivista, riconoscendo "che le immagini e la percettibilità visiva sono i mezzi più immediati di conoscere il mondo suo e della civiltà del suo tempo", afferma che solo con un linguaggio artistico ricondotto alla coscienza umana si può educare l'uomo moderno alla coscienza del proprio tempo<sup>94</sup>. In queste frasi, idee guida generali – forse anche vaghe – e non direttive specifiche, risuonano quindi concetti comparsi nella presentazione della mostra di Origine del 1951 e – la produzione artistica deve fondarsi "sul significato spirituale del 'momento di partenza' e del suo umano riproporsi in seno alla coscienza dell'artista"<sup>95</sup> – e negli articoli di Ballocco: "l'unico fondamento della creazione trova motivo nell'individuo indipendentemente da preoccupazioni di contenuto e di forma. [...] Origine perciò come punto di partenza dal principio interiore, come bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura. [...] Origine quindi come liberazione dalle molteplici sovrastrutture, e come identificazione con la verità in noi stessi contenuta"<sup>96</sup>. Sempre nel primo fascicolo di "Arti Visive", all'interno della rubrica *Notiziario*, viene annunciata l'apertura della nuova stagione della Fondazione, il 20 ottobre 1952, con un'esposizione di opere di Jan Arp e Sophie-Tauber Arp, a cui seguiranno mostre di Ben Nicholson, Attanasio Soldati e Max Bill<sup>97</sup>. Di tali esposizioni al momento non è stato trovato riscontro della loro

<sup>88</sup> [Arti Visive], *La Fondazione Origine*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.7.

<sup>89</sup> [Arti Visive], *Fondazione internazionale per l'arte astratta "origine"*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.16.

<sup>90</sup> Cfr. [Angelo Canevari], *Origine*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, III (7), dicembre 1952-aprile 1953, p.106.

<sup>91</sup> [Arti Visive], *Omaggio a Leonardo*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.16. Il testo è accompagnato dall'immagine di un'opera di Mannucci dal titolo *Erosione*.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ivi*.

<sup>94</sup> [P. Dorazio], Editoriale, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.1.

<sup>95</sup> M. Ballocco, A. Burri, G. Capogrossi, E. Colla, *Origine*, cit.

<sup>96</sup> M. Ballocco, *Origine*, in "AZ", II (9), cit., p.1.

<sup>97</sup> *Notiziario*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), cit., p.15.

La possibilità di una personale di Soldati alla Fondazione Origine viene a lungo discussa e pronta a concretarsi tra la fine del 1953 e l'inizio del 1954, come conferma Colla nel testo in memoria dell'amico pittore pubblicato nel numero 6-7 di "Arti Visive" in cui riporta una lettera di Soldati, di poco precedente la sua morte: "Conto di potermi alzare definitivamente dal letto fra qualche giorno e di avere così il modo di

effettiva realizzazione – se non il trafiletto su “Spazio” dell’aprile 1953 che dà per avvenute tali attività, compresa la pubblicazione di una collana di monografie a cura dell’editore Aldo Quinti<sup>98</sup> –, tuttavia questi sono alcuni degli artisti verso cui l’attenzione della Fondazione Origine e di “Arti Visive” è maggiormente indirizzata in questi anni<sup>99</sup>.

L’attività espositiva della Fondazione prosegue nel 1953 con la mostra della Fondazione R. Solomon Guggenheim dal 24 gennaio al 20 febbraio – sempre a cura di Dorazio – con opere di Josef Albers, Jay Mc Vicher, Robert Jay Wolff, Hilla Rebay, Ilia Bolotowsky, Lucia Stern, Jean Xeoron, Florence Billinger, Eric Müller Kraus, Rolf Cavael, Otto Hoffman, Lloyd R. Ney, Albert Patecky. Dal 18 al 30 aprile viene allestita l’importante personale di Burri presentata da Emilio Villa come la prima vera mostra di *Sacchi* dell’artista umbro, a cui segue la personale di George Vantongerloo con opere dal 1927 al 1950, a cura di Dorazio e allestita dal 9 al 25 maggio.

A tale proposito si vedano due lettere in francese indirizzate da Vantongerloo a Dorazio, datate Parigi 15 dicembre 1952 e 1° aprile 1953<sup>100</sup>. Nella prima l’artista olandese rivela i rapporti polemici e conflittuali interni al gruppo De Stijl, nella seconda discute questioni concernenti la propria mostra alla Fondazione Origine. In quest’ultima emergono due considerazioni significative: innanzitutto l’interesse di Vantongerloo affinché la prefazione in catalogo non fosse scritta – come suggerito da Dorazio – da Prampolini, che aveva collaborato a De Stijl a partire dal 1922, – non per una mancanza di stima nei confronti del maestro italiano – ma che fosse affidata a Dorazio stesso in quanto rappresentante della nuova generazione di artisti; secondo, l’attenzione di Vantongerloo a valorizzare l’opera di Balla e a sostenere l’organizzazione di una sua personale a New York presso la Rose Fried Gallery. Della mostra su Vantongerloo Dorazio parla anche con Hilla Rebay durante la preparazione dell’esposizione della collezione Guggenheim, in quanto vorrebbe includere alcune opere del maestro olandese in questa mostra<sup>101</sup>. La personale di Vantongerloo – agognata da Dorazio già ai tempi dell’Age d’Or – dopo una prima programmazione per la fine di marzo 1953, viene allestita presso la Fondazione Origine nel mese di maggio successivo ottenendo un buon successo<sup>102</sup>. La mostra è annunciata

---

portare a termine alcune piccole opere, che vi manderò insieme con altre, per la mia mostra alla Fondazione Origine a Roma dove da tanto tempo desidero esporre. A distanza di una settimana da questa lettera, il pittore Atanasio Soldati è morto”.

<sup>98</sup> cfr. [Angelo Canevari], *Origine*, “Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell’architettura”, cit: “Le manifestazioni si sono iniziate in ottobre nella sede della Fondazione (Roma, via Aurora 41) con una serie di esposizioni di maestri dell’arte astratta: Arp, Magnelli, Nicholson, Balla, Max Bill, Soldati, e con la pubblicazione di una collana di monografie a cura dell’editore Aldo Quinti”.

<sup>99</sup> Su questi artisti si vedano in “Arti Visive”: M. Bill, *Bauhaus da Weimar a Ulm*; P. Dorazio, testo su Max Bill; G. Dorfles, *Soldati*, “Arti Visive”, Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.6-8; E. Colla, *Memoria di Atanasio Soldati*; L. Alloway, *Non-Figurative art in England 1953*, “Arti Visive”, I serie (6-7), gennaio 1954, p.4, pp.16-17; E. Colla, *Bill*, “Arti Visive”, I serie (8-9), primavera 1954, p.3; D. Lewis, *Ben Nicholson*, “Arti Visive”, Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.5-7.

<sup>100</sup> Le due lettere sono pubblicate tradotte in italiano in N. Vernizzi (a cura di), *Piero Dorazio*, Milano, Electa, 1990, p.140 (catalogo della mostra Musée de Grenoble, Grenoble, 6 ottobre-25 novembre 1990; Galleria d’Arte Moderna, Bologna, 15 dicembre 1990-10 febbraio 1991).

<sup>101</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, September 6th 1950 (f/r, 1 foglio, carta intestata Age d’Or; firma manoscritta di Dorazio, Perilli, M. Guerrini), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: “We might invite foe the fall Vantongerloo too whose works seemed to me very remarkable during my last visit to him in Paris, and M. Bill”. Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, July 31st 1951 [da ridatare 31 luglio 1952] (fronte, 3 fogli; firma e aggiunte manoscritte di Dorazio), Box 164, Folder 8, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: “Could it be possible to exhibit also Vantongerloo’s works in your group show here?”. Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, October 13th 1952 (f/r, 1 foglio), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: “I hope the paintings are now ‘en route’ for Rome. We could show those paintings during December and we would like much if Vantongerloo could be included too”.

<sup>102</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, March 13th 1953 (fronte, 1 foglio, carta con timbro Origine; firma manoscritta di Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: “We shall have a Vantongerloo exhibit on the next week, his works came to Rome right on these days”. Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, March 13th 1953 (fronte, 1 foglio, carta con timbro Origine; firma manoscritta di Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

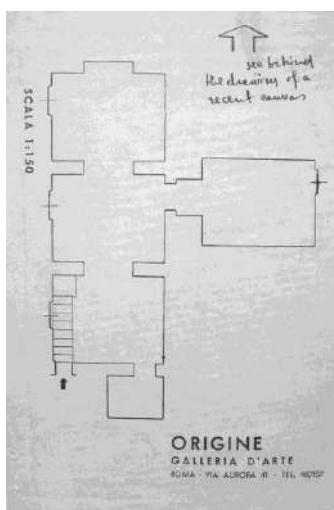
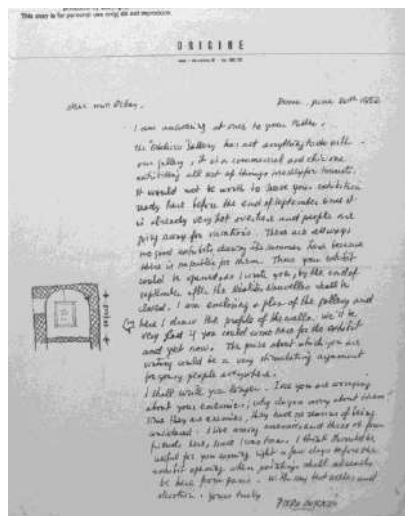
anche sul n.4-5 di “Arti Visive” sottolineando che “la sua concezione plastica ha esercitato un’importantissima influenza sulle direzioni dell’astrattismo”<sup>103</sup>.

Il 1954 – secondo quanto riportato in un trafiletto su “Arti Visive”<sup>104</sup> – avrebbe dovuto essere dedicato a mostre regionali per testimoniare le varie realtà locali italiane; di queste mostre in realtà non è pervenuta nessuna traccia, e, come più volte si verifica nelle attività della rivista, si potrebbe trattare di uno dei molti progetti in cantiere e annunciati, ma poi non realizzati. Se quindi l’attività espositiva della Fondazione sembra fermarsi al 1953, quella editoriale prosegue ancora per alcuni anni.

Tuttavia alcuni indizi instillano il dubbio che oltre alla programmazione principale, presso la Fondazione Origine ci fossero delle esposizioni e presentazioni più estemporanee. Infatti, per esempio, nel testo su astrattismo e realismo pubblicato nel fascicolo 4-5 del maggio 1953, in una parte dedicata implicitamente a Corrado Cagli, l’affermazione “abbiamo assistito, pochi mesi fa, qui da noi al fallimento di tutte le oscure e dilettantesche applicazioni quadrimensionali”<sup>105</sup>, si spiegherebbe ipotizzando una presentazione di opere di Cagli alla Fondazione Origine all’inizio del 1953.

### La collezione della Fondazione Guggenheim alla Fondazione Origine

La storia della mostra della collezione della Fondazione R. Solomon Guggenheim è sicuramente la più lunga e travagliata tra le esposizioni e attività organizzate dalla Fondazione Origine. E certamente il merito di averla portata a compimento è di Piero Dorazio. Suo desiderio fin dagli anni dell’Age d’Or, l’idea della mostra nasce dalle discussioni sull’arte non-oggettiva con Hilla von Rebay e dalla volontà di esporre in Italia opere dei più importanti artisti internazionali di questo filone dell’arte – l’unica a potersi definire moderna secondo l’accezione della Rebay –, perché possano essere da modello e stimolo innovatore per i giovani artisti italiani. Dal tentativo di organizzare una personale della Rebay negli esigui spazi della libreria Age d’Or si giunge, attraverso continui rinvii, alla presentazione di opere non-oggettive della collezione Guggenheim all’inizio del 1953.



Lettera di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, 20 giugno 1952

Lettera di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, 13 ottobre 1952

Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, December 4th 1953 (f/r, 1 foglio, carta intestata Piero Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: “We shall show Vantongerloo after that and then Max Bill, I hope”.

<sup>103</sup> [“Arti Visive”], G. Vantongerloo, “Arti Visive”, Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.5. La pagina dedicata a Vantongerloo, presenta una brevissima biografia dell’artista (con le partecipazioni a De Stijl e ad Abstraction-Création), l’annuncio della mostra presso la Fondazione Origine, una selezione di mostre personali e collettive dal 1922 al 1953 (compresa l’esposizione romana), e la riproduzione dell’opera *Révolution*, 1946.

<sup>104</sup> [“Arti Visive”], *Origine* (programma dell’anno 1954 con mostre su gruppi regionali italiani e gruppi stranieri; studio del progetto di una *Enciclopedia dell’arte non figurativa*), “Arti Visive”, Roma, Fondazione Origine, I serie, 6-7, novembre-dicembre 1953, p.20.

<sup>105</sup> [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, “Arti Visive”, I serie (4-5), maggio 1953, p.9.

Tra le lettere conservate nel carteggio Rebay-Dorazio ai Guggenheim Archives, la prima missiva di Dorazio in cui si parla della mostra di opere della collezione è datata 4 agosto 1951, sebbene appaia evidente come essa sia una risposta a un discorso già avviato<sup>106</sup>. Dorazio accetta la proposta della Rebay di esporre alcune delle opere presentate alla mostra *Realites Nouvelles* di Parigi, facendo notare che la galleria di Roma può contenere circa 25 tele di medie dimensioni (m. 1 x 1), mentre quella di Firenze 35 opere. Nel caso in cui la Rebay voglia invece presentare molte opere, allora la mostra potrebbe essere allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna che può contenere più di 200 quadri (visto l'interesse della Bucarelli verso l'arte astratta). Nella lettera Dorazio – come avverrà anche in seguito, e in modo forse un po' ingenuo – spinge perché l'esposizione venga preparata in breve tempo, già per l'inizio della nuova stagione espositiva, chiedendo l'invio delle opere per la fine di settembre. Dorazio alla data 8 ottobre<sup>107</sup> approva la lista di opere scelte inviatagli dalla Rebay, sollecitandone quindi la spedizione alla Galleria Age d'or in Via Aurora 41, poiché sarebbe davvero "pietoso" dover rinunciare a una mostra che loro aspettano da molto tempo. Allo stesso tempo rilancia e ricorda che se volesse presentare la collezione alla GNAM, allora si renderebbe necessario circa un centinaio di opere, un buon *battage* pubblicitario e la posticipazione dell'evento alla primavera successiva in quanto periodo più favorevole in relazione alla *location* del museo. Purtroppo una lettera del mese seguente rivela l'impossibilità di realizzare la mostra poiché le opere esposte a Parigi devono tornare direttamente a New York<sup>108</sup>. Il 1° gennaio 1952 Dorazio, scrivendo alla Rebay per spegnere le polemiche sorte in seguito all'inchiesta sull'arte astratta pubblicata dalla rivista "Spazio" – in cui secondo l'americana non è stato dato giusto risalto alla sua decennale attività a favore dell'arte non-oggettiva e della Fondazione Guggenheim – insiste per allestire una piccola mostra della collezione Guggenheim presso le gallerie di Firenze e Roma<sup>109</sup>. Il 27 maggio, lamentando in modo comunque cordiale la mancanza di notizie da molto tempo, Dorazio ricorda la proposta della mostra della collezione, come attività importante della nuova stagione della galleria di Via Aurora 41, che egli dirige e di cui sta pianificando il programma<sup>110</sup>. Finalmente la Rebay nella lettera del 4 giugno 1952 conferma la possibilità di inviare a Roma le opere spedite al *Salon des Nouvelles Realites* a Parigi: si informa sulle caratteristiche dello spazio espositivo, sul numero di quadri incorniciati che possono essere esposti, oppure in alternativa suggerisce di presentare 20-40 acquerelli non incorniciati<sup>111</sup>. Il 31 luglio Dorazio<sup>112</sup>, dopo aver proposto in una lettera precedente la fine di settembre come data utile per la mostra<sup>113</sup>, sollecita la conferma dell'esposizione in quanto già inserita nel programma della

<sup>106</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Florence, August 4th 1951 (f/r, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>107</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Florence, October 8th 1951 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>108</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Florence, Novembre 9th 1951 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: "We do regret indeed that these paintings were returned directly to N.Y. from Paris. Anyhow, we are keeping any date available for your show in our gallery's program".

<sup>109</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, January 1st 1952 (fronte e f/r, 2 fogli), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: "I wrote you several times we can make a good show of your group here in Rome, I told that to miss Bucarelli since last year. I could also show, as I wrote before, a smallest group show with gouaches and drawings in our gallery in Rome and Florence. I shall anyhow remind this to miss Bucarelli I am also glad that your collection is going to be shown in Paris and Palestina; but why not here?".

<sup>110</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, May 27th 1952 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. Si tratta della medesima missiva in cui Dorazio annuncia il progetto di aprire una fondazione dedicata all'arte non-oggettiva e la pubblicazione della rivista "Arti Visive".

<sup>111</sup> Bozza di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, June 4th 1952 (fronte, 2 fogli; aggiunte manoscritte), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>112</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, July 31st 1951 [da ridatare 31 luglio 1952] (fronte, 3 fogli; firma manoscritta), Box 164, Folder 8, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>113</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, June 20th 1952 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York,

Galleria Origine; infatti, nel numero 2 di settembre-ottobre 1952 un trafiletto redazionale annuncia l'inaugurazione della mostra il 1° dicembre di quell'anno<sup>114</sup>. Dorazio affronta inoltre la questione economica, cioè rivela la difficoltà a sostenere alcuni costi, quali quelli di trasporto, ribadendo però la disponibilità a preparare i documenti doganali e a pubblicare un catalogo. Il 13 ottobre l'artista italiano chiede se le opere sono in viaggio, afferma che vorrebbe presentare insieme anche dei lavori di Vantongerloo, e allega nuovamente una pianta della Galleria Origine, sul retro della quale realizza il disegno di una propria tela recente<sup>115</sup>. Se nella missiva del 23 ottobre Dorazio comunica che le tele non sono ancora arrivate per alcuni problemi doganali<sup>116</sup>, la lettera del 24 novembre conferma la ricezione delle opere in galleria è ormai imminente<sup>117</sup>, e infatti avverrà il 3 dicembre<sup>118</sup>. Nelle lettere del 24 novembre e del 4 dicembre 1952 Dorazio affronta in modo più concreto di quanto sia stato fatto in precedenza la questione della realizzazione del catalogo della mostra: la Fondazione non è in grado di pagare la pubblicazione di un catalogo illustrato, quindi chiede un ulteriore supporto finanziario alla Fondazione Guggenheim. Anche le vicende attorno al catalogo saranno infatti travagliate, e porteranno a successivi rinvii dell'apertura della mostra: prima il 15 dicembre, poi i giorni precedenti Natale, poi ancora il 7 gennaio 1953 e infine il 24 gennaio. Le stesse date di durata dell'esposizione variano: in catalogo la mostra viene annunciata dal 24 gennaio al 20 febbraio 1953, sebbene in una lettera di Dorazio del 25 gennaio<sup>119</sup> e in una nota spese inviata alla Rebay il 25 gennaio, sia indicato il 15 febbraio come data di chiusura<sup>120</sup>; tuttavia, come ricorda Dorazio in una lettera del 13 marzo, la chiusura viene posticipata al 25 febbraio<sup>121</sup>. La mostra presenta 30 opere non-oggettive di Josef Albers, Florence Billinger, Ilia Bolotowsky, Rolf Cavael, Otto Hoffman, Jay Mc Vicher, Eric Müller Kraus, Lloyd R. Ney, Albert Patecky, Lucia Stern, Robert Jay Wolff, Jean Xceron e Hilla Rebay, che risulta essere la vera protagonista con 16 opere<sup>122</sup>: una sorta di personale all'interno della collettiva; forse anche un

---

NY. Dorazio vi allega anche una pianta della galleria e uno schizzo dell'alzato della parete con le rispettive misure.

<sup>114</sup> Cfr. [Arti Visive], *Fondazione internazionale per l'arte astratta "origine"*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.16.

<sup>115</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, October 13th 1952 (f/r, 1 foglio + 1 allegato f/r), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>116</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, October 23th 1952 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>117</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, November 24th 1952 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta; carta intestata Origine), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>118</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, December 4th 1952 (f/r, 1 foglio; carta intestata Piero Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. Dorazio inoltre fa il punto sui problemi doganali affrontati a causa dell'alto valore dichiarato delle opere (18.700\$), risolti grazie all'aiuto dell'Ambasciata americana e al pagamento di un fondo sicurezza.

<sup>119</sup> Cfr. lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, January 25th 1953 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>120</sup> Cfr. nota spese dattiloscritta, Rome January 25th 1953 (fronte, 1 foglio; carta intestata Origine; firme manoscritte di Maria Carboni e Piero Dorazio) allegata alla lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, January 25th 1952 (fronte, 1 foglio; carta firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. La nota per spese già pagate per la mostra (riproduzioni fotografiche delle opere per il catalogo, la stampa di 800 copie del catalogo, la stampa di 1000 inviti per l'inaugurazione) viene redatta da Maria Carboni, moglie di Colla, che qui figura come segretaria amministrativa della Fondazione Origine.

<sup>121</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, March 13th 1953 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta; timbro Origine), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>122</sup> Elenco delle opere esposte nell'ordine pubblicato nel catalogo: 1. E. Mueller-Kraus, *Opus 67*, 1951; 1. E. Mueller-Kraus, n. 5, 1951; Rolf Cavael, *Fragments*, 1946; Hilla Rebay, n.11, 1927; Robert J. Wolff, *Orange Cross*, 1947-51; Albert Patecky, *Composition 373*, 1951; Jan Xceron, *Branching n. 337*, 1951; Josef Albers, *Facade*, 1946; Hilla Rebay, *Largo*, 1951; Hilla Rebay, *Cantata*, 1947; Otto Hofmann, *Composition 7*, 1951; Hilla Rebay, *Pizzicato*, 1951; Florence Billinger, n. 5, 1951; Lloyd R. Ney, *Black and Withe* [sic], 1952; Hilla Rebay, *Finale*, 1951; Ilia Bolotowsky, *Rectangular*, 1950; Jay Mc Vicher, *Interpenetrations*, 1951; Jay Mc Vicker, *Ascending tension*, 1951; Hilla Rebay, *Humoresque*, 1951; Lucia

omaggio e ringraziamento di Dorazio per il supporto costante avuto in questi anni. Di certo la scelta degli artisti e delle tele, operata dalla Rebay, risponde alla visione critica e artistica dell'artista americana a sostegno di quell'arte che ha eliminato qualsiasi riferimento alla realtà e agli oggetti, in nome di autonome leggi interne formali, spaziali ed emotive. In diverse lettere indirizzate a Dorazio la Rebay insiste in particolar modo sugli aspetti spaziali suggerendo di studiare a fondo le relazioni spaziali con indipendenza di spirito e visione<sup>123</sup>: è la chiarezza stessa dello spazio che deve ispirare la creazione artistica. La non-oggettività è un'evoluzione che richiede saggezza, sentimento, esperienza e forse età<sup>124</sup>. La Rebay dà un'interpretazione filosofica e spirituale della non-oggettività, quasi essa sia una condizione esistenziale, che ricorda pratiche orientali: "What you should study, is, mental physics and the power of breath control – to better contact God's desires, through art expression, since Non-objective is God-objective"<sup>125</sup>. Nell'importante lettera del 2 febbraio 1953, Rebay conclude la propria analisi della storia dell'evoluzione dell'arte non-oggettiva con una disquisizione teorica sul concetto di "non" dai connotati spiritualistici e mistici, e che rimanda a certi concetti della "teologia negativa" di Dio: "The word 'non' in itself is of spiritual essence as all mystery of life because it includes the vastness of the universe in its very deep double meaning of denial and content. Since the Creator which is the creation itself is everywhere as a 'non', this God of 'non' is also in us although only a small drop in that ocean of thought, rhythm, consciousness, joy and love combined with infinite law and wisdom in the now of eternity which we are approaching in however small, different ways..."<sup>126</sup>. Per la Rebay comprendere il significato del "non" equivale a raggiungere una profonda consapevolezza di se stessi, in unione con Dio. Nella missiva di poco successiva, datata 8 febbraio, la Rebay riprende e sviluppa questi concetti con maggiore linearità e chiarezza espositiva: "I feel that we should all unite on one simple clarification and realize that "non-objectivity" is a most remarkable word, because of the mystical, deep and spiritual meaning of the "NON" itself, as a documentation on the universe which also is NON, as is God, of whose rhythmic power of thought and love we are a part and not in opposition. Because all is itself part of the UNI-verse, and not a MULTI-verse, which it would be, if God's Art and me were two"<sup>127</sup>. La Rebay ricorda che ogni grande e vera arte – dagli uomini delle caverne a oggi – è spirituale, religiosa e mistica. L'accento di spiritualismo, quasi magico ed esoterico, raggiunge l'apice nella corrispondenza temporale tra l'affermazione dell'arte non-oggettiva e la comparsa della costellazione dell'Acquario nell'orbita della Terra. La risposta di Dorazio – 11 febbraio – è entusiasta: "I never enjoyed any letter as the very beautiful one from you of last february 8th. I shall keep this letter as a real document of the human sensitivity, of clear critical vision and of creative geniality. [...] A generous, visionary, sincere sever and skillful artist"<sup>128</sup>. Dorazio concorda sul fatto che l'arte sia la sola creazione dell'uomo che possa essere paragonata a quella di Dio attraverso la natura: l'uomo entra in contatto con Dio tramite la natura, che è una creazione di Dio stesso, così come grazie all'arte che è una creazione dell'uomo. "Therefore art is a vision of the world and of the spirit; it is a religion and not a

---

Stern, *Definitive*, 1952; Hilla Rebay, *Capriccio*, 1949-51; Hilla Rebay, *Exuberance*, 1951; Hilla Rebay, *Lively*, 1951; Hilla Rebay, *Vigorous*, 1951; Hilla Rebay, *Slow Movement*, 1951; Hilla Rebay, *Two R's*, 1951; Hilla Rebay, *Yellow Circle*, 1951; Hilla Rebay, *The Yellow Cross*, 1951; Hilla Rebay, *Cheerio*, 1951; Hilla Rebay, *Delicate*, 1951.

<sup>123</sup> Cfr. copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, August 24th 1949 (fronte, 3 fogli [il primo mancante]), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>124</sup> Cfr. bozza di lettera dattiloscritta con aggiunte manoscritte di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, June 4th 1952 (fronte, 2 fogli), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>125</sup> Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, August 29th 1952 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>126</sup> Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, Franton Court Greens Farm, Connecticut, February 2°, 1952 (fronte, 4 fogli), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>127</sup> Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, February 8th, 1952 (fronte, 3 fogli), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>128</sup> Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, February 11st, 1952 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

profession<sup>129</sup>. Dorazio quindi trova nella Rebay una controparte alle proprie riflessioni sulla creazione artistica e su un'idea di arte che – sicuramente depurata dagli eccessi spiritualistici della Rebay – sia espressione dell'uomo, del proprio spirito e del proprio tempo, che ritroviamo in alcuni passi e toni letti in dichiarazioni dello stesso Dorazio o di "Arti Visive" e Origine.

La Rebay nella già citata lettera dell'8 febbraio ci fornisce però alcune importanti indicazioni sulle caratteristiche formali e stilistiche dell'arte non-oggettiva, maggiormente pertinenti alla valutazione delle opere degli artisti esposti nella collettiva alla Fondazione Origine. L'arte non-oggettiva è ordine, chiarificazione e beatificazione dello spazio. Si tratta di composizioni che siano un'animazione non-oggettiva e ritmica dello spazio, con le proprie leggi interne di contrapposizioni connesse e concentriche, di elementi contrastanti e interrelazioni di forme concentricamente disposte. Una composizione non-oggettiva non può essere statica né ripetitiva, ma dinamica e fatta di variazioni continue<sup>130</sup>. Tra le opere esposte a Roma, quelle che sembrano rispondere maggiormente a tali dettami sono, oltre alle tele della stessa Rebay, quelle di Hoffman, Mc Vicher, Ster, Xceron e Wolff. In quelle di Rebay, Hoffmann, Stern, ma anche nell'opera di Ney, inoltre è possibile riconoscere elementi, forme e impostazioni proprie delle differenti fasi della ricerca artistica di Kandinskij, che insieme a Bauer per la Rebay è il primo iniziatore dell'arte non-oggettiva. Tuttavia non sembra errato vedere influenze anche di Cézanne per Mc Vicher e di un Mondrian non ancora neoplasticista per Wolff. Sicuramente costruttivista e concretista è invece la matrice delle opere di Joseph Albers – basate su forme isometriche apparentemente statiche per ottenere effetti di ambiguità percettiva – e di Ilia Bolotowsky. Infine in Billinger si riscontrano rimandi a un cubismo sintetico avanzato, e in Müller-Kraus a forme di carattere biomorfo che ricordano modelli di Mirò.

Nella lettera del 25 gennaio Dorazio racconta il successo dell'inaugurazione della mostra, a cui sono intervenuti alcuni rappresentanti ufficiali dell'ambasciata americana, artisti, critici e galleristi<sup>131</sup>. La mostra si è rivelata di grande interesse e maggiore attenzione è stata rivolta ai lavori della Rebay, di Albers, Patecky e Xceron. Il lavoro della Rebay è stato di gran lunga il più apprezzato per l'inusualità delle forme astratte, rivelatrici di uno stile molto profondo e personale; e i suoi collage hanno mostrato l'espressione di una pura visione plastica.

Con l'apertura dell'esposizione viene pubblicato un catalogo di 12 pagine con un testo di presentazione non firmato ma redatto da Dorazio, l'elenco delle opere esposte, e 14 illustrazioni di lavori in bianco e nero (una per artista, eccetto che per la Rebay di cui vengono pubblicate due immagini), il tutto impaginato – come di consueto per la Fondazione Origine e "Arti Visive" – in modo semplice ma non banale, e soprattutto con una certa eleganza grafica. Lo stesso testo viene pubblicato – a firma di Dorazio (p.d.) – nel numero 4-5 di "Arti Visive", del maggio 1953, corredato da 4 immagini già stampate sul cataloghino: Rebay, *Collage*; Wolff, *Orange Cross*; Mc Vicker, *Ascending Tensions*; Albers, *Facade*<sup>132</sup>. Dorazio aveva proposto la pubblicazione di un simile catalogo nella missiva del 6 dicembre 1952, richiedendo però alla Rebay un suo testo sulla non-oggettività<sup>133</sup>. Probabilmente la tempistica ristretta impedì questa soluzione, tanto che

---

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Cfr. Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, February 8th, 1952 (fronte, 3 fogli), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: Today non-objectivism (mean 'non' as 'God' objective) is established; and space beautification's order and clarification, as the final, ultimate goal, has established art of to-morrow and today. Its non-objective, rhythmic law of counterpoint, its definite contrasting elements and inter-relationship of forms, concentrically alive, spiritual, aesthetic and influential, are in contrast to the excentric pattern of better wallpapers, which stamp so many non-objective beginners, to mere ornament makers. Without contrasts, a composition is only an etude or even only a chord, and even these contrasts have to have variations in themselves".

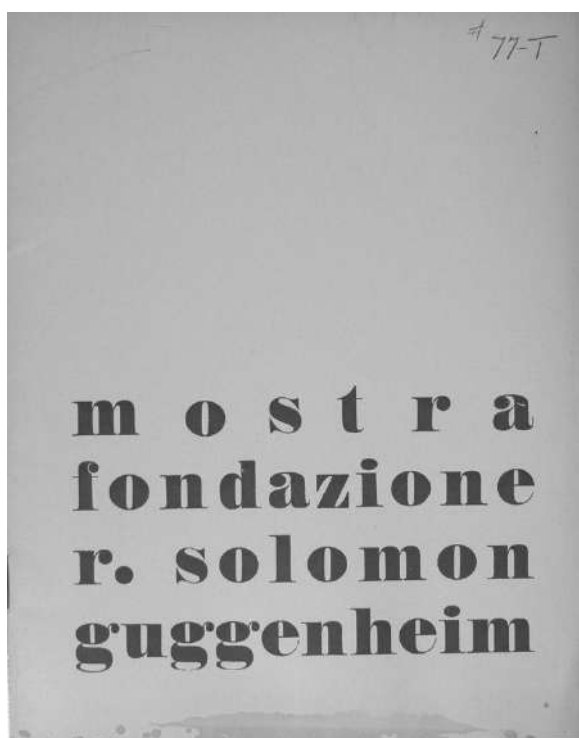
<sup>131</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, January 25th 1953 (fronte, 1 foglio; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. Dorazio vi incolla due inserzioni pubblicitaria che annunciano l'inaugurazione della mostra.

<sup>132</sup> P. D. [Piero Dorazio], *Mostra del museo S.R. Guggenheim alla "Fondazione Origine" di Roma*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953. Il testo è identico a quello del catalogo, tranne che per l'ultimo paragrafo aggiunto per comunicare che la mostra era stata preparata dalla Fondazione Origine. L'immagine dell'opera di Wolff è riprodotta sottosopra in "Arti Visive".

<sup>133</sup> Copia di lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, December 6th 1952 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. Dorazio scrive che la differenza di costo tra un catalogo non illustrato e uno con immagini, in un formato 21x18 cm e per una tiratura di 1500 copie – e anche buste per la spedizione – è di



già nella lettera del successivo 23 dicembre Dorazio annuncia la consegna dei materiali al tipografo, tra cui un testo scritto di mano propria<sup>134</sup>. Purtroppo il catalogo stampato presenta alcuni errori, che per la Rebay si dimostrano gravi, ancor più alla luce del lungo rapporto esistente tra lei e Dorazio: un errore nella trascrizione delle iniziali di Solomon R. Guggenheim; l'inserimento nella carrellata storica di Duchamp e dei surrealisti, che per la Rebay sono assolutamente estranei allo sviluppo dell'arte astratta verso la non-oggettività; la sostituzione del nome di Domela con il proprio, in quanto è lei stessa ad aver fatto parte del ristretto gruppo di pittori non-oggettivi tra il 1910 e il 1920, che fu inserito da Kandinskij nella mostra alla Gallerie Charpentier di Parigi nel 1937. Nella lettera del 2 febbraio la baronessa intima il blocco della spedizione dei cataloghi sbagliati e l'invio di 100 dollari per la stampa di 400 copie di una nuova edizione corretta del catalogo, preservando quindi i 100 dollari restanti per le buste e i francobolli<sup>135</sup>. La Rebay ribadisce che il percorso storico-artistico che ha condotto alla non-oggettività prese avvio da Lissitzky e Malevic, che per primi nel 1907 introdussero la visionarietà nel modo di pensare e nella ricerca della composizione spaziale. La "legge della beatificazione dello spazio" e una nuova forma ritmica e ideale è stata poi visualizzata da Kandinskij e dimostrata solo dalla creazione più austera di Bauer; infine la ricerca di Caveman con il suo credo non scientifico e irreligioso. In questa storia e in questo sviluppo logico il surrealismo non ha alcuno spazio<sup>136</sup>.



I copertina, catalogo della mostra della Fondazione R. Solomon Geggenheim alla Fondazione Origine, 24 gennaio-25 febbraio 1953



P. Dorazio, *Mostra del museo S. R. Guggenheim alla Fondazione Origine di Roma*, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953, p.23

90.000 Lire, cioè circa 150 dollari, a cui aggiungerne altri 50 per gli annunci pubblicitari su giornali, in alberghi, banche, scuole e galleria. In questa stessa lettera Dorazio annuncia che la mostra verrà presentata anche sulla rivista "Arti Visive".

<sup>134</sup> Cfr. lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, December 23th 1952 (fronte, 1 foglio; carta intestata Origine; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>135</sup> Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, Franton Court Greens Farm, Connecticut, February 2nd, 1952 (fronte, 4 fogli), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

Purtroppo non è stato possibile reperire la prima edizione del catalogo, né una trascrizione del testo, e la seconda edizione, in realtà, è sempre stata presentata come l'unica. Il testo scritto da Dorazio, a differenza dell'effettiva consistenza della mostra, cioè la predominanza delle opere della Rebay, si concentra sulla collezione del Museum of Non-Objective Art facente capo alla S.R. Guggenheim Foundation costituitosi con l'unione delle collezioni d'arte di Hilla Rebay e di Solomon R. Guggenheim. Dorazio spiega che la collezione comprende opere dei maestri che hanno portato all'elaborazione del linguaggio non-oggettivo e alla "alla creazione della nuova visione dello spazio e della forma", ma anche alcune tra le più importanti opere di Seurat, Bauer, Chagall, Delaunay, Léger, Kandinskij, Feininger, Gris che rappresentano il processo di astrazione formale dal mondo delle forme naturalistiche.

Si tratta di quella parte della collezione che la Rebay chiama di "arte oggettiva", e che ha acquistato solamente con lo scopo di mostrare l'evoluzione dell'arte fino alla non-oggettività, in quanto considera le opere di artisti non-oggettivi il vero nucleo del museo. Tuttavia la linea della Rebay risulterà non vincente all'interno della Fondazione Guggenheim, soprattutto dopo la nomina a direttore – da lei prima suggerito e poi aspramente osteggiato – di James Johnson Sweeney, che organizzerà mostre magnificando le opere "oggettive" della collezione. Si tratta di un'operazione di ricollocazione critica e storica, che sposta la *mission* del museo da una posizione rigorosa e ben definita, forse anche elitaria e non ampiamente popolare, a una valorizzazione dei grandi maestri dell'arte moderna presenti in collezione. Strada più facile e commerciale, secondo l'opinione della Rebay, ma che si è dimostrata quella vincente: infatti oggi il Guggenheim Museum non è certo conosciuto per le opere della Rebay, di Mc Vicker, Wolff, Xceron e altri artisti non-oggettivi, di cui comunque è importante riconoscere il valore storico-artistico.

Dorazio prosegue il testo ricordando il ruolo di centro catalizzatore per gli artisti svolto dalla Fondazione Guggenheim grazie al sostegno economico delle loro ricerche, e la continua attività divulgativa con mostre, pubblicazioni, conferenze e film. Infine conclude attribuendo un grosso merito a Hilla Rebay per la sua attività decennale, riconoscendole anche il ruolo di "pittrice" e non solo quello di collezionista e animatrice culturale.

Nella già citata lettera del 25 gennaio 1953, Dorazio chiede quali debbano essere le sorti della mostra – se debba essere rispedita direttamente a New York oppure ad Amburgo per un'ulteriore tappa espositiva della collezione del museo in Europa – e quali opere verranno donate alla GNAM e alla Fondazione Origine, poiché anch'essa ha iniziato a costituire una collezione di arte non-oggettiva permanente con scopo divulgativo e formativo. La Bucarelli – con plauso della Rebay – sceglierà per il museo il quadro più grande tra i due messi a disposizione, mentre alla Fondazione Origine verrà donato un collage. Se in un primo momento le indicazioni della Rebay sono di inviare due sue tele di piccole dimensioni a Stronberger ad Amburgo per la collettiva di un gruppo di artisti di cui lei fa parte<sup>137</sup>, e rispedire le opere non donate a New York, all'inizio di febbraio la Rebay riceve una lettera di George G. Fox, *Cultural Attache* dell'Ambasciata americana a Roma, che ha visitato la mostra della collezione e chiede la disponibilità di alcune opere per la seconda edizione dell'*International Exhibition of American Painting* a Bordighera dal 1 al 31 marzo 1953, dopo che l'ambasciata è stata coinvolta dall'Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Bordighera per un supporto organizzativo<sup>138</sup>. In una missiva del 15 febbraio a Clinton Hunt della Fondazione Guggenheim, Hilla Rebay suggerisce caldamente di aiutare l'*Attache* che in un'occasione precedente è stato di grande aiuto<sup>139</sup>. Il 13 marzo una lettera di Dorazio conferma che 10 opere sono state spedite a Bordighera, mentre la dogana non ha concesso l'invio delle due tele della Rebay ad Amburgo perché sono sotto lo stesso permesso di importazione temporanea delle altre opere; inoltre si rende necessario un documento in cui si dichiara la donazione dell'opera della Rebay per la

---

<sup>137</sup> Cfr. Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, Franton Court Greens Farm, Connecticut, February 2°, 1952 (fronte, 4 fogli), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. La Rebay si accollerà le spese di assicurazione e di spedizione delle opere in Germania per un costo di 25 dollari.

<sup>138</sup> Lettera dattiloscritta di George G. Fox a Hilla von Rebay, American Embassy, Rome, February 5th, 1953 (fronte, 1 foglio), Box 691742, Folder Rebay, Hilla 1/2, 1952-1957, James Johnson Sweeney Records. A0001. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>139</sup> Lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Clinton Hunt, February 15th, 1953 (fronte, 1 foglio), Box 691742, Folder Rebay, Hilla 1/2, 1952-1957, James Johnson Sweeney Records. A0001. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

GNAM da inoltrare agli uffici doganali<sup>140</sup>. Nella missiva del 23 successivo, la Rebay conferma la donazione di opere da lei realizzate e di sua proprietà alla Fondazione Origine e ad altre istituzioni e collezionisti in Italia, e sollecita invece il ritorno a New York delle altre opere della Fondazione Guggenheim<sup>141</sup>. La vicenda però non si risolve e si protrae fino all'estate: da un lato, la Fondazione Guggenheim reclama come proprie anche le opere trattenute per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, per il collezionista Dombrowsky, molto amico della Rebay, e il collage per la Fondazione Origine<sup>142</sup>; dall'altro la Rebay che conferma più volte che le opere donate unicamente per la promozione dell'arte non-oggettiva sono state da lei dipinte nel 1952 e sono di sua proprietà, rendendosi tuttavia disponibile – seppur per lei incomprensibile – a rifondere le spese della Fondazione Guggenheim<sup>143</sup>.

### 1.3 Nascita, vita, morte (e miracoli?) di una rivista

#### *Tutti insieme appassionatamente*

Come si è detto, conformemente all'attività espositiva della Galleria Origine e poi della Fondazione Origine tra 1951 e 1953, i primi tre numeri di "Arti Visive" sono, sia per i temi e gli artisti affrontati sia per le personalità coinvolte, espressione di sinergie tra artisti dell'area romana di Origine, di Age d'Or e dell'Art Club. Analizzando gli organi di redazione osserviamo che il comitato di direzione, oltre alle tre figure chiave di Colla, che dirigerà la rivista per tutta la sua durata, Dorazio e Prampolini<sup>144</sup>, è costituito da artisti, poeti e intellettuali legati all'area concretista romana: Achille Perilli, Angelo Canevari, Vito Pandolfi, Mario Attilio Levi, Angelo Maria Ripellino, Italo Ballelli (nel terzo numero); a questi bisogna aggiungere anche Antonio Lovato, direttore responsabile per i primi due numeri, poi sostituito da Italo Pellicano (che vi lavora fino al numero 6-7), e, in qualità di segretario, Michelangelo Conte, in quegli anni – dal 1948 al 1964 – anche segretario dell'Art Club. Inoltre, per il numero 3 del dicembre 1952-gennaio 1953, la rivista si avvale di una serie di corrispondenti regionali italiani ed esteri – con nomi importanti come Edgard Pillet, Max Bill, Vordemberge-Gildewart, Joseph Paul Hodin, Allan Frumkin e Robert Motherwell – che rispecchia e sfrutta la capillare struttura organizzativa dell'Art Club<sup>145</sup>.

<sup>140</sup> Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, March 13th 1953 (fronte, 1 foglio; timbro Origine; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY

<sup>141</sup> Cfr. Copia di lettera dattiloscritta di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, March 23rd, 1953 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. In allegato la dichiarazione di donazione della Rebay.

<sup>142</sup> Cfr. lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, May 28th 1953 (fronte, 1 foglio, carta intestata Piero Dorazio; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY: "The Guggenheim Foundation wrote several times as kind to send all the paintings back to the Museum but I left the ones for the Galleria Nazionale for Mr. Dombrowsky and a collage for our Gallery here in Rome". Cfr. lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, June 3rd 1953 (fronte, 1 foglio, carta intestata Origine; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. In questa missiva Dorazio, piuttosto preoccupato e anche infastidito – dopo una nuova lettera da parte della Società di Trasporti Gondrand che reclama le tre opere in questione su mandato del Guggenheim –, sollecita calorosamente la Rebay a risolvere il contenzioso, in quanto le proprie comunicazioni alla Fondazione Guggenheim non hanno sortito alcun effetto.

<sup>143</sup> Cfr. trascrizione del telegramma di Hilla von Rebay a Piero Dorazio, June 8th, 1953 [con aggiunte manoscritte successive] (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. Copia di bozza di lettera manoscritta di Hilla von Rebay, successiva al telegramma dell'8 giugno 1953 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 28, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. La pagina molto confusa e di difficile interpretazione lascia intravedere comunque alcune informazioni quali la conferma della proprietà delle opere donate e la volontà di rifondere le spese della Guggenheim Foundation.

<sup>144</sup> Coinvolto nell'Art Club fin dalla sua costituzione nel marzo 1945, Prampolini dal 1947 al 1956 ne assume la presidenza dando vita alla fase più dinamica e propositiva dell'associazione.

<sup>145</sup> Corrispondenti regionali italiani: Torino: Filippo Scroppo; Milano: Bruno Munari; Venezia: Bruno Alfieri; Genova: Plinio Mescliam; Bologna: Pier Luigi Giordani; Firenze: Gualtieri Nativi; Perugia: Carlo Calvo; Napoli: Renato De Fusco; Lecce: Alberto Calò; Catania: Dino Caruso. Corrispondenti esteri: Austria, Vienna: Karl Unger; Francia, Parigi: Edgard Pillet; Svizzera, Zurigo: Max Bill; Germania, Ulma: Inge Aicher-Scholl; Belgio, Bruxelles: Robert Delvoy; Olanda, Amsterdam: Vordemberge-Gildewart; Inghilterra, Londra: J.P. Hodin; Danimarca, Copenhagen: Aaren Andersen; Egitto, Alessandria: Athos Catraro; USA,

Con il numero doppio 4-5 del maggio 1953 la direzione è costituita dai soli Colla, Dorazio e Villa, per dar vita poi alla doppia direzione Colla-Villa fino al numero 3-4 della seconda serie del gennaio 1956, quando inizierà l'ultima fase della testata, con il solo Colla direttore, eccetto che per l'ultimo numero quando verrà affiancato da Rocco Genovese<sup>146</sup>.



I copertina, "Arti Visive", I serie (1), luglio-agosto 1952



Direzione e redazione della rivista, "Arti Visive", I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953

La nuova direzione e il nuovo orientamento della rivista portano a un progressivo distacco degli artisti gravitanti attorno all'Art Club, fino alla rottura polemica e definitiva in occasione del durissimo attacco di "Arti Visive" alla mostra su Soldati curata da Prampolini presso la Galleria Il Camino di Roma dal 29 marzo 1954: "Non possiamo fare a meno di denunciare la mancanza di rispetto usata a questo pittore, e di qualsiasi senso di considerazione per l'ammirevole operosità sua. [...] È chiaro che agli organizzatori dell'Art Club interessava solo di aggiungere un'altra mostra a quelle già stanchissime della loro associazione"<sup>147</sup>. Di contro, nella successiva mostra dell'Art Club *Pittori e scultori non oggettivi* (ottobre 1954, Galleria Il Camino), per la prima volta non vengono invitati artisti di "Origine". L'atteggiamento ostile nei confronti di Prampolini continua con toni sferzanti anche nel primo numero della seconda serie della rivista, pubblicato nel novembre dello stesso anno: "Arti Visive" giudica purtroppo di poco interesse – nonostante i nomi degli artisti coinvolti – l'ottantanovesima mostra dell'Art Club allestita alla Galleria Il Camino, e inadatti le idee e il linguaggio tardo-futurista di Prampolini, considerato "stemperato e poco promettente, se non addirittura compromettente"<sup>148</sup>. La polemica con Prampolini si chiude purtroppo con la morte dell'artista nel 1956. Nel numero dell'estate di

Chicago: Allan Frumkin; USA, New York: Robert Motherwell; Messico, Città del Messico: Carlos Merida; Brasile, Rio de Janeiro: Renato Sotomayor; Argentina, Buenos Aires: Lidy Prati.

<sup>146</sup> Su Rocco Genovese si veda E. Crispolti, E. Villa (a cura di), *Rocco Genovese: sculture*, Assisi-Roma, Carucci, 1974.

<sup>147</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.23. Il testo prosegue in modo ancora più duro nei confronti di Prampolini: "Il catalogo alla maniera degli inviti da piccola bottega, porta alcune righe del futurista Enrico Prampolini. Dello stesso Prampolini abbiamo letto, sulla rivista 'I quattro soli' una serie di rievocazioni storiche riguardanti la sua persona, assolutamente generiche e inutili".

<sup>148</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954, p.21.

quell'anno, "Arti Visive" gli attribuisce un ruolo di primaria importanza nel panorama artistico italiano ed europeo, riconoscendogli una vitalità e partecipazione attiva ai vari e diversamente importanti movimenti artistici, manifesti, gruppi e associazioni. Cercando di superare, o almeno per il momento, di ibernare i forti contrasti avuti, "Arti Visive" afferma - forse in modo sibillino - che la "qualità della sua pittura, il valore del suo lavoro di scenografo, la viva testimonianza della sua poetica attraverso gli scritti, sono documenti da lasciare alla critica, più tardi, superata ogni polemica e ogni discussione; solo allora apparirà nella esatta dimensione la portata del lavoro di questo artista"<sup>149</sup>.

Probabilmente è in tale situazione di contrasti e dopo l'abbandono anche di Dorazio, che bisogna inquadrare anche la presa di distanza di Achille Perilli dopo aver fatto parte del comitato direttivo dei primi tre numeri di "Arti Visive"; Perilli ricompare invece come autore di testi solo nei numeri 5 (estate 1956) e 6-7 (estate 1957), dopo la fuoriuscita di Villa; tuttavia bisogna far notare che nello stesso 1957 Villa pubblicherà con Novelli *Un eden + precox* per le edizioni della rivista "L'Esperienza Moderna" diretta da Perilli e Novelli.

Invece la rottura tra Colla e Villa nel 1956 è sicuramente ascrivibile alla personalità forte e conflittuale dei due co-direttori, o forse meglio contro-direttori. Lo stesso Villa, infatti, nella *Didascalìa* di chiusura di *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* nel 1970, ricorderà come alcuni testi erano "sempre boicottati da Ettore Colla, perché scritti 'in francese', e quindi non degni di una rivista italiana, diretta da me e da lui; la rivista italiana che era poi quella scombinata cosa che fu, appunto, *Arti Visive*"<sup>150</sup>. Dopo la fuoriuscita di Villa, Colla è coadiuvato da Gabriella Drudi per la realizzazione dei numeri 5 e 6-7 con il ruolo di segretaria di redazione, e soprattutto - seppur in modo non ufficiale in base a quanto emerge dai dati redazionali pubblicati sulla rivista - da Scialoja e Afro per i contributi critici e visivi.

A partire dal numero 8-9, primavera 1954, entra nel gruppo di "Arti Visive" anche Ascanio Ascani con il ruolo di direttore responsabile fino alla chiusura della testata, seguendo le orme del fratello Giorgio Ascani (in arte Nuvolo) che già dal numero precedente dava un apporto artistico e tecnico-pratico molto rilevante<sup>151</sup>.

Nell'arco della sua animata storia, "Arti Visive" cambia anche indirizzo della redazione: dapprima in Via Aurora 41 - sede della Fondazione Origine, e abitazione di Colla - dal numero 1 del luglio-agosto 1952 al secondo fascicolo della seconda serie nell'aprile-maggio 1955; poi in Viale Parioli 12 - nuova abitazione di Colla - dal fascicolo 3-4, gennaio 1956 al numero 6-7, estate del 1957; infine, nuovamente in Via Aurora 41 per l'ultimo numero della rivista nel 1958. Un terzo indirizzo, Via Lombardia 31, compare come sede della Direzione di Origine nella sola cedola di prenotazione del libro di Emilio Villa *Enigmata XVII* (cioè quello che poi sarà invece intitolato *17 variazioni per una pura ideologia fonetica*) allegata all'ultimo fascicolo della prima serie della rivista, nella primavera-estate del 1954<sup>152</sup>.

Dal numero 6-7, novembre-dicembre 1953, quando "Arti Visive" ha aperto in modo preponderante alla realtà artistica americana, viene istituita una redazione statunitense, prima nella figura dell'artista italo-americano Salvatore Meo a Philadelphia (fino a II, 2, aprile-maggio 1955), poi in quella di Ann Salzman Phillips con base a New York (II, 3-4, gennaio 1956-II, 8, 1958). Così viene annunciato l'evento sull'ultima pagina della rivista: "Salvatore Meo, of Philadelphia, Penna, will be in charge and direct the interests of this foundation and publication 'Arti Visive' in America"<sup>153</sup>.

Proprio la vocazione internazionale e il rapporto diretto con le fonti, spingono "Arti Visive", a partire dal numero 4-5 del maggio 1953, a pubblicare i contributi degli autori stranieri nella lingua originale, senza traduzione<sup>154</sup>; solamente nel numero monografico su Gorky, nell'estate del 1956, i testi vengono pubblicati sia nella lingua d'origine - inglese o italiano - sia nella reciproca traduzione.

<sup>149</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.21.

<sup>150</sup> E. Villa, *Didascalìa*, in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1948*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp.171-172.

<sup>151</sup> È Nuvolo a realizzare le serigrafie su modelli di Colla per le copertine dei numeri I, 10, II, 1 e II, 2 della rivista. Colla aveva conosciuto Nuvolo in occasione dell'inaugurazione della mostra di Capogrossi alla Galleria del Secolo (Cfr. G. de Marchis e S. Pinto, *Colla*, Roma, Bulzoni Editore, Roma, 1972, pp.16-17).

<sup>152</sup> Cedola di prenotazione del libro di Villa *Enigmata XVII*, "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954.

<sup>153</sup> [Arti Visive], Redazione U.S.A., "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, II di copertina.

<sup>154</sup> Nei primi tre numeri i testi degli autori stranieri venivano pubblicati tradotti in italiano.

Grazie a una lettera inedita del 27 ottobre 1954 inviata da Salvatore Meo a Catherine Viviano – gallerista molto attiva nella promozione di artisti italiani negli Stati Uniti – e conservata nei Catherine Viviano Gallery Records presso gli Archives of American Art<sup>155</sup>, si possono finalmente apprendere maggiori informazioni sui rapporti di Meo con la Fondazione Origine e “Arti Visive”<sup>156</sup>. Nella missiva – dai toni accattivanti – Meo esordisce affermando che Colla, fondatore della Fondazione Origine, lo vorrebbe come direttore delle attività della propria galleria. Meo si propone quindi, anche nei confronti della Viviano, come tramite per favorire i contatti tra i musei, i direttori di gallerie e i collezionisti americani, e i membri e gli artisti italiani della Fondazione Origine, supportandoli nelle loro necessità; si offre personalmente come interprete e *liaison* ufficiale tra Americani e Italiani. Inoltre conferma il proprio ruolo all’interno di “Arti Visive” in qualità di “director in charge of all American interest of this periodical”<sup>157</sup> e illustra le caratteristiche della rivista aperta alle ricerche più innovative in tutti i campi delle arti visive e, nello specifico, fortemente interessata alle vicende dell’arte contemporanea in America. A sostegno della serietà della fondazione e della qualità della rivista, Meo elenca i nomi di alcuni artisti, critici e galleristi che ne conoscono bene le attività, come Curt Valentin, Sweeney, Henry Moore, Chagall. Nomi che, soprattutto nel caso di Moore e Chagall, sorprendono, dal momento che ufficialmente per tutta la sua durata, nella rivista non compare alcuna notizia, testo o illustrazione su di loro. La risposta immediata della Viviano è cortese e suggerisce di chiedere lettere di referenza a personalità come Sweeney o Moore di maggior peso, rispetto a quelle di una galleria commerciale, tuttavia acconsente all’uso del proprio nome come referenza personale<sup>158</sup>. In mancanza di ulteriori documenti<sup>159</sup>, è difficile stabilire quale fu il vero contributo di Meo ai rapporti tra la rivista e la realtà artistica americana; comunque è molto probabile che la redazione americana fosse in realtà ridotta alla sola figura dell’artista. E presumibilmente ciò avvenne anche successivamente quando il ruolo fu assunto da Ann Salzman Phillips. Ann Salzman compare già nell’orbita di “Arti Visive” quando pubblica sul numero 8-9 della primavera 1954 un’interessante rassegna storico-critica sulla realtà artistica americana contemporanea dal titolo *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*<sup>160</sup>, commentata da Emilio Villa<sup>161</sup>. Di famiglia ebrea tedesca, laureata al Sara Lawrence College di New York nel 1952, trascorre l’anno seguente a Roma per studiare arte grazie a una Fulbright Fellowship<sup>162</sup>, dove frequenta l’ambiente artistico romano più avanzato, tanto da acquistare precocemente un’opera di Alberto Burri, *Rosso Nero* [167] del 1953<sup>163</sup>. Rientrata a New York il

<sup>155</sup> I Catherine Viviano Gallery Records conservati presso l’ufficio newyorkese degli Archives of American Art, contengono i materiali, in fase di catalogazione, inerenti alle attività della Catherine Viviano Gallery di New York dal 1949 al 1970, tra cui corrispondenze più o meno assidue e regolari con artisti, critici e istituzioni italiane.

<sup>156</sup> Lettera dattiloscritta di Salvatore Meo a Catherine Viviano, Philadelphia, October 27th, 1954 (fronte, 2 fogli, firma manoscritta), Box 6: Correspondence with Individuals, Dealers, Galleries, 1950s-1970s [M-Z], Catherine Viviano Gallery Records. Archive of American Art, Smithsonian Institution, New York, NY.

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> Copia di lettera dattiloscritta di Catherine Viviano a Salvatore Meo, October 27th, 1954 (fronte, 1 foglio), Box 6: Correspondence with Individuals, Dealers, Galleries, 1950s-1970s [M-Z], Catherine Viviano Gallery Records. Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York, NY.

<sup>159</sup> Purtroppo anche la Fondazione Salvatore Meo di Roma possiede pochissimi materiali, in quanto andati persi durante un incendio a Philadelphia nel 1965. Ringrazio per queste informazioni Mary Angela Schroth e Antonella Pisilli, rispettivamente presidente e vicepresidente della Fondazione.

<sup>160</sup> A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*, “Arti Visive”, Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.15-19.

<sup>161</sup> E. Villa, *È questa questa arte nordamericana*, “Arti Visive”, Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.15-18.

<sup>162</sup> Le notizie su Ann Salzman, essendo assolutamente sconosciuta ai più, sono state recuperate attraverso gli archivi del New York Times, del MoMA e dell’Immigration and Naturalization Service. Tra il 1954 e il 1959 vengono pubblicati sul New York Times 4 articoli dedicati ad Ann Salzman: i primi due dedicati al suo matrimonio con Lawrence S. Phillips – *Miss Ann Salzman to Become Bride*, “New York Times”, 8 dicembre 1954, p.45; *L. S. Phillips Weds Miss Ann Salzman*, “New York Times”, 10 gennaio 1955, p.19 –, i secondi alla nascita dei due figli Laura Ann (25 giugno 1956) e David Lawrence (2 luglio 1959) – *Child to Mrs. Lawrence Phillips*, “New York Times”, 5 luglio 1956, p.28; *Mrs. Phillips Has Son*, “New York Times”, 10 luglio 1959, p.23. Per i nostri scopi risultano essere sicuramente più interessanti i primi due articoli che rivelano l’attività critica e pubblicitaria a favore dell’arte da parte della Salzman.

<sup>163</sup> Notizie su quest’opera sono state ritrovate nel catalogo della collettiva Italy. The new Vision. Selection of Contemporary Painting and Sculpture presso World House Galleries di New York dal 1° al 23 marzo 1957 con un totale di 111 opere di 39 artisti. L’opera è citata come *Untitled* e di proprietà della Collection

18 agosto 1953<sup>164</sup>, l'anno seguente entra a far parte del Junior Council del MoMA e a collabora con le riviste "Arti Visive" e "Arts Digest"<sup>165</sup>. Il 9 gennaio 1955 si sposa con Lawrence S. Phillips, laureato alla Princeton University e vicepresidente in carica della Phillips-Jones Corporation: da qui si spiega la diversità tra la firma del testo del 1954 con il nome Ann Salzman, e quello di Ann Salzman Phillips o di Mrs. Lawrence Phillips con cui compare nell'organigramma di "Arti Visive" o del MoMA.



**MISS ANN SALZMAN  
TO BECOME BRIDE**

Art Scholar is Betrothed to  
Lawrence S. Phillips,  
Princeton Alumnus

Mr. and Mrs. Alexander E. Salzman of 17 East Eighty-ninth Street and Westport, Conn., have made known the engagement of their daughter, Miss Ann Salzman, to Lawrence S. Phillips. He is a son of Mr. and Mrs. Seymour J. Phillips of 1185 Park Avenue. Plans have been made for a January wedding.

The bride-to-be attended the Fieldston School and was graduated in 1952 from Sarah Lawrence College. She received a Fulbright Fellowship during 1952-53 to study the history of art at the University of Rome. Miss Salzman belongs to the Junior Council of the Museum of Modern Art and writes for the Arts Digest Magazine, and for *Arti Visive*, an Italian publication.

Mr. Phillips attended the Lawrenceville (N. J.) School and the Wharton School of Finance and Commerce of the University of Pennsylvania. He was graduated in 1945 from Princeton University, where he belonged to the Elm Club.

Miss Ann Salzman to Become Bride, "New York Times", 8 dicembre 1954, p.45

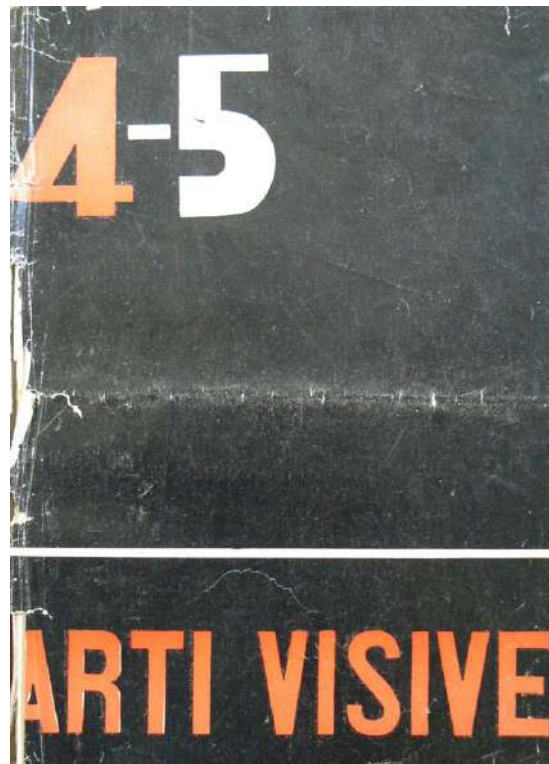
Anche nel caso della Salzman – non essendo stati ritrovati documenti diretti – non è possibile stabilire con precisione quale sia stato il suo apporto concreto ad "Arti Visive", cioè in che quantità e forma abbia fornito informazioni sull'arte americana; tuttavia si può ipotizzare che, dato il suo ruolo istituzionale, la facilità di recuperare notizie, recensioni e materiali fotografici sugli artisti americani e mantenere rapporti diretti con loro o con galleristi e critici fosse elevata. Il nome della Salzman compare, per esempio, in una lettera di Eleanor Ward, direttrice della Stable Gallery di New York, ad Alberto Burri il 6 dicembre 1954, mentre pianificano la seconda personale dell'artista italiano presso la sua galleria (23 maggio-18 gennaio 1955), in concomitanza con la sua partecipazione all'importante mostra *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors* [MoMA Exh. n. 579] in gromma al MoMA dal 10 maggio al 7 agosto 1955: "Ann Salzman tells me you are thinking of coming here this winter. I hope this is true but I hope you plan to stay on for your show. It will really be important for you to be here then especially with the two shows running simultaneously"<sup>166</sup>.

Mr. & Mrs Lawrence S. Phillips. L'opera ora appartiene da tempo alla già Banca Commerciale Italiana ora Banca Intesa-San Paolo. Il catalogo è stato trovato in Series 1, Box 55, Folder 706, Arts Club Records, Midwest Manuscript Collection, The Newberry Library, Chicago.

<sup>164</sup> Ann Salzman risulta registrata all'ufficio immigrazione al rientro dall'Italia tramite il volo 437 delle Linee Aeree Italiane da Roma per New York il 18 agosto 1953 (Cfr. Microfilm Serial T715, Roll 8352, Records of the Immigration and Naturalization Service, National Archives, Washington DC). Inoltre sembra che avesse già compiuto un primo viaggio a Roma nel 1951, da quanto risulterebbe da altri documenti d'archivio, in cui è segnata come passeggero del volo 905/15 della Transcontinental & Western Air Inc. partito da Roma il 16 settembre 1951 (Cfr. Microfilm Serial T715, Roll 8039, Records of the Immigration and Naturalization Service, National Archives, Washington DC).

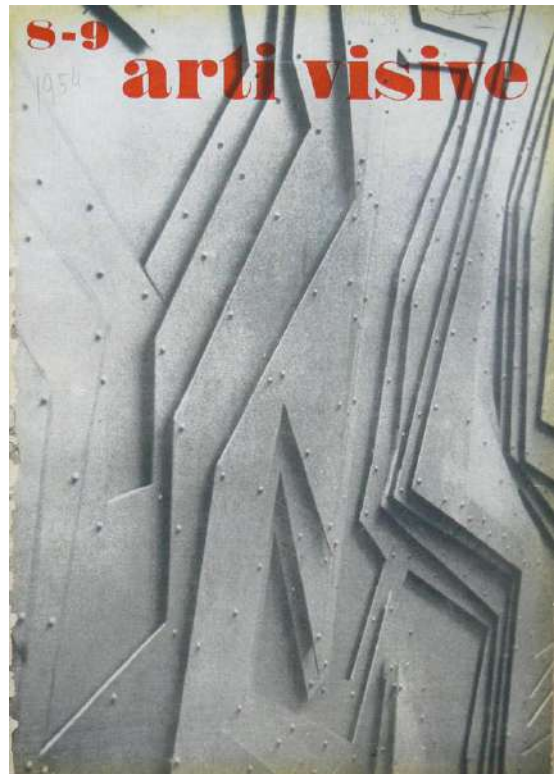
<sup>165</sup> Differentemente da quanto riportato dal New York Times, lo spoglio di "Art Digest" non ha dato esiti positivi, non risultando alcun scritto a nome di Ann Salzman, o Ann Salzman Phillips oppure Mrs Lawrence Phillips.

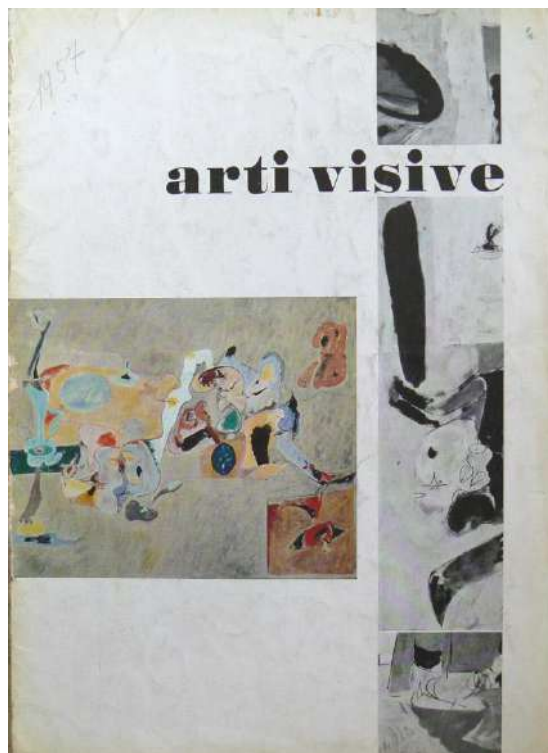
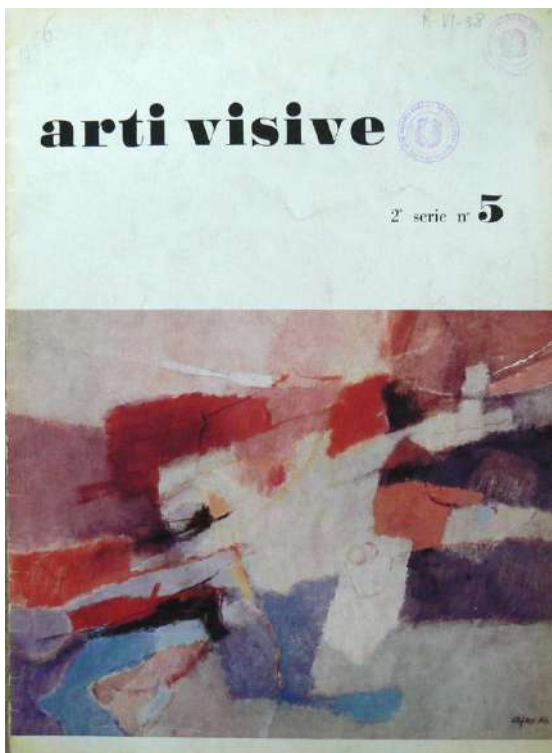
<sup>166</sup> Lettera dattiloscritta da Eleanor Ward ad Alberto Burri, December 6<sup>th</sup> (fronte, 2 fogli, copia della lettera), Series 1, Microfilms Reel 8821, Stable Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution,

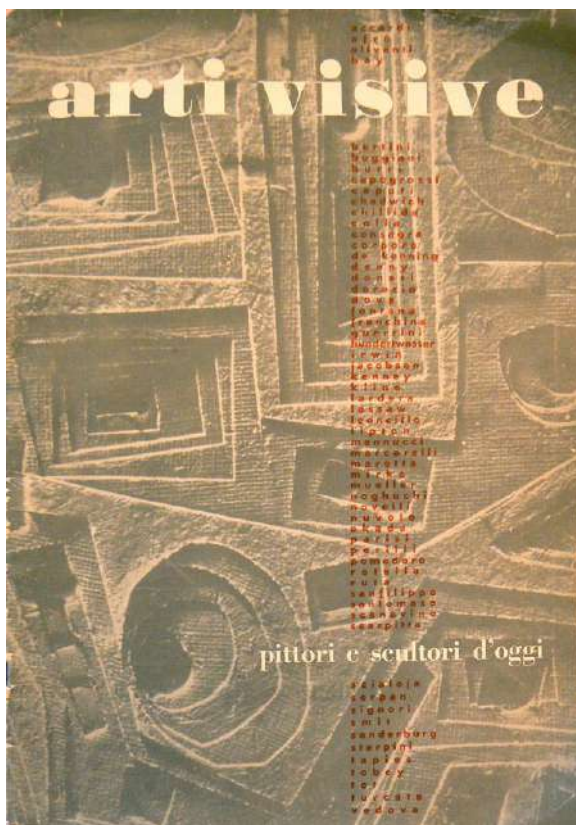


Washington DC. Si segnala in questa stessa lettera un ulteriore intreccio di conoscenze incrociate sulla linea Roma-New York; la Ward infatti informa Burri di aver ricevuto il numero di "Art News" con il reportage di Milton Gendel a lui dedicato: "Art news with your profile article arrived today and the color reproduction was terrific. I'm sending you a copy via air mail. Please call Milton for me and tell him he did a wonderful job, and that Josephine's photographs reproduced beautifully". Si veda M. Gendel, *Burri makes a picture*, "Art News", New York, LIII (8), dicembre 1954, pp.28-31 + 67-69.









Sequenza delle 13 copertine di “Arti Visive”

*L’oggetto: immagine-contenuto*

Come si è già scritto, di “Arti Visive”, tra il luglio-agosto 1952 e il maggio-giugno 1958 vengono pubblicati con cadenza irregolare 18 numeri di cui 5 doppi, suddivisi in 10 numeri della prima serie (1, luglio-agosto 1952 – 10, primavera-estate 1954) e 8 della seconda (1, novembre 1954 – 8, 1958). La rivista viene registrata da Colla al Tribunale di Roma (n. 2791) fino al n. 8-9 della primavera del 1954, e poi a quello di Perugia (n.158) il 24 aprile 1954 fino al termine della seconda serie. Grazie agli stretti rapporti con Burri e Nuvolo, “Arti Visive”, per la maggior parte dei numeri, viene stampata a Città di Castello: prima, per i numeri 1, 2 e 4-5, presso la Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche (diretta da Angelo Balzelli con la collaborazione del fotoincisoro Quietì); poi, dal numero 6-7 fino al fascicolo 2 della seconda serie, presso la Tipografia e Legatoria Sacro Cuore. Invece il n. 3 del dicembre 1952-gennaio 1953 viene stampato alla Tipografia dell’Orso di Roma, il fascicolo 3-4 della seconda serie presso l’Istituto Tecnico Industriale di Roma, e gli ultimi tre presso l’Istituto Grafico Tiberino<sup>167</sup>.

“Arti Visive” presenta un formato rettangolare verticale piuttosto grande (cm. 33,3 x 23,8) – che ben si adatta all’attenzione per l’impaginazione grafica di testi e immagini, semplice, ma elegante e mai banale – e una foggia che va dalle 16 pagine iniziali (nn. 1, 2 e 3) alle 20 dei numeri 6-7, 10, 1, 2 e 3-4 della seconda serie, fino alle 24 dei fascicoli 4-5 della prima serie e 5 della seconda, per raggiungere le 26 dell’ultimo fascicolo e il numero massimo di 28 pagine con il fascicolo 6-7 del 1957. Se queste caratteristiche rimangono costanti per tutta la storia della rivista, altre invece sono influenzate dai cambi di direzione e redazione, ma probabilmente anche da quelli tipografici: se nei primi quattro fascicoli il tipo di carta usato è unico per tutte le pagine, compresa la copertina, dal numero 6-7 la sperimentazione si fa maggiore e vengono utilizzate carte lucide e opache, bianche e verdi per distinguere le differenti parti della rivista – secondo un modello preso a prestito dalla rivista “Spazio”<sup>168</sup> –, e la copertina viene stampata su

<sup>167</sup> In realtà nell’ultimo numero non è indicato il luogo di stampa, ma è presumibile che sia lo stesso dei due precedenti, cioè l’Istituto Grafico Tiberino.

<sup>168</sup> Come si è visto e si vedrà in più occasioni, i rapporti e le corrispondenze tra “Arti Visive” e “Spazio” sono presenti a più livelli (contenutistici, grafici, scambi di collaboratori) e in alcuni casi esplicitati con commenti e apprezzamenti diretti. Tra questi come esempio si veda il trafiletto nell’ultima pagina del n.4-5 di “Arti Visive” (maggio 1953): “Con un certo ritardo, e quindi tanto più atteso, è apparso un nuovo numero di ‘Spazio’ che consideriamo una delle riviste più vive ed intelligenti. La rivista è nutrita di un materiale

un cartoncino rigido. Questo è impiegato nell'ultimo numero del 1958 anche all'interno del fascicolo come supporto di immagine stampate a colori. Altre preziosità si trovano nell'ultimo numero della prima serie, quando l'elenco dei nomi degli artisti, autori della carrellata delle opere pubblicate, è stampato in rosso due volte – la seconda volta invertendo l'ordine alfabetico – su due fogli di carta velina opaca che aprono e chiudono la sequenza fotografica, suggerendo in questo modo un doppio e più libero ordine di lettura e visione. Nell'ultimo numero della seconda serie, invece, la rassegna fotografica è impreziosita dalla stampa a colori su cartoncino di tre opere: Antonio Corpora, *Minerale*, 1957; Vedova, *Brasile*, 1956; Capogrossi, *Superficie giallo nero*, 1950. In altri due casi due opere vengono stampate a colori: la serigrafia a colori *Svolgimento*, 1953 di Colla, come tavola fuori testo nel numero 6-7 del gennaio 1954, e *Cellotex*, 1953 [480] di Burri, come cartoncino allungato incollato alla pagina della rivista. Nel primo caso si tratta di una serigrafia a colori eseguita da Nuvolo in un'edizione di circa 1500 esemplari, e basata su un rilievo in legno dallo stesso titolo realizzato da Colla attorno al 1951<sup>169</sup>. Della medesima serie serigrafica fa parte anche un'altra opera realizzata a partire da una tempera grassa su tela di Colla, ruotata di 90° in senso antiorario, leggermente rifilata e rilegata all'interno del numero 8-9 della rivista<sup>170</sup>. Nel secondo caso, invece, è interessante far notare la somiglianza di questa stampa con la copertina di un invito-cataloghino dal formato ad album molto orizzontale della personale di Burri alla Galleria L'Obelisco dal 16 aprile 1954. Altri due interessanti esempi di sperimentazione grafica e tipografica sono la rielaborazione grafica di un'opera di Caporossi e della Accardi, rispettivamente nel primo e nel secondo fascicolo della seconda serie. In entrambi i casi gli elementi segnici e gestuali dei due artisti vengono trasformati in un *pattern* grafico di color arancione che straborda oltre le dimensioni della pagina, divenendo addirittura, nel caso di Capogrossi, puro sfondo grafico di un testo di Matta sullo stesso Capogrossi. Nel caso dell'Accardi, la sovrapposizione del nome dell'artista seguito dalla data 1954 (secondo una modalità tipica di "Arti Visive" di scrivere la didascalia di un'opera) su una tale deformazione grafica dell'opera gioca sull'ambiguità visiva e anche concettuale che si viene a creare: è semplicemente un *divertissement* grafico? vogliono volutamente ingannarci e far passare l'immagine per l'opera dell'Accardi? oppure il cambio di colore (da nero su bianco ad arancione su bianco) – con il suo effetto di straniamento – vuole evidenziare proprio l'essenza della sua ricerca artistica, cioè una calligrafia fatta di elementi formali tra il geometrico, il biomorfo e il primitivo che diventano segni costitutivi e soggetti mobili in interazione reciproca con lo spazio, in cui – come nelle opere più serrate di Capogrossi – diventa difficile distinguere tra positivo e negativo, e riconoscere quale sia l'elemento formale e quale la superficie spaziale?

Mettendo in sequenza le 13 copertine di "Arti Visive" salta all'occhio immediatamente la cesura che esiste tra le prime quattro realizzate da Dorazio durante la propria co-direzione della rivista, e le altre elaborate da Giorgio Ascani, per metà su modelli di collage o dipinti di Colla, e per l'altra con la riproduzione fotografica di opere di altri artisti come Amerigo Tot, Afro e Arshile Gorky.

Come già detto, le copertine realizzate da Dorazio non sono stampate su cartoncino rigido e pertanto risultano maggiormente integrate al resto del fascicolo. In tutte e quattro si tratta di elaborazioni formali e grafiche che mettono in risalto la testata della rivista e il numero del fascicolo tramite l'uso di un colore – verde acqua, rosso, azzurrino e arancione – su una base cromatica generale di bianco e nero. Se il n. 4-5 (il primo della seconda fase della rivista) appare diverso per l'utilizzo del fondo nero con un gioco di positivi e negativi, pieni e vuoti, i primi tre risultano molto uniformi tra loro. Il nome "Arti Visive" corre da sinistra a destra per tutta la larghezza della pagina, sempre in alto, sempre con lo stesso carattere e dimensione, mettendo in risalto la grande "A" di "Arti" con un colore specifico, che ritorna poi nel numero 1,

---

visivo tutto di prim'ordine e da scritti che lo rendono ancora più interessante. Articoli e studi di G. C. Argan, di Giovanni Becatti, di Luigi Moretti, di Giuseppe Vaccaro".

<sup>169</sup> E. Colla, *Svolgimento*, 1953, serigrafia a colori 16,2 x 22,9 cm su carta 34,3 x 24,7 cm.; ed. 1/1500; firmata in basso a destra "Colla / 53". Un esemplare è conservato presso la Tate Collection di Londra, acquisito da Mariolina Colla nel 1972. E. Colla, *Svolgimento*, 1953, quadro in rilievo di legno colorato, 70 x 100 cm. Sia la serigrafia e sia il rilievo sono pubblicati in G. de Marchis e S. Pinto (a cura), *Colla*, Roma, Bulzoni Editore, 1972, n. 61a e n. 61, p.57.

<sup>170</sup> E. Colla, *Senza titolo*, 1953, serigrafia a colori su carta 34,3 x 24,7 cm.; ed. 1/1500; firmata in basso a destra "Colla / 53". Un esemplare è conservato presso la Tate Collection di Londra, acquisito da Mariolina Colla nel 1972. E. Colla, *Senza titolo*, 1954, tempera grassa su tela, 70x100 cm. Sia la serigrafia e sia la tempera sono pubblicati in G. de Marchis e S. Pinto (a cura), *Colla*, cit., n. 69a e n. 69b, p.60.

nella fascia verticale (che altro non è che la pellicola cinematografica di un film astratto di James J. Witney), e nella replica ossessiva della parola “arti visive” che copre tutta la copertina come *pattern* grafico; in quest’ultimo caso abbiamo anche la triplice ripetizione della lettera “A” a fare da *pendant* al numero 3. Nel primo numero, il resto della pagina presenta in modo e funzione testamentaria il primo editoriale della rivista – scritto, come sappiamo, da Dorazio. Nel secondo invece vengono pubblicate nella seconda metà inferiore immagini in bianco e nero di un fotogramma di un film astratto di Bla Keston, una scultura di Gonzales e un’architettura di Mies Van der Rhoe a Chicago. Infine, nella parte in alto a destra della copertina dei primi due fascicoli Dorazio inserisce il sommario del numero.

Per le copertine dei numeri 6-7, 10, 1 e 2 della seconda serie Giorgio Ascani realizza delle serigrafie tirate dalla Fotoincisioni d’arte Cocchi e Papi di Roma, partendo da collage o dipinti di Colla datati 1951-54 che mostrano una precisa ricerca sullo spazio: linee spezzate, angoli e spirali, forme archetipe e ideografiche che si incastrano e si agganciano all’interno della bidimensionalità dello spazio della pagina. La copertina del n. 6-7 – unica tra tutte – è concepita nella sua totalità di doppia pagina piegata: la serigrafia, infatti, di formato orizzontale (cm. 35,3 x 50,2) venne piegata a metà per formare il fronte e il retro della copertina<sup>171</sup>. Tratta da un dipinto su tela del 1953<sup>172</sup>, in cui gli elementi formali rossi e neri non coprono tutta la superficie ma appaiono come un blocco isolato rispetto al resto della tela bianca, benché articolato al proprio interno, molto probabilmente ha all’origine un collage di carte o cartoncini rossi e neri su carta da spolvero. L’immagine per la copertina dell’ultimo numero della prima serie rimanda, da un lato, a un probabile collage di carte rosse, nere e bianche incastrate, sovrapposte e compatte, dall’altro, a un possibile trasferimento con pittura di gesso su lamiera per quel suo fondo da lamiera metallica arrugginita. Anche la copertina del primo numero della seconda serie – una composizione di forme curve perfettamente bilanciata ma non statica – deriva, a ritroso, da una pittura a smalto su tela e già da un collage in cartoncino rosso e nero su spolvero intelato<sup>173</sup>; la differenza sta nel fatto che il collage e lo smalto sono orizzontali, mentre la serigrafia è verticale e in controparte. Infine la copertina del fascicolo n. 2 presenta una serie di forme geometriche rettangolari grigie che nella realizzazione serigrafica si integrano perfettamente con il fondo bianco della pagina, con un gioco di negativi e positivi.

Le restanti copertine invece sono realizzate con la riproduzione di opere o di particolari di opere. In quella del n. 8-9 abbiamo un dettaglio del fregio in ferro realizzato da Amerigo Tot per la pensilina esterna della Stazione Termini; sempre di Tot, e sempre di un particolare di un rilievo per l’interno della Stazione Termini è l’immagine dell’ultimo numero della rivista nel 1958<sup>174</sup>. Ancora di Colla è l’opera in copertina nel numero 3-4 della seconda serie: si tratta della fotografia della scultura *Agreste* del 1955 [85], pubblicata anche all’interno dello stesso numero. È invece di Afro l’opera della copertina del fascicolo 5 dell’estate 1956 – *Stagione dell’ovest*, 1956 –, e sono di Arshile Gorky quelle sul numero dell’anno successivo; qui ci troviamo nuovamente di fronte a un esercizio grafico in cui l’immagine a colori di *The Plow and the Song*, 1947 [317] è accompagnata a destra da una sequenza verticale in bianco e nero dei particolari riconoscibili di *The Orators*, 1947 [328] (porzione centrale), e di *The Calendars* 1946-47 [314] (porzione centrale a sinistra e porzione al centro a destra).

L’attenzione grafica e il rigore costruttivo che si è individuato nelle copertine è la costante di tutto l’impaginato della rivista. Rimandi ed equilibrio tra immagini e testo all’interno di una pagina, tra due pagine affiancate, e ancora tra tutti i singoli fogli di ogni fascicolo, si basano su una struttura grafica di impaginazione a quattro colonne verticali: grazie a essa è possibile sperimentare numerose soluzioni, mantenendo costanti precisione, dinamicità ed eleganza. Testo e immagine acquisiscono perciò in “Arti Visive” pari dignità e funzione.

---

<sup>171</sup> E. Colla, *Senza titolo*, 1953, serigrafia a colori su carta 35,3 x 50,2 cm.; ed. 1/1500. Ne venne realizzato anche una seconda edizione con tiratura 1/50; un esemplare di questa edizione è conservato presso la Tate Collection di Londra, acquisito da Mariolina Colla nel 1972. Cfr. G. de Marchis e S. Pinto (a cura), *Colla*, cit., n. 68a, p.60.

<sup>172</sup> E. Colla, *Senza titolo*, 1953, pittura su tela, 50 x 63 cm. Cfr. G. de Marchis e S. Pinto (a cura), *Colla*, cit., n. 68b, p.60. L’opera è stata riprodotta recentemente in M. Meneguzzo (a cura di), *Colla*, cit., p.30

<sup>173</sup> E. Colla, *Senza titolo*, 1953, pittura a smalto su tela, 70 x 100 cm.; E. Colla, *Senza titolo*, collage in cartoncino rosso e nero su carta da spolvero intelato, 50 x 70 cm. La pittura è pubblicata in G. de Marchis e S. Pinto (a cura), *Colla*, cit., n. 57. Il collage – ma anche la pittura – sono riprodotti in P. Fossati, *I collages di Colla*, Verona, Galleria Spazio Sette, 1980 (catalogo della mostra alla Galleria Spazio Sette, Verona, 1980), pp.14-15.

<sup>174</sup> In questi due casi l’immagine delle opere di Tot girano parzialmente anche sulla quarta di copertina.

La struttura interna della rivista, cioè la successione di sommari, informazioni tecnico-pratiche, rubriche e pubblicità presenta alcune costanti che si ripetono per alcuni numeri, talvolta anche travalicando i cambiamenti di direzione e redazione, ma non per tutta la durata della pubblicazione.



Summary, "Arti Visive", I serie (6-7), gennaio 1954, p.2



Pubblicità della Galleria La Tartaruga, "Arti Visive", II serie (6-7). estate 1957. p.1



Pubblicità della Casa Vinicola Duca di Salaparuta di Topazia Alliata, "Arti Visive", II serie (1), novembre 1954 IV copertina

Il sommario, per esempio, posto sempre nella parte iniziale del fascicolo varia per tipologia e per posizione. Nei primi tre numeri si tratta di un sommario di tipo tradizionale – autore e titolo del testo –, e se nei primi due è posto in alto a destra della copertina, nel terzo lo si trova a pagina 2 in basso al termine della lunga carrellata di nomi correlati alla redazione di "Arti Visive". Dal numero successivo, invece, ci sarà solo un'elencazione di nomi, indistintamente siano autori dei testi, soggetti degli stessi o artisti delle opere riprodotte, posizionata tra la seconda di copertina e la pagina 5 (sebbene la posizione privilegiata sia la prima pagina). A partire dal numero 6-7 – il primo in cui compare la redazione americana –, e poi nei numeri 8-9 e 1 della seconda serie, viene aggiunto anche un *Summary* in cui i testi del fascicolo sono brevemente riassunti in inglese o in italiano, nel caso in cui l'articolo venga pubblicato in lingua straniera. L'ultima pagina della rivista è generalmente dedicata – a partire dal terzo numero della prima serie fino al 3-4 della seconda – alla conclusione di alcuni testi troppo lunghi, alla recensione di libri, edizioni e nuove riviste, e all'elencazione delle principali gallerie italiane. Negli ultimi tre numeri invece sarà dedicata alle inserzioni pubblicitarie di gallerie italiane e straniere; ulteriori spazi per tali inserzioni, inoltre, vengono stabiliti nella seconda e terza di copertina, e in pochi casi (fascicoli 5 e 6, seconda serie) persino nella prima pagina. Tra le gallerie che vi compaiono possiamo ricordare la Schneider, L'Obelisco, L'Asterisco e Lo Zodiaco di Roma, La Galleria del Naviglio di Milano, Il Cavallino di Venezia e la Selecta di Roma dirette da Cardazzo, Rive Droite di Parigi, La Tartaruga di Roma e le newyorkesi Catherine Viviano e Stable Gallery<sup>175</sup>; le stesse di cui in maggioranza vengono comunicate e

<sup>175</sup> Era sicuramente premura delle gallerie stesse comunicare con assiduità le proprie attività alla redazione di "Arti Visive". Tra le gallerie italiane citate, per sempio, della Galleria Selecta ritroviamo molte delle esposizioni delle prime due stagioni 1956 e 1957: Capogrossi, marzo 1956, in II serie (5), estate 1956, p.22 (con una citazione dal testo di C. Cardazzo); Crippa, 3-13 aprile 1956, in II serie (5), estate 1956, p.22 (con una citazione dal testo di Giani); Balla. Opere scelte del periodo futurista, 27 aprile-11 maggio 1956, in II serie (5), estate 1956, p.22; Dorazio, Perilli, Rotella, Sanfilippo, Fasola, 30 giugno-10 luglio 1956, II (5), estate 1956, p.23 (con una citazione dal testo non firmato in catalogo) [chiusura della I stagione]; [la seconda stagione si apre con Sonia Delaunay, 20-30 ottobre 1956] Franchina, 6-16 febbraio 1957, in II serie (6-7), estate 1957, p.25 (con una citazione dal testo di L. Venturi); Rotella, 30 marzo-8 aprile, in II serie (6-7), estate 1957, p.25, (con una citazione dal testo di Rotella); Scanalino, 9-18 aprile 1957, in II serie (6-7), estate 1957, p.25 (con una citazione dal testo di G. Ballo criticato da "Arti Visive");

recensite le mostre nella rubrica Cronache. Le pubblicità di carattere commerciale invece sono molto scarse, eppure significative poiché rivelano i rapporti di amicizia creati nella realtà romana degli anni Cinquanta e il sostegno verso certe operazioni artistiche: ne sono esempio l'inserzione pubblicitaria della famosa *Lettera 22*, la macchina da scrivere compatta della Olivetti, pubblicata sull'ultima pagina della rivista dal terzo fascicolo della prima serie al primo della seconda<sup>176</sup>, e la pubblicizzazione dei vini Corvo della casa vinicola siciliana "Duca di Salaparuta" di proprietà di Topazia Alliata di Salaparuta, amica e sodale di artisti che nel 1959 aprirà a Roma la Galleria Topazia Alliata.

A partire dal n. 6-7, gennaio 1954, la stessa "Arti Visive" si pubblicizza sulle proprie pagine (l'ultima) illustrando e sostenendo la propria campagna di abbonamenti, in Italia e all'estero<sup>177</sup>, anche con iniziative interessanti. Nel numero 8-9, infatti, in previsione della chiusura della prima serie e per incrementare gli abbonamenti della seconda, "Arti Visive" indice un concorso rivolto a tutti i vecchi e nuovi abbonati: tra coloro "che avranno fatto pervenire la quota di sottoscrizione entro il 30 giugno 1954, verranno sorteggiate dieci opere (pitture e sculture) dei seguenti artisti: Accardi, Burri, Caporossi, Ceccarelli, Colla, Cristiano, Fasola, Matta, Sanfilippo, Tot. Il sorteggio delle opere avverrà il 10 luglio 1954..."<sup>178</sup>. I nomi dei sorteggiati vengono poi pubblicati nel numero 1 della seconda serie<sup>179</sup>.

Un'ultima costante della rivista è la segnalazione dei dati tecnici burocratici relativi ad "Arti Visive" – registrazione al tribunale, luogo di stampa, prezzo della singola copia e dell'abbonamento – sempre inseriti in un piccolo box graficamente delineato nell'ultima pagina, eccetto che per il n. 3 in cui compare nella seconda pagina.

All'interno di ogni fascicolo non si riscontra un'organizzazione rigida e costante per tutti i numeri di "Arti Visive", ma una più libera integrazione e interrelazione di testi e immagini che spaziano dalle arti visive all'architettura e all'urbanistica, all'arte antica, al teatro e al cinema astratto, fino alla scienza; dall'arte italiana a quella europea – francese, inglese, tedesca, svizzera, olandese e austriaca – e soprattutto a quella americana. Interdisciplinarietà e internazionalismo sono due segni metodologici distintivi di "Arti Visive". Al di là delle tre fasi e delle specifiche propensioni di "Arti Visive", è quindi possibile – soffermandoci su alcuni casi specifici – riconoscere alcune costanti che attraversano tutta la storia della rivista e che ne rappresentano lo spirito e gli obiettivi: l'attenzione nei confronti del panorama artistico italiano con l'analisi delle Biennali di Venezia – dal testo in due parti di Dorazio sull'edizione del 1952 al commento di Gabriella Drudi nell'estate del 1956<sup>180</sup> – e la valutazione limitativa dei modi e dei tempi di agire della critica ufficiale e accademica con le sue mostre, premi e schematizzazioni rigide e falsanti<sup>181</sup>; il

---

Fontana, 9-18 maggio 1957, Il serie (6-7), estate 1957, p.26 (con una citazione dal testo di Giani) [la seconda stagione si chiude con una personale di Sonaré, 24 ottobre-8 novembre 1957]. Per chiudere il cerchio di vari rimandi che si sveleranno più avanti, ricordo la mostra di Fasola dall'8 al 18 febbraio 1958 con un testo di Levi, e un'esposizione di Margherita Russo (23 aprile-3 maggio 1958) e di Canilla (7-17 febbraio 1959) presentate da Emilio Villa.

<sup>176</sup> La prima volta che compare in "Arti Visive" nel n. 3 del dicembre 1952-gennaio 1953, il box pubblicitario della Olivetti è sfruttato come elemento grafico e viene stampato in azzurrino, riprendendo la tonalità di colore inserita nella copertina del fascicolo. Si ricorda che le macchine da scrivere Olivetti, tra cui la Lettera 22, furono al centro della mostra deidcata all'Olivetti dal MoMA di New York nel 1952 (cfr. *Olivetti: design in Industry*, Museum of Modern Art Bulletin, New York, MoMA, 1952 (catalogo della mostra al MoMA [MoMA Exh. n. 523], New York, 21 ottobre-30 novembre 1952).

<sup>177</sup> Per questo nei numeri 6-7 e 8 della seconda serie il trafiletto informativo è pubblicato anche in inglese nella prima pagina.

<sup>178</sup> [Arti Visive], *Ai nostri abbonati ai nostri lettori*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954, p.24.

<sup>179</sup> [Arti Visive], *Ai nostri abbonati*, "Arti Visive", II serie (1), novembre 1954, p.19.

<sup>180</sup> P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, pp.8-9. e *La 26° Biennale di Venezia. L'arte astratta*, I serie (2), luglio-agosto 1952, pp.4-5. Si ricordano anche G. Falzoni, *A Calder il primo premio*; M. Guerrini, *Gli inglesi*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, pp.10 e 12-13; A. Perilli, *I Francesi*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.3. G. Drudi, *Biennale 1956*, "Arti Visive", II serie (5), estate 1956, p.6. Sempre sullo stesso numero compare anche un testo di Perilli sul Padiglione svizzero.

<sup>181</sup> Si veda innanzitutto la recensione della mostra di Picasso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a cura di Venturi, Battisti e Ponente – *Mostra a Roma di Pablo Picasso*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.4 – duramente attaccata in quanto incapace di rendere giustizia al valore della ricerca di Picasso nei periodi più proficui e di comprendere le sue reali influenze nel panorama artistico internazionale. È utile far notare che Dorazio ricorda come una recensione sulla mostra di Picasso fosse il contributo con cui Villa fu da lui invitato a partecipare ad "Arti Visive" (cfr. Lettera di Dorazio a Brandi,

recupero delle avanguardie storiche e dei grandi maestri – il Futurismo, Balla, Bragaglia, il Bauhaus, De Stijl, Mondrian, Kandinskij, Soldati – che è evidente soprattutto nei tre numeri della prima fase, ma presente anche nella prima parte della co-direzione Colla-Villa<sup>182</sup>; l'interdisciplinarietà, l'interesse per la musica, il teatro, il cinema, l'architettura, con l'aspirazione a una sintesi delle arti plastiche<sup>183</sup>, e per la scienza<sup>184</sup>, che necessiterebbero studi specifici.

---

Philadelphia, 21 aprile 1964, in M. Mattioli (a cura di), *Rigando Dritto. Piero Dorazio. Scritti 1945-2004*, Cologno Monzese, Silvia Editrice, 2005, pp.169-170); è probabile però che il testo – che potrebbe aver raccolto opinioni anche di Villa e che fu poi pubblicato a nome della rivista – sia stato scritto da Dorazio. Quest'ultimo infatti attacca con forza la mostra in una lettera a Hilla Rebay del 28 maggio 1953: "Thet have had a ridicolous show of 300 Picasso's works at the Galleria Nazionale here, in a big official mess, after ignoring modern art durino 80 years." (Cfr. Lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, May 28th, 1953 (fronte, 1 foglio, carta intestata Piero Dorazio; firma manoscritta), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

Si leggano inoltre gli Editoriali dei numeri 2 e 3-4 della seconda serie, aprile-maggio 1955 e gennaio 1956, in cui si attacca l'ufficialità accademica con il suo ritardo cronico e la sua incapacità di leggere la realtà contemporanea.

<sup>182</sup> W. Gropius, *Disegnare*; A. Canevari, *Kandinsky – Mondrian*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.2-3, 4-5; trafiletto redazionale su De Stijl; Vordemberge-Gildewart, *De Stijl*; testi su De Stijl di Mondrian, Van Doesburg e Oud; E. Colla, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.6, 7, 8-9; M. Bill, *Bauhaus da Weimar a Ulm*; P. Dorazio, testo su Max Bill; G. Dorfles, *Soldati*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.6-7, 8-9; [Arti Visive], *G. Vantongerloo*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.25; E. Colla, *Memoria di Atanasio Soldati*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, p.4; "Arti Visive", *Anagrafe per gli eroi*; E. Colla, *Bill*, ["Arti Visive"], *Bauhaus o della confusione*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.2-3, 23.

<sup>183</sup> Sulla musica: V. Pandolfi, *Il music-hall*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.14-15. Sul teatro: A. G. Bragaglia, *Le vie del teatro astratto*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.10; H. Curiel, *Arte astratta e teatro*; G. Annenkov, *Manifesto del teatro*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.19. Sul cinema: G. Boni, *Il cinema astratto alla mostra di Venezia*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.12-13; C. Harrington, *Cinema creativo in U.S.A.*; A. Klron, *Rinascita del cinema*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.20. Sull'architettura: M. Giovenale, *Piazze e strade. Strade e piazze*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.6; S. Muratori, *Vediamo l'architettura. Un aspetto del mondo contemporaneo*; G. Falzoni, *La casa dell'avvenire*; S. Muratori, *Urbanistica*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.10-11, 16; L. Costa, *Vediamo l'architettura. Un aspetto dell'arte contemporanea. 2° inchiesta*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.10-11+16; E. Villa, *P. L. Nervi e Produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, pp.14-15, 16-17; "Arti Visive", trafiletto su Mendelsohn; C. Cicconcelli, *Eric Mendelsohn*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, pp.15; "Arti Visive", testo redazionale sull'architettura per sacre rappresentazioni; Arch. Enzo Del Prato, *Un teatro all'aperto per sacre rappresentazioni a Sezze Romano*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954, pp.16-17; "Arti Visive", *Architettura d'oggi in America*, "Arti Visive", II serie (2), aprile-maggio 1955, pp.9-12. Sulla sintesi delle arti plastiche: Le Corbusier, *Synthèse des arts come Le Corbusier*; ["Arti Visive"], *Congresso a Venezia*; J. Villon, H. E. Langkilde, *Rapporto del Comitato delle arti plastiche*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.2; P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.4-5.

<sup>184</sup> In "Arti Visive" il dibattito sul rapporto tra arte e scienza assume vivacità soprattutto grazie agli interventi dello stesso Villa – *Astrattismo e scienza* (I serie, 4-5, maggio 1953, p.8) –, di Roberto Fasola – *Astrattismo e scienza* (I serie, 6-7, novembre-dicembre 1953, p.18) – ed Ettore Colla con il testo *Arte astratta come percettività* (I serie, 8-9, primavera 1954, p.5). Questa maggiore interconnessione tra le scienze e le arti durante gli anni Cinquanta ha uno dei suoi più alti esempi nell'esperienza di "Civiltà delle Macchine", rivista di Finmeccanica fondata e diretta dal poeta Leonardo Sinigaglia nel 1953, in cui scienza, tecnologia, meccanica, matematica, fisica, letteratura, mitologia, arte e storia s'intrecciano. Villa, infatti, in quegli anni viene mandato, per conto della rivista, con gli artisti Burri, Ceccarelli, Vangelli e Nuvolo a compiere dei sopralluoghi e dei reportage agli impianti eolici di energia elettrica sull'Appennino umbromarchigiano (*Energia aero-elettrica*, II (2), marzo-aprile 1954, pp.55-57), ai cantieri dell'Ansaldo di Genova-Sestri Levante (*Le navi di Ulisse*, cit.), agli impianti di perforazione dei soffioni di Larderello presso Volterra (*I soffioni di Larderello*, IV (5), settembre-ottobre 1956, pp.30-34), alle officine della Termomeccanica di La Spezia (*Visita alla termomeccanica*, IV (6), novembre-dicembre 1956, pp.49-51) e all'azienda agricola del Maccarese (*Maccarese*, VI (1), gennaio-febbraio 1958, pp.25-29). Villa pubblica su "Civiltà delle Macchine" anche altri 7 testi: *Trappole*, pp.24-25, II (1), gennaio-febbraio 1954, pp.24-25; *Il fregio della Stazione Termini*, II (3), maggio-giugno 1954, p.76; *Codicillo alla Biennale*, II (5), settembre 1954, p.79 [ritrovato in occasione di queste dopo un ulteriore spoglio della rivista]; *Navi mitiche*, III (6), novembre-dicembre 1955, pp.25-28; *La nascita dei numeri*, IV (2), marzo-aprile 1956, pp.80-81; *Macchine*



Fondamentale è poi l'attenzione per il panorama internazionale, con la pubblicazione di contributi di artisti e critici europei e americani<sup>185</sup>, che cresce sempre più nella rivista. Poche sono le rubriche specifiche. Dal numero 4-5, "Arti Visive", assolvendo al proprio compito di ricerca e sostegno della nuova arte astratta o non-figurativa, incrementa le informazioni inizialmente date attraverso la rubrica *Notiziario* – comparsa per la prima volta nel numero inaugurale e ripristinata nel numero 6-7, per poi assumere il titolo di *Cronache*, con un accrescimento di dati sia per quantità sia per livello di approfondimento – anche con l'introduzione della rubrica *Indicazioni* o simili<sup>186</sup>, costituita da rassegne fotografiche di opere e nomi, talvolta accompagnate da didascalie lunghe stese dalla redazione, dallo stesso Villa, oppure da collaboratori esterni. Queste carrelate di immagini, queste "mute antologie" – come si legge nell'editoriale dell'ultimo numero della prima serie – cercano di esprimere in modo non mediato i punti di vista e le scelte della rivista, di costruire un discorso e dare un giudizio, in quanto è a esse riconosciuto dagli autori un valore pari a quello dei testi teorici<sup>187</sup>; entrambe le

---

*di legno*, V (1), gennaio-febbraio 1957, pp.33-35; *Ferri e legni di Ettore Colla*, V (4), luglio-agosto 1957, p.37.

<sup>185</sup> Oltre ai testi già citati ricordiamo anche G. Kepes, *Scala – struttura – ritmo*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, p.3; P. Dorazio, *Mostra del museo S. R. Guggenheim alla "Fondazione Origine" di Roma*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.23; W. J. H. B. Sandberg, *La fonction du musée d'art modern*; M. Clarac-Séron, *Espace Continu. Espace Vecu*, L. Alloway, *Non-Figurative art in England 1953*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, p.5-7, 16-17; J. J. Sweeney, *Young European Painters*, "Arti Visive", trafiletto redazionale su mostra a cura di Sweeney, J. Serpan, *Pour des saturnales de l'imaginaire*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.6-7, e II serie, aprile-maggio 1955, p.8; Hundertwasser, *Vers une nouvelle création*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.7; W. Grohmann, *H. Uhlmann*; R. S. Matta Etchauren, *Capogrossi*; R. Massat, *La plastique non-objective*, M. Giovenale, *Pittura americana: oggi nel Solomon R. Guggenheim Museum*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954, pp.9-12, 13, 15, 18; D. Lewis, *Ben Nicholson*; C. Estienne, *Un peu de beau temps avec Corneille*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, pp.5-8, 16; D. Lewis, *R. Hilton*; D. Lewis, *B. Hepworth*; J. Roh, *Gegenstandlose kunst in Deutschland nach dem kriege*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), gennaio 1956, pp.4-5, 12-13; L. Drudi, *Pittori Americani* (con foto di opere di Kline, Pollock e De Kooning), in "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.19; E. Schwabacher, *Arshile Gorky, Garden in Sochi; De Kooning a Gorky, Léger-Breton*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, pp.9-10+16+20.

<sup>186</sup> [Arti Visive], *Indicazioni*, I serie (4-5), maggio 1953, pp.6-7, con 8 opere: M. [sic: Atanasio] Soldati, *Composizione*, 1952; R. S. Matta, *Arborando*, 1952; E. Mannucci, *Bronzo*, 1952; A. Tot, *Superfici variabili*, 1951; G. Balla, *Composizione*, 1914; G. Capogrossi, *Composizione*, 1952 [*Superficie 102*, 1953 [104]]; R. Barisani, *Scultura (ferro)*, 1953; E. Vedova, *Anime prigioniere*, 1952. [Arti Visive], *Nuove indicazioni. Enrico Cervelli. Sandra Blow. Ruta*; G. Bertini, *Nuove indicazioni. Gianni Bertini*; M. Seuphor, *Nuove indicazioni. Childs*; E. Villa, *Nuove indicazioni. Aurelio Ceccarelli*, I serie (8-9), primavera 1954, p.20, con 6 opere: G. Bertini, 1953; S. Blow, *Astrazione*, 1952; E. Cervelli, *Limoges*, 1952; B. Childs, *Pittura*, 1954; Ruta, *Bronzo*, 1953; A. Ceccarelli, *Teorema*, 1953. E. Villa, *Indicazioni*, II serie (1), novembre 1954, con 4 opere: T. Scialoja, *Luce di luna*, 1954; R. Cristiano, *Immagine africana*, 1953; Nuvolo, *Idea culturale*, 1954; Nuvolo, *Positivamente non negativamente*, 1954. *Arti Visive, Indicazioni. Dal Monte. Baggiani. Sterpini*, II serie (3-4), marzo 1956, p.18, con 4 opere: M. G. Dal Monte, *Pittura*, 1953; P. Buggiani, *Composizione*, 1953; U. Sterpini, *Talassocreati*, 1955; U. Sterpini, *Pittura su fondo chiaro*, 1955.

Pur non rientrando in questa specifica rubrica compaiono altre selezioni e brevi rassegne di opere che hanno la medesima funzione: E. Villa, *Esposizioni e opere nuove. Mirko. Eielson. Cristiano. Fasola*; C-H. Sibert, *Esposizioni e opere nuove. Pillet*, I serie (8-9), primavera 1954, pp.8-9, con 5 opere degli artisti. [Arti Visive], *Aspetti della scultura d'oggi*, II (2), aprile-maggio 1955, pp.14-15, con 6 opere: Adams, *Scultura*, 1954; Gilioli, *Scultura*, 1952; A. Pevsner, *Surface développable*, 1938; Müller, *Oiseau*, 1954; Mirko, *Lamiera*, 1954; Tajiri, *La guerre*, 1954. [Arti Visive], *Pittori e scultori italiani*, II serie (5), estate 1956, pp.16-18, con 8 opere: P. Consagra, *Piccolo comizio*; M. Reggiani, *Composizione a ventaglio*, 1955, G. Dova, *Personaggio che guarda il mare*, 1956; A. Perilli, *Con le prime luci*; G. Santomaso, *Primavera sul fiume*, 1956; P. Dorazio, *La munizione Raffaello*, 1955; E. Vedova, *Dal ciclo della protesta, n.2*; R. Birolli, *Incendio notturno alle Cinqueterre*, 1955. Ad essa sono collegati anche i successivi tre brevi testi con le rispettive immagini: A. Ascani, *Mirko*, con Mirko, *La sete*, 1954; M. Balzarro, *Burri*, con A. Burri, *Nero, bianco, nero*, 1955; L. Drudi, *Scialoja*, con T. Scialoja, *Separazione*, 1956. [Arti Visive], *Sculture di Mannucci*, II serie (6-7), estate 1957, con un'opera: E. Mannucci, *Bronzo*, 1955.

<sup>187</sup> Come esempio, preme qui soffermarsi un momento sull'impatto visivo delle opere e del loro montaggio nelle due pagine che costituiscono le *Indicazioni* del numero 6-7, novembre 1954, in quanto estremamente esemplificative del metodo usato dalla rivista. Nella pagina a sinistra abbiamo una triangolazione visiva tra la forma triangolare dei fasci esterni di luce del *Mercurio che passa davanti al Sole* di Balla e il triangolo riconoscibile nell'opera di Ruggeri (probabile omaggio al maestro di Edgardo Mannucci, legato ad "Arti Visive" e a Emilio Villa), da un lato, e le strutture geometriche a incastro che costituiscono questo

serie difatti si chiudono con rassegne di immagini di opere non-figurative<sup>188</sup>. *Cronache*, a cura di Ascanio Ascani, si rivela col tempo più di una raccolta di segnalazioni di mostre, riviste e pubblicazioni, ma un ulteriore strumento critico. Le recensioni nella loro brevità, e forse proprio per quella, sono acute e a volte molto taglienti, dai toni quasi definitivi.

### *Essere "militanti"*

"Arti Visive" si connota fin dall'inizio come rivista militante, che utilizza l'editoriale come strumento di dichiarazione poetica diretta, assumendo posizioni esplicite e rilasciando dichiarazioni polemiche e critiche. Ciò è evidente soprattutto dopo il numero 4-5, quando ogni numero è aperto da un editoriale. Quello del numero 1 del 1952, scritto da Dorazio, e pubblicato in copertina, riconosce nelle immagini, siano esse parola o segno – eguaglianza che rivela *in nuce* molte considerazioni teoriche, artistiche e pratiche di "Arti Visive" negli anni successivi – , lo strumento dell'uomo moderno per conoscere il proprio mondo e il proprio tempo, in quanto l'immagine è impronta della sua cultura nella storia. La missione della rivista è quindi "ricondere il contemporaneo al linguaggio dell'arte e l'arte alle sue profonde e necessarie ragioni della coscienza umana"<sup>189</sup>. Difatti l'arte solo se è umana, può esprimere la realtà contemporanea e lo spirito umano che le corrisponde, e perciò essere "moderna". Il secondo editoriale, quello del numero 4-5, rispecchia l'avvenuto cambio del comitato di direzione e le novità che esso comporta. Un nuovo concetto e nuovi termini si aggiungono a quelli di spiritualità, moralità e umanità non rinnegati: l'arte è un "organismo organico" perché non esiste separazione tra arte e natura; l'arte "non è conoscenza né sfogo sentimentale o elaborazione sensibile", cioè né intellettualistica né puramente istintiva, automatica o casuale, ma è "azione, l'agire proprio, il fare con la sua anatomia la sua volontà la sua decisione e i suoi strumenti speciali"<sup>190</sup>. Termini che molto probabilmente vengono da Villa e che si ritrovano in diversi suoi scritti. Tra questi è significativo segnalare quello più precoce – la cui importanza non è stata a lungo colta –, cioè la presentazione della personale di Matta alla Galleria del Secolo il 30 marzo 1950, in cui così scrive: "l'immagine, il segno, il suono, il rapporto, e il fenomeno che li capta, non sono cose, non sono oggetti: ma sono azione. Un quadro è l'agire. Quindi la comprensione o, come si dice, l'intelligenza, non è un divertimento sensibile o una divagazione, ma è una forma creata nel senso dell'intensità, della chiarezza, dell'unità. È agire"<sup>191</sup>.

Negli editoriali dei fascicoli 6-7<sup>192</sup> e 8-9 il discorso si affina e si radicalizza: è necessario riconoscere e riscoprire la vera intelligenza dell'arte non figurativa, quell'intelligenza radicale che è libera nello spirito e libera dai modelli. Si tratta di una critica interna alla ricerca artistica astratta, a un panorama artistico in cui cresce la confusione che provoca, da un lato, l'abbandono delle ricerche più pure e quindi più difficili, anche quelle legate al neoplasticismo e

---

triangolo, che rimandano a loro volta alle forme tra il primitivo-mitologico e il geometrico-sintetico dell'opera di Giuseppe Teghini. Lo sguardo, quindi, passa in basso dalla pagina di sinistra a quella di destra con la tela di Hella Guth caratterizzata da una struttura geometrica libera fatta di piani di colore e linee, sovrapposti e articolati, che bene si relazionano con la stoffa a contrasti di colori e forme di Sonia Delaunay; il materiale è l'elemento di connessione tra l'opera della Delaunay (*patchwork* di tessuti) e quella soprastante di Burri (sacco, juta); più estraneo appare il disegno in alto, dal carattere gestuale e "alla Pollock", di Salvatore Meo che in realtà in questi anni è già impegnato nei primi assemblaggi di materiali provenienti dalla natura e di scarti prodotti dall'uomo come oggetti rotti e abbandonati recuperati dalla strada, cassetti di mobili, vecchi giocattoli, vestiti, pacchetti, ossa, corde, fili e ferri arrugginiti.

<sup>188</sup> "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954: vengono pubblicate opere di Baziotes, Blow, Barisani, Burri, Childs, Colla, Cristiano, Labrecque, Fasola, Motherwell, Martin, Pasmore, Scanavino, Pillet, Scott, Stern, Tapiri, Trrr. "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958: rassegna di opere di Accardi, Dorazio, Alimenti, Corpora, Sanfilippo, Afro, Müller, Pomodoro, Guerrini, Buggiani, Denny, Donati, Franchina, Santomaso, Irwin, Jacobsen, Bertini, Leoncillo, Lipton, Sterpini, Parisi, Vedova, Sonderburg, Dova, Marotta, De Kooning, Fontana, Ruta, Lardera, Mirko, Noguchi, Ukada, Perilli, Kline, Lassawe, Tapis, Colla, Mannucci, Bay, Kennedy, Tot, Tobey, Hundertwasser, Scialoja, Turcato, Novelli, Consagra, Capogrossi, Scarpitta, Rotella, Serpan, Signori, Marcarelli, Chillida, Nuvolo, Caputi, Scanavino, Chadwick.

<sup>189</sup> [P. Dorazio], Editoriale, "Arti Visive", Roma, I serie (1), cit., p.1.

<sup>190</sup> [Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.2.

<sup>191</sup> E. Villa, *Matta*, Roma 1950 (catalogo della mostra Galleria del Secolo, marzo 1950), ripubblicato in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp.41-42.

<sup>192</sup> L'editoriale del numero 6-7, gennaio 1954, è corredato dell'immagine di una ceramica del 1953 di D. Caruso. Solo in un'altra occasione l'editoriale sarà accompagnato da due immagini, cioè quello del secondo numero della seconda serie: vi compaiono due opere di Martin Krampen del 1954, *Rilievo con progressioni positive e negative e Il problema dei ponti*.

concretismo più sincero, dall'altro, la scelta incondizionata di un automatismo ridotto a improvvisazioni e a un edonismo coloristico e decorativo. "Arti Visive" è ben conscia del rischio di una tale situazione, cioè l'adeguamento del nuovo gusto alle scelte più facili. L'editoriale che apre la nuova serie di "Arti Visive" nel novembre 1954 insiste sia sul concetto di libertà e indipendenza creativa (da modelli del passato e sovrastrutture intellettualistiche, per ricordare concetti già del gruppo Origine e di Ballocco) – "libera ideazione di forme, di esemplari e di una nuova coscienza espressiva, più pura, nell'arte non-figurativa" –, sia sull'arte astratta come espressione del proprio tempo: "un'altrettanto chiara visione dell'arte figurativa e dei suoi rapporti con la vita spirituale e sociale del nostro tempo"<sup>193</sup>. Indicazioni che però ci appaiono – seppur suggestive – generali, e per questo meno incisive. Forse più interessanti e illuminanti sono altre considerazioni che si possono leggere nell'editoriale del secondo numero. In un discorso sulla critica d'arte – così come l'editoriale del fascicolo successivo, incentrato sull'attacco all'ufficialità accademica, ai suoi premi, ai suoi inganni verso il pubblico – a causa della sua improprietà terminologica (e anche concettuale), "Arti Visive" attacca frontalmente un'idea e lettura "semiologica" dell'arte, anche se il termine è ancora lontano da venire e forse improprio. Per l'autore – che non sembra sbagliato identificare con Villa, sia per la sua avversione violenta alla critica accademica<sup>194</sup> (che in quanto tale è "attivazione tarda"), sia per la sua familiarità con il linguaggio – l'arte non è linguaggio, non è semantica. E quindi così non può essere analizzata. "Non c'è rapporto, non c'è coincidenza, non c'è identificazione"<sup>195</sup>. L'arte, invece, è "il territorio dei sintomi e delle energie sintomatiche". L'arte è un evento che come tale deve essere affrontato con le parole, cercando con essa – come avviene in Villa – un rapporto di reciproco scambio. "Arti Visive" affronta qui un problema critico e linguistico che esplose negli anni Cinquanta: nuove tecniche, nuovi materiali, nuovi approcci impongono un nuovo lessico e un nuovo approccio. La critica militante<sup>196</sup> dell'immediato dopoguerra e dei primi anni Cinquanta si trova infatti in una condizione di contraddittorietà e di stallo molto forti. Se da un lato è animata da un desiderio di rinnovamento dei propri obiettivi e dei propri strumenti in relazione alle nuove ricerche artistiche, dall'altro si mostra incapace di tale evoluzione. Il principale compito che essa si prefigge è ridurre la distanza tra critici e artisti, intensificarne i rapporti, spiegare il lavoro degli artisti a un pubblico sempre diffidente, spesso ostile, sicuramente impreparato, avvicinando la pittura alla realtà culturale contemporanea. Le difficoltà però crescono per una critica dell'arte astratta, tanto che spesso gli esiti migliori sono scritti dagli artisti stessi o da poeti, letterati, filosofi ed editori che, liberi da costrizioni formalistiche e accademiche, riescono a offrire letture maggiormente illuminanti. All'interno di questo panorama la figura di Emilio Villa si rivela certamente geniale e innovativa: Villa si concentra su ogni singola individualità instaurando un rapporto di strettissimo interscambio. La scrittura villiana infatti non è descrizione e traduzione dell'opera d'arte, non viene dopo il gesto creativo, ma – come l'arte in quanto azione – è contemporanea a esso, vive del suo farsi e autocrearsi. L'operazione villiana si colloca a livello complanare a quello dell'artista, cioè, trasformandosi in una parallela creazione, deve misurarsi, interagire con esso, come integrale assimilazione. In tale modo l'azione critica, risultando essere organica a quella artistica, diviene lettura ed espressione di ragioni artistiche che le sono proprie. Non ricerca le ragioni in motivazioni esterne, letterarie o estetiche, intellettuali o sensibilistiche, ma interne, naturalmente intrinseche all'opera d'arte. Vive anch'essa nella dimensione artistica del fare. L'editoriale del numero 5, se da un lato prosegue secondo la linea degli anni precedenti – a sostegno dell'arte astratta anche in un momento di ritorno di polemica e conflitto tra realismo e astrattismo –, dall'altro presenta qualche segnale della nuova fase in cui "Arti Visive" è entrata, con la fuoriuscita di Villa e forse la stanchezza unita a maggiori problemi economici: nell'ultimo

<sup>193</sup> [Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", Roma, Il serie (1), novembre 1954, p.3.

<sup>194</sup> Si veda per esempio quanto aveva scritto Villa in "Quarta dimensione" (*Commento a Corrado Cagli*), in "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, (2), 1950, f.t p.368: "La critica italiana non riusciva nemmeno a seguire il ragionamento chiarissimo. Questo è naturale se si pensa al livello sufficientemente miserevole della nostra critica in possesso ormai solo di strumenti logori e rudimentali. Nemmeno le formule del cosiddetto "gusto" riuscirono a funzionare così la critica stordita, o inalberata nel suo silenzio o in qualche confuso generico balbettio, tornerà in buon ordine a preoccuparsi di nature morte, paesaggi, nudi e altri generi".

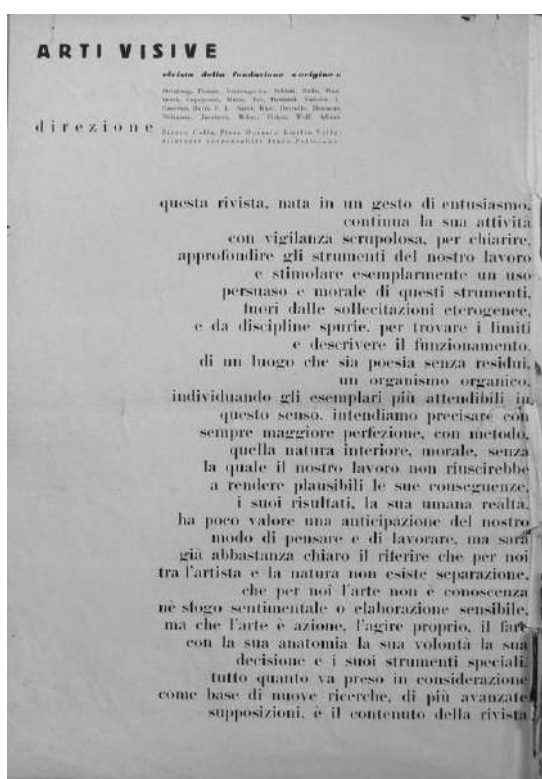
<sup>195</sup> [Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", Roma, Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.3.

<sup>196</sup> Per la questione della critica militante dal 1945 al 1965 si vedano di F. Fergonzi, *La critica militante*, cit., pp.581-583; *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, cit.

paragrafo infatti Lionello Venturi viene innalzato come baluardo dell'arte astratta, con un riconoscimento tanto improvviso da parte della rivista da apparire quanto meno insolito<sup>197</sup>.

L'ultimo editoriale, infine, chiude l'avventura di "Arti Visive" con l'autoriconoscimento di aver assolto il proprio compito: "di essere riuscita ad approfondire le proprie ricerche, ad acutizzare le proprie selezioni e a individuare, con la maggior chiarezza, gli autori e le opere che con un gesto originale di libera nascita, comprovano l'autenticità di una nuova coscienza espressiva, più pura, più aperta, nel campo dell'arte"<sup>198</sup>.

All'interno della rivista è inoltre possibile riconoscere un'altra tipologia di interventi scritti che affrontano in modo diretto e critico temi e problemi teorici che animano il dibattito interno e il panorama artistico italiano e internazionale. Alcuni focalizzati su temi più specifici quali un nuovo approccio all'arte preistorica e primitiva in senso paleontologico e antropologico diversamente dal primitivismo di primo Novecento, oppure l'analisi dell'apporto metodologico della scienza e della tecnica all'arte astratta, altri inerenti in modo più complessivo e sfaccettato il tema dell'arte come visione. E anche in questo caso entrano in gioco implicazioni metodologiche e filosofiche.



[Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953, p.2



[Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", II serie (2), aprile-ammaggio 1955, p.3

<sup>197</sup> [Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.5.

<sup>198</sup> [Arti Visive], Editoriale, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958, p.2.

## 2. Quale astrattismo?

### 2.1 Origine: primordialismo e preistoria tra arte e paleontologia

#### *Primordialismo*

Nell'analizzare i differenti contributi relativi al Gruppo Origine e alla Fondazione Origine non è stato affrontato ancora un concetto, insito nella scelta stessa del termine "origine", che spesso è stato considerato centrale dalla critica, probabilmente anche troppo, tanto da nascondere altri aspetti e caratteristiche altrettanto importanti, specialmente nel caso della Fondazione – cioè quello di "origini" e "primordi", con tutte le loro allusioni preistoriche e primitiviste.

Ballocco nel primo testo su Origine nel novembre 1950 – come si è già detto – sostiene che "Origine" è da intendersi come "punto di partenza dal principio interiore, come bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura"<sup>1</sup>. E ancora poi nel numero di "AZ" dell'aprile dell'anno successivo, precisa che la produzione artistica moderna deve nascere dal concetto spirituale originario dell'uomo che si esprime "con l'identico significato che il primo uomo ha dato al primo segno tracciato sulla roccia o alla prima parola articolata. Segni e parole espressi per bisogno naturale ed istintivo di comunicare"<sup>2</sup>. Questo riferimento al primordiale – e ai suoi precedenti storici – viene immediatamente colto da Pica nella recensione su "Spazio" del gennaio-febbraio 1951: "E come non ricordare il nostro amico Franco Ciliberti e i suoi 'valori primordiali'?"<sup>3</sup>. La rivista "Valori Primordiali" di Ciliberti, infatti, è una di quelle esperienze che negli anni Trenta in Italia avevano già parlato di "origini", "primordio" e "primordialismo": il *Manifesto del primordialismo plastico* di Capogrossi, Cavalli, Melli e la differenza rispetto al primordio di Cagli, la rivista "Origini. Quaderni di segnalazione" (1937-1943), e l'esperienza di Franco Ciliberti prima con il numero unico della rivista *Valori Primordiali*, poi con il manifesto del Gruppo Futurista Primordiali Sant'Elia.

Nell'ambito del Gruppo dei nuovi pittori romani, nato nella primavera del 1932, il tema del primordio diviene un problema importante di discussione in prossimità della mostra tenuta dal gruppo romano alla Galerie Bonjean a Parigi, e della pubblicazione del *Manifesto del primordialismo plastico* il 31 ottobre 1933<sup>4</sup>. Il manifesto è il risultato delle discussioni tra gli artisti Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, il critico Melli e il filosofo Franco Ciliberti, ma è firmato solo da Capogrossi, Cavalli e Melli. Cagli ritira la firma a seguito di incomprensioni reciproche; la sua differente posizione era già emersa in due articoli precedenti: un corsivo in "L'Ora" di Palermo, 19-20 settembre 1933<sup>5</sup>, e *Anticipi sulla Scuola di Roma* in "Quadrante" nell'ottobre 1933<sup>6</sup>. Per Cagli il primordio è da porre in relazione con un nuovo modo di porsi di fronte alla realtà del proprio tempo, attraverso un'illuminazione intuitiva dell'esperienza della contemporaneità, cioè la percezione di un carattere di rinnovamento e di originarietà. Il primordio è di qualità interiore e orfica, e permette lo scandaglio dell'interiorità attuale e di una dimensione più vera in un presente più profondo, riattinto a livello mitico. E' una condizione mitopoietica aurorale, che ha in sé la capacità propria dei poeti di accostarsi alla fonte dei miti attingendone la commozione immaginativa. Vi è in Cagli lo spostamento verso una dimensione di primordialità mitica di gesti e caratterizzazioni. Negli anni successivi Cagli incrocerà questi concetti con l'analitica psicologica junghiana e gli archetipi collettivi, come si potrà leggere, per esempio, nella presentazione della mostra di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950.

Capogrossi, Cavalli e Melli, invece, parlando di primordialismo plastico, nel manifesto affermano: "Desideriamo cogliere i rapporti tra il plastico e il principio spirituale del nostro tempo onde dai nuovi aspetti della realtà fluiranno i nuovi miti, [...] cogliere la relazione tra il significato della forma e la natura della sostanza pittorica con la natura delle energie spirituali che ci

<sup>1</sup> M. Ballocco, *Origine*, cit.

<sup>2</sup> M. Ballocco, *Il principio negativo dell'arte per l'arte*, cit.

<sup>3</sup> [A. Pica], *Origine*, "Spazio", cit., p.106.

<sup>4</sup> Il *Manifesto del primordialismo plastico* è ripubblicato in F. Benzi (a cura di), *Emanuele Cavalli*, Roma, De Luca Editore, 1984 (catalogo della mostra alla Galleria Arco Farnese, Roma, 4 maggio-15 giugno 1984), p.140.

<sup>5</sup> C. Cagli, corsivo, "L'Ora", Palermo, 19-20 settembre, citato in E. Crispolti, *Cagli e la "Scuola di Roma": 1927-1938*, Milano, Electa, 1985, p.77. La poetica del primordio di Cagli è analizzata da Crispolti nel citato *Cagli e la "Scuola di Roma": 1927-1938*, pp.31-33, e in *I percorsi di Cagli*, Roma, De Luca Editore, 1982 (catalogo della mostra a Castel dell'Ovo, Napoli, 25 settembre-31 ottobre 1982) pp.30-36.

<sup>6</sup> C. Cagli, *Anticipi sulla Scuola di Roma*, "Quadrante", Milano, (6), ottobre 1933.

premono”<sup>7</sup>. Qui il primordialismo è posto in stretta relazione con le ragioni spirituali del pittore. Una spiritualità orfica che nasce dalla lievitazione lirica spirituale dell'immagine, in modo da trasformare gli elementi e i colori in un fatto vivente. Cavalli, studioso di filosofie esoteriche ed antroposofiche<sup>8</sup>, attribuisce al colore la capacità particolare di indice dei vari stati dell'essere e di evocarli. E' una pittura maggiormente calata nel quotidiano. Quindi, della possibilità di "moderni miti", sembra dare una prospettiva più legata alle cose. Sicuramente quella del versante tonale risulta essere l'accezione più corrente del "primordio" romano, nonostante l'opposizione di Cagli e Ciliberti.

Ciliberti è certamente un personaggio fondamentale della cultura del "primordio" di tali anni; un intellettuale di marca romantica e di forti istanze spiritualistiche che trovano i propri riferimenti in Fichte e Novalis<sup>9</sup>. Nel febbraio 1938 pubblica il primo, e poi rimasto unico, numero della rivista "Valori Primordiali" intitolato *Orientamenti sulla creazione contemporanea*. La rivista, rivelatrice di un clima neoromantico, presenta saggi di taglio primitivo-primordiale come *Per una valutazione primordiale dell'attuale architettura* di Rogers e *Primordialità storica della musica italiana* di Torre Franca<sup>10</sup>. Il contributo di Ciliberti – *Sul primordiale* – assume quasi il tono e il ruolo di manifesto teorico generale: "Primitività. La fondazione di uno stile che rifletta nell'età attuale la genesi primordiale ed eterna è possibile solo da chi muove da atmosfere desertiche, oltre le consuete emozioni, ombre nel tramonto del tempo. [...] Originarietà. Si accoglierà solo il profondo, la regione delle madri, la landa dell'originario che la singolare individualità attinge, nell'inesemplato mistero. [...] Miticità. La miticità è la cristallinità ultima, la diafanità sovraessenziale: aristocrazia d'immagini che invade il prisma degli esseri, assenza d'ombra"<sup>11</sup>. In un'accezione spiritualistica e neoplatonica Ciliberti percepisce il primordio come il profondo, l'originario interiore di ogni individuo, mezzo per trascendere il contingente e nell'oscurità risalire all'Uno. Anche qui, come poi in Villa, la ridiscesa fino alla genesi primordiale è un percorso personale, individuale, ma in Ciliberti la risalita ha un obiettivo preciso, l'Uno assoluto neoplatonico. Avendo sempre come riferimento il "primordio", nel 1941 Ciliberti, insieme a Martinetti, fonda il Gruppo Futurista Primordiali Sant'Elia, attraverso il quale tenta la cucitura di futuristi, astrattisti e architetti razionalisti. Espressione di tale tentativo è il *Manifesto dei "primordiali futuristi"*, che compare in due versioni, la prima di Ciliberti come volantino – firmato da Badioli, Benedetta, Cattaneo, Licini, Lingeri, Magnaghi, Nizzoli, Prampolini, Radice, Rho, Sartoris, Terzaghi, Terragni –, la seconda di Marinetti pubblicata in "Mediterraneo futurista" del 28 ottobre 1941. La versione di Ciliberti, in uno stile ermetico e poetico a lui usuale, afferma: "soli volgiamo il primordio eterna originalità di genesi / sorgiva di prodigi al trasmutare del mondo / diamante onde si frange l'imprevisto albore / nel numero dei tempi"<sup>12</sup>. Anche qui compare il concetto chiave di primordio come genesi originaria eterna.

L'ultimo precedente da citare, anche solo per il titolo della testata, è la rivista "Origini. Quaderni di Segnalazione", un mensile di cultura e politica fascista che è il proseguimento di "Quaderni di Segnalazione", diretta da Umberto Bernasconi ed Ernesto Marchiandi a partire dal primo numero del 5 gennaio 1937, a cui si affianca Carlo Belli dal fascicolo successivo. Tra i collaboratori del mensile – caratterizzato dai temi e toni tipici della retorica fascista nell'esaltazione della romanità – possiamo ricordare Pietro Maria Bardi, Carlo Belli, L. Bontempelli, Gino Severini, Virgilio Ghiringhelli e Carlo Carrà<sup>13</sup>. Nel secondo numero, febbraio

---

<sup>7</sup> *Manifesto del primordialismo plastico*, in *Emanuele Cavalli*, cit., p.140.

<sup>8</sup> Cavalli durante gli anni Venti si affilia alla Fratellanza di Miriam, un'organizzazione fondata all'inizio del '900 dallo studioso di scienze parapsicologiche ed esoterismo Giuliano Kremmerz (pseudonimo di Ciro Formisano), intrecciando con questi una corrispondenza. Per ulteriori approfondimenti su questo argomento si veda F.Benzi (a cura di), *Emanuele Cavalli*, cit., pp.3-4.

<sup>9</sup> Su Ciliberti si vedano due quaderni a cura dell'Archivio Cattaneo di Como: E. di Raddo (a cura di), *Franco Ciliberti, Storia degli Ideali*, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2003; AA.VV., *Franco Ciliberti. Un teosofa tra i razionalisti*, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2006.

<sup>10</sup> Rogers, *Per una valutazione primordiale dell'attuale architettura*; Torre Franca, *Primordialità storica della musica italiana*, "Valori Primordiali", *Orientamenti sulla creazione contemporanea*, Milano, (1), 1938, pp.131-140 e pp.148-149.

<sup>11</sup> F. Ciliberti, *Sul primordiale*, "Valori Primordiali", *Orientamenti sulla creazione contemporanea*, Milano, (1), 1938, p.25.

<sup>12</sup> F. Ciliberti, *Manifesto dei "primordiali futuristi"*.

<sup>13</sup> Si veda il n.2, febbraio 1937, con un nutrito gruppo di interventi di figure legate al mondo dell'arte: C. Belli, *Paura del coraggio* (p.1); M. Bontempelli, *Sproposito dei Veristi* (p.3); G. Severini, *Ritrovare il punto bianco (Riflessioni sulla tradizione e sulla cultura)* (pp.6-7); V. Ghiringhelli, *Nostra China* (p.7); C. Carrà,

1937, infatti, compare un testo non firmato intitolato *Origini dell'arte fascista?* che vuole interrogandosi sul passato vuole tracciare la strada per la vera arte fascista<sup>14</sup>.

#### *Mitologia e paleontologia*

In "Arti Visive" il termine "primordiale" o "primordio" non compare mai, sebbene – carico di un'aurea mitica – ben si adatti a certi concetti espressi dalla rivista dopo il coinvolgimento di Emilio Villa. Se nei primi tre numeri era presente una generale attenzione per l'arte extraeuropea e l'arte antica<sup>15</sup>, tuttavia è proprio da Villa che verranno pubblicati tre testi "teorici" dedicati al primitivismo, alla preistoria e alle origini: *Ciò che è primitivo* (I serie, n. 4-5, maggio 1953), *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* (I serie, n. 6-7, novembre-dicembre 1953) e *Noi e la preistoria* (II serie, n. 1, novembre 1954)<sup>16</sup>. E sempre nel fascicolo del maggio 1953 viene pubblicato anche *Il sole sapeva tutto*, un testo mitografico registrato per la prima volta dall'antropologo Dercy Ribeiro nel dicembre 1948 tra gli Indio Ofayé del Mato Grosso do Sul in Brasile<sup>17</sup>, nell'interpretazione ritmica del pittore Aurelio Ceccarelli<sup>18</sup>. In realtà però, oltre al testo di Colla, *Arte astratta come percettività*, che appare nel n. 8-9 della primavera del 1954<sup>19</sup> come risposta intellettuale e concettuale agli stimoli villiani, i contributi scritti sul tema si fermano qui. Quindi il primordialismo di Origine, così spesso ricordato dalla critica artistica, e per il quale Origine e "Arti Visive" sono generalmente ricordati, è in realtà limitato, o almeno scarsamente esplicitato se non attraverso la posizione di Villa. Maggiori sembrano essere invece i riscontri a livello visivo in opere (anche pubblicate nei vari fascicoli della rivista) di artisti che si confrontano con tali tematiche e riflessioni. Difatti sotto la spinta di Villa, ma anche grazie alle discussioni e al confronto con Corrado Cagli, nell'ambiente di Origine si diffonde sicuramente un interesse per un primitivismo e un concetto di origine in senso paleontologico e antropologico, di grande stimolo teorico e visivo per diversi artisti dell'area "informale" romana. Villa, infatti, si fa in un

---

*Per un'arte sacra moderna* (pp.10-11); P. M. Bardi, *Ricordo di Torsello* (p.12), "Origini. Quaderni di segnalazione", Roma, I (2), febbraio 1937.

<sup>14</sup> Cfr. *Origini dell'arte fascista?* (p.12), "Origini. Quaderni di segnalazione", Roma, I (2), febbraio 1937, p.15: "l'arte fascista sarà quella che operando la materia nei suoi aspetti transeunti, saprà fissare del proprio tempo, lo spirito astratto e sostanziale".

<sup>15</sup> Si veda l'immagine di una maschera precolombiana da una mostra parigina pubblicata nella pagina dedicata al contributo di Marcello Giovenale – *Piazze e strade. Strade e piazze* – all'urbanistica e all'architettura, nel primo numero del luglio-agosto 1952; e il testo dell'archeologo e studioso di storia antica Mario Attilio Levi – *Ceramografia greca* – nel fascicolo 2 del settembre-ottobre 1952; il testo è corredato dall'immagine dall'alto di un *kylix* a figure nere del V secolo a.C., con una teoria di figure maschili e femminili.

<sup>16</sup> E. Villa, *Ciò che è primitivo*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, pp.18-19, con foto di una tavoletta con caratteri cuneiformi, un'ascia delle isole Hervey del Peabody Museum, un vaso dell'età del bronzo, una scultura in legno dell'isola di Malhehula, e il Papa Konane, strumento ludico delle isole Hawaii; *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, con due immagini dei lastroni di Monte Bego; *Noi e la preistoria*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954.

<sup>17</sup> D. Ribeiro, *Il sole sapeva tutto*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, pp.20-21. Ribeiro dal 1947 al 1956 lavora per il Serviço de Proteção do Índio sponsorizzato dall'UNESCO (dirigendone la sezione ricerche dal 1952 al 1956) con studi sulle popolazioni Guarani, Ofayé-Xavante, Borro, Urubu-Kaaporo e Kadiweu, dando vita nel 1954 a Rio de Janeiro il Museu di Índio, dove lavora fino al 1958.

Al termine del testo, un trafiletto redazionale annuncia per i fascicoli successivi la pubblicazione – poi non avvenuta – di alcune narrazioni poetiche sulle origini del mondo registrate da Harald Schultz tra i primitivi Krachò [sic] (Goias, Brasile), una tribù della grande cultura Gej. Schultz, etnologo brasiliano e membro del Museu Paulista dell'Università di San Paolo dal 1947 al 1966, dedicò la propria carriera in antropologia agli studi dei nativi sud americani, e in particolare, collaborò con Herbert Baldus – direttore del Museu Paulista dal 1946 e fondatore, l'anno seguente, della "Revista do Museu Paulista" –, allo studio della mitologia e della cultura Kraho.

Si ricorda anche Villa aveva pubblicato un articolo sul tema delle lingue indigene brasiliane nella rivista del MASP, durante il suo soggiorno brasiliano: cfr. E. Villa, *Os puristas são enfandonhos e inûteis*, "Habitat. Arquitectura e artes no Brasil", São Paulo, MASP, II (7), aprile-giugno 1952, pp.1-2.

<sup>18</sup> Si ricorda che Ceccarelli – molto probabilmente coinvolto nella rivista dal conterraneo Edgardo Mannucci – prenderà parte nel decennio successivo a esperienze editoriali a favore della ricerca verbosiva, come la rivista "Bab Ilu" – di cui vedranno la luce solo due numeri nel 1962 – diretta da Adriano Spatola con la collaborazione di Miro Bini, Claudio Altarocca, Carlo Conti Marcello e, appunto, Aurelio Ceccarelli.

<sup>19</sup> E. Colla, *Arte astratta come percettività*, "Arti Visive", Roma, I (8-9), primavera 1954, p.5; con un disegno di Colla che ricorda molto le incisioni rupestri di Monte Bego presentate da Villa nel fascicolo precedente.

certo senso divulgatore di una cultura iconografica e scientifica diffusasi a Roma nel mondo intellettuale e artistico a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta grazie agli sviluppi degli studi archeologici e antropologici. In questi anni Villa, Cagli e altri artisti e intellettuali, tra cui quelli legati allo Studio d'Arte Palma, frequentano il Museo Nazionale ed Etnografico Luigi Pigorini, allora con sede presso il Collegio Romano in pieno centro di Roma. Villa, soprattutto, intrattiene rapporti diretti con figure di spicco del panorama scientifico e archeologico italiano come Piero Barocelli, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Carlo Alberto Blanc già a partire dal 1947, in occasione del coinvolgimento nella preparazione di mostre didattiche sulla storia dell'arte, in particolare primitiva, volute da Pietro Maria Bardi per il Museo d'Arte Moderna di San Paolo del Brasile.

Le riflessioni e le sperimentazioni di Villa s'intrecciano con una parte della ricerca artistica d'avanguardia legata a 'scritture', 'linguaggi', 'miti', 'orfismi'. Si pensi ai *Disegni di quarta dimensione* (1949), ai *Motivi cellulari* (1950), alle *Impronte indirette* (1949-51) di Cagli, che propongono nozioni segniche di carattere mitico-primordiale (in termini di analisi e riscoperta di archetipi), e alle *Superfici* di Capogrossi (dal 1948-49), che immettono nel dibattito artistico romano la problematica linguistica, cioè l'elaborazione lucida di un'ipotesi di linguaggio di base grammaticale. Nei primi anni Cinquanta, infatti, giovani artisti gravitanti attorno alla Fondazione Origine – Nuvolo, Cervelli, Ceccarelli, Cristiano, Sterpini –, innestando l'elemento gestuale sulla lezione materica di Burri, superano le suggestioni materiche e psicologiche più facili mirando all'elaborazione di una scrittura immaginosa e orfica. Una scrittura che, per esempio nel caso di Ugo Sterpini, viene letta da Villa come dialettica "tra 'scrittura bianca' ridotta al puro indizio e gli scheletri geniali di favole stenografate, tra l'araldica e il racconto", su superfici pittoriche che vengono paragonate a "frammenti di volte di ipogei mitriaci, di stucchi persiani, di muri minorasiatici"<sup>20</sup>.

Nelle suggestioni visive e teoriche di Villa rientra l'enorme quantità di conoscenze di culture antiche e preistoriche che rispondono alla sua personale "mitografia delle origini", che ha accumulato e stratificato negli anni, a partire da quegli studi di lingue semitiche presso il Biblico Istituto Pontificio. Villa, dopo aver intrapreso i propri studi presso il seminario di San Pietro Martire a Seveso, e poi in quelli di Monza, Saronno e Venegono, tra il 1934 e il 1938 è invitato da padre Vaccari a frequentare il Pontificio Istituto Biblico, dove avrebbe potuto dedicarsi, appunto, allo studio della filologia semitica antica – dal sumero all'ugaritico, al fenicio, all'ebraico – che lo porterà alla realizzazione di diverse traduzioni, tra le quali quella della Bibbia, a cui si dedicherà per tutta la vita.

Villa stesso racconta la propria esperienza presso l'Istituto Biblico nel testo *Il Pontificio Istituto Biblico* pubblicato sul numero del 16 ottobre 1938 de "La Festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia italiana"<sup>21</sup>. Qui si può leggere come l'interesse verso le lingue semitiche e l'interpretazione delle Sacre Scritture sia in Villa ancora conformato all'ortodossia ecclesiastica cattolica. Così infatti scrive: "tutto lo scibile umano, dalla teologia alla geologia preistorica, dall'archeologia alla filosofia, dall'astronomia alla linguistica, è tutto qui rigorosamente incanalato verso una meta, verso quel mare immenso che è la Sacra Scrittura". E più avanti ancora a conclusione dell'articolo: "è, del resto, contro questo baluardo, che si sono infranti tutti gli attacchi dei frondisti e dei filibustieri dell'anticlericalismo. A dimostrare, ancora una volta, se era necessario, che il Cristo del Golgota, sul Mediterraneo non muore"<sup>22</sup>. Sarà più avanti nel

<sup>20</sup> E. Villa, Presentazione, in *Ugo Sterpini*, Roma, Galleria Schneider, 1956 (catalogo della mostra alla Galleria Schneider, Roma, marzo 1956).

<sup>21</sup> E. Villa, *Il Pontificio Istituto Biblico*, "La Festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia italiana", Milano, Casa Editrice cardinal Ferrari, (41), 16 ottobre 1938, p.473; il testo è corredato di tre immagini: la sala centrale della biblioteca, il museo di egittologia e assiriologia, e il particolare di una vetrina con tavolette d'argilla assire e sumere.

Nella medesima rivista Villa aveva già pubblicato *Vita romana. La Cometa*, n. 28, 10 luglio 1938 – dedicato alla Galleria La Cometa di Roma, diretta dalla Contessa Pecci Blunt, e alla succursale newyorkese impegnata nella valorizzazione all'estero di artisti italiani come Cagli, Carrà, Mirko e Severini – e *La ridente Savona*, nel fascicolo 34, 4 settembre del 1938. In seguito, nell'estate del 1943, vi pubblicherà anche un saggio dedicato alla pittura di Luigi Montanarini. L'ampio spettro di argomenti di tali articoli mostra la molteplicità degli interessi di Villa, nonché la necessità vitale di pubblicare per avere entrate economiche. Difatti, tra il 1937 e il 1943, l'attività pubblicistica e di recensioni da parte di Villa è copiosa e disseminata in numerose riviste quali "Frontespizio", "Il Meridiano di Roma", "Il Bargello", "La Festa", "Circoli", "Convivium", "Corrente", "Letteratura", "Panorama. Enciclopedia delle attualità", "Studi e materiali di Storia delle Religioni", "Il Selvaggio", "L'Italia che scrive", "Roma Fascista", "Beltempo", "Cinema", "Stile casa e arredamento".

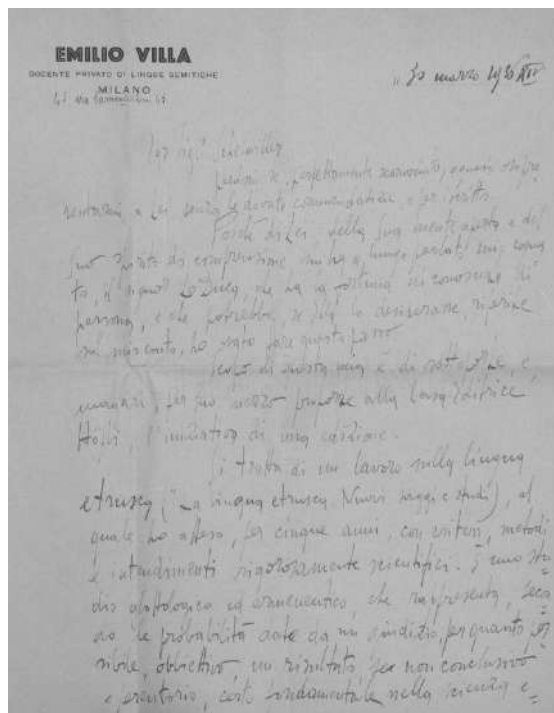
<sup>22</sup> Ibidem.



tempo che Villa giungerà a un'interpretazione e a una traduzione non confessionale della Bibbia, o meglio dei Bibbia, come egli li chiama, in quanto visti come prodotto letterario, come opera letteraria *in progress*, risultato di una tradizione estremamente stratificata che ha le sue origini nei testi fenicio-cuneiformi<sup>23</sup>.



E. Villa, *Il Pontificio Istituto Biblico*, "La Festa", (41), 16 ottobre 1938, p.473



Lettera di E. Villa a G. Scheiwiller, 30 marzo 1936

Dopo aver brevemente riassunto la storia dell'istituto, Villa prosegue elencando i nomi dei più importanti studiosi e professori: da padre Antonio [Anton] Deimel, assiriologo e sumerologo, tra i migliori al mondo, a padre Mauro Witzel, studioso di lingua Lethea, e padre Alfred Pohl, docente di storia dell'Oriente Antico, fino a padre Vaccari, padre Messina, padre Merk, padre Simon, padre Dyson.

Il nome di padre Mauro Witzel compare in una lettera di Villa a Giovanni Scheiwiller del 30 marzo 1936<sup>24</sup> scritta su carta intestata "Emilio Villa. Docente privato di lingue semitiche. Milano", a indicare chiaramente quale sia il ruolo che Villa in quegli anni riconosce per sé: quello di traduttore di lingue semitiche, e non tanto o non solo quello di poeta, pur avendo già pubblicato – a proprie spese con la casa editrice La Vigna di Bologna – il primo libretto di poesie intitolato

<sup>23</sup> Di questo immane lavoro sono stati pubblicati *Antico teatro ebraico. Giobbe e Cantico dei Cantici*, Milano, Edizioni Il Poligono, 1947; E. Villa, *Sulla traduzione dei testi biblici*, "Il Verri", Milano, 43 (7-8), novembre 1998, pp.8-25 (contiene l'introduzione a *Genesi* e la traduzione di *Genesi* 3. 6-21); *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, a cura di C. Bello Minciocchi, nel 2004. L'intero dattiloscritto è ora conservato nel Fondo Emilio Villa presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia. Per un'analisi del metodo e degli scopi del lavoro biblico di Villa si vedano G. Lacerenza, *Emilio Villa traduttore della Bibbia ebraica*, in G. P. Revello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2007, pp.49-70 e G. Busi, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, in C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta, 2008 (catalogo della mostra alla Chiesa di San Giorgio, Reggio Emilia, 23 febbraio-6 aprile 2008), pp.17-25.

<sup>24</sup> Lettera manoscritta di Emilio Villa a Giovanni Scheiwiller, Milano, Via Sammartini 43, 30 marzo 1936 (4 fogli, fronte, carta intestata Emilio Villa Docente privato di lingue semitiche), Archivio Scheiwiller, Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Milano. Nell'Archivio Scheiwiller sono conservate 5 lettere manoscritte di Villa a Giovanni Scheiwiller, datate Milano 30 marzo 1936, Milano n.d. [databile al 1936-37], Roma 10 gennaio 1938, Roma 24 ottobre 1938, Roma 16 gennaio 1943. Cfr. D. Colombo, *Emilio Villa e la "mente aperta" degli Scheiwiller*, in *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Skira, 2009, pp.199-208.

*Adolescenza* nel 1934 (all'età di vent'anni)<sup>25</sup>. Certo, la realizzazione e l'utilizzo di una tale carta da lettere ha sicuramente una ragione pratica ed economica nella ricerca di un lavoro. E le difficoltà economiche saranno sempre una delle costanti della vita di Villa.

In questa missiva, Villa si rivolge a Scheiwiller per proporre alla Hoepli la pubblicazione del suo scritto *La lingua etrusca. Nuovi saggi e studi* nella famosa collana dei manuali. La Hoepli – dove appunto Giovanni Scheiwiller lavorò, con alcune interruzioni, dal 1909 al 1959, ricoprendo differenti incarichi – aveva già edito diversi manuali dedicati alle lingue straniere moderne (dall'inglese all'olandese, dall'albanese al turco, al giapponese), mentre tra i manuali e i dizionari annunciati e mai pubblicati si possono ricordare quelli sulla letteratura e sulla cronologia egiziana, un dizionario di mitologia, alcuni volumi di antropologia e lingua persiana.

Villa sottolinea la validità metodologica e scientifica del proprio lavoro, ritenendolo “uno studio glottologico ed ermeneutico, che rappresenta, secondo le probabilità date da un giudizio, per quanto possibile, obiettivo, un risultato, se non conclusivo e perentorio, certo fondamentale nella scienza etruscologia, anche per l'apporto di nuovi elementi come la comparazione con la lingua Lethea”<sup>26</sup>, di cui ha appena ultimato lo studio sotto la guida del professor Witzel. Più avanti, ricorda anche di aver già proposto in passato direttamente a Ulrico Hoepli una *Grammatica della lingua fenicia, con crestomazia e glossario*, che ebbe un cortesissimo rifiuto per via della minima commerciabilità di un'opera così specialistica. In quell'occasione Scheiwiller viene proprio interpellato da Hoepli per averne un parere in merito, e nella circostanza scrive una presentazione a favore di Villa per la Regia Accademia d'Italia che gli varrà uno dei premi di incoraggiamento istituiti per i giovani studiosi.

In quegli anni il tentativo di Villa di pubblicare i propri lavori filologici e linguistici è davvero notevole. Nella già citata *Adolescenza* del 1934 indicava una serie di opere di prossima pubblicazione (poi mai uscite), tra cui la suddetta *Linguae pheniciae grammatica, cum chrestomathia et glossario*, una *Grammatica dei dialetti cananei*, l'*Antologia della lirica semitica antica* e un volume sulla teoria monogenetica dei linguaggi di Alfredo Trombetti, cioè sull'origine unica delle lingue, esposta in *L'unità d'origine del linguaggio* del 1905<sup>27</sup>. Riesce invece a pubblicare nel giugno del 1939 la traduzione del *Poema di Danel* in “Panorama. Enciclopedia delle attualità”<sup>28</sup> e, nell'ottobre del medesimo anno, la versione della prima tavola dell'*Enuma Eliš*, il poema della creazione babilonese, in “Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea”<sup>29</sup>. Dello stesso periodo sono i saggi pubblicati in “Studi e materiali di Storia delle Religioni”: nel 1939 *Le gesta di Kārit na'man re di Tiro e di Sidone* e *Il valore paleografico del segno numerico TIL e la biblica Eva (= vita)* e nel 1940 *La dea Anat e la resurrezione di Baal*<sup>30</sup>.

Per Villa, l'*Enuma Eliš* è un “poema mitologico, poema religioso, poema astronomico, poema ideologico. Infine poema, e poesia”<sup>31</sup>. Un tutt'uno complesso e variegato di cui egli sottolinea il carattere primariamente mitologico. Villa – secondo un approccio che mostra già caratteri assolutamente personali e poetici – consiglia al lettore di non razionalizzare la narrazione mitologica e di non attendersi neppure un aiuto dal traduttore che non solo ne è incapace, ma anche non vuole farlo. Il lettore si abbandoni al mito, “cerchi di intendere con qualche segreta corda la strana potenza e la vastità baldanzosa, spregiudicata, di questa poesia. Non cerchi di ragionare, vinca ogni tentativo di razionalizzare questa narrazione dei miti. Cerchi in sé la via di sentire, e rifiutare i mezzi culturali di analogia che possedesse. Il mito è una strettura

<sup>25</sup> E. Villa, *Adolescenza*, Bologna, Casa editrice La Vigna, 1934.

<sup>26</sup> Lettera manoscritta di Emilio Villa a Giovanni Scheiwiller, Milano, Via Sammartini 43, 30 marzo 1936, cit.

<sup>27</sup> A. Trombetti, *L'unità d'origine del linguaggio*, Bologna, Libreria Treves di L. Beltrami, 1905.

<sup>28</sup> E. Villa, *Il poema di Danel*, “Panorama. Enciclopedia delle attualità”, Roma, Panorama Casa Editrice Italiana, I, vol. I (5), 27 giugno 1939, pp.620-621. Nella stessa rivista, oltre al testo *Opere di Gaspare Gozzi scelte a cura di Falqui*, I, vol. III (15), 27 novembre 1939, p.341, compare anche la segnalazione di *Scoperte archeologiche ed artistiche in Egitto*, I, vol. III (17), dicembre 1939, p.520.

<sup>29</sup> E. Villa, *Enuma Eliš (tavola I)*, “Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea”, Firenze-Roma, III (4), ottobre 1939, pp.17-26. Su questa traduzione villiana si veda S. Graziani, *Emilio Villa e le uova di Babilonia*, in G. P. Revello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: La parola, l'immagine*, cit., pp.49-70.

<sup>30</sup> E. Villa *Le gesta di Kārit na'man re di Tiro e di Sidone* e *Il valore paleografico del segno numerico TIL e la biblica Eva (= vita)*, “Studi e materiali di Storia delle Religioni”, Roma, XV, 1939, pp.108-125 e pp.126-129; *La dea Anat e la resurrezione di Baal*, “Studi e materiali di Storia delle Religioni”, Roma, XVI, 1940, pp.103-118.

<sup>31</sup> E. Villa, *Enuma Eliš (tavola I)*, cit., p.17.

tumultuosa ove un sentimento infinito trova stanza<sup>32</sup>. Villa è affascinato, sedotto dalla forma del mito, che possiede sempre un alone di mistero, di arcano, di originario. Il mito sta alla base di tutto: viene prima della storia, genera la storia e dalla storia è reso immemore. E' il luogo in cui è possibile trovare il sapere profondo, l'origine creatrice. E' intriso di quella sacralità diffusa che inverte il contenuto e può garantire la veridicità dell'evento. L'attenzione di Villa per il tempo del mito è connessa a un discorso complessivo sulla storia e sul tempo storico. In Villa, infatti, sono compresenti, da un lato l'idea di un tempo eterno assoluto, o tendente all'eternità, secondo un concetto di origine dapprima mitico e primordiale, poi a partire dalla fine degli anni Quaranta, gnostico, cioè inteso come nulla e nascita di tutte le cose, e che quindi nega il tempo storico; dall'altro l'idea che la filologia non neghi la parte spirituale dell'oggetto artistico o del componimento poetico, ma sia strumento in funzione di esso.

Degli stessi anni, infatti, si possono citare altri testi di Villa sul tema del mito, come *La mitologia e le sue fonti nascoste*, recensione sul "Frontespizio" del volume di Giacomo Prampolini, *La mitologia nella vita dei popoli*, edito dalla Hoepli nel 1937. Con una critica pacata nei toni, ma molto tagliente nei contenuti, Villa accusa l'autore di errori formali e sostanziali dati dal nascondimento delle fonti, dall'uso di fonti non aggiornate, da errori di trascrizione di termini semitici, errori di datazione e di giudizio. Villa sostiene l'importanza della volgarizzazione, cioè della divulgazione a un più ampio pubblico, ma non a discapito della precisione né dell'aggiornamento<sup>33</sup>. Anche la versione villana dell'Odissea è un recupero delle origini del poema, cioè di un suo più profondo e remoto passato mitico, antropologico, letterario. Getta un ponte tra la cultura ellenica e i suoi precedenti mesopotamici. Villa comincia a tradurre l'Odissea a partire dal 1942, tuttavia solamente dopo la guerra stila una prima stesura della traduzione che verrà pubblicata da Guanda nel 1964, ma giudicata dall'autore stesso provvisoria. Un continuo lavoro di revisione lo porta alla stesura definitiva edita da Feltrinelli nel 1972, a cui segue una nuova edizione feltrinelliana nel 1994<sup>34</sup>. Per Villa "l'epos omerico [...] proviene direttamente come spinta morfologica, e come progressiva aggregazione, dall'azione rappresentativa liturgica di stanze mitologiche; o addirittura di un mito. [...] Invece, arcaicamente, doveva trattarsi, con grande probabilità, di una lunga teomachia. E' quasi evidente e noto che i personaggi 'eroici' dell'epos omerico non sono che variazioni ipostatiche di divinità preelleniche, [...] recenti larve, eroicizzate e quasi come storicizzate, di antiche divinità"<sup>35</sup>. Questo lavoro di scavo deve essere innanzitutto linguistico. Villa in un articolo pubblicato sul settimanale "Il Tempo" del 14 gennaio 1973 afferma che è necessario comprendere "il travaglio linguistico attraverso il quale l'Odissea si è formata"<sup>36</sup>. "Dietro ai versi omerici dell'epica ionica ed eolica, c'è tutta la sterminata area linguistica della civiltà micenea, del greco arcaico e delle lingue mesopotamiche"<sup>37</sup>. Le parole, gli attributi di dei, eroi, persone e cose non hanno un significato sicuro riferibile a un periodo e una base storica certa, ma sono carichi di "una lunga storia religiosa e mitografica, culturale e rituale; che parte forse, secondo me, da rituali minorasiatici, tramite a loro volta di rituali mesopotamici, sumeri e akkadici; altri continuano il mediterraneo pre-ellenico, a sua volta anche intaccato dalla Mesopotamia per vari altri tramite, semitici tutti; altri confermano sicuri contatti egiziani; e tutti sono stati, attraverso il

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> E. Villa, *La mitologia e le sue fonti nascoste*, "Il Frontespizio", Firenze, Vallecchi Editore, p.186.

Tra 1937 e 1938 – oltre a pubblicare *Sopra il ritorno al canto*, *Ancora del monismo Martiniano*, *Oggetto o allegoria*, *Duncan Bhan Mac Intere* (1937) e *Informazioni sulla poesia sudamericana*, *La mitologia e le sue fonti nascoste*, *Note su Roberto Papi* (1938) – Villa partecipa direttamente ai lunedì del "Frontespizio", cioè alle riunioni settimanali presso la sede della Casa editrice Vallecchi. Come racconta Augusto Hermet in *Lunedì al 'Frontespizio'* ("La Festa", XVI (15), 10 aprile 1938, pp.178-179), vi si incontravano e scontravano tre generazioni di poeti e scrittori: dai "magni" Papini, Giuliotti, Manacorda e Soffici, ai "medi" Bargellini, Giordani, De Luca, Lisi, La Pira, Betocchi, Casini, Fallacara, Gommoni e Parigi fino ai "giovani" Bo, Paoli, Vigorelli, Luzi, Lucatello, Macri, Fasolo, Escobar, Bigongiari, Parronchi, Fusero e Villa.

<sup>34</sup> Villa quindi pubblica l'appropriata traduzione dell'Odissea in tre edizioni riviste: Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Parma, Guanda, 1964 (con note filologiche di Villa); Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 1972 (con note filologiche di Villa datate agosto 1971); Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 1994, con introduzione di A. Tagliaferri, note filologiche di Villa datate agosto 1971 e nuove note sempre di Villa.

<sup>35</sup> E. Villa, *Nota del traduttore*, in Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 1994, cit., pp.349-350.

<sup>36</sup> E. Villa, autopresentazione, "Il Tempo", 14 gennaio 1973, citato in A. Tagliaferri, *Introduzione*, in Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 1994, cit., p.2.

<sup>37</sup> Ibidem.

mito, il rito, il culto metabolizzati e trasformati durante il percorso della formazione testuale<sup>38</sup>. Villa vuole ritrovare i fili. Perciò tramite la parola vuole risalire, sebbene sia impervio, alla concezione religiosa e al pensiero magico-sapienziale della Mesopotamia. Villa vuole riflettere nella traduzione la “disordinatissima stratigrafia tonale e timbrica del testo, messo insieme da un’evoluzione abbastanza inafferrabile”<sup>39</sup>; e per fare questo opta per un intenso scavo filologico basato su continui confronti etimologici e di significato, che tuttavia a volte lo spingono verso scelte azzardate e non sufficientemente fondate oppure a eliminare passi anche lunghi. Il risultato, come ha sottolineato Tagliaferri, è un’opera letteraria in sé; è un’opera di alta poesia che cerca di ridare al testo omerico quel mistero e quella forza perdute<sup>40</sup>.

Anche nella già citata traduzione della Bibbia, il suo impegno è rivolto al recupero di un livello di lettura pre-teologico e aconfessionale, ispirato dal mito e dalla parola. Villa nega la dimensione trascendente e teologica della Bibbia (che pure ha, in quanto essa influenzò la stesura stessa dei testi, essendo pensati da sacerdoti o intellettuali ebrei), cercando una Bibbia magica, epica e mitica. Villa lavora al di fuori del tempo storico e nel tempo mitico e assoluto dei primordi. Come ricorda Busi, egli utilizza l’ecdotica come un’azione di liberazione della parola forzando l’etimologia, anche sotto l’influenza della propria propensione poetica allo sperimentalismo e al *divertissement*. Si tratta di una tendenza a sovra-interpretare, sorretta anche da una vena provocatoria<sup>41</sup>.

Villa cerca di rimettere poeticamente in evidenza i valori originari delle parole, puntando alla dimensione mitica e primordiale della parola. L’operazione poetica di Villa, a partire dal secondo dopoguerra, sarà un’azione sul verbo che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonos*. Sia parola sia forma pittorica, segno verbale e segno grafico, devono quindi ritrovare l’autenticità e l’energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici. Ponendoli sullo stesso e scambievole piano, il poeta parla per entrambi di scrittura, linguaggio, alfabeto, intesi come *signum* nello spazio. Nel testo introduttivo al volume di disegni di Roberto Sambonet, *22 cause + 1*, pubblicato dalle Edizioni del Milione nel marzo 1953 – poco prima dei testi teorici in “Arti Visive” –, osservando “la scrittura dei vegetali” da cui partono i disegni di Sambonet, Villa scrive che “c’è da supporre, si possa ritrovare una scrittura umana, il sentimento semplice dei tracciati e degli anelli e dei gangli, spirali, labirinti, giunture, i modi di unire e di separare”; e poco più avanti: “è il creato medesimo, la naturalezza, la sillaba non variata, il germe di tutte le combinazioni, la combinazione rappresa nel fonema o nel simbolo”<sup>42</sup>. Di poco successivi invece sono alcuni saggi pubblicati in “Civiltà della Macchine”, anch’essi con valore teorico, che affrontano tematiche mitiche e mitologiche, nonché l’origine prima delle cose, come quella dei numeri: *Le navi di Ulisse* (settembre-ottobre 1954), *Navi mitiche* (novembre-dicembre 1955), *La nascita dei numeri* (marzo-aprile 1956)<sup>43</sup>.

#### *Ciò che è primitivo*

La novità dei tre testi villiani in “Arti Visive” emerge con grande evidenza e forza: in una rivista d’arte contemporanea non si parla di “primitivismo” dell’arte secondo le accezioni comuni fino a quegli anni – anzi lo si attacca duramente – ma si affronta la tematica in modo scientifico e non estetico, facendo proprie le posizioni di etnologi e antropologi. Si sposta la riflessione dall’aspetto formale all’aspetto funzionale. Perché viene tracciato un segno (che non è ancora immagine estetica)? Quali motivazioni pratiche e psicologiche ne stanno alla base? Quali scopi e obiettivi? Capirne le ragioni, capirne il fascino diventa il passo essenziale perché l’arte

<sup>38</sup> E. Villa, *Nota del traduttore*, cit., pp.349-350.

<sup>39</sup> Ivi, p.378.

<sup>40</sup> A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p.38. Sull’argomento si veda anche L. Torraca, L’Odissea di Emilio Villa, in G. P. Revello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l’immagine*, cit., pp.71-84.

<sup>41</sup> Per queste considerazioni si veda G. Busi, *Datene notizia ad Abramo il Bandito. Il laboratorio biblico di Emilio Villa*, cit., pp.20-22.

<sup>42</sup> R. Sambonet, *22 cause + 1*, con testo introduttivo e componimenti poetici di E. Villa, Milano, Edizioni del Milione, marzo 1953.

<sup>43</sup> E. Villa, *Le navi di Ulisse*, “Civiltà delle Macchine”, Finmeccanica, Roma, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.39-40; E. Villa, *Navi mitiche*, “Civiltà delle macchine”, Finmeccanica, Roma, III (6), novembre-dicembre 1955, pp.25-28; E. Villa, *La nascita dei numeri*, “Civiltà delle macchine”, Finmeccanica, Roma, IV (2), marzo-aprile 1956, pp.80-81. Si ricorda che in *Navi mitiche* abbiamo la traduzione di un testo cuneiforme, cioè la tavoletta XI dell’epos di Gilgamesh, di cui viene pubblicata anche un’immagine. Villa collabora a “Civiltà delle Macchine”, diretta da Leonardo Sinisgalli, dal gennaio-febbraio 1954 al gennaio-febbraio 1958, pubblicando undici articoli.

moderna possa raggiungere un rinnovamento profondo e umano, cioè proprio dell'intelligenza dell'uomo. L'arte moderna, secondo Villa, deve recuperare l'atto iniziale, il gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, alla presa di possesso del mondo, alla creazione del mondo. È utile quindi ricordare nuovamente le parole di Ballocco: creare arte "con l'identico significato che il primo uomo ha dato al primo segno tracciato sulla roccia o alla prima parola articolata. Segni e parole espressi per bisogno naturale ed istintivo di comunicare"<sup>44</sup>. Per Villa esprimere-comunicare-creare sono un tutt'uno. Il tracciare un gesto ideografico è un'azione naturale e necessaria, che non ha altre ragioni se non se stessa, e per questo motivo è intrinsecamente espressione di sé in sé, comunicazione di sé al mondo, creazione di un sé nel mondo. E lo stesso vale per un'azione artistica, poetica e di critica attiva. Creare un'opera d'arte non è solo creare un'immagine formale ed estetica; creare un'opera d'arte è creare un altro mondo. Villa, già nel 1942, spiegava in modo esplicito tale concetto, parlando di cinema. Sul numero di novembre di "Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica" edito dalla Hoepli, recensendo l'*Histoire du cinema* scritta dal cognato Lo Duca per le Presses Universitaires de France di Parigi nel 1942, dichiarava che il cinema non è semplice rappresentazione decorativa della storia, ma creazione di una storia, creazione di un mondo, molto simile al nostro, ma che è un altro mondo, con una propria autonomia<sup>45</sup>. Se sostituiamo al cinema l'arte, e alla storia la realtà (che la comprende), vediamo che il concetto non cambia: l'arte astratta è creazione di un mondo altro e autonomo.

Come abbiamo visto l'interesse per i manufatti antichi e le scoperte archeologiche è presente in Villa già negli anni Trenta: su "Il Meridiano di Roma" pubblica nel 1937 un saggio sul ritrovamento a San Pietro di Butrinto, e alla fine del 1939 su "Panorama. Enciclopedia delle attualità" un commento sulle scoperte archeologiche ed artistiche in Egitto<sup>46</sup>. Tuttavia è a partire dal 1947, in occasione della preparazione delle mostre didattiche per il MASP di San Paolo da parte del gruppo di architetti e intellettuali gravitanti attorno allo Studio d'Arte Palma di Roma fondato da Bardi – *Panorama sintetico da História da arte desde a pré-história até hoje*, con una sezione dedicata appunto alla preistoria, e una specifica intitolata *Pré-história e os povos primitivos*, preparata sempre nel 1947 ma allestita nel 1950 –, che il lavoro di studio, ricerca e scrittura di Villa sull'arte primitiva si intensifica notevolmente e che il Museo Pigorini risulta essere fonte essenziale di informazioni, materiale fotografico e originale.

Il MASP, Museu de Arte do São Paulo, inaugurato il 2 ottobre 1947 dal senatore Assis Chateaubriand, che aveva incaricato Bardi dell'organizzazione di un museo d'arte, si propone come un museo-scuola in continua attività. In contrapposizione alla concezione europea tradizionale del museo come raccolta e conservazione delle opere d'arte, Bardi, influenzato dalla vitalità delle gallerie d'arte, concepisce dinamicamente il museo come centro di attività educative e non solo di raccolta, come museo-scuola-laboratorio, come centro di esperimenti e di propaganda. Il museo è vivo e partecipa della vita della città; si occupa dell'arte non accademicizzata, chiusa e incanalata in scuole e movimenti, ma della nascita continua delle espressioni artistiche, di un'arte intesa come partecipazione alla vita. Per questo vengono organizzate personali di artisti ormai affermati, mostre didattiche di storia dell'arte con fotografie e spiegazioni semplici ma esaurienti, conferenze sui problemi più disparati dell'arte, pubblicazioni di monografie e della rivista "Habitat. Arquitectura e artes do Brasil" dal 1950 al 1967 sotto la direzione dell'architetto Lina Bo Bardi, laboratori e corsi di disegno, fotografia, tessitura, abbigliamento, stampa, giardinaggio e musica, concerti, proiezioni cinematografiche<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> M. Ballocco, *Il principio negativo dell'arte per l'arte*, cit.

<sup>45</sup> Cfr. E. Villa, *Per una storia del Cinema*, "Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica", Milano, Hoepli, VII, vol. II (154), 25 novembre 1942, pp.682-683.

<sup>46</sup> E. Villa, *Butrinto-S.Pietro*, "Il Meridiano di Roma. L'Italia letteraria artistica scientifica", Roma, II (47), novembre 1937, p.X. E. Villa, *Scoperte archeologiche ed artistiche in Egitto*, "Panorama. Enciclopedia delle attualità", Roma, Panorama Casa Editrice Italiana, I, vol.III (17), dicembre 1939, p.520.

<sup>47</sup> Per un approfondimento sulle attività del MASP si vedano P. M. Bardi, *Un museo in Brasile*, "Sele Arte", Firenze, II (7), luglio-agosto 1953, pp.63-66, con illustrazioni; G. Ponti, *Introduzione al Museo de Arte di San Paolo*, "Domus", Milano, (284), luglio 1953, pp.22-26, con illustrazioni; *Museum of Art, Sao Paulo, Brazil*, "Architectural Review", New York, vol.112 (669), settembre 1952, pp.160-164, con illustrazioni; P. M. Bardi, *The arts in Brazil. A new Museum at São Paulo*, Milano, Edizioni del Milione, 1956. Su questo argomento anche Villa scrisse un testo, intitolato *Un nuovo museo: a San Paolo del Brasile*, probabilmente per "Emporium" ma mai pubblicato, di cui un manoscritto databile all'autunno del 1952 è conservato presso l'Archivio del MASP (testo manoscritto firmato E. V. [Emilio Villa]), 5 fogli, fronte; cart. Emilio Villa, ff. 8-12, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil).

All'inizio del 1947 Bardi incarica il gruppo dello Studio d'Arte Palma costituito da alcuni degli architetti della rivista "Metron" (Gino e Margherita Calcabrina [Margherita Roesler Franz], Silvio Radiconcini e Bruno Zevi), Marcello Piacentini, Di Girolamo, i critici d'arte Federico Zeri e Giuliano Briganti, gli storici Pepe e Gigli, e il nostro Villa, sotto la direzione di Francesco Monotti e Mario Modestini, di lavorare alla preparazione di alcune mostre didattiche per il nuovo museo che verranno effettivamente allestite tra il 1947 e il 1950: *Panorama sintético da História da Arte desde a pré-história até hoje*, 1947; *Desenvolvimento das Idéias Abstracionistas na História da Arte*, 1949; *Pré-história e os povos primitivos*, 1950. Nel pannello introduttivo della mostra didattica *Panorama sintético da História da Arte*, viene infatti ricordato come la documentazione fotografica e il piano generale dell'esposizione siano opera dello "Studio d'Arte Palma, seção didática (Roma), sob a direção de P. M. Bardi, diretor do Museu, com assistência de Emilio Villa, Federico Zeri, Francesco Monotti e Mario Modestini".

Villa continuerà a lavorare instancabilmente ai materiali didattici anche durante il suo soggiorno brasiliano dalla metà del 1951 alla fine del 1952. Qui collaborerà con Flavio Motta per la preparazione di una puntata sulla preistoria all'interno del ciclo di trasmissioni televisive sull'arte proposte da Canal 3 della Tupy Tv nel 1952<sup>48</sup>.

Un primo resoconto del lavoro svolto per la prima mostra didattica, databile all'inizio del febbraio 1947, scritto da Piacentini e firmato da Zeri, Margherita e Gino Calcabrina, Radiconcini, Villa e Monotti, rivela il grande entusiasmo – iniziale – che coinvolge il gruppo, ma mette anche in evidenza le difficoltà esistenti nel recupero dei materiali fotografici: "Come vedi, dopo il breve periodo di preparazione, abbiamo un'organizzazione efficientissima che sta producendo con ritmo preciso, e con grande entusiasmo. Siamo persuasi che questa prima mostra Bardi, anche se di necessità preparata in tempo molto ristretto, sarà una cosa buona"<sup>49</sup>. Ben presto la preparazione dei materiali e la gestione della corrispondenza con Bardi con serrati aggiornamenti sull'evoluzione del lavoro diventano un'incombenza di Villa. Quest'ultimo, infatti, risulta essere l'autore delle missive di aggiornamento, degli schemi, tabelle, menabò e layout preparatori, con tanto di testi storico-critici e disegni. Una mole di lavoro e materiali davvero impressionante, talvolta con un livello di dettaglio e approfondimento che lo stesso Bardi ritiene eccessivo per gli scopi di tali esposizioni.

Già ad aprile, dopo l'invio dei materiali per la prima mostra, il clima non è più lo stesso e il gruppo è ormai sfaldato, nonostante la caparbieta di Monotti e Modestini, presumibilmente per contrasti personali e magari anche per una certa insofferenza di Villa. Difatti il tono della missiva di Villa a Bardi, databile al 19 aprile 1947, è molto acceso e piccato nell'attaccare duramente l'apporto controproducente degli altri collaboratori, dei cosiddetti professoroni, tecnici e scienziati (sebbene ne riconosca talvolta l'utilità)<sup>50</sup>. Il fastidio villiano è sicuramente spiegabile con la sua insofferenza per gli approcci storici e accademici, che sono aridi quali semplici resoconti che annullano la poesia e la liricità delle cose.

La prima mostra didattica vuole ricostruire un itinerario artistico dalle origini alla contemporaneità secondo quattro sezioni parallele – storia, architettura, scultura e pittura – in

<sup>48</sup> A proposito si veda l'articolo dello stesso Motta, *Televisão. Lições de arte para 20.000*, in "Habitat. Arquitectura e artes no Brasil", São Paulo, MASP, II (7), aprile-giugno 1952, pp.86-87.

<sup>49</sup> Lettera dattiloscritta di Marcello Piacentini a Pietro Maria Bardi, s. d. (3 fogli, fronte, firma manoscritta di Piacentini, Zeri, Margherita e Gino Calcabrina, Randiconcini, Monotti, Villa), cart. Caixa 1 - pasta 1, fasc. Planta 2, racc. carta recebida: 13, f.9, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil. Da questa missiva si possono in parte comprendere le modalità e la tempistica con cui si è costituito il gruppo di lavoro: "Da due giorni sono stati chiamati a collaborare i cinque architetti di Metron, e Calcabrina, Randiconcini e Zeri da due giorni hanno messo da parte il loro lavoro professionale per dedicarsi a capo morto alla mostra. Abbiamo assunto i disegnatori necessari, abbiamo chiamato il giovane Briganti come uno dei consulenti ausiliari, Villa e Di Girolamo sono all'opera ininterrottamente, sono al lavoro anche due storici per la parte che li riguarda (Pepe e Gigli). Il tutto sotto la direzione continua di Monotti e Modestini".

<sup>50</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi, s. d. [databile 19 aprile 1947] (3 fogli, f/r, firma manoscritta), cart. Emilio Villa, ff. 1-3, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil: "Si tratta di una iniziativa e di una idea troppo geniale e troppo audace perché possa essere presa sul serio dal gruppo apatico e carognesco degli scienziati di qui. In realtà le cose han cominciato a muoversi soltanto quando non c'è stato più nessuno scienziato e nessun collaboratore in giro. [...] Intanto da tutto questo si tirano le conseguenze: quando entrano in mezzo i tecnicini o tecnici, professori piccoli o grandi, tutto si appiattisce, si normalizza. Quelli che ci son qui, poi, sono dei rompiscatole, perditempo e ostruzionisti. Non hanno agilità di mente manco a morire. Ti parlo dei molti Zeri (per altri lati utilissimi, anzi indispensabili – non per questi)".

cui si contestualizzi l'arte e si traccino dei parallelismi tra le diverse manifestazioni artistiche nel corso della storia creando ponti tra culture e tempi diversi. Si riconosce quindi in alcune manifestazioni artistiche sia l'essere momenti di espressione del proprio tempo, sia manifestazioni dello spirito attraverso il tempo. Villa infatti, in un dattiloscritto intitolato *L'antico e noi* – in cui riecheggia il futuro *Noi e la preistoria* di "Arti Visive" – sostiene che, per esempio, proporre come normale l'ambientare nella casa moderna l'antico e in quella antica il moderno, "superando errati pregiudizi e pretesi contrasti, onde ottenere ambienti in cui i problemi del tempo siano risolti nell'armonia del gusto"<sup>51</sup>, sia un esempio fruttuoso di "creazione di interessanti composizioni analogiche tra antico e moderno, espressione d'una interpretazione singolare del tempo e delle sue manifestazioni"<sup>52</sup>.

La mostra era costituita da 84 pannelli fronte e retro, 120 x 120 cm., montati tra due lastre di vetro e sostenuti da una struttura tubolare flessibile ideata da Lina Bo Bardi, contenenti commenti semplici e diagrammatici, e numerose riproduzioni fotografiche. Nella lettera a Bardi del 21 febbraio 1947 Villa espone il nuovo piano generale, affronta questioni pratiche, allestitivo e grafiche, e allega due tipi di materiali<sup>53</sup>, tra cui si può riconoscere un nucleo di 41 fogli manoscritti (è riconoscibile la mano villiana) con il layout della sequenza dei pannelli dal XIII al XIX secolo nella suddivisione tra architettura, scultura, pittura e letteratura<sup>54</sup>. Nell'archivio del museo è conservato anche un altro nucleo di 49 fogli manoscritti, che comprendono una sequenza generale di 77 pannelli che vanno dalla preistoria alle avanguardie del primo '900, un layout con la sequenza di eventi dalla preistoria all'età carolingia, e soprattutto il menabò dettagliato con l'indicazione delle foto da scegliere dal secolo XIII alle avanguardie<sup>55</sup>. Altro materiale dello stesso tipo è contenuto nel fascicolo di tavole dattiloscritte con aggiunte manoscritte di Villa, in cui la storia dell'arte dal XIII al XIX secolo è svolta in maniera abbastanza approfondita secondo la successione cronologica delle personalità artistiche suddivise per territorialità: in Italia da Giunta Pisano, Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini e i Lorenzetti, al Futurismo con Boccioni, Severini, Balla, Carrà e De Chirico (singolare l'inserimento di quest'ultimo nell'ambito della pittura futurista), alla Metafisica di De Chirico e Carrà, a Casorati, Terrazzi, Sironi, Spadini e Carena, fino a De Pisis e infine Modigliani<sup>56</sup>. Un lavoro dettagliato, rigoroso, con alcune invenzioni e suggestioni – quali i già citati parallelismi tra antico e moderno, per cui, per esempio, la percezione visiva e la rapidità esecutiva di Pisanello è pari a quella dei Cinesi o dei Giapponesi, o a quella di Picasso – che dimostrano grande impegno e dedizione da parte di Villa a questo progetto.

Il materiale preparato è vario e articolato: testi, scritte esplicative sintetiche, diciture e titoli generali, diciture scientifiche, bibliografie, tavole riassuntive (sviluppo universale della cultura umana; sviluppo universale dell'architettura dalla preistoria a oggi; sviluppo generale della pittura nell'Europa moderna, sviluppo dell'anatomia, della prospettiva, della linea e della luce-colore dall'Egitto a Picasso; sviluppo dello spazio e della luce dall'Egitto a oggi; sviluppo dei rapporti pieno-vuoto; evoluzione della seduta e della casa dall'epoca megalitica a Le Corbusier), tavole comparative, grafici, tavolette dimostrative delle tecniche pittoriche, didascalie succinte e commenti alle immagini, e materiale fotografico. Quest'ultimo sembra essere il problema principale a causa delle difficoltà del mercato fotografico. In una missiva

---

<sup>51</sup> *L'antico e noi*, dattiloscritto di Emilio Villa (2 fogli, fronte), cart. Caixa1 - pasta 2, fasc. texto 72, fasc. texto sobre periodicização da XIII ao XIX citando principais mestres, f. 16, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Lettera dattiloscritta con note manoscritte di Emilio Villa (3 fogli, fronte), cart. Caixa1 - pasta2, fasc. texto – 72, fasc. textos: Museu Didattico, f. 79, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>54</sup> Manoscritto di Emilio Villa (41 fogli numerati a mano 1-41, fronte), cart. Caixa1 - pasta 1, fasc. Planta 2, f. 26, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>55</sup> Manoscritto con sequenza generale dei 77 pannelli (3 fogli, fronte); manoscritto sequenza preistoria-età carolingia (1 foglio, fronte); manoscritto menabò dal secolo XIII alle avanguardie (45 fogli numerati a mano 1-45, fronte), cart. Caixa1 - pasta 1, fasc. planta 2, f. 25, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil. Sul retro del foglio 45 c'è una nota manoscritta firmata da B. [Bardi], in cui afferma che il layout è fin troppo dettagliato, ma sicuramente utile come traccia di controllo.

<sup>56</sup> Dattiloscritto con note manoscritte di Emilio Villa (64 fogli numerati a mano 1-63 + 8bis, fronte), cart. Caixa1 - pasta 2, fasc. texto 72, fasc. texto sobre periodicização da XIII ao XIX citando principais mestres, f. 17, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

databile al marzo 1947<sup>57</sup> – la prima a essere intitolata *Museo didattico* –, Villa, verificando lo stato e la qualità del materiale, scrive a Bardi che per il 30% è ottimo, per il 40% buono e per il rimanente 30% pessimo. Di conseguenza, dopo aver elencato le fonti delle proprie ricerche, ribadisce la necessità di raccogliere e acquistare ulteriore materiale fotografico. Il materiale pronto viene progressivamente spedito in Brasile con una certa velocità, tanto che nella lettera di Villa del 9 maggio 1947<sup>58</sup> – denominata *Museo didattico. Relazione M.D. n.1* – il museo didattico (intendendo con esso la mostra didattica) viene dichiarato finito e predisposto per essere inviato con l'ultima spedizione programmata per il 27 maggio; in realtà qualcosa è ancora in fase di ultimazione dal momento che nella relazione n. 4 del 30 maggio si legge che sono appena stati ultimati gli esempi dimostrativi delle tecniche pittoriche<sup>59</sup>.

Nella già citata lettera del 19 aprile 1947, Villa conferma a Bardi di essersi messo al lavoro sulla seconda mostra didattica, cioè quella dedicata alla preistoria e ai primitivi, cercando di superare le difficoltà, le mancanze e gli errori della prima mostra universale. Per quest'esposizione inevitabilmente il comitato scientifico del Museo Pigorini è l'interlocutore privilegiato. Villa infatti sostiene la necessità di far eseguire le foto di pezzi originali conservati presso il Museo Pigorini e presso il Museo Etnografico Lateranense<sup>60</sup>. E ancora nella successiva missiva del 17 maggio – intitolata *Museo didattico. Relazione n.2* – ricorda la grande disponibilità di Bianchi Bandinelli e di Blanc nel supportarlo nel progetto<sup>61</sup>. Inoltre l'attenzione per i materiali conservati presso il Museo Pigorini sarà in seguito l'argomento affrontato in due articoli pubblicati da Villa su "Habitat", corredati da un ricco apparato fotografico, durante la sua permanenza in Brasile da metà del 1951 alla fine del 1952: *Vasos e tecidos brasileiros num museu romano* e *Outras peças no Museu Pigorini de Roma*<sup>62</sup>.

Sempre nella missiva del 19 aprile, Villa propone a Bardi uno schema della mostra discusso con Carlo Alberto Blanc che potrebbe essere utilizzato anche come introduzione generale alla mostra universale<sup>63</sup>. Lo specchio è identificabile con uno schema accompagnato da due brevi ma significativi testi di Villa<sup>64</sup> in cui, sebbene sia tacita l'estrema incertezza e delicatezza con cui si elaborano descrizioni, paradigmi, classificazioni e disposizioni cronologiche della "vita dello spirito", tuttavia si rende necessaria una schematica definizione in cui si registrino le due tendenze fondamentali dello spirito nella storia dell'uomo: la tendenza sensoria propria dell'arte

---

<sup>57</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi (*Museo didattico*), s.d. [databile al marzo 1947] (3 fogli numerati), Cart. Caixa1 - pasta2, racc. texto – 72, racc. textos: Museu Didatico, f. 67, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>58</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta e manoscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi (*Museo didattico. Relazione M.D. n.1*), 9 maggio 1947 (2 fogli, firma manoscritta), Cart. Caixa1 - pasta2, racc. texto - 72, racc. textos: Museu Didatico, f. 78, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>59</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi (*Museo didattico. Relazione n.4*), 30 maggio 1947 (2 fogli, firma manoscritta), Cart. Caixa1 - pasta2, racc. texto - 72, racc. textos: Museu Didatico, f. 71, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>60</sup> Il Museo Missionario Etnografico in Palazzo del Laterano fu fondato da Pio XI nel 1926 con documenti e cimeli esposti alla *Mostra missionaria* del 1925.

<sup>61</sup> Cfr. lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi (*Museo didattico. Relazione n.2*), 17 maggio 1947 (3 fogli numerati, fronte, firma manoscritta). Cart. Caixa1 - pasta2, racc. texto – 72, racc. textos: Museu Didatico, f. 69: "Ho raccolto nuovi libri necessari, ne ho avuti in prestito, oltre che da Bianchi Bandinelli, anche da Blanc, che è il più attrezzato in fatto di preistoria e primitivi e mediterraneo. Ho inoltre a disposizione la biblioteca del Museo Pigorini, che è ricchissimo. Ho già fatto un lungo sopralluogo. Il direttore Bianchi Bandinelli mi hanno permesso di asportare dalle vetrine il materiale che mi interessa, per fotografarlo. Ho intenzione di scegliere tutta roba inedita. Le fotografie voglio farle io, perché son sicuro di poter fare cose ottime".

<sup>62</sup> E. Villa, *Vasos e tecidos brasileiros num museu romano*, "Habitat. Arquitectura e artes no Brasil", São Paulo, MASP, II (8), luglio-settembre 1952, pp.34-41; *Outras peças no Museu Pigorini de Roma*, "Habitat. Arquitectura e artes no Brasil", São Paulo, MASP, III (9), ottobre-dicembre, pp.36-41.

<sup>63</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi, s. d. [databile 19 aprile 1947] (3 fogli, f/r, firma manoscritta), cart. Emilio Villa, ff. 1-3, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil: "Ti unisco uno specchio che ho lungamente elaborato su testi autorizzati di indagine diretta. E che ho discusso per conto mio (senza nessun accenno a nessun museo) con il professor Blanc, che è quello che se ne intende a fondo. Puoi ritenerlo come morfologicamente sicuro".

<sup>64</sup> Cfr. testo e schema dattiloscritto di Emilio Villa [identificabile con quello citato nella lettera del 19 aprile 1947] (2 fogli, fronte), Materiale fotografico, racc. 1 a 5 il mediterraneo dopo il 1000 a.c., Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil; testo dattiloscritto di Emilio Villa (1 foglio, fronte), Materiale fotografico, racc. 1 a 5 il mediterraneo dopo il 1000 a.c., Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.



naturalistica e realistica dei popoli cacciatori dell'era paleolitica e di popoli quali i Boscimani, le popolazioni artiche, i negri africani e gli Australiani, e la tendenza immaginativa propria dell'arte astratta e geometrizzante e dell'arte intellettualistica e simbolistica che si ritrova nella figurazione stilizzata e geometrica dei popoli agricoltori dell'era neolitica ed eneolitica, dei popoli oceanici e degli indigeni americani. L'alternanza e il dissidio tra le due tendenze raggiunge nell'arte dei popoli organizzati politicamente una prevalenza verso l'uno o l'altro senso. La tendenza sensoria per convenzione viene definita tendenza occidentale e quella immaginativa tendenza orientale. Villa però sottolinea che non si tratta di una distinzione geografica (seppure la prima venga riscontrata a Creta, in Grecia e a Roma, nel Perù e in Messico; la seconda in Egitto, Mesopotamia, Asia, Europa Barbarica, Bisanzio e Cristianesimo): "occidente" e "oriente" sono le due tendenze, modi divergenti di intendere la vita, due diversi sentimenti dell'anima, due varianti intuizioni, due speciali comportamenti della tecnica. A formare queste diversità spirituali concorrono tutti i fattori umani: la società, l'ambiente, l'economia, la religione. Tutti noi siamo interessati a questo dissidio che in qualche senso, continua anche ai nostri giorni, nella nostra cultura, sotto vari aspetti"<sup>65</sup>. Con nomi diversi sembra quindi di leggere i concetti di "astrazione" ed "empatia" di Wilhelm Worringer.

Dopo aver annunciato nella lettera del 30 maggio, relazione n. 5, il completamento del piano generale della mostra didattica dalla preistoria a Creta<sup>66</sup>, Villa allega alla missiva del 14 giugno<sup>67</sup> il menabò dettagliato dell'esposizione: si tratta di 42 tavole con testi e immagini – secondo un sistema esplicativo basato su immagini e disegni, come viene fatto con i bambini, in modo da essere diretto ed efficace – che illustrano la storia dell'arte e della civiltà dall'era paleolitica all'eneolitica, dai primitivi africani a quelli polinesiani e australiani fino a quelli americani, dai Maya agli Aztechi e agli Incas, dagli Egiziani ai Sumeri, Babilonesi, Hittiti e Assiri, fino alla civiltà cretese-micenea<sup>68</sup>. L'apparato fotografico è davvero ricco e di qualità, e supportato da schemi e ricostruzioni grafiche semplici ed efficaci; anzi in molti casi le immagini sono autosufficienti, grazie anche ad accostamenti e confronti diacronici. Nelle prime due tavole introduttive, per esempio abbiamo il bisonte di Altamira e il Minotauro di Picasso, il Partenone e la capanna preistorica, una Venere paleolitica, l'Apollo di Delo, San Giorgio di Donatello, sculture di Brancusi e Arp, e una maschera dei Bororo; oppure nella tavola XVIII di introduzione

---

<sup>65</sup> Testo dattiloscritto di Emilio Villa (1 foglio, fronte). Materiale fotografico, racc. 1 a 5 il mediterraneo dopo il 1000 a.c., Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

Il concetto è ribadito più volte anche nei commenti scritti da Villa sul retro delle tavole fotografiche; per esempio nel lungo testo della foto relativa all'arte barbarica germanica così si legge: "Arte della tendenza immaginativa. L'arte, che per convenzione si denomina 'barbarica', in Europa, a contatto con le civiltà classiche, ne determineranno la così detta 'decadenza' del classicismo greco-romano: in realtà provocano la reviviscenza di una tendenza fondamentale dello spirito umano, inserendone le risorse in una cultura di grande qualità" (cfr. commento sul retro della foto dell'arte barbarica germanica. Materiale fotografico, racc. 1 a 5 il mediterraneo dopo il 1000 a.c., Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.; il commento corrisponde al testo n. 6 nel testo dattiloscritto di Villa con note manoscritte non villane 1-5 Il Mediterraneo dopo il mille a. C. (3 fogli numerati, fronte). Materiale fotografico, racc. 1 a 5 il mediterraneo dopo il 1000 a.c., Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>66</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi (*Museo didattico. Relazione n.4*), 30 maggio 1947 (2 fogli, firma manoscritta). Cart. Caixa 1 – pasta 2, racc. texto – 72, racc. textos: Museu Didattico, f. 71, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>67</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta di Emilio Villa a Pietro Maria Bardi (*Museo didattico. Relazione n.4*), 14 giugno 1947 (2 fogli). Cart. Caixa 1 – pasta 2, racc. texto – 72, racc. textos: Museu Didattico, f. 72, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>68</sup> Cfr. menabò manoscritto della seconda mostra didattica di Emilio Villa (44 fogli, fronte, formato quadrato). Cart. Caixa 1 – pasta 2, racc. planta 2, f. 24, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

Si riassume qui il piano della mostra secondo la sequenza delle tavole: tavv. 1-2: testo *L'arte e le civiltà* + 12 e 8 ill.; tavv. III-IV: L'era paleolitica + 5 e 6 ill.; tav. IVb: Origine dei colori + 5 ill.; tavv. V-VIII: L'era paleolitica + 4, 9, 14, 13 e 6 ill.; tavv. IX-XIII: L'era neolitica + 6, 14, 12, 8 e 13 ill.; tavv. XIV-XVII: L'era eneolitica + 10, 14, 13, 10 ill.; tavv. XVIII-XIX: I primitivi + 6 ill.; tavv. XX-XXI: I primitivi: l'Africa + 17 e 7 ill.; tav. XXII: I primitivi: i mari del sud (Micronesia, Polinesia, Melanesia, Australia) + 16 ill.; tav. XXIII: I primitivi dell'America + 13 ill.; tavv. XXIV-XXV: Maya-Nahua. Aztechi + 15 e 8 ill.; tavv. XXV-XXVIII: Il Perù: gli Incas + 20 e 8 ill.; tavv. XXVIII-XXIX: Le civiltà storiche + 6 e 4 ill.; tavv. XXX-XXXII: L'Egitto + 17, 8, 11 e 9 ill.; tav. XXXIV: La Mesopotamia: i Sumeri + 11 ill.; tav. XXXV: Mesopotamia: i Babilonesi + 6 ill.; tav. XXXVI: Asia Minore: Hittiti, Mitanni + 17 ill.; tav. XXXVII: L'Assiria + 12 ill.; tav. XXXVIII: Culture del Mediterraneo Orientale + 10 ill.; tav. XXXIX-XLI: Civiltà cretese-micenea + 12, 9, 14 ill.; tav. XLII: Fine della civiltà cretese-micenea + 5 ill.

ai popoli primitivi, una Venere negra, la Venere di Milo, una moschea in legno del Sudan, una scultura di Modigliani, un menhir e il *Bacio* di Brancusi.

Le prime due tavole presentano il testo introduttivo *L'arte e le civiltà*, che, all'interno del nostro discorso critico, assume ancor più valore teorico e ideologico, tanto quanto i tre testi di "Arti Visive". Vi convivono concetti antropologici, estetici e filosofico-spiritualistici che riconoscono all'arte un ruolo esistenziale nella storia dell'uomo; per Villa "la via dell'arte è la via della civiltà": "il primo uomo credeva che una immagine graffita nella roccia possedesse tale energia da rendergli virtuosa la sua lotta per la vita: un animale trafitto in immagine sarebbe stato trafitto in realtà. Attraverso infinite vicende di questa idea ingenua, anche il pittore moderno crede oggi di penetrare, con la pittura, la sostanza intima dell'universo, per svelarne leggi e forma ignote. Anche questa è un'idea ingenua, ma l'uomo non possiede altro mezzo per rivelare se medesimo in modo duraturo"<sup>69</sup>. Si tratta sempre di concepire l'arte come un'azione creatrice di un altro mondo attraverso la forma, e l'artista come un demiurgo, un Creatore. "L'uomo vuole e attua la forma. Senza questa tensione, che porta l'uomo d'un balzo dal visibile all'invisibile, dalla realtà all'idea, dall'uomo a Dio, né l'uomo né la civiltà sembrano avere più un senso plausibile. La vita della forma è la vita dell'umanità. La conquista della forma è una necessità ardua. Il cammino che vi porta è fatto di pazienza, di lavoro, di intuizioni, di errori, di dimenticanze e di reminiscenza"<sup>70</sup>.

Tutti gli innumerevoli materiali fotografici sono accompagnati sul retro da un commento, a volte succinto, altre volte più esteso e veicolo anche di concetti generali che ritroveremo sviluppati nei testi in "Arti Visive". Tra questi è interessante citare il testo relativo alla foto 264 di un dipinto raffigurante un duello nel folto di una battaglia realizzato dagli Indiani Dakota, in cui Villa sottolinea come lo spirito figurativo dell'arte dei popoli primitivi riveli un'ingenuità ma anche un'energia mentale eccezionale, e afferma che la stilizzazione e l'astrazione, qui a un alto livello di qualità, sono proprie di ogni mentalità primitiva e dei bambini<sup>71</sup>. Qui Villa segue una concezione allora diffusa – oggi non più considerata valida – che equipara l'astrazione del bambino a quella degli uomini primitivi, che viene sostenuta anche dal Blanc nel volume *Dall'astrazione all'organicità*<sup>72</sup>. Il libro, pubblicato nel 1958 – ma in cui confluiscono i risultati delle ricerche svolte durante gli anni precedenti – fu la risposta al volume *Organicità e Astrazione* di Bianchi Bandinelli del 1956. Blanc, in opposizione al Bandinelli, afferma che nella storia dell'arte preistorica si riconosce una fase iniziale di arte astratta, simbolica, a cui segue uno sviluppo in cui l'arte figurativa naturalistica raggiunge un alto livello per poi decadere in un'arte schematica e geometrico-ornamentale<sup>73</sup>. Blanc è convinto della priorità naturale dell'arte astratta, sostenuta anche dalla sperimentazione sul bambino e dall'accomunamento tra l'astrazione del primitivo e quella del bambino. La similitudine tra la psiche del primitivo e quella del bambino è uno dei cardini principali dell'analisi dell'arte primitiva di quegli anni. Il bambino è termine di paragone per sostenere il carattere di spontaneità, genuinità, semplicità dell'arte primitiva, libera da sovrastrutture culturali e letterarie. Tale assunto è ora negato dall'antropologia contemporanea, secondo cui l'arte dei primitivi non nasce direttamente e spontaneamente da pulsioni psicologiche, dall'inconscio, come l'arte infantile, così come la valutazione di quest'ultima è oggi maggiormente articolata.

Al di là di questo paragone, ciò che Villa prende a prestito dalla scienza etnologica e antropologica è l'analisi delle ragioni che stanno alla base delle azioni dell'uomo preistorico: più volte nei propri testi in "Arti Visive" si interroga sui perché, sui motivi profondi, intimi e psicologici del gesto dell'uomo primitivo, liberandosi da un approccio puramente estetico – tra l'ingenuo e il superficiale, secondo la sua posizione – che gli artisti e critici moderni hanno avuto nei confronti degli oggetti primitivi. In *Ciò che è primitivo* del maggio 1953 Villa attacca duramente il recupero del primitivo fatto sia dalle avanguardie con un trasporto malinconico, ingenuamente infantile e

---

<sup>69</sup> E. Villa, *Tav. I, L'arte e le civiltà*, in Menabò manoscritto della seconda mostra didattica di Emilio Villa, cit.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Cfr. testo dattiloscritto con descrizioni delle foto di Emilio Villa, (24. I popoli primitivi: l'America), (2, fronte). Materiale fotografico, racc. 1 Pittura e scultura preistorica, racc. 24. I popoli primitivi: l'America, Arcevio do Museu de Arte do São Paulo, São Paulo, Brasil.

<sup>72</sup> C. A. Blanc, *Dall'astrazione all'organicità*, Roma, De Luca Editore, 1958.

<sup>73</sup> In questo il prof. Blanc segue le ricerche dell'Abbé Breuil e di H. Obermaier, scopritori delle più importanti manifestazioni rupestri nella Francia occidentale, nella regione cantabrica, nel Levante spagnolo, nell'Africa meridionale e occidentale.

fisico, e secondo la poetica estetizzante degli arcaismi, in quanto puramente formale<sup>74</sup>, sia dalla critica ufficiale che nega il loro valore artistico di tali oggetti bollandoli dispregiativamente come etnografici. Villa, pur ammettendo che tale presa di contatto archeologizzante ha arricchito l'arte di una maggiore libertà espressiva, tuttavia – probabilmente forzando in modo consapevole e provocatorio il proprio giudizio – critica i grandi artisti delle avanguardie come Modigliani, Picasso, Brancusi, Klee, Kandinskij, Mirò, Arp per aver cercato unicamente “eleganze, forme e formule, suggestioni e motivazioni, temi e sapori fossilizzati, immagini di sogni confusi e ritagli di purezze inedite, frammenti e scaglie di allucinazioni, brevi scatti evasivi, ricostruzioni di ipotesi di morte, simboli e magie, fatti spettrali. Come per grattare di sotto una spessa crosta una coscienza formale senza storia, istantanea ed esterrefatta [sic], divertimenti inediti: ricerca di un nuovo patrimonio letterario, in sostanza”<sup>75</sup>. Tale superficiale formalismo, a rischio di compiacenza decorativa e manieristica, cancella la contestualizzazione storica e la profondità spirituale delle opere primitive. Tuttavia è ormai dimostrato come il recupero dell'arte primitiva attuato dalle avanguardie sia in realtà più complesso. Non si può negare che molte letture degli oggetti primitivi fatte dagli artisti siano formali, nell'ottica del loro potenziale estetico ed espressivo, e che abbiano favorito un uso selettivo e un'interpretazione errata dei manufatti tribali secondo il punto di vista degli antropologi. Però le sculture tribali sono più una conferma delle loro intuizioni che un punto di partenza per le immagini; i moderni vi trovano soluzioni semplificatrici che ridanno energia al proprio linguaggio. Gli artisti iniziano a raccogliere tali oggetti caricandoli di valutazioni estetiche perché i loro riferimenti conferiscono a essi una rilevanza per la propria opera. L'arte primitiva può servire da elemento purificatore per creare un'arte moderna che nel ritorno agli elementi formali di base, riscopra la magica e misteriosa carica emotiva diretta propria delle arti visive. Reagendo intuitivamente agli aspetti animistici dell'arte tribale, alcuni artisti riescono comunque ad afferrare qualcosa del loro profondo significato psico-spirituale, della loro forza liberatoria: riconoscono in quelle sculture un'umanità che la tradizione artistica occidentale aveva perso<sup>76</sup>.

Dall'altra parte però, la scienza e gli studi antropologici forniscono un contributo esplicativo e interpretativo sulla società, sulla religione, sulla tecnica e sulla realtà dell'artista primitivo, negando qualsiasi facoltà artistica all'autore del manufatto primitivo<sup>77</sup>. Gli antropologi, infatti, per molto tempo hanno considerato l'oggetto primitivo solo come reperto etnografico, degno quindi unicamente di una valutazione secondo un criterio utilitaristico e finalistico, negando qualsiasi apprezzamento artistico ed estetico. A partire dagli anni Ottanta la situazione è mutata e antropologi come James Clifford e Sally Price hanno proposto un'alternativa nella valutazione dell'arte primitiva: né secondo il giudizio estetico dell'occhio che si rifà al concetto universale del bello, né in base alla conoscenza delle funzioni pratiche o dei rituali degli oggetti; ma una terza possibilità in cui il “contesto esplicativo antropologico è il mezzo per ampliare l'esperienza estetica oltre i ristretti confini culturali della nostra visione, [tenendo conto] dell'esistenza e legittimità del contesto estetico in cui sono state create”<sup>78</sup>. Villa, constatando che le due

<sup>74</sup> E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit., p.18: “e le avanguardie della malinconia o dello splendido infantilismo, secondo le poetiche dominanti, e tutti gli ‘arcaismi’, se ne impossessavano senza criterio per un trasporto che era in un certo senso puramente fisico, e in un altro puramente estetizzante”.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Per questo discorso sul primitivismo delle avanguardie si veda W. Rubin, *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Milano, Mondadori, 1985, 2 vol. (catalogo della mostra *Primitivism in 20<sup>th</sup> century Art Affinity of the tribal and the Modern*, a cura di W. Rubin, al MoMA, New York, 27 ottobre 1954-15 gennaio 1985). L'impostazione della mostra e del discorso sul Primitivismo è stato giudicato eurocentrico e come tale fortemente criticato dalle successive ricerche del versante antropologico, che mirano a una più equilibrata valutazione dell'arte primitiva-tribale che le riconsegna i caratteri di originalità, storicità, esteticità e non anonimato. Se gli studi antropologici permettono ora un più completo giudizio del primitivismo, tuttavia la ricostruzione storico-artistica di Rubin rispecchia proprio il punto di vista eurocentrico degli artisti del primo '900 che confiscava l'arte tribale in funzione di supporto e conferma della revisione linguistica da essi praticata.

Si veda anche quanto scrive Maria Grazia Messina nelle *Muse d'oltremare* (Torino, Einaudi, 1993): “Ma ora ci si rivolge ad oggetti che turbano e inducono a reagire non tanto, o non solo, per quello che rappresentano, ma per come lo rappresentano. Affascina ogni volta l'estrema sintesi formale che ne caratterizza l'esecuzione unita all'immediatezza espressiva di cui sembrano portatori. [...] Gli artisti se ne appropriano dimenticandone origini e connotati simbolici e li trasformano in grammatica pittorica, in lavoro quotidiano sollecitando questioni concettuali e provocando ricerche formali non di poco conto”.

<sup>77</sup> Cfr. E. Villa, *Noi e la preistoria*, cit.

<sup>78</sup> S. Price, *I primitivi traditi. L'arte dei “selvaggi” e la presunzione occidentale*, cit., pp.139-140.

posizioni non si sono mai confrontate, ma ognuna ha mantenuto le proprie convinzioni a priori, afferma che è giunto “il tempo di prendere possesso realmente, umanamente, con un trasporto attivo, di quei mondi che sono tutt’altro che fantastici, e da considerare semplicemente umani, espressioni continue di intelligenza e di desiderio, coerenza assoluta di lavoro e di realtà e non modellini per sfoghi di carattere”<sup>79</sup>. La scienza porta informazioni, dati e classificazioni importanti, ma non sufficienti. Bisogna chiedersi perché gli oggetti primitivi ci suggestionano, perché l’artista primitivo ha tracciato dei segni ideografici, perché l’uomo ha trascinato nella sua grotta una vertebra di balena.

“Gli scienziati affermano che questi segni, imponenti per la loro qualità ‘preistorica’ (attribuito per noi così acerbo e quasi prodigioso), han relazione, o addirittura coincidenza, con una realtà ergologica, agronomica o culturale. Obbiettivamente questo è fuori di dubbio, anche per noi, solo che a noi rimane da spiegare un’altra realtà, altrettanto obbiettiva: ed è l’eccezionale forza di suggestione che questi prodotti esercitano sulla nostra mente. Come, cioè, spiegare la predilezione, l’amore, la passione che ci ispirano? E la loro intensità espressiva, il loro splendore intatto, l’umano e incantevole trasalimento che offrono a un occhio esperto di sostanze evocate?”<sup>80</sup>.

Bisogna cercare di sondare e capire le ragioni psicologiche, intellettive e culturali che hanno portato l’uomo primitivo a elaborare un linguaggio visivo, e allo stesso modo che portano l’uomo a definire un concetto di arte e mutarlo nel tempo. Il compito del critico, afferma Villa, è quello di “tentare la descrizione e l’analisi del comportamento delle sostanze e [delle] qualità grafiche là dove la scienza non ha possibilità di arrivare, per via dei limiti in cui si muove e si chiude muovendosi”<sup>81</sup>. I termini qui scelti da Villa sono particolarmente significativi. Volendo superare un approccio estetico e formalista basato sul concetto di bello, Villa insiste, infatti, sugli aspetti vitali del gesto artistico e dell’arte nel suo complesso: non è nulla di definito, ma perennemente corruttibile e mutevole.



E. Villa, *Ciò che è primitivo*, “Arti Visive” I serie (4-5), maggio 1953, pp.18-19

<sup>79</sup> E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit., p.18.

<sup>80</sup> Cfr. E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

<sup>81</sup> Ibidem.

La posizione di Villa è fortemente antiestetica, nel senso di opposizione all'estetica: "L'estetica è il grado più deforme e vistoso della cultura ufficiale"<sup>82</sup>. L'estetica idealistica ha un solo, univoco e impotente senso prospettico, quello del sentimento del bello. Però Villa sostiene fortemente che l'arte non è il bello. In base al bello estetico alcuni artisti sono giunti e continuano a "creare" (come dicono loro) delle forme perché 'belle'. Questo è infantilismo: l'infantilismo inesperto e solennemente orbo delle estetiche"<sup>83</sup>. E così quando afferma che – per fortuna – sia l'uomo preistorico sia quello etnografico sono sprovvisti di sensibilità estetica, essi lo sono se si identifica l'estetico con il bello"<sup>84</sup>. E pertanto se per l'antropologia degli anni Cinquanta, identificando l'artisticità con l'estetica, l'uomo primitivo ne era sprovvisto, per Villa invece i due concetti non coincidono. È invece possibile riconoscere tangenze con la posizione della moderna antropologia per la quale non è possibile valutare l'arte primitiva secondo il criterio estetico occidentale e il principio universale del bello. In base a tale parametro e dal momento che la critica tradizionale considera l'arte primitiva più spontanea, meno riflessiva, meno intenzionalmente artistica, gli artisti primitivi appaiono non consapevoli delle scelte estetiche e privi di un concetto d'arte nel senso occidentale. Esiste invece una sensibilità estetica, che però assume in culture diverse forme diverse. I primitivi hanno un originario contesto estetico entro cui l'opera d'arte ha avuto origine ed in base al quale deve essere considerata. Come Villa la Price nega il principio del bello e assume come punto di riferimento principi differenti"<sup>85</sup>.

In tutti i e tre i testi su "Arti Visive" Villa ribadisce quale sia il suo approccio all'arte primitiva e primordiale, e quale ne sia l'obiettivo: recuperare "l'evidenza e la continuità organica, biologica quasi delle umane azioni necessarie; e umano e necessario s'intende tutto che ha radice e documento espresso sul terreno di tutti i popoli nel tempo e nell'unità strutturale delle varianti e dei parametri"<sup>86</sup>; recuperare "l'impulso a un superiore lavoro della visione e dell'intelligenza. [...] Qui non siamo che al germe, al cenno, al neuma. Però nel germe era l'intera carica, tutta la fecondità dell'avvenire. Il nucleo di quanto era promesso all'arte di ogni tempo, sul filo della lunga carriera umana"<sup>87</sup>; recuperare "l'atto iniziale, e [...] tutte le sue conseguenze, questa decisiva e difinitoria ripresa del gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, anzi a una presa di possesso del mondo, è sottinteso, ma non tanto sottinteso da non essere almeno segretamente operante, nella maturità del lavoro moderno"<sup>88</sup>. A Villa più che il significato proprio del segno ideografico – per un'intuizione di carattere magico-religioso, per un fine utilitaristico-strumentale o per un motivo estetico-artistico – interessa l'azione del gesto creatrice del segno, che contiene in sé ancora l'azione originaria, il sussulto improvviso dell'energia interna, e che porta in sé uno o molteplici futuri possibili significati"<sup>89</sup>. Il gesto però non deriva da un'evocazione automatica (nel senso dell'automatismo inconscio surrealista), né è viziato da sovrastrutture letterarie e intellettualistiche, ma è naturale, quasi biologico, e necessario. Pertanto, l'arte moderna per arrivare a una cultura nuova e umana, quale è l'aspirazione e l'aspettativa di "Arti Visive" e della Fondazione Origine, deve recuperare l'essenza del gesto dell'uomo primordiale.

L'esempio che più facilmente viene portato per parlare dell'influenza dell'arte primitiva sull'ambiente artistico italiano e romano degli anni Cinquanta è la ricerca artistica di Capogrossi con i suoi cosiddetti forchettoni. E Capogrossi, come abbiamo visto, è infatti una delle figure di

<sup>82</sup> E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit., p.18.

<sup>83</sup> E. Villa, *Noi e la preistoria*, cit.

<sup>84</sup> Cfr. "Non abbiamo mai supposto che gli idoli dell'isola di Pasqua o la venere di Savignano sul Panaro, siano 'belle'. 'Bella' è soltanto la venere di Milo e le riproduzioni in gesso che oggi si usa mettere sotto gli occhi dei giudici dei concorsi per le elezioni di miss universo". (E. Villa, *Noi e la preistoria*, cit.)

<sup>85</sup> Si veda S. Price, *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*, Torino, Einaudi, 1992, pp.129-135.

Per la stessa problematica si veda anche R. Layton, *Antropologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983, pp.19-27.

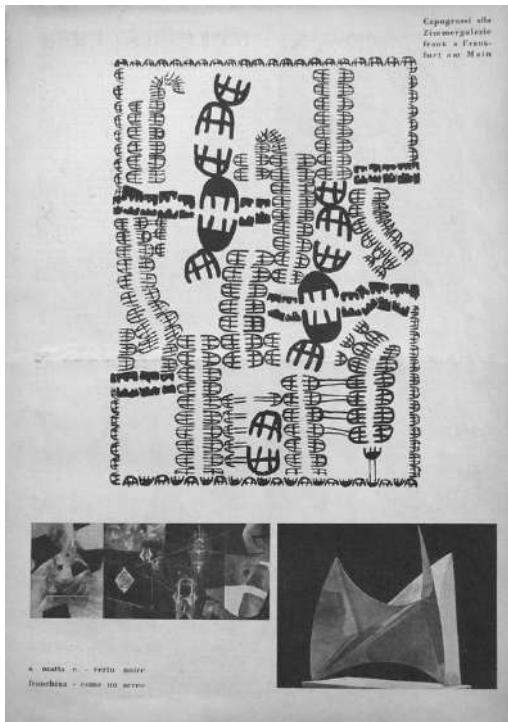
<sup>86</sup> E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit., p.18

<sup>87</sup> E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

<sup>88</sup> E. Villa, *Noi e la preistoria*, cit.

<sup>89</sup> Si veda anche quanto Villa aveva scritto negli stessi mesi in R. Sambonet, *22 cause + 1*, cit.: è "il germe di tutte le combinazioni, la combinazione rappresa nel fonema o nel simbolo [...] notazioni sorgive, / neumi di forza lenta e ubriaca, gli itinerari della febbre senza tempo, le manifestazioni essenziali, / il panico e la certezza naturale dei primi moti e delle soste necessarie, / lo slancio degli assi primari, la sostanza profonda del pari e del dispari, dell'uniparo e del pluriparo".

punta di Origine, nell'arco di tutta la sua articolata storia<sup>90</sup>. Su Capogrossi Villa pubblica due testi sul catalogo della mostra alla Gallerie L'Attico di Roma dal 10 al 30 marzo 1962<sup>91</sup>. Il primo, steso in occasione della mostra, presenta una seconda parte ideata e scritta in latino nei primi anni Cinquanta come lettura fonetica delle strutture segniche dell'artista, e il secondo, in francese, datato settembre 1953, è anch'esso pensato come lettura fonetica. Entrambi gli scritti, perciò, possono essere inquadrati all'interno dell'attività critica di Villa per "Arti Visive". Non ci sono riscontri documentari, ma è ipotizzabile che i due testi siano stati pensati per la rivista, e probabilmente rifiutati da Colla. In essi Villa ricrea verbalmente e visivamente le articolazioni segniche di Capogrossi. Da un lato ogni fonema, inteso come nucleo base del significante, corrisponde al segno grafico; dall'altro le iterazioni, articolazioni e deformazioni lessicali nella pagina riflettono la mobilità illimitata dei segni nello spazio della superficie pittorica. Il segno verbale o grafico è quindi inteso da Villa come modulo spaziale all'interno di un'articolazione dinamica. La lettura villana dei segni di Capogrossi è caratterizzata da una sovrapposizione e moltiplicazione di immagini e significati: dalle incisioni preistoriche ai morfemi alfabetici, dagli oggetti contundenti e graffiati alle germinazioni cellulari e biologiche, dalle immagini religiose e filosofiche a quelle archetipiche, con valenze talvolta anche estranee, ma che ne favoriscono lo svelamento allo spettatore.



G. Capogrossi, "Arti Visive", I serie (1) luglio-agosto 1952, p.11



E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, "Arti Visive", I serie (6-7) gennaio

L'interpretazione in chiave arcaicizzante del segno di Capogrossi da parte di Villa e anche di Cagli ha i suoi riferimenti nella stele picena di Novilara, i lastroni di Monte Bego, la vertebra di balena, il cranio neanderthaliano e la Venere di Savignano, tutti reperti conservati presso il

<sup>90</sup> In "Arti Visive" si vedano la segnalazione della personale di Capogrossi alla Zimmergalerie Franck di Francoforte dal 19 giugno 1952 con la riproduzione di *Superficie nera* del 1950 e *Superficie 215, 391, 552, 590, 420* nel n. 1, luglio-agosto 1952, p.11; *Indicazioni* degli artisti Soldati, Matta, Mannucci, Tot, Balla, Capogrossi (con la *Superficie 102* del 1953), Barisani e Vedova, I serie (4-5), maggio 1953, pp.6-7; il testo di R. S. Matta e Capogrossi, *Il serie (1)*, novembre 1954, p.13; la carrellata di opere in *Pittori e scultori d'oggi* con la foto a colori di *Superficie giallo e nero*, *Il serie (8)*, 1958, p.17.

<sup>91</sup> E. Villa, *Capogrossi*, settembre 1953 e testo su Capogrossi, 1962 in E. Villa, *Capogrossi*, Roma, L'Attico, 1962 (catalogo della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 10-30 marzo 1962).

Museo Pigorini<sup>92</sup>. Nonostante non sia possibile considerare tali oggetti preistorici come fonte diretta per le opere di Capogrossi, tuttavia costituiscono un sostrato culturale generale di grande stimolo per l'ambiente di Origine. E come si è già accennato il testo *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* favorì la definizione di alcune riflessioni teoriche da parte di Colla che verranno esplicitate sia nel testo *Arte astratta come percettività*, sia nel disegno in negativo che lo accompagna.

Le incisioni di Monte Bego<sup>93</sup> – scoperte da Clarence Bicknell nel 1887<sup>94</sup> e studiate in più fasi da Piero Barocelli, Carlo Conti, Nino Lamboglia, Giuseppe Isetti e Laviosa Zambotti – presentano un nucleo più arcaico di carattere lineare, in cui le forme sono tracciate con graffiti lineari attraverso punte litiche, e uno più numeroso tipico dell'età del Bronzo e del Ferro realizzato mediante percussione e picchiettatura, creando così figure piene. Le figure stilizzate, rappresentate in pianta, si distinguono in varie tipologie: forme cornute (circa la metà di tutte le incisioni rupestri) raffiguranti bovidi isolati o in mandrie, aratri ed erpici<sup>95</sup>; armi come pugnali, alabarde e asce; strumenti quali falci, falcetti, martelli, scalpelli e rastrelli; figure umane (solo duecento) rappresentate nude, con sufficiente rispetto delle proporzioni e senza tratti del viso in quanto realizzate con picchiettatura piena; piante topografiche di capanne e poderi formate da quadrati, rettangoli e linee chiuse<sup>96</sup>; figure geometriche semplici (quadrati, rettangoli, cerchi, parallelogrammi, spirali, stelle, croci) e complesse (derivate dalle precedenti) che hanno valore religioso e si rifanno alla diffusione del culto solare presso il Monte Bego, generalmente praticato dalle comunità agricole protostoriche; altre figure semplici sono interpretate come segni dal significato ideografico e alfabetico. Le incisioni lineari arcaiche – scoperte per la prima volta da Conti nel 1940<sup>97</sup> – sono costituite da linee rette, curve, serpentiformi, zig-zaganti e variamente intersecate, e assumono fisionomie schematiche di alberi, scale, pettini, reticolati, e in alcuni casi anche antropomorfe. Le figure lineari pettiniformi sono tra quelle più diffuse nelle incisioni e pitture rupestri a partire dal Paleolitico fino al Neo-Eneolitico<sup>98</sup>. I grandi calchi in gesso dei lastroni di Monte Bego e della sottostante Valle delle Meraviglie – realizzati a centinaia dallo scultore Carlo Conti tra il 1927 e il 1942 sotto la supervisione scientifica di Piero Barocelli – erano esposti nel salone d'ingresso del Museo Pigorini presso il Collegio Romano dei Gesuiti secondo l'ordinamento stabilito nel 1953 dal direttore Barocelli, che rimase valido fino al trasferimento nella sede all'EUR nel 1962<sup>99</sup>. Certe incisioni di Monte Bego rappresentanti villaggi e poderi visti dall'alto sembrano inevitabilmente accostabili a un disegno di Nuvolo realizzato per il testo di Villa sui vivai del Maccarese pubblicato su "Civiltà delle Macchine" nel

---

<sup>92</sup> Cfr. E. Villa, testo su Capogrossi, 1952, cit.: "strumenti paleoitalici, piceni anzi, e stele di Novilara, e più in là, lastroni di Monte Bego".

<sup>93</sup> Le incisioni di Monte Bego – area delle Alpi Marittime comprendente il Bacino dei Laghi Lunghi, della Valle di Fontanalba e della Valle delle Meraviglie tra i massicci del Monte Bego, della Rocca delle Meraviglie e del Gran Capelet, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale territorio francese – risalgono a un periodo che va dal Neolitico finale-Eneolitico (3.000 a.C.) all'età del Ferro, che ha i migliori esiti durante l'antica età del Bronzo (1.800-1.500 a.C.), e scema lentamente fino alla conquista romana delle Alpi nel 14 a.C.

<sup>94</sup> Si vedano il Museo Bicknell di Bordighera e il Museo Civico di Ventimiglia dove sono conservate le collezioni archeologiche.

<sup>95</sup> Cfr. seconda immagine a corredo del testo di E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit., che corrisponde al particolare della roccia 12 in cui sono incise due serie di 78 e 34 figure bicorni, tricorni, quadricorni e aggiogate all'aratro.

<sup>96</sup> Cfr. prima immagine a corredo del testo di E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

<sup>97</sup> Cfr. C. Conti, *Scoperta della più antica fase delle incisioni rupestri di Monte Bego (Alpi Marittime)*, "Buletino di Paleontologia italiana", Roma, nuova serie IV, 1940, pp.3-28.

<sup>98</sup> Difatti è possibile porre un parallelo con quelle ritrovate dal Blanc nella Grotta Romanelli scoperta da Stasi nel 1900 presso Terra d'Otranto: si tratta di disegni pettiniformi color ocra rossa probabilmente realizzati con tampone. È interessante considerare anche questa fonte – pur non direttamente citata da Villa – in quanto Blanc ne evidenzia il carattere schematico sostenendo che si tratta di segni individuali ripetuti, spezzati o contigui, come se fosse una scrittura (Cfr. A. C. Blanc, *Dipinto schematico rinvenuto nel Paleolitico superiore della Grotta Romanelli in Terra d'Otranto*, "Rivista di Antropologia", Roma, XXVII, 1926-27, pp. 283-299).

<sup>99</sup> Cfr. P. Barocelli, *Museo Nazionale Preistorico 'L. Pigorini'*, "Buletino di Paleontologia italiana", nuova serie VIII, parte VI, 1953, pp.25-42. In questo testo vengono pubblicate le immagini dei grandi calchi (h 310 cm) della zona settentrionale della Rocca dell'Altare coperta da centinaia di figure ottenute con picchiettatura, ma in modo errato – le tav. II e III sono ruotate di 180° – rispetto alla realtà e alla prima pubblicazione in P. Barocelli, *Le incisioni rupestre di Monte Bego nella Alpi Marittime*, "Rivista di antropologia", Roma, XXXV, 1944-47, pp.246-272.

1958<sup>100</sup>, nonché al disegno dei pozzi petroliferi realizzato da Burri a Casalbordino nel 1955 sempre per la rivista diretta da Sinisgalli<sup>101</sup>. Simili a questi è anche un altro disegno di Burri datato 1952 – in realtà più complesso e fitto nella trama di intrecci continui e interdipendenti – pubblicato sul fascicolo 8-9 della primavera 1954 di “Arti Visive”.

In *Noi e la preistoria*, invece, Villa pone l’attenzione su alcune scoperte recenti fatte da Blanc nella zona del Monte Circeo durante il proseguimento di scavi già avviati alla fine degli anni Trenta dallo stesso Blanc, Sergio Sergi e altri studiosi. La grotta Guattari – così denominata dal proprietario del terreno in cui si trova e che per lavori di sistemazione la aprì casualmente – venne scoperta il 24 febbraio 1939 e risale al Paleolitico medio (190.000-90.000 a.C.). In essa Blanc ritrovò al centro di un cerchio di pietre un cranio di Homo Neanderthalensis, con mutilazioni allora interpretate come intenzionali e conseguenza di riti religiosi (in età paleolitica era diffusa la trapanazione del cranio), tra cui anche ardue ipotesi di cannibalismo. Sempre all’interno della grotta vennero ritrovati anche manufatti dell’industria litica e ossa di animali come cinghiali, cavalli, cervi, capre, iene<sup>102</sup>. Studi scientifici successivi e nuove tecniche di analisi hanno oggi permesso di ricostruire che la posizione originaria del cranio (cioè al momento dell’apertura della grotta da parte di Guattari) fosse su un fianco, che le mutilazioni erano state provocate dalle iene e che è da escludere assolutamente il cannibalismo. Il proseguimento delle ricerche all’esterno della grotta Guattari e all’interno della grotta del Fossellone hanno riportato alla luce diversi reperti paleontologici: Circeo I (cranio di uomo neanderthaliano adulto) e Circeo II (mandibola di uomo neanderthaliano adulto) ritrovati da Blanc nella grotta Guattari nel 1939; Circeo III (mandibola di uomo neanderthaliano adulto) scoperto da Ascenzi e Laccheri nell’agosto 1950 all’esterno della grotta Guattari; Circeo IV (frammento di mandibola e tre denti di bambino neanderthaliano) scoperto dal Blanc nella grotta del Fossellone. E in questa stessa occasione il paleontologo ritrovò anche una vertebra di balena<sup>103</sup>. Ed è proprio di questi ultimi ritrovamenti che Villa parla in *Noi e la preistoria*. Ciò che a Villa interessa capire perché l’uomo primitivo ha raccolto e conservato la vertebra di una balena. Si tratta di motivazioni magico-religiose, o psicologiche, oppure strutturali, o addirittura formali? È forse la forma, la struttura, la continuità, l’iterazione e la variazione metrica e ritmica – intesa come base prima del sentimento artistico – che l’uomo preistorico può aver colto in un oggetto naturale<sup>104</sup>? Per Villa nell’indagine artistica moderna il fine ultimo e profondo non deve essere la ricerca del bello o semplicemente di formule formali, ma la comprensione delle motivazioni che spingono un artista a realizzare le proprie opere per poter restituire al simbolo formale l’energia originaria dell’arte primordiale.

Le riflessioni villiane di questi anni confluirono in modo più organico nel progetto di una pubblicazione rimasta incompleta che si può far risalire alla metà degli anni Sessanta, dal titolo *L’arte dell’uomo primordiale* e corredata da una copertina di Gianni De Bernardi e da 99 illustrazioni, e che sicuramente trovò ispirazione nella visita alle grotte di Lascaux con alcuni

---

<sup>100</sup> Nuvolo, *Disegno della piana di Maccarese*, in E. Villa, *Maccarese*, “Civiltà delle Macchine”, Finmeccanica, Roma, VI (1), gennaio-febbraio 1958, p.26.

<sup>101</sup> A. Burri, *Disegno dei pozzi petroliferi realizzato a Casalbordino nel 1955*, in G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, “Civiltà delle Macchine”, Finmeccanica, Roma, IV (6), novembre-dicembre 1955, p.49. È importante ricordare che i tracciati reticolari filiformi con alcune agglomerazioni reticolari più fitte, compaiono con funzione astratta e non rappresentativa in alcune delle pagine realizzate da Burri in quello stesso periodo per le *17 variazioni per una pura ideologia fonetica* di Villa.

<sup>102</sup> Si vedano A. C. Blanc, *L’uomo fossile del Monte Circeo. Un cranio neanderthaliano nella grotta Guattari a San Felice Circeo*, “Rivista di Antropologia”, Roma, XXXII, 1938-39, pp.1-18; S. Sergi, *Il cranio neanderthaliano di Monte Circeo*, “Rivista di Antropologia”, Roma, XXXII, 1938-39, pp.19-34.

<sup>103</sup> Cfr. A. C. Blanc, *Reperti fossili neanderthaliani nella grotta del Fossellone al Monte Circeo: Circeo IV*, “Quaternaria”, Roma, I, 1954, pp.171-175.

<sup>104</sup> Villa si chiede: “Cosa mai può aver ‘visto’ l’uomo di Neandertal nella vertebra di una balena, per trascinarla fin dentro casa? Sarà soltanto una intuizione di carattere magico-religioso, o, tenuto conto della fondamentale e semplice organicità del pensiero prelogico, del pensiero preistorico, così difficilmente sezionabile in gradi e in elementi, non sarà magica, o intuita come magica proprio l’idea centrale che rappresenta una vertebra? E cioè la strutturazione, la continuità, la variazione metrica costante, l’iterazione? Il sentimento della vertebra, della catena, del serpente, dell’intreccio, non è forse da considerarsi la fondazione prima, e ultima, del sentimento così detto artistico, della intuizione ritmica?” (E. Villa, *Noi e la preistoria*, cit., p.14).



amici nel 1961<sup>105</sup>. Perciò è molto probabile che Villa abbia letto il saggio di Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'Art*, e i testi di Roger Caillois<sup>106</sup>.

## 2.2 Quale astrattismo?

L'obiettivo dichiarato della Fondazione Origine e di "Arti Visive" è quello di sostenere e divulgare in Italia e all'estero l'arte astratta. Ma di quale astrattismo stiamo parlando? Coerentemente all'evoluzione della rivista e degli organi direttivi e redazionali, l'idea di astrattismo da sostenere, soprattutto in ambito italiano, in parte cambia, pur mantenendo dei punti fermi riconoscibili in alcuni maestri della ricerca astratta italiana come Giacomo Balla e Atanasio Soldati, così come per l'ambito internazionale europeo costante è il recupero di alcune delle avanguardie storiche. Se, come si è già accennato, nei primi tre numeri vi è una maggiore attenzione verso l'area concretista – evidente anche nell'interesse per le ricerche di Kandinskij, Mondrian, Der Stijl, del Bauhaus o di figure come Max Bill – successivamente lo sguardo si sposta verso quell'area materica, gestuale e segnica generalmente definita informale, seppure il termine non venga mai utilizzato in "Arti Visive". Il corrispettivo originario francese – *informel* – compare infatti nella rivista solo nel saggio di Jaroslaw Serpan su Dova nel numero 3-4 del marzo 1956<sup>107</sup>. I nomi italiani a cui sono dedicati saggi di maggiore o minore lunghezza e importanza infatti sono Burri, Colla, Tot, Gerardi, Vedova, Turcato, Capogrossi, Bice Lazzari, Rotella, Dova, Mirko, Scialoja, Afro, Mannucci. Ma come ben sappiamo, l'attività critica di "Arti Visive" non si esaurisce nella parola, nei testi critici, ma continua allo stesso livello con l'immagine, cioè con le indicazioni e rassegne fotografiche di opere degli artisti; in tal modo lo spettro degli artisti italiani (ma anche stranieri) si amplia ancor più: Barisani, Cristiano, Ruggeri, Teghini, Meo, Fasola, Mirko, Eielson, Bertini, Cervelli, Ceccarelli, Ruta, Scanavino, Nuvolo, Bevilacqua, Sanfilippo, Accardi, Dova, Marca-Relli, Franchina, Dal Monte, Buggiani, Sterpini, Santomaso, Birolli, Corpora, Parisi, Marotta, Fontana, Iardera, Perilli, Baj, Novelli, Consagra, Scarpitta.

Passando in rassegna i nomi degli artisti che compaiono nei testi o attraverso le riproduzioni fotografiche, ci si rende conto che, inevitabilmente, lo sguardo della rivista non è esaustivo – sebbene la quantità di informazioni date, in particolar modo attraverso le rubriche *Notiziario* e *Cronache*, sia notevole – ma selettivo e indirizzato alle singole personalità. Non si parla di – ismi, seppur ci siano analisi trasversali e discorsi teorici, ma di un artista specifico, o al massimo di gruppi ben definiti. Il singolo artista o addirittura la singola opera valgono contemporaneamente per sé e per quello che possono significare sia nella rete di relazioni e rimandi esistenti tra gli artisti a livello biografico e cronachistico, sia nella trama di cortocircuiti visivi e concettuali che si possono attivare all'interno di ogni fascicolo della rivista o nella successione di tutti i numeri.

In diversi casi è la cronaca – eventi ed esposizioni personali e collettive – che stimola la rivista ad approfondire alcuni argomenti o artisti. In primis la Biennale di Venezia (XXVI, 1952; XXVII, 1954; XXVIII, 1956), principale evento espositivo italiano e internazionale; più limitata è l'attenzione per altre rassegne periodiche come la Quadriennale (VII, 1955-56) e la Triennale (X, 1954). Tuttavia bisogna riscontrare come la nascente Documenta di Kassel (I, 1955) non venga mai nominata, mostrando quindi una lacuna piuttosto importante. A dimostrazione della selettività di alcune scelte, e probabilmente anche della comprensibile difficoltà a raccogliere tutte le informazioni di prima mano, si può anche far notare che per esempio non si trova nessuna traccia della fondamentale mostra collettiva *This is Tomorrow* allestita alla Whitechapel di Londra dal 9 agosto al 9 settembre 1956, sebbene di Lawrence Alloway, curatore della mostra, fosse stato pubblicato su "Arti Visive" un testo sulla *Non-Figurative Art in England* nel gennaio 1954, e ci sia sempre stata una particolare attenzione per la ricerca artistica britannica. Anzi, forse proprio la lettura in senso affermativo di una mancanza potrebbe affinare lo sguardo critico, cioè definirebbe maggiormente i confini degli interessi della rivista: il rifiuto di una ricerca artistica che in Inghilterra si sta già muovendo verso orizzonti differenti e nuovi, cioè la nascente pop art.

<sup>105</sup> E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2005.

<sup>106</sup> Cfr. A. Tagliaferri, *Il testo e il contesto*, in E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p.109.

<sup>107</sup> J. Serpan, *Gianni Dova*, "Arti Visive", Roma, Il serie (3-4), marzo 1956, pp.6-7, con 4 opere: *La tartue*, 1936; *Africa*, 1954; *Perla grigia*, 1954; G. Dova, *La notte*, 1953, pp.6-7.

*Il confronto con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*

Tra le istituzioni, invece, è la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma a essere l'interlocutore privilegiato con cui confrontarsi. Non si tratta solo di recensioni – più o meno dettagliate e critiche – pubblicate nelle *Cronache*, ma anche di discorsi più articolati sviluppati a partire da alcune esposizioni importanti, come per esempio la mostra di Picasso del 1953 e quella di Mondrian nel 1957 commentata da Perilli.

Nel primo numero del luglio-agosto 1952 il testo redazionale *A valle Giulia*, recensisce la conferenza sull'arte contemporanea tenuta da Claudia Refice il 29 giugno 1952, all'interno del programma di lezioni didattiche organizzate per la stagione 1951-52<sup>108</sup>. Il commento è durissimo: si critica la scelta di aver affidato l'argomento più scottante a una persona non sufficientemente preparata e dalla mentalità scolastica, che ha cercato di costringere i fatti all'interno di posizioni e categorie politiche, passando quasi del tutto sotto silenzio l'arte astratta italiana: "Avrebbe dovuto sapere che l'arte è stata e sarà sempre sociale quando è autentica e soddisfa le esigenze della cultura dell'epoca in cui si manifesta, mentre il ritrarre superficialmente le cose di ogni giorno non è arte ma cronaca, e che la storia dell'arte si fa studiando l'evoluzione dei mezzi espressivi nelle opere, essendo i soggetti in queste e spesso comuni durante i vari secoli"<sup>109</sup>. La Refice replica con una lettera al direttore pubblicata nel numero successivo, difendendosi dagli appunti molesto e accusando a sua volta l'anonimo Sig. A.V. di "non sopportare l'informazione obiettiva su determinate correnti artistiche che egli vorrebbe ignorare, ma che tuttavia esistono e delle quali bisogna pur dare un'idea al pubblico"<sup>110</sup>.



[Arti Visive], *Mostra a Roma di Pablo Picasso*, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953, p.4

L'esposizione di Picasso alla GNAM, dal 5 maggio al 5 luglio 1953, viene recensita da "Arti Visive" nel numero 4-5, maggio 1953, con un testo molto critico e tagliente firmato dalla direzione, ma scritto da Dorazio<sup>111</sup>. La mostra aveva raccolto 247 opere realizzate a partire dal

<sup>108</sup> A.V. [Arti Visive], *A valle Giulia*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.15. Il programma didattico 1951-52 comprendeva i seguenti interventi: G. Recupero, *Il periodo Neoclassico*, 6 aprile 1952; C. Maltese, *Il Romanticismo*, 20 aprile 1952; C. Refice, *La scuola napoletana*, 4 maggio 1952; G. Recupero, *I macchiaioli*, 18 maggio 1952; A. Gabrielli, *Il Divisionismo*, 11 giugno 1952; A. Gabrielli, *Il Futurismo*, 15 giugno 1952; C. Refice, *I contemporanei*, 29 giugno 1952. Cfr. GNAM, Archivio Biografico, Roma.

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> C. Refice, *Lettera al Direttore. Roma* 30.7.1952, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.16.

<sup>111</sup> A.V. [Arti Visive], *Mostra a Roma di Pablo Picasso*, cit., p.4.

1920 e provenienti dalla collezione dello stesso Picasso, grazie alla mediazione del mercante Daniel-Henri Kahweiler e all'impegno di Lionello Venturi. La scelta di queste opere che "Arti Visive" giudica probabilmente tra le più neglette realizzate dal maestro spagnolo, dimostra il ritardo e l'ottusità della critica italiana, i sintomi di stanchezza e depressione del mercato picassiano, e l'inganno del pubblico. La mostra romana, infatti, per "Arti Visive" non ha mostrato il Picasso "pittore di fortissime risorse formali", ma un "pittore realistico e sentimentale"<sup>112</sup> preso ostaggio dai realisti italiani. Forse diverso sarebbe stato il giudizio se fosse stata commentata la mostra milanese dell'artista tenutasi a Palazzo Reale in quello stesso anno, dal 23 settembre al 31 dicembre 1953. Una mostra che non fu il semplice trasferimento della mostra romana, ma una nuova esposizione realizzata dall'impegno profuso da Fernanda Wittgens e Attilio Rossi: una mostra con una propria autonomia e fisionomia, un diverso criterio di selezione e nuove opere provenienti da musei internazionali, per un totale di 329 pezzi prodotti dal 1896, tra cui i grandi quadri politici come *La Guerra*, *La Pace*, *il Massacro in Corea* e *Guernica*<sup>113</sup>. Infine nell'ultimo numero della prima serie, primavera-estate 1954, un'ampia sezione della rubrica Cronache presenta il programma di manifestazioni didattico-culturali tra aprile e giugno di quell'anno, che comprende conferenze e conversazioni con proiezioni su argomenti d'arte italiana e straniera, visione di documentari d'arte e una serie di mostre commemorative tra cui quelle dedicate a Scipione e all'architetto Sant'Elia<sup>114</sup>.

Passando alla seconda serie, nel n. 2, aprile-maggio 1955, viene comunicata la conferenza *Plastique et Figuration sans l'écriture islamique* tenuta dal critico turco Nurollah Berk il 29 gennaio 1955<sup>115</sup> – di cui non sono stati trovati riscontri presso l'Archivio Storico della GNAM –, e viene recensita la collettiva itinerante – Roma, Bruxelles, Parigi – *Giovani Pittori* organizzata dal Congresso per la libertà della Cultura, e presentata alla GNAM dal 15 aprile al 20 maggio 1955<sup>116</sup>. Nel numero seguente viene recensita un'altra collettiva – *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* – organizzata dall'Art Club con la collaborazione di Leonardo Sinisgalli alla GNAM dal 20 maggio al 20 giugno 1956, che ribadisce l'attenzione della rivista per il problema del rapporto arte e scienza<sup>117</sup>. Nel fascicolo 6-7 dell'estate 1957 vengono commentate diverse attività organizzate dalla galleria d'Arte Moderna: la personale di Mondrian organizzata nell'ambito dell'accordo culturale Italia-Olanda e grazie alla consulenza di Abraham Hammacher, direttore del Kröller-Müller Museum di Otterlo, tenutasi alla GNAM dal 27 novembre 1956 al 3 gennaio 1957 e a Palazzo Reale di Milano dal 19 gennaio al 24 febbraio 1957<sup>118</sup>, di cui si parlerà più approfonditamente più avanti; *L'arte grafica contemporanea negli Stati Uniti* organizzata in collaborazione con lo United States Information Service dal 14 marzo al 7 aprile 1957, criticata da "Arti Visive" per la mancanza degli artisti più rappresentativi e innovativi<sup>119</sup>; il commento alla mostra *Pittori moderni della Collezione Cavellini* da maggio a settembre 1957<sup>120</sup> – con un catalogo a cura di Carandente e un testo introduttivo della Bucarelli

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Sulle due mostre si vedano P. B. Matura, A. Mattiolo, A. Villari, *Picasso 1937-1953: gli anni dell'apogeo in Italia*, Edizioni SACS-Allemandi & C., Torino-Londra, 1998 (catalogo della mostra alla GNAM, Roma, 12 dicembre 1998-15 marzo 1999); A. C. Cimoli, *Guernica nella sala delle Cariatidi*, in *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore S.p.A., 2007, pp.109-119.

<sup>114</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", I serie (10), primavera-estate 1954, p.20. Il programma delle conversazioni domenicali comprendeva: presentazione del programma da parte della Bucarelli e proiezione dei documentari *Bracque* di A. Bureau, *Graham Sutherland* di John Read e *Guernica* con un commento di Paul Eluard, 15 febbraio; *Gauguin e la sua influenza sul gusto del XIX secolo*, con la proiezione del documentario *Gauguin* di André Resnais, 28 febbraio; *Amedeo Modigliani*, 14 marzo; *Arturo Martini*, 28 marzo; *Scipione*, 12 aprile, *Giorgio Morandi*, 25 aprile; *Henry Moore e Marc Chagall*, con la proiezione del documentario *M. Chagall* di R. Hessens, 23 maggio; *Sant'Elia e il contributo italiano alla architettura contemporanea*, 13 giugno; *Kandinskij*, con la visione del documentario di Charles Estienne, 27 giugno.

<sup>115</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", II serie (2), aprile-maggio 1955, p.1.

<sup>116</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.2. Per maggiori approfondimenti in merito si veda più avanti nel capitolo 3 di questa tesi.

<sup>117</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (3-4), gennaio 1956. Sul rapporto arte-scienza si veda il capitolo 2.4 di questa tesi.

<sup>118</sup> A. Perilli, *Mondrian in Italia*, "Arti Visive", II serie (6-7), estate 1957, pp.21+25.

<sup>119</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", II serie (6-7), estate 1957, p.25.

<sup>120</sup> La mostra presenta 182 opere di 49 artisti, tra cui Afro (7), Bazaine (3), Birilli (57), Brauner (1), Burri (1), Cagli (1), Capogrossi (2), Cassinari (6), Chighine (1), Corpora (1), Dova (2), Dubuffet (1), Fontana (1),

– critica alcune scelte del collezionista sostenendo che non dovrebbero essere dettate da un “astorico criterio di panoramicità e agnostica catalogazione”, dal prestigio della firma oppure dal valore affettivo e biografico, ma unicamente e rigorosamente dalla qualità dell’opera<sup>121</sup>.

Infine nell’ultimo numero di “Arti Visive” compare il testo *A valle Giulia* il cui titolo riecheggia il primo dedicato alle attività della Galleria d’Arte Moderna nel primo numero della rivista, come a chiudere anche con questo particolare il percorso della rivista e anche del museo, che ora espone opere della collezione Guggenheim, Pollock e Kandinskij, riconoscendone quindi il merito alla Bucarelli: “Il merito si deve senz’altro attribuire alla dottoressa Palma Bucarelli soprintendente alla Galleria, che sempre, ma oggi soprattutto, si è coraggiosamente impegnata in un lavoro non lieve e difficile. Le tre ultime mostre sono il segno più manifesto di una attitudine altrettanto eccezionale. *Arti Visive*, che già nel suo primo numero dle ’52 denunciava insistentemente l’opportunità di realizzazioni del genere, sente viva la necessità di maggiori apprezzamenti nei riguardi di una operosità intelligente e sensibile”<sup>122</sup>.

#### *La VII Quadriennale e la X Triennale*

“*Arti Visive*” recensisce la *VII Quadriennale*<sup>123</sup> – dal novembre 1955 all’aprile 1956 al Palazzo delle Esposizioni di Roma – nella rubrica *Cronache* del numero 3-4 della seconda serie nel gennaio 1956. Un attacco netto a questo tipo di esposizioni – “la grande creazione del compromesso, del tira e molla, del tutto va bene, del neutro assoluto e della pregnante confusione”<sup>124</sup> – ma anche un’ammissione laconica delle difficoltà oggettive di realizzare tali rassegne. Si riconosce agli organizzatori la capacità di muoversi tra raccomandazioni politiche, liste interminabili di artisti, pressioni di vario tipo, e il desiderio di offrire una ricostruzione del panorama artistico italiano il più obiettivo possibile. In effetti – con l’ammissione per invito o per scelta di circa mille artisti – il rischio non c’è, in quanto, come si afferma nella recensione “si trova press’a poco il tutto di quanto oggi il mestiere della scultura e della pittura produce”<sup>125</sup>. E infatti così la rassegna viene presentata anche in catalogo da Baldini e Bellonzi, come “pienamente rappresentativa dell’arte italiana di oggi in ognuna delle sue tendenze”<sup>126</sup>. Anche la ricezione critica mise in luce le problematiche di un’esposizione di tali dimensioni, ma nel suo complesso non registrò nessun cambiamento di valutazione o posizionamento, dato che tutti potevano esserne contenti o scontenti allo stesso tempo<sup>127</sup>. La VII Quadriennale proseguè

---

Guttuso (4), Hartung (4), Magnelli (1), Matta (1), Moreni (5), Morlotti (5), Reggiani (1), Santomaso (8), Soldati (2), Turcato (1), Vedova (10). Cfr. fasc. GNAM 1957.4, GNAM, Archivio storico, Roma.

<sup>121</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, “Arti Visive”, Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.26.

<sup>122</sup> *Arti Visive*, *A Valle Giulia*, “Arti Visive”, Roma, II serie (8), 1958, p.22, con 3 riproduzioni fotografiche: una foto di Nina Kandinskij, il Ministro Campilli e la Bucarelli all’inaugurazione della retrospettiva di Kandinskij; un’opera di J. Mirò e una di Kandinskij di proprietà del Guggenheim Museum, N.Y.; una tela di Pollock proveniente dal MoMA di N.Y.

<sup>123</sup> *VII Quadriennale*, con un’introduzione di A. Baldini, F. Bellonzi, Roma, De Luca Editore, 1955 (catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 novembre 1955-aprile 1956).

<sup>124</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache*, recensione VII Quadriennale, “Arti Visive”, Roma, II (3-4), gennaio 1956, p.19.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> A. Baldini, F. Bellonzi, *Introduzione*, in *II Quadriennale*, cit., p.V. Per alcune osservazioni su questa Quadriennale si veda C. Salaris, *La Quadriennale. Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Roma, Fondazione La Quadriennale, Venezia, Marsilio Editori, 2004, pp.93-103.

<sup>127</sup> All’interno dell’enorme rassegna stampa sulla VII Quadriennale conservata presso l’Archivio della Fondazione Quadriennale, Roma, si vogliono segnalare, in modo non esaustivo, alcuni tra i principali interventi sulle pagine di quotidiani e riviste: M. Venturoli, *Oggi ‘gran vernice’ della VII Quadriennale*, “Paese Sera”, Roma, 19 novembre 1955; L. Carluccio, *Difficile coabitazione fra astrattisti e realisti*, “Gazzetta del Popolo”, Torino, 22 novembre 1955; F. Fano, *Nella VII Quadriennale d’Arte la vitalità della pittura italiana*, “Il Popolo”, Roma, 23 novembre 1955; M. Sarfatti, *Un mastodonte senza capo né coda*, “Roma”, Roma, 29 novembre 1955; A. Del Guercio, *La VII Quadriennale d’Arte di Roma*, “Realismo”, Milano, settembre-dicembre 1955; U. Attardi, *Fraterno chiarimento o compromesso di commedia?*, “Il Realismo”, Milano, settembre-dicembre 1955; N. Ponente, *La Quadriennale*, “I Commentari”, Roma, ottobre-dicembre 1955; A. Trombadori, *La VII Quadriennale*, “Il contemporaneo”, Roma, 3 dicembre 1955; L. Venturi, *Tre generazioni allo specchio*, “L’Espresso”, Roma, 11 dicembre 1955; R. Longhi, *La fatica di vedere la Quadriennale d’Arte. Gli anni eroici dei futuristi e dei metafisici. Questa è la parte più chiara della mostra. Poi tutto è discutibile. Vi sono esposte 2222 opere: più che a Brera*, “L’Europeo”, Milano, 11 dicembre 1955; M. Valsecchi, *Mostre a rullo di tamburo*, “Il Tempo”, Milano, 12 dicembre 1955; F. Russoli, *Maestri famosi e poco noti alla Quadriennale*, “Settimo giorno”, Milano, 13 dicembre 1955; C. Levi, *Il pittore e la mafia*, “Avanguardia”, Roma, 18 dicembre 1955; M. Innocenti, *Antologia dei maestri*, “Fiera

l'indagine sull'arte italiana del passato avviata nell'edizione precedente, con l'*Antologia dell'arte italiana dal 1910 al 1930* a cura di Gino Bacchetti, Giorgio Castelfranco, Emilio Greco, Emilio Lavagnino e Marco Valsecchi. Tale rassegna retrospettiva confluisce nell'esposizione *L'arte italiana dal 1910 ad oggi* – una della attività espositive organizzate dalla Quadriennale negli anni tra un'edizione e l'altra per promuovere la ricerca artistica nazionale all'estero – ospitata dalla Haus der Kunst di Monaco da giugno a settembre 1957. In cambio la Quadriennale ospiterà la collettiva *Arte tedesca dal 1905 ad oggi*<sup>128</sup>, organizzata in collaborazione dell'Ente Manifestazioni Milanesi al Palazzo delle Esposizioni di Roma dal dicembre 1957 al gennaio 1958 e alla Permanente di Milano, che verrà recensita da "Arti Visive" nell'ultimo numero del 1958<sup>129</sup>. Nel lamentare alcune lacune e arbitrarie geografiche (cioè la preponderanza di artisti monacensi rispetto a quelli del resto della Germania), viene comunque apprezzato lo sforzo degli organizzatori nel presentare un vasto panorama della situazione artistica tedesca e una completezza di stili e forme.

Della Triennale invece "Arti Visive" parla solo in occasione della X edizione del 1954<sup>130</sup>, nel primo numero della seconda serie, con una critica molto dura che si allarga ai temi dell'*industrial design*, e del rapporto tra arte e realtà funzionale. "Nel vecchio castello 'novecento' la triennale è risultata una kermesse, un bottegone: un esemplare di penosa sterilità, male dissimulata dalle false promesse di pareti grandiosamente decorate sì, ma, con qualche eccezione, prive di risorse, gravi, e talmente affrettate da sembrare maliziose e ironiche. Quale scopo si proponeva questa triennale? Forse creare l'assuefazione ai moduli espressivi superiori, attraverso misure inferiori e decisamente inerti, di applicazione? Sono speranze [...] senza scopo"<sup>131</sup>. Per la rivista alla base della Triennale vi è un equivoco di fondo che va denunciato e risolto in modo differente: "L'invenzione, l'idea, il pensiero formale sono utili quando sono identificati con se stessi, non quando tentano di 'applicarsi', con quei risultati così scarsi che abbiamo visto su tutte le riviste di moda"<sup>132</sup>. L'utilità dell'arte espressiva non coincide con l'utilitarismo di alcune forme applicate a oggetti quali sedie o automobili, ma nel suo essere forma espressiva. I problemi affrontati, anche in modo un po' succinto e lapidario, rientrano nel tema più generale del rapporto tra arte e scienza che compare in modo diretto e indiretto anche nelle pagine di "Arti Visive", ma che ha uno dei suoi campi di discussione privilegiati nella rivista "Civiltà delle Macchine" con cui le figure che ruotano attorno ad "Arti Visive" hanno relazioni di collaborazione e scambio intellettuale.

Al di là del giudizio complessivamente negativo che la rivista ne dà, è utile soffermarsi sull'idea di applicare certe invenzioni formali a oggetti funzionali di uso quotidiano. "Arti Visive" si chiede se questo sia il compito di uno scultore o di un architetto; se è sufficiente elaborare innumerevoli e stravaganti variazioni di un oggetto solo perché presi e ispirati da una sorta di

---

Letteraria", Roma, 25 dicembre 1955; L. Borghese, *E dicono che sia arte*, "La Domenica del Corriere", Milano, gennaio 1956; G. Dorfles, *La settima Quadriennale*, "Aut Aut", Milano, gennaio 1956; C. E. Oppo, *La settima Quadriennale di Roma. Pittura o decorazione?*, "Nazionalismo Sociale", Napoli, 25 gennaio 1956; F. Fano, *Lanciato un esercito di donne nella battaglia dei pennelli*, "Il Popolo", Roma, 6 febbraio 1956; E. Crispolti, *Astratto e concreto*, "Nuova Repubblica", Firenze, 15 febbraio 1956; L. Venturi, *Arte astratta*, "Nuova Antologia", Roma, febbraio 1956; L. Trucchi, *La settima Quadriennale*, "Leggere", Roma, 15 marzo 1956; F. Miele, *Consuntivi e polemiche in chiusura della VII Quadriennale d'Arte*, "La Giustizia", Roma, 17 aprile 1956; R. Melli, *Bilancio morale negativo della VII Quadriennale*, "Il Paese", Roma, 19 aprile 1956; M. Innocenti, *La VII Quadriennale d'arte. Gli inquilini del secondo piano*, "Fiera Letteraria", Roma, 22 aprile 1956; L. Kaiserlian, *La mancanza di un preciso indirizzo*, "Il Popolo di Milano", Milano, 12 giugno 1956; A. Galli, *Arte e suggestione*, "L'uomo qualunque", Roma, 20 giugno 1956.

<sup>128</sup> *Arte tedesca dal 1905 ad oggi*, Roma, De Luca Editore, 1958 (catalogo della mostra a cura della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e dell'Ente Manifestazioni Milanesi con la collaborazione della Haus der Kunst di Monaco di Baviera, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1957-gennaio 1958; Milano, La Permanente, febbraio-marzo 1958).

<sup>129</sup> A. Ascari (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (8), 1958, p.1.

<sup>130</sup> *X Triennale*, Milano, 1954 (catalogo della mostra *X Triennale. Prefabbricazione – Industrial Design* al Palazzo dell'Arte, Milano, 28 agosto-15 novembre 1954). Vi parteciparono 14 nazioni: Spagna, Canada, Inghilterra, Francia, Germania, Israele, Olanda, Belgio, Austria, Svizzera, Finlandia, Norvegia, Danimarca e Svezia.

<sup>131</sup> [Arti Visive], *Equivoco alla Triennale*, "Arti Visive", Roma, II (1), novembre 1954, p.2. Per somiglianza di linguaggio, impostazione e tono dello scritto, e per la medesima collocazione, il testo in questione e quello pubblicato nella stessa pagina con il titolo *Bilancio della Biennale*, costituiscono un *pendant* e sono stati scritti dallo stesso autore.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

“demone grafico”. L'*industrial design* è questo? Si tratta solo di trovare e applicare nuove forme grafiche? Ovviamente per “Arti Visive” la risposta è negativa. Si tratta di una degenerazione. La risposta alternativa è quella proposta dalle macchine utensili esposte negli stessi giorni alla Fiera di Milano, “tutte, stupende, espressive: perché erano tali, non per essere forme”<sup>133</sup>. Gli artisti dovrebbero rifiutare manierismi e utilitarismi, ma dare naturale espressione alle proprie idee, da cui poi possono derivare modelli autentici. Allo stesso modo in cui certe forme di automobili possono avere consonanze formali ed estetiche con le opere degli scultori. Torna quindi alla mente, per esempio, l'articolo di Giordano Falzoni – *Vedere le automobili* – pubblicato sul numero 3 di “Arti Visive” del dicembre 1952-gennaio 1953<sup>134</sup>. L'autore, da un lato ammette che, senza dubbio, nel campo della produzione automobilistica come nell'architettura, i fattori tecnici influenzino in maniera decisiva gli aspetti estetici, dall'altro è senz'altro vero che sullo sviluppo della linea dell'automobile hanno influito il gusto figurativo dell'epoca, il funzionalismo architettonico e la tendenza alla semplificazione delle linee propria della scultura del '900<sup>135</sup>. Quindi è possibile riconoscere dei parallelismi tra una scultura di Arp e di Pevsner e un'Alfa Romeo 2000, oppure tra una Siata di Pinin Farina e una scultura di Brancusi.



G. Falzoni, *Vedere le automobili*, “Arti Visive”, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.12-13

<sup>133</sup> [Arti Visive], *Equivoco alla Triennale*, cit..

<sup>134</sup> G. Falzoni, *Vedere le automobili*, “Arti Visive”, Roma, I (3), dicembre-1952-gennaio 1953, pp.12-13, con 9 illustrazioni: una scultura di Arp e una di Pevsner, Disco volante Alfa Romeo 2000, Duyrea, 1892, una scultura di Picasso, Siata di Pinin Farina, Ferrari, Chrysler Ghia e una scultura di Brancusi.

<sup>135</sup> Falzoni, a sostegno della sua tesi, cita la mostra *Eight Automobiles* [MoMA Exh. n. 488, 28 agosto-11 novembre 1951] dedicata dal MoMA di New York all'automobile. Una seconda esposizione sul tema, *Ten Automobiles* verrà organizzata sempre la MoMA nel settembre del 1953. Si ricorda che sono gli anni in cui gli Stati Uniti mostrano un grande interesse verso il design italiano, con un numero crescente di esposizioni dedicate. Tra queste come esempio citiamo nuovamente l'esposizione *Olivetti: design in Industry*, dal 22 ottobre al 30 novembre 1952 al MoMA di New York; e anche la mostra itinerante organizzata dall'Art Institute of Chicago a cura di M. R. Rogers, *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, Roma, Compagnia Nazionale Artigiana, 1950 (catalogo della mostra Brooklyn Museum, New York, 30 novembre 1950-31 gennaio 1951; Art Institute, Chicago, 15 marzo-13 maggio 1951) (cfr. Roll 21, Exhibition records, 1949-56: *Italy at Work: Her Renaissance in Design Today*, 1949-51, Daniel Catton Rich Papers, The Art Institute Archives, Chicago).

Senza volersi soffermare sulla nutrita letteratura critica dedicata alla *X Triennale*, si prende in considerazione come contraltare critico alla posizione di "Arti Visive", il lungo testo di Gillo Dorfles pubblicato sul numero 5 del settembre 1954 di "Civiltà delle Macchine"<sup>136</sup>. Il suo punto di vista è completamente opposto e offre una valutazione positiva, direi entusiasta, della Triennale a discapito della Fiera di Milano, ritenuta una semplice fiera-mercato in cui gli oggetti industriali sono presentati alla rinfusa. Per Dorfles la Triennale è l'unica esposizione di respiro internazionale in cui arte, tecnica e industria si incontrano in modo propositivo ed efficace.

*La XXVI Biennale di Venezia in "Arti Visive" – I fase*

"Arti Visive", durante l'arco della propria vita editoriale, si confronta per tre volte con la Biennale di Venezia: 1952, 1954, 1956.



P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia, "Arti Visive"*, I serie (1), luglio-agosto 1952, pp.8-9

P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia, "Arti Visive"*, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.4-5



<sup>136</sup> G. Dorfles, *Teoria e pratica della Decima Triennale*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.47-48. "Civiltà delle Macchine" dedicherà altri testi alla X Triennale nel numero successivo, e in particolare modo al *Congresso di design* organizzato durante la manifestazione (cfr. G. C. Argan, *Planning e Design*, pp.11-13 e G. C. Argan, *Il 'design' a Milano*, p.13, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (6), novembre-dicembre 1954).

Nei primi due numeri del 1952 di "Arti Visive" Dorazio pubblica un lungo testo in due puntate sulla 26° *Biennale di Venezia*<sup>137</sup>: partendo da una dura analisi dell'esperienza del Fronte Nuovo delle Arti – considerato effimero e falsamente innovatore –, presentato da Giuseppe Marchiori alla XXIV Biennale<sup>138</sup> e presente a ranghi sparsi anche alla rassegna successiva, affronta il tema dell'arte astratta sostenendo che ora, dopo isolate presenze nelle prime due edizioni del dopoguerra considerate più alla stregua di divertenti curiosità, si pone per la prima volta il problema della selezione, cioè di distinguere, giudicare e valorizzare gli artisti astratti più autentici. Che per Dorazio non sono certamente quelli che provengono dal Fronte nuovo delle Arti (e che, potremmo aggiungere, sono inseriti nel Gruppo degli Otto alla Biennale del 1952<sup>139</sup>). La *vis* polemica nei confronti di questi artisti è molto evidente; certamente data dal carattere militante del testo e della rivista, e dai toni battaglieri che animavano discussioni e prese di posizione in quegli anni, ma sembrerebbe anche nascondere forse un risentimento personale. Dorazio, se da un lato – come ricorda anche Marchiori – riconosce nel 1948 al Fronte Nuovo un orientamento unitario e comune, indipendentemente da affinità estetiche e stilistiche, dall'altro critica gli artisti membri di aver assimilato rapidamente ma superficialmente le esperienze più recenti come espressionismo, cubismo, futurismo e astrattismo e di aver concluso con mediocrità la polemica contro il post-impressionismo e i residui novecentisti. Dorazio inoltre osserva come proprio per le peculiarità di un tale panorama artistico, la polemica astrattismo-realismo – ora vigorosa – non era ancora scoppiata. Nel 1950 invece la situazione si presenta mutata<sup>140</sup>: "Qui il fronte nuovo rivelava la sua effimera struttura critica ed era diviso in due: da una parte si orientava verso il realismo socialista, che abilmente propagandato come prassi politica, aveva cominciato a mietere le prime vittime tra gli artisti di tradizione europea, dall'altra restava, nell'ordine delle esperienze plastiche più attuali, indirizzato, attraverso forme di post-impressionismo, di cubismo e di futurismo, verso l'arte astratta"<sup>141</sup>. La nuova ondata realista viene messa in risalto anche da Pallucchini nell'*Introduzione* al catalogo della Biennale<sup>142</sup>, che, interrogandosi sull'autenticità e genuinità della pittura neorealista, mette in luce con acutezza come questo ritorno al "soggetto" implichi un chiarimento profondo delle istanze e delle intenzioni delle correnti non figurative. Così come Dorazio, ritenendo la polemica astrattismo-realismo superata – dal suo punto di vista anche per il fallimento della tendenza realista –, insiste per una valutazione sincera della qualità della produzione astratta. Non è sufficiente dire di essere pittori astratti. Ma di quale astrattismo si sta parlando? E soprattutto, con quale livello qualitativo gli artisti si devono confrontare? Passando in rassegna le occasioni espositive dell'arte astratta alla Biennale di Venezia, Dorazio ricorda che purtroppo le opere della

<sup>137</sup> P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, pp.8-9; P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia. L'arte astratta*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.4-5.

<sup>138</sup> G. Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1952 (*Il Fronte Nuovo delle Arti*, a cura di G. Marchiori, sale XXXIX e LV, *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, 29 maggio-30 settembre 1948), pp.163-168; vi esposero 11 artisti con 68 opere: Turcato (5), Santomaso (10), Corpora (5), Pizzinato (5), Guttuso (10), Vedova (5), Viani (5), Birolli (10), Morlotti (5), Leoncillo (5), Franchina (3).

<sup>139</sup> Il gruppo degli Otto, formatosi in seguito alla scissione tra astrattisti e realisti del Fronte Nuovo è costituito da Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova. Si vedano in merito L. Venturi, *Otto pittori italiani*, Roma, De Luca Editore, 1952; L. Somaini, *Otto Pittori italiani 1952-1954*, Roma-Milano, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

<sup>140</sup> Nella *XXV Biennale di Venezia* i membri del Fronte Nuovo espongono in modo piuttosto sparso, e qualcuno, come Fazzini non è presente: Birolli (4), Vedova (3), Santomaso (3), Borlotti (3), Turcato (3), Viani (3) e Corpora (3) nella sala XLIII; Franchina (1) nella sala XLV; Pizzinato (3) e Guttuso (3) nella sala XXX; Leoncillo (3) nella sala XLIV.

<sup>141</sup> P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia*, cit., p.8.

<sup>142</sup> R. Pallucchini, *Introduzione*, in *XXV Biennale di Venezia*, Alfieri Editore, 1950 (catalogo della *XXV Biennale di Venezia*, Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1948), p.XV: "Tocca a questa Biennale registrare un fatto che potrà avere qualche conseguenza sull'avvenire della giovane pittura italiana: la strada nuova, diciamo neorealista ed obbiettivamente rappresentativa, di alcuni artisti sotto l'impulso di uno stimolo politico o sociale. Registriamo questo fatto come semplici cornisti; evidentemente la polemica che può nascere da un simile ritorno al 'soggetto', dopo quanto ci hanno insegnato le esperienze recenti, implica un accentuarsi delle correnti non figurative, un chiarimento a fondo delle proprie forze e delle proprie intenzioni. [...] Se il neorealismo sarà un movimento artisticamente autentico e genuino o soltanto culturale e riflesso lo sapremo in futuro".



collezione di Peggy Guggenheim, esposta nel Padiglione greco alla XXIV Biennale e presentata in catalogo da Argan<sup>143</sup>, vennero percepite come divertente curiosità, e che due anni dopo, il rinnovamento sembrava avere ragioni occasionali che risiedevano nella forma piuttosto che nella coscienza, sebbene fossero state organizzate alcune importanti personali come quelle di Kandinskij, Magnelli, Arp, Laurens e Villon<sup>144</sup>. Con l'edizione del 1952, per la prima volta la pittura e la scultura italiana hanno raggiunto un tono abbastanza elevato; i giovani hanno assimilato l'opera dei maestri stranieri, tuttavia talvolta si tratta di un'assimilazione per memoria visiva, cioè di motivi formali e compositivi, piuttosto che per vera comprensione delle ragioni stilistiche. Come nell'editoriale del primo numero di "Arti Visive", Dorazio insiste sulla necessità di guardare alle "relazioni fra la loro immaginazione e la loro coscienza plastica" e di "temprare e sviluppare la personalità dell'artista"<sup>145</sup> per andare oltre all'impiego automatico di schemi formali impersonali o scelte involute come avviene per artisti come Cassinari e Saetti, purtroppo proposti ai giovani come maestri anche da premi assegnati secondo incompetenza e confusione critica – come nel caso del primo premio della XXVI Biennale per la pittura italiana assegnato ex aequo ai due – a discapito di un artista estremamente più valido come Soldati, che lo avrebbe maggiormente meritato.

"Arti Visive" riconosce nell'opera di Soldati un esempio pionieristico della ricerca astratta in Italia<sup>146</sup>. Oltre a pubblicare alcune opere come *Domani è un altro giorno* del 1952 esposto alla Biennale del 1952, la rivista nel numero 3 pubblicherà un testo di Dorfles<sup>147</sup> che mette in luce, secondo un'ottica e terminologia concretista, la nuova "oggettività" raggiunta da Soldati, quel non "figurativo-concreto", libero dalla figurazione e dall'astrazione di figure note, che trova le

---

<sup>143</sup> P. Guggenheim, *La Collezione Peggy Guggenheim*; G. C. Argan, *La Collezione Peggy Guggenheim in XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Serenissima, 1948, pp.319-333 (*La Collezione Peggy Guggenheim*, Padiglione Grecia, *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, 29 maggio-30 settembre 1948). Vi esposero 73 artisti per un totale di 136 opere: Admiral (1), Archipenko (1), Arp (4), Balla (1) Baziotes (3), Birolli (1), Brancusi (2), Braque (2), Brauner (2), Busa (1), Caloder (1), Campigli (1), Chagall (3), de Chirico (3), Dalí (2), Poussette d'Art (1), Delaunay (1), Delvaux (1), van Doesburg (2), Hayter (1), Helion (3), Hill (1), Hirshfield (1), Howard (2), Kandinskij (3), Klee (2), Leger (3), Lipchitz (2), Lissitzky (1), Manritte (1), Malevich (1), Marcoussis (1), Masson (3), Matta (3), Metzinger (1), Miro (3), Mondrian (3), Moore (3), Motherwell (1), Nicholson (1), Ozenfant (1), Paalen (1), Pevsner (3), Picabia (1), Picasso (6), Pollock (6), Man Ray (1), Reis (1), Rothko (81), Schwitters (2), Seliger (1), Seligman (1), Severini (1), Sobel (1), Sterne (1), Still (1), Tanguy (3), Tunnard (2), L. Vail (1), P. Vail (1), van Tongerloo (1), Villon (1), Vordemberge-Gildewart (1).

<sup>144</sup> La personale di Kandinskij, a cura di Nina Kandinskij, Hilla Rebay e Magnelli e presentata in catalogo da Charles Estienne (pp.391-392), mostrò al pubblico italiano una trentina di opere dal 1908 al 1942 della collezione di Nina Kandinskij; la mostra di Magnelli con 18 opere dal 1914 al 1948 esposte nella sala XLVIII fu introdotta in catalogo da un testo di Léon Degand (pp.196-197) (nella stessa sala viene esposta anche una scultura di Bruno Lardera); invece nell'esposizione *Scultori d'oggi* – curata da Argan, Giacometti, Magnelli, Marchiori, Marini e Venturi, e presentata da Argan (pp.394-396) – vennero esposte 5 opere di Arp, altrettante di Zadkine, accanto alla personale di Laurens (il testo in catalogo è di Martinelli, pp.399-400); infine la mostra di Villon, organizzata da Mellquist e Venturi, con testo di Venturi (pp.199-200), propose 24 opere dal 1913 al 1949.

<sup>145</sup> P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia. Arte astratta*, cit., p.4.

<sup>146</sup> Si veda l'attenzione rivolta dalla rivista "Arti Visive" all'opera di Atanasio Soldati: l'opera *Domani è un altro giorno* del 1952, a corollario del testo di Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia*, I (1), luglio-agosto 1952, p.8; G. Dorfles, *Soldati*, I (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.8-9, con 5 illustrazioni: 1 foto di Soldati e 4 opere, *Solitudine lunare*, 1951, *Signor generale*, 1952, *Architettura spirituale*, 1950, *Fuga*, 1952; l'opera *Composizione* del 1952, I (4-5), maggio 1953, p.6 [è da segnalare che erroneamente compare il nome Mario Soldati invece di Atanasio Soldati]; E. Colla, *Memoria di Atanasio Soldati*, I (6-7), gennaio 1954, p.4, con un'opera. Colla traccia una ricostruzione storica della vicenda umana e artistica di Soldati, dagli esordi comuni a Parma alle esposizioni presso la galleria del Milione durante gli anni Trenta, fino agli esiti del dopoguerra, sottolineando la sua costanza quasi ascetica nel perseguire la coerenza e il rigore pittorico. Si ricorda, inoltre, il progetto in stato avanzato, ma interrotto dalla morte dell'artista, di una personale alla Fondazione Origine da realizzarsi tra la fine del 1953 e l'inizio del 1954. Si vedano anche la recensione della mostra alla Galleria Bergamini (6-19 febbraio 1953) presentata da Luciano Anceschi (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Milano*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.23) e quella dell'esposizione di piccole opere di Soldati alla Galleria La Cassapanca di Roma sempre nel 1954: "Queste opere, anziché sbiadire nel tempo, vanno con il tempo acquistando quella forza e quella suggestione poetica che fin dal suo nascere noi avevamo intuito nella produzione di Soldati, che ormai va assumendo la statura di un vero maestro" (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", II serie (1), novembre 1954, p.19).

<sup>147</sup> G. Dorfles, *Soldati*, cit., p.9.

proprie ragioni solo all'interno del proprio linguaggio, in una costante ricerca di modulazioni e cadenze quasi musicali che tendono a un'unità essenziale. Una precisione e pulizia cromatica e grafica, un rigore di esecuzione sorretto da un rigore di composizione che è la cifra stilistica di Soldati. È da sottolineare, in una visione più complessiva della storia di "Arti Visive", che Dorfles ribadisce, ricordando l'adesione di Soldati al M.A.C.<sup>148</sup>, come il gruppo milanese sostenga una ricerca astratta rigorosa in contrapposizione alle tendenze denominate spaziali o nucleari, nei confronti delle quali anche "Arti Visive" non si mostrerà mai tenera. Nonostante Dorazio, ma anche per esempio Vincenzo Lacorazza in "Civiltà delle Macchine"<sup>149</sup>, lamenti un non adeguato riconoscimento dell'opera di Soldati da parte della critica, in realtà bisogna ricordare che la Biennale proprio nel 1952 dedica all'artista una delle cinque personali di pittori italiani con una ventina di opere (Biolli, Cassinari, Guttuso, Saetti, Soldati)<sup>150</sup>: la mostra di Soldati, allestita nella sala XXVI presenta venti opere realizzate tra il 1930 e il 1952 e scelte dall'artista<sup>151</sup>. Forse il tono dell'attaccamento di "Arti Visive" a Soldati e della sua difesa come difesa di un baluardo, quasi fosse una conquista da mantenere a tutti i costi, si comprende meglio se si pensa all'invettiva di Ascani contro Prampolini in occasione della recensione sul numero 8-9 di "Arti Visive" della personale di Soldati alla Galleria Il Camino nella primavera del 1954, presentata appunto da Prampolini, in cui si invoca maggior rispetto per il maestro<sup>152</sup>.

Nell'analisi del panorama artistico italiano promosso dalla XXVI Biennale, Dorazio insiste nel mettere in evidenza le pecche di quegli artisti che hanno fatto parte del Fronte Nuovo, o hanno gravitato attorno a esso. Tra di loro – Moreni, Vedova, Biolli, Santomaso, Morlotti, Afro, Mastroianni e Viani – salva Turcato<sup>153</sup>, considerato il migliore del gruppo per la sua maggiore libertà immaginativa dagli schemi compositivi, e Franchina<sup>154</sup>, l'unico ad aver capito e sentito lo spirito e la poetica dell'arte astratta, altra cosa rispetto al processo di astrazione dalla realtà. Essi rappresentano la tendenza più accessibile della pittura e scultura astratta, facendo concessioni al gusto e alla scarsa preparazione di critici e pubblico. Dorazio, che si sta muovendo sempre più verso un astrattismo di tipo non oggettivo, critica fortemente la tendenza a mantenere "costante quel legame con le seduzioni della pittura figurativa che basta, funzionando da inutile pretesto, a giustificare presso il pubblico, le loro invenzioni automatiche e anzi, a conferire a queste, quel sapore di misteriosa e arbitraria creatività che il pubblico ama trovare"<sup>155</sup>. Purtroppo, continua Dorazio, questi artisti passano per essere i migliori astrattisti a danno di altri più "coscienti" quali Munari, Barisani, Venditti, Tatafiore, De Fusco, Berti, Monnini, Sanfilippo, Accardi e Sterpini, nessuno dei quali è presente in Biennale. E nei casi in cui sono presenti validi artisti come Cagli e Savelli, purtroppo l'allestimento affollato e in spazi inadatti e defilati ne riduce l'effetto e la portata. Cagli espone nove opere dell'ultimo biennio nella sala XV<sup>156</sup> insieme a Santomaso, Gaspari, Reggiani, Turcato, Corpora, Morlotti e Cappello, e a

<sup>148</sup> Infatti Soldati è, con Dorfles, Monnet e Munari fondatore del M.A.C., Movimento Arte Concreta, nel 1948, che pubblicherà la rivista "Arte Concreta. Bollettino del MAC e del Sindacato Nazionale Arte Non-Figurativa" dal 1951 al 1954 per un totale di 24 numeri. Si ricorda che il Bollettino recensisce la prima serie di "Arti Visive": il primo numero della rivista romana, viene recensito nel n. 8, 15 ottobre 1952, con un giudizio negativo motivato dal fatto che si tratta di un primo numero; il terzo fascicolo invece riceve nel n. 13, 15 aprile 1953, un'accoglienza molto positiva; il numero 4-5 diretto da Colla, Dorazio e Villa è giudicato nel n. 18, dicembre 1953 il miglior esempio di rivista d'arte viva che mancava all'Italia: infine i fascicoli 6-7 e 8-9 vengono citati rispettivamente nel n.21, marzo 1954, e nel n.23, maggio 1954.

<sup>149</sup> V. Lacorazza, A. A. *Soldati*, "Civiltà delle Macchine", Roma, I (6), novembre-dicembre 1953, p.31.

<sup>150</sup> Le cinque personali vennero allestite nel Palazzo centrale, nelle seguenti sale: Saetti, sala XXIII; Cassinari, sala XXIV; Biolli, sala XXV; Soldati, sala XXVI; Guttuso, sala XXX.

<sup>151</sup> La personale di Soldati, presentata in catalogo da Massimiliano Lelj [M. Lelj, *Atanasio Soldati*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952, pp.160-163 (*Atanasio Soldati*, sala XXVI, catalogo della *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952)], presenta 20 opere: *Paesaggio*, 1930; *Natura morta con quanto nero*, 1931; *Provincia*, 1932-33; *Composizione*, 1933; *Composizione*, 1933; *Composizione*, 1935; *Composizione*, 1935; *Paesaggio con palla*, 1941; *Nello studio*, 1942; *Composizione*, 1942; *Natura morta*, 1944; *Composizione con pesce*, 1947; *20 settembre 1951*, 1951; *L'abisso*, 1951; *Giorno della mia notte*, 1951; *Andalusia*, 1951 [tav. 38]; *Buon giorno Sig. Generale*, 1951; *Luce mediterranea*, 1951; *Immagine verticale*, 1952; *Domani è un altro giorno*, 1951.

<sup>152</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", I serie (8-9), cit., p.19

<sup>153</sup> G. Turcato: 5 opere (sala XV): *Massacro*, 1952; *Insetto dell'epidemia*, 1952; *Il lenzuolo delle indulgenze*, 1952; *Rovine di guerra*, 1952; *Primo maggio*, 1952.

<sup>154</sup> N. Franchina: 2 opere (sala XVII): .

<sup>155</sup> P. Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia. Arte astratta*, cit., p.5.

<sup>156</sup> Cagli espone 9 opere: *Trama e ordito*, 1950; *Manhattan*, 1950; *Motivo epico*, 1952; *Due modi in uno*, 1952; *I sepolcri*, 1952; *Ai piedi del Parnaso*, 1952; *Scale cromatiche romane*, 1952; *Invenzione cromatica*

Lardera e Mirko nell'attigua sala di passaggio XVa; Savelli invece viene inserito nella sala XIV<sup>157</sup> accanto a Montanarini, Castello, Radice, Galvano, De Luigi, Ajmone, Romiti, Viani, Panciera, Cerchi, Signori, Nativi, Gino Morandi, Bacci, Carletti, Garino, Casoni e Vecchiati. Queste due carrellate eterogenee di nomi di artisti sembrano confermare le critiche di Dorazio sull'allestimento delle opere: bisogna superare gli *accrochage* dei Salon parigini e comprendere la differenza che esiste tra esporre e affiancare. Più compatta invece appare la sala XVII<sup>158</sup> in cui vengono esposte le opere di gran parte di coloro che sono da ritenersi i veri innovatori, che per Dorazio sono rappresentanti di due tendenze: da una parte gli esponenti di un'astrazione cromatica che determina la definizione della forma e la visione compositiva, cioè Dova, Crippa, Savelli, Bacci, Gino Morandi, M. Guerrini, Perilli, Burri, Galvano e lo stesso Dorazio non nominato<sup>159</sup>; dall'altra pittori come Cagli, Capogrossi, Conte, Reggiani, Radice, Scropo, Nativi, Soldati e Davico<sup>160</sup> che perseguono un'astrazione formale basata sul disegno e sulla costruzione che danno vita al ritmo compositivo e cromatico. Se in alcuni casi il numero di opere esposte può essere considerato sufficiente, in altri invece – Bacci, M. Guerrini, Perilli, Burri, Dorazio, Crippa, Conte e Nativi – l'ammissione alla sola sezione del bianco e nero risulta limitata e limitante. In scultura sono considerati meritevoli di attenzione Consagra (sebbene limitato a una visione superficiale piuttosto che spaziale), Messina e soprattutto Lardera<sup>161</sup> delle cui tre sculture una è riprodotta in "Arti Visive" nel fascicolo n. 1. In conclusione Dorazio purtroppo lamenta l'assenza di Barisani, Venditti e Mannucci.

La sala XVII permette però una valutazione più oggettiva della Biennale e quindi anche della posizione di Dorazio: qui infatti vengono esposte insieme le sculture di Lardera, Franchina e Consagra, i tre scultori che Dorazio cita, oltre a Messina, come coscientemente impegnati nella ricerca astratta.

L'azione critica di "Arti Visive" è anche un'azione di risarcimento e di controproposta: infatti nel primo numero vengono pubblicate riproduzioni di opere di Lardera, Soldati e Cagli esposte in Biennale, un sacco di Burri con il titolo emblematico *La cucitura, Superficie 420* del 1949-50 [15] di Capogrossi, *Vertu Noire* di Matta e la scultura *Come un aereo* di Franchina in una doppia

---

con brio, 1952 [tav. 29]; *Levata di scudi*, 1952 [cfr. G. Marchiori, *Corrado Cagli*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (*Corrado Cagli*, sala XV, *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.118-119]. Nel testo in catalogo, Marchiori – che presenta anche Vedova – sottolinea come lo sguardo di Cagli sia rivolto all'interno, verso la memoria e il calcolo, dove le "giustificazioni scientifiche sono dei pretesti per la scoperta di nuovi ritmi e di nuove armonie.

<sup>157</sup> Di Savelli abbiamo 5 opere: *Nello spazio*, 1951; *Travolgente*, 1951; *Il sole penetra dentro la terra*, 1952; *Noi alla conquista dello spazio*, 1952; *Realtà dinamica dello spazio*, 1952.

<sup>158</sup> La sala XVII presenta 17 artisti per 42 opere: i dipinti di Giarizzo (3), Moreni (4), Severini (5), Capogrossi (5) e Dova (5), le sculture di Lardera (2), Franchina (2), Consagra (2) e la sezione di grafica con Conte (2), Burri (2), Perilli (2), M. Guerrini (2), Dorazio (2), Crippa (2), Joppolo (2).

<sup>159</sup> G. Dova: 5 opere (sala XVII): *Esplosione n.1*, 1952; *Esplosione n. 2*, 1952; *Spazio siderale n. 1*, 1952; *Spazio siderale n. 2*, 1952; *Spazio siderale n.3*, 1952. R. Crippa: 2 tempere (sala XVII): *L'altro*, 1951; *Sabre F. 86*, 1952. A. Savelli: 5 opere (sala XIV): *Nello spazio*, 1951; *Travolgente*, 1951; *Il sole penetra dentro la terra*, 1952; *Noi alla conquista dello spazio*, 1952; *Realtà dinamica dello spazio*, 1952. E. Bacci: 2 disegni (sala XIV): *Forze nello spazio*, 1952; *Successione di forze*, 1952. Gino Morandi: 2 disegni (sala XIV): *Disegno*, 1951; *Cantiere*, 1951. M. Guerrini: 1 inchiostro e 1 tempera (sala XVII): *Altro giro, altro regalo*, 1951; *L'invenzione*, 1951. A. Perilli: 2 disegni (sala XVII): *Il tempo non è*, 1952; *La libertà è perduta*, 1952. A. Burri: 2 disegni (sala XVII): *Il rattoppo: studio*, 1952; *Lo strappo: studio*, 1952 [si ricorda che le due opere vennero acquistate da Fontana]. A. Galvano: 5 opere (sala XIV): *Anima mundi*, 1952; *Insieme*, 1952; *Corona boreale*, 1952; *Si e no*, 1952; *Verso occidente*, 1952. P. Dorazio: 2 disegni a inchiostro colorato (sala XVII): *Relazioni nella memoria*, 1952; *Le settanta settimane*, 1950.

<sup>160</sup> C. Cagli: 9 opere (sala XV). G. Capogrossi: 5 opere (sala XVII): *Superficie 19*, 1950; *Superficie 18*, 1951; *Superficie 20*, 1951; *Superficie 21*, 1951; *Superficie 16*, 1952. Conte: 2 collage (sala XVII): *V 3: variazione A*, 1952; *V 3: variazione B*, 1952. M. Reggiani: 9 opere (sala XV): *Composizione n. 31*, 1951; *Composizione n. 32*, 1951; *Composizione n. 2*, 1952; *Composizione n. 3*, 1952; *Composizione n. 4*, 1952; *Composizione n. 5*, 1952; *Composizione n. 6*, 1952; *Composizione n. 7*, 1952; *Composizione n. 8*, 1952; M. Radice: 5 opere (sala XIV): *Ritratto segreto 15*, 1951; *Giù*, 1951; *Ritratto segreto 16*, 1952; *Ritratto segreto 20*, 1952; *Caldaia*, 1952. F. Scropo: 5 opere (sala XXI): *Forme ascendenti*, 1950; *Strutture plastiche*, 1951; *Variazioni di una realtà*, 1951; *Immagine di una metamorfosi*, 1951, *Elementi ritmati*, 1952, G. Nativi: 2 inchiostri (sala XIV): *Composizione*, 1951; *Composizione*, 1951. A. Soldati: 20 opere (sala 26). Davico: 5 opere (sala XXI): *Definizione meccanica*, 1951; *Visione immaginifica*, 1952; *Immagine*, 1952; *Visione fantomatica*, 1952; *Struttura*, 1952.

<sup>161</sup> P. Consagra: 3 sculture (sala XVIII): *Eroe greco*, 1951; *Autoritratto*, 1952; *Spirito di Sofia*, 1952; B. Lardera: 3 sculture (passaggio 15° e sala XVII): *Scultura*; *Scultura*, 1950; *Scultura*, 1951.

pagina di segnalazioni per immagini, un disegno di Mino Guerrini, 4 opere dei napoletani Barisani, Venditti, Defusco, Tatafiore<sup>162</sup>, la medaglia di Lorenzo Guerrini *Impronta plastica armonica del 1952*<sup>163</sup>, il *Mio vortice* di Perilli ed *Erosione* di Edgardo Mannucci ad accompagnamento del testo introduttivo della collettiva inaugurale della Fondazione Origine *Omaggio a Leonardo*; nel secondo numero compaiono *Composizione n. 31* del 1951 di Reggiani, il modello in stucco del cancello per le Fosse Ardeatine di Mirko e un particolare del *Sole penetra dentro la terra* (1952) di Savelli esposti in Biennale, ma soprattutto la doppia pagina dedicata a Balla con il testo di Colla e un ricco apparato iconografico per ribadire il ruolo preminente che il maestro romano ha ricoperto nella nascita e nello sviluppo dell'arte astratta in Italia. Nella Biennale del 1952 invece di Balla vengono esposte un'opera futurista nella rassegna *Antologia di Maestri*<sup>164</sup> e due opere divisioniste nella mostra dedicata al Divisionismo italiano presentata da Valsecchi<sup>165</sup>.

Nel numero 1 di "Arti Visive" Giordano Falzoni commenta positivamente l'assegnazione del premio per la scultura della XXVI Biennale di Venezia ad Alexander Calder<sup>166</sup>: l'autore, riprendendo la lettura di Sartre<sup>167</sup> che equipara le opere di Calder ai fenomeni naturali, sottolinea il carattere effimero dei *mobiles* che realizzano "il non finito come realtà oggettiva e dinamica" e che sono il segno dell'imprevisto e della libertà; inoltre evidenziando anche l'aspetto ludico e di interazione attiva richiesta allo spettatore, Falzoni riconosce nelle opere di Calder un'equidistanza tra autore e spettatore. L'elemento giocoso e umoristico, insieme all'americanità da frontiera riconoscibile nella tendenza mentale creativamente pratica e in una certa energia irrequieta delle opere di Calder, è analizzato anche da Sweeney nella presentazione in catalogo della mostra nel Padiglione degli Stati Uniti, che per la Biennale del 1952 propose le personali di Stuart Davis, Edward Hopper, Yasuo Kuniyoshi e appunto Alexander Calder<sup>168</sup>. Delle 23 opere di Calder esposte alla Biennale, "Arti Visive" pubblica a corollario della seconda puntata di Dorazio sulla rassegna veneziana lo *stabile* del 1937, *Il grande orecchio*.

Tra i padiglioni stranieri che attirano l'attenzione di "Arti Visive" rientra quello inglese con un articolo di Mino Guerrini<sup>169</sup> pubblicato in una doppia pagina estremamente strutturata da un punto di vista compositivo e grafico, dove accanto alle riproduzioni di opere di alcuni artisti italiani, compare il testo teorico *Arte come visione* di Joseph Paul Hodin, direttore degli studi dell'ICA di Londra. Per Guerrini la proposta del Padiglione della Gran Bretagna per la XXVI Biennale di Venezia conferma la bontà della ricerca artistica inglese del secondo dopoguerra anche al di là dei grandi nomi di Moore, Nicholson, Epworth, Nash e Sutherland e dell'idea di accompagnare le ricostruzioni storiche con il sostegno ai giovani artisti così come era già avvenuto nelle edizioni del 1948 e del 1950<sup>170</sup>. Il Padiglione inglese – organizzato dal British

<sup>162</sup> Si segnala che una mostra del gruppo alla Galleria Medea di Napoli nel gennaio 1954 verrà recensita da "Arti Visive" nel numero 6-7, gennaio 1954, sottolineandone la grande qualità. (cfr. [Arti Visive], *Notiziario. Napoli*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954)

<sup>163</sup> Nella Biennale del 1952 Lorenzo Guerrini espone 5 medaglie nella sala XVI dedicata a questo genere: *Medaglia pura*, 1952; *Medaglia drammatica*, 1952; *Medaglia tagliente*, 1952; *Medaglia severa*, 1952; *Medaglia solare*, 1952.

<sup>164</sup> Nell'*Antologia di Maestri* – allestita nella sala IV – vengono esposte opere di Balla, Bartoli, Bartolini, Cadorin, Campigli, Carpi, Carrà, Depero, De Pisis, Terrazzi, Funi, Guidi, Morandi, Saliotti, Semeghini, Socrate, Tosi, Tozzi, Dazzi, Ruggeri, Torresini.

<sup>165</sup> Cfr. M. Valsecchi, *Il Divisionismo in Italia*, cit.

<sup>166</sup> Cfr. G. Falzoni, *A Calder il primo premio*, cit.

<sup>167</sup> Cfr. J. Sartre, *Les Mobiles des Calder*, in *Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations*, Paris, Galerie Louis Carré, 1946.

<sup>168</sup> J. J. Sweeney, *Alexander Calder* in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (*Alexander Calder*, a cura di J. J. Sweeney, Padiglione Stati Uniti, *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.369-372. Calder espone 23 opere: *Acrobati*, 1929; *Josephine Becker*, 1930; *Helen Wills*, 1930; *Coolidge*, 1930; *Marian Greenwood*, 1930; *Ozenfant*, 1930; *Composizione in rosso bianco o nero*, 1931; *Il grande orecchio*, 1937; *Gibilterra*, 1937; *Gabbia entro una gabbia*, 1940; *13 spine*, 1940; *Cinque foglie*, 1940; *Clessidra*, 1940; *Catva*, 1941; *Spinoso*, 1942; *Costellazione verticale con osso giallo*, 1943; *Costellazione*, 1943; *La foresta è il luogo migliore*, 1945; *Tempesta di neve di dicembre* 1950, 1950; *Gigli rosso*, 1950; *Gong giallo e rosso*, 1951; *Triplice gong*, 1951; *Sumac*, 1951.

<sup>169</sup> Cfr. M. Guerrini, *Gli inglesi*, cit.

<sup>170</sup> Nella XXIV Biennale nel 1948 il Padiglione della Gran Bretagna espone 50 opere di Turner (con testo di presentazione di Rothenstein) e 36 sculture e 33 disegni di Moore (testo di Read) a cui venne assegnato il premio come miglior scultore straniero. Nell'edizione del 1950 invece furono presentate 35 opere di Constable da parte di Maclagen, 26 opere di Smith (testo di Rothenstein) e 22 sculture e 15 disegni di

Council e affidato alla curatela di Herbert Read, direttore dell'ICA, in qualità di commissario, con il supporto di P. Hendy e J. Rothenstein per la scelta degli artisti e di H. Sommerville quale direttore – propone le personali di Sutherland ed Edwards Wadsworth, e una selezione di giovani scultori quali Adams, Armitage, Butler, Chadwick, Clark, Meadows, Paolozzi e Turnbull<sup>171</sup>, due dei quali, Adams e Paolozzi – come ricorda lo stesso Guerrini – avevano esposto alla Galleria Origine dall'8 al 31 marzo 1952 con i pittori Sandra Blow e Victor Pasmore<sup>172</sup>. Dei giovani scultori inglesi Guerrini sottolinea l'alta qualità e la precisione notevole delle opere, riconosciuta anche da Read nel testo in catalogo come qualità lineare e corsiva che li accomuna; Read infatti mette in guardia dal volerli raggruppare in un movimento uniforme o in un collettivo, ma ammette in tutti loro un'originalità e un'intensa volontà creativa che sono il risultato di un'estensione generale della coscienza. Anche nel linguaggio del critico inglese è presente con forza quell'intenzione critica a superare certi procedimenti automatici che hanno dominato la scena artistica anteguerra, in nome di una forte consapevolezza critica ed espressiva che ogni giovane artista possiede: "coscienza" sembra, quindi, essere la nuova parola d'ordine. Coscienza del passato, nel confronto storico con modelli quali Moore, Picasso e Calder; coscienza del proprio tempo e contesto storico; coscienza della propria autonomia. Prima di accennare alla personale di Wadsworth<sup>173</sup> – ritenuto pittore non eccelso ma serio e semplice, impegnato in un cubismo confinante con l'astrattismo – si sofferma sulla mostra di Sutherland<sup>174</sup> giudicata di grande qualità, tanto che avrebbe meritato il premio al posto del francese Dufy. Del pittore inglese si sottolinea la ricerca di "equilibrio fra un continuo desiderio di evasione dal legame fisico e il mezzo di espressione scelto come luce e materia"<sup>175</sup>. Per

---

Barbara Hepworth con una presentazione scritta di David Lewis, nome che comparirà negli anni successivi anche in "Arti Visive".

<sup>171</sup> Cfr. H. Read, *Scultura recente*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (mostra *Scultura recente*, a cura di H. Read, in catalogo della *XXVI Biennale di Venezia*, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.309-316. Vengono esposte le seguenti opere: all'esterno, come apertura dell'esposizione una *Doppia figura eretta* di H. Moore del 1950; all'interno Robert Adams (6): *Costruzione*, 1949, ottone; *Danzatrice*, 1950, legno, *Pilastro diviso*, 1952, legno; *Figura in nero*, 1949, monotipo; *Il musicista*, 1950, monotipo; *L'incontro*, 1950, monotipo; K. Armitage (9): *Gente nel vento*, 1951, bronzo; *Gruppo che cammina*, 1951, bronzo; *Famiglia che va a passeggio*, 1951, bronzo; *Gruppo eretto*, 1952, bronzo; *Figura seduta*, 1951, penna e acquarello; *Due figure reclinate*, 1951, penna e acquarello; *Figura eretta*, 1952, penna e acquarello; *Figura singola*, 1952, acquarello; *Gruppo*, 1952, cera acquarellata; Reg Butler (13): *Donna*, 1949, ferro; *Fanciulla e ragazzo*, 1949-51, ferro; *Donna in riposo*, 1950-51, ferro; *Insetto*, 1951, bronzo; *Donna che cammina*, 1951, bronzo; *Donna eretta*, 1952, bronzo; *Disegno*, 1951, penna e acquarello; 5 *disegni per scultura*, 1951, penna e acquarello; L. Chadwick (8): *Scultura bilanciata*, 1951, ferro e bronzo; *Modello di composizione per il Festival*, 1951, rame; *Scultura bilanciata*, 1952, ferro e calcestruzzo; *Forcone da orzo*, 1952, ferro; 2 *Due disegni per scultura bilanciata*, 1952, penna e acquarello; *Disegno per scultura bilanciata*, 1952, penna e acquarello; *Disegno*, 1952, penna e acquarello; G. Clark (6): *Figura*, 1950; *Gruppo di famiglia*, 1950, ferro; *Complessità dell'uomo*, 1951, ferro; *Morte di un fiore*, 1951, acquaforte colorata; *Testa azzurra*, 1951, acquaforte colorata; *Testa purpurea*, 1951, acquaforte colorata; B. Meadows (9): *Rilievo in gesso*, 1951, rilievo in gesso; *Gallo*, 1951, bronzo; *Granchio*, 1951-52, bronzo; *Granchio*, 1951-52, bronzo; *Tre studi per Il gallo*, 1951, matita e acquarello; *Tre studi per il Rilievo in gesso*, 1951, matita e acquarello; *Disegno per scultura*, 1952, matita, cera, gesso e acquarello; *Disegno per scultura*, 1952, matita, cera, gesso e acquarello; *Due studi per scultura*, 1952, matita e acquarello; E. Paolozzi (6): *Uccello*, 1950, bronzo; *Forme sopra un arco*, 1950, ottone; *Studio per una versione più grande in calcestruzzo*, 1951, gesso; *Disegno per una scultura*, 1947, penna e acquarello; *Disegno per Forme sopra un arco*, 1949, penna; *Sculture erette*, 1949, penna; W. Turnbull (7): *Mobile stabile*, 1949, bronzo; *Testa*, 1951, bronzo; *Cavallo*, 1951, bronzo; *Disegno per scultura*, 1949, penna e acquarello; *Figura che cammina*, 1950, olio su carta; *Insetto*, 1950, olio su carta; *Testa*, 1951, olio su carta. Su questa mostra che ebbe ottime recensioni, si veda L. Alloway, Britain's New Iron Age, "Art News", New York, LII (4), estate 1953, pp.18-20 + 68-70.

In merito alle posizioni di di Read sulla scultura inglese si veda anche H. Read, *The Art of Sculpture*, London, Faber & Faber, 1956.

<sup>172</sup> Cfr. Adams, Blow, Paolozzi, Pasmore, Roma, Galleria Origine, 1952 (catalogo della mostra Galleria Origine, Roma, 8-31 marzo 1952, cit.

<sup>173</sup> Cfr. P. Hendy, *Edward Wadsworth*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (mostra *Edward Wadsworth*, a cura di P. Hendy, in *XXVI Biennale di Venezia*, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.306-309. Vengono esposte 32 opere di cui 10 tempere, 1 arazzo, 9 disegni, 12 xitografie.

<sup>174</sup> Cfr. K. Clark, *Graham Sutherland*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (mostra *Edward Wadsworth*, a cura di K. Clark, in catalogo della *XXVI Biennale di Venezia*, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.299-305. Vengono esposte 66 opere tra inchiostri, guache, acquerelli, pastelli e gessi.

<sup>175</sup> M. Guerrini, *Gli inglesi*, cit.

Guerrini la pittura di Sutherland è un efficace e profondo esempio per gli artisti italiani, abituati a dividersi e contrapporsi – anche per ragioni politiche, come emerge dall’articolo di Guttuso su “L’Unità” del 23 giugno 1952 – tra astrattisti e realisti: si tratta di “una pittura figurativa che in nessun modo potremmo chiamare non-oggettiva”<sup>176</sup>. Kenneth Clark interpreta la pittura di Sutherland come manifestazione del momento della visione, intesa – secondo la proposta del letterato Thomas Hardy<sup>177</sup> – come forma di creazione artistica peculiarmente inglese<sup>178</sup>. L’oggetto banale e quotidiano, improvvisamente, – come una sorta di *objet trouvé* – fornisce il giusto equivalente visivo di idee e sentimenti che in quel momento occupano lo spirito dell’artista. Come si è visto, concetti molto vicini a quelli espressi da Hodin nel testo *Arte astratta come visione*: “esprimere chiaramente l’essenza delle cose con delle forme prodotte dalla nostra facoltà di percepire e reagire”<sup>179</sup>. L’attenzione di “Arti Visive” per Sutherland è ribadita anche dalla pubblicazione, a corredo del testo di Dorazio, di uno dei *Biancospini* esposti alla Biennale.

Nel secondo numero di “Arti Visive” Perilli analizza un altro padiglione nazionale alla Biennale del 1952, quello francese<sup>180</sup>. L’artista italiano riconosce come evidente e inevitabile la difficoltà dei giovani artisti francesi di succedere a maestri come Picasso, Braque e Matisse, tanto che la selezione per il padiglione alla Biennale, a cura di Raymond Cogniat, ne è degna prova. Perilli giudica pessima la scelta e la disposizione delle opere, che rivelano una discontinuità tra intenzioni e risultati. L’esposizione francese, nelle intenzioni di Cogniat, vorrebbe completare la presentazione dei grandi maestri – secondo l’impostazione di ricostruzione storica che nel complesso l’intera Biennale si è imposta dopo la guerra – e sostenere una continuità di ricerca e di qualità tra le vecchie e nuove generazioni<sup>181</sup>. Perilli da una parte elogia la pittura di Legér, che pur nella monotonia e ripetizione di temi formali, è vivo e forte, senza il rischio di cadere nell’illustrazione e nel decorativismo, cosa che invece accade a Dufy. Infatti anche Perilli, come Guerrini, considera il primo premio per la pittura straniera assegnato a Dufy non meritato. Perilli prosegue l’analisi passando in rassegna le nuove generazioni, le cui tre tendenze generalmente codificate – realisti, indecisi e astratti – sono presentate con confusione e disordine. Tra gli astratti, Hartung<sup>182</sup> è da ritenersi l’unico autentico innovatore per la frantumazione della forma nello spazio e per l’automatismo calcolato, sebbene l’esposizione di sole tre tele non permetta il pieno apprezzamento della sua ricerca; Soulages<sup>183</sup> è più rigido e meno felice nel segno e nel colore. Tra coloro che attuano un processo di semplificazione e astrazione di elementi di natura, Lagrange<sup>184</sup> è ritenuto il peggiore e Chastel<sup>185</sup> il migliore per il suo lavoro sullo spazio; di Bazaine<sup>186</sup>, già da tempo conosciuto dagli artisti italiani, Perilli mette in risalto la forza espressiva. Infine, dei pittori realisti e degli scultori Bourdelle e Richier viene dato un giudizio totalmente negativo. Si osserva che tra gli scultori Perilli non cita Lipchitz e dimentica anche la

<sup>176</sup> Ibidem.

<sup>177</sup> Cfr. T. Hardy, *Moments of Vision and miscellaneous verses*, London, Macmillan & Co., 1917. Nello specifico si vedano le due liriche iniziali, *Moments of Vision* e *The Voice of Things*. Si veda anche P. Proietti, *L’alba del modernismo. “Moments of vision” di Thomas Hardy*, Palermo, A. Lombardi, 1994.

<sup>178</sup> Cfr. K. Clark, *Graham Sutherland*, cit., p.299.

<sup>179</sup> J. P. Hodin, *Arte astratta come visione*, cit., p.12.

<sup>180</sup> A. Perilli, *I francesi*, “Arti Visive”, Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.3.

<sup>181</sup> Il Padiglione della Francia a cura del commissario Raymond Cogniat, coadiuvato da Jacques Veysset, presenta tre sezioni: pittura, scultura, e bianco e nero. Pittura: Aizpiri (3), Bazaine (3), Brianchon (6), Buffet (1), Chastel (3), Desnoyer (10), Dewasne (3). Dufy (41), Hartung (3), Lagrange (3), Léger (23), Minaux (2), Rebeyrolle (2), Soulages (4). Scultura: Bourdelle (10), Lipchitz (22), Richier (20). Bianco e nero: Goerg (20), Jaquemin (12), Viellard (12), Villon (18). Cfr. R. Cogniat, *Pittura; Scultura; Bianco e nero*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (mostra *Padiglione della Francia*, a cura di R. Cogniat e J. Veysset, in *XXVI Biennale di Venezia*, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.268-275; pp. 276-279; 279-282.

<sup>182</sup> Hans Hartung espone 3 opere: *T 49-25*, 1949; *T 51-10*, 1951; *T 52-4*, 1952. La prima opera viene pubblicata da “Arti Visive” con il testo di Dorazio nel n.2, settembre-ottobre 1952.

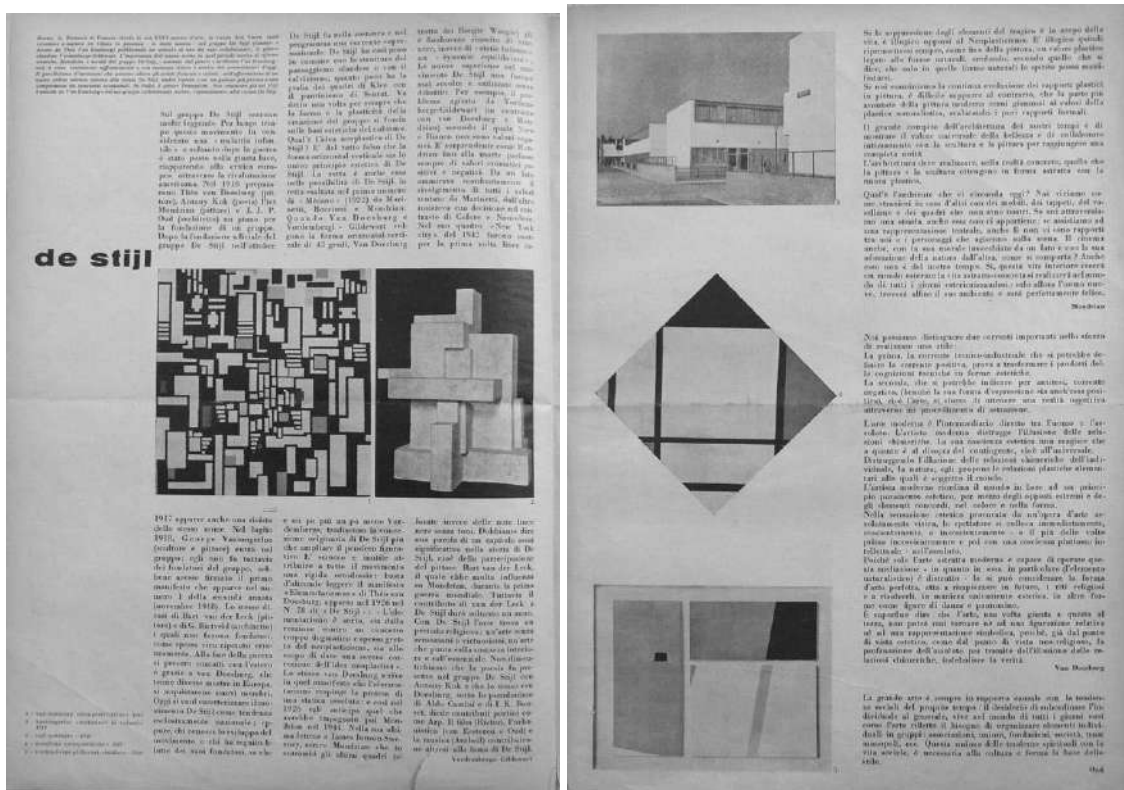
<sup>183</sup> Pierre Soulages espone 4 opere: *10 gennaio 1951*, 1951; *21 dicembre 1951*, 1951; *29 dicembre 1951*, 1951; *14 marzo 1952*, 1952.

<sup>184</sup> Jacques Lagrange espone 3 opere: *Colazione ad Arcueil*, 1951; *Donne al ristorante*, 1951; *Persone a tavola*, 1951.

<sup>185</sup> Roger Chastel espone 3 opere: *Il dialogo di mezzogiorno*, 1950; *La taverna XXII bis*, 1951; *La veglia*, 1952.

<sup>186</sup> Jean Bazaine espone 3 opere: *La terra e il cielo XII*, 1950; *L’inverno*, 1951; *Paesaggio – La radura XI*, 1951. Una delle ultime due opere elencate è identificabile con la *Composizione* del 1951 pubblicata su “Arti Visive”, I serie (2), settembre-ottobre 1952.

sezione di grafica, che sebbene sia la minore, tuttavia presenta un vasto nucleo di incisioni di Jacques Villon<sup>187</sup>, di cui viene pubblicato nel medesimo fascicolo di "Arfti Visive" il rapporto della prima riunione del Comitato delle Arti Plastiche tenutasi a Venezia il 23 settembre 1952 nell'ambito dell'International Conference of Artists tenutasi alla Fondazione Cini dal 22 al 28 settembre sotto l'egida dell'U.N.E.S.C.O.<sup>188</sup>.



De Stijl, "Arti Visive", I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.6-7

Oltre ad alcuni padiglioni stranieri, "Arti Visive" mostra grande attenzione per una delle mostre storiche e retrospettive presentate alla XXVI Biennale, cioè quella dedicata a De Stijl e organizzata dal governo olandese. La mostra espone 32 opere di Huszar, Mondrian, Domela-Nieuwenhuis, Van der Leck, Van Doesburg e di Vordenberge-Gildewart e una vasta collezione di fotografie, documenti, riviste, modelli e mobili degli artisti già nominati, ma anche di Van Eesteren, Rietveld e Van't Hoff. Nel testo in catalogo Argan – partendo dall'assunto moralistico comune alle tendenze ideologiche e artistiche del primo Novecento per cui l'arte è la sola attività speculativa e fattiva che sopravvive alla crisi del dualismo di materia e spirito, e restituisce al pensiero la forza creativa perduta – afferma che per De Stijl l'arte è "la coscienza stessa, che nel manifestarsi in forma sensibile si realizza nella sua integrità, ch'è poi sintesi di oggetto e soggetto, di rappresentazione e creazione, di atto percettivo e atto intellettuale"<sup>189</sup>. La

<sup>187</sup> Jacques Villon espone 18 opere: *Donna imbronciata*, 1900; *Sui maiali*, 1909; *Ballo al Moulin Rouge*, 1910; *Tavola apparecchiata*, 1913; *Il signor D che legge*, 1912; *Ritratto di attore*, 1913; *Il piccolo equilibrista*, 1914; *Baudelaire*, 1920; *Uomo che legge*, 1929; *Natura morta con pappagallo*, 1931; *Costruzione*, 1932; *I tre ordini*, 1939; *Donne si voltano le spalle alla vita*, 1939; *Lo sforzo*, 1939; *L'uomo con la piccola barca*, 1941; *Ragazza*, 1942; *Globo celeste*, 1944; *Marcel Duchamp*, 1952. Si ricorda che "Arti Visive" dedicherà a Villon un testo di Marchiori in occasione della personale al Padiglione francese durante la Biennale del 1956 (Cfr. G. Marchiori, *Villon, "Arti Visive"*, Roma, II serie (5), estate 1956, p.9).

<sup>188</sup> Cfr. J. Villon, H. E. Langkilde, *Rapporto del Comitato delle arti plastiche*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952. Si veda anche la trascrizione dell'intervento di Le Corbusier, *Synthèse des arts come Le Corbusier*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.2.

<sup>189</sup> Cfr. G. C. Argan, *De Stijl 1917-1932*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (mostra *De Stijl 1917-1932*, a cura del Governo olandese, in *XXVI Biennale di Venezia*, 14 giugno-19 ottobre 1952), pp.380.

coscienza è infatti assunta come l'unica entità insieme intellettuale e creativa, per cui percepire è capire, e capire è creare. Infatti, in accordo con le posizioni fenomenologiche e gestaltiche allora correnti, la coscienza viene posta come fenomeno. Come afferma Mondrian, lo scopo dell'arte è l'eliminazione del tragico tramite l'eliminazione del conflitto di civiltà e natura, in nome di ordine e chiarezza. Il formalismo di De Stijl consiste nel sintetizzare le infinite dimensioni e direzioni dello spazio in nette intersezioni di piani, ricondurre le quantità dello spazio alla qualità dei colori intesi come dati di percezione, e sostituire alla personalità della forma l'impersonalità della formula. Anche Angelo Canevari in un testo sul primo numero di "Arti Visive" dedicato a Kandinskij e Mondrian<sup>190</sup>, le due tendenze dell'arte astratta, sottolineava la spersonalizzazione dell'arte come punto più alto del processo avviato dal cubismo e come base da cui la forma più valida dell'astrattismo attinge la sua origine etica. È evidente come Canevari, pur ponendo i due maestri come limiti estremi della riflessione astratta, privilegi l'olandese e la ricerca di una legge fondamentale alla base di qualsiasi pittura. In occasione della mostra di De Stijl alla Biennale, "Arti Visive" pubblica nel numero di settembre-ottobre 1952 alcuni testi e citazioni di Vordemberge-Gildewart, Mondrian, Van Doesburg e Oud<sup>191</sup> con l'intento di proporre un'analisi critica e storica del gruppo più esatta, mettendo in luce la capacità di De Stijl di convogliare gli interessi e le intenzioni di artisti diversi come futuristi e cubisti<sup>192</sup>. Il contributo di Vordemberge-Gildewart, in stretto rapporto con l'ambiente artistico romano già negli anni Trenta<sup>193</sup>, vuole assolvere alla funzione di ricostruzione e chiarimento storico delle vicende attorno a De Stijl. Tra le precisazioni dell'artista spicca l'insistenza sulla non dogmaticità dei principi neoplastici, sostenuta dallo stesso Van Doesburg con il manifesto dell'Elementarismo<sup>194</sup>, e sulla dialettica che sempre ha animato la vita della rivista e del gruppo.

Come abbiamo già visto in precedenza, la lezione neoplastica è per diversi artisti di "Arti Visive" un modello con cui confrontarsi nella ricerca di un linguaggio non-oggettivo. Tra questi soprattutto il gruppo romano di Dorazio, Guerrini e Perilli. È utile infatti ricordare l'insistenza e l'impegno di Dorazio nell'organizzare la personale di Vantongerloo allestita alla Fondazione

<sup>190</sup> Cfr. A. Canevari, *Kandinsky-Mondrian*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, pp.4-5. La posizione di Canevari è in linea con quella dell'ambito concretista e delle posizioni della rivista "Spazio" di Moretti, di cui è uno dei principali collaboratori. Si ricorda che il cappello introduttivo dell'inchiesta sull'arte astratta scritto da Moretti (Cfr. L. Moretti, *Punto sull'arte non oggettiva*, "Spazio", Roma, II (4), gennaio-febbraio 1951, p.17) – di cui fa parte anche il testo *Quarant'anni d'arte astratta in Italia* scritto a più mani da Severini, Bernasconi, Canevari, Dorazio, M. Guerrini e Perilli (Cfr. G. Severini, U. Bernasconi, A. Canevari, P. Dorazio, M. Guerrini e A. Perilli (a cura di), *Quarant'anni d'arte astratta in Italia*, "Spazio", Roma, II (4), gennaio-febbraio 1951, pp.45-52) –, è accompagnato da due opere di Mondrian, *Composizione 1 A*, 1930 e *Composizione con rosso*, 1936; quest'ultima è l'esatto pendant dell'opera che verrà pubblicata in "Arti Visive" con lo scritto di Canevari. L'inchiesta segue l'analisi formale delle strutture architettoniche romaniche e rinascimentali condotta da Moretti nel saggio *Trasfigurazioni di strutture murarie* (cfr. L. Moretti, *Trasfigurazioni di strutture murarie*, "Spazio", Roma, II (4), gennaio-febbraio 1951, pp. 5-16), in cui dimostra l'impostazione e la soluzione del problema formale in architettura in epoca antica come importante contributo alla discussione sugli interventi astratti nell'architettura moderna. Illuminante è la doppia pagina 16-17 (conclusione del testo *Trasfigurazioni* e inizio dell'inchiesta sull'arte non-oggettiva): il motivo a losanghe iscritto in quadrati della parete del tabernacolo nella chiesa di S. Miniato al Monte a Firenze è accostato alla composizione con losanga nera su fondo quadrato bianco di Mondrian; così come alla struttura reticolare della *Composizione con rosso* di Mondrian del 1936 sono equiparate in modo stupefacente un tratto di parete del braccio destro del transetto del Duomo di Pisa e la sua restituzione grafica.

<sup>191</sup> Cfr. F. Vordemberge-Gildewart, *De Stijl*; P. Mondrian, *De Stijl*; T. van Doesburg, *De Stijl*; J. J. P. Oud, *De Stijl*, "Arti Visive", Roma, I (2), settembre-ottobre 1952, pp.7-8. I testi sono corredati delle seguenti opere: T. van Doesburg, *Composizione*, 1916 [esposta in Biennale (cfr. catalogo p.384)]; G. Vantongerloo, *Costruzione in volumi*, 1916; J. J. P. Oud, *Quartiere operaio di Kiefhoek a Rotterdam*, 1925-27; P. Mondrian, *Composizione*, 1925; F. Vordemberge-Gildewart, *Trittico*, 1950.

<sup>192</sup> Cfr. [Arti Visive], [trafiletto su De Stijl], "Arti Visive", Roma, I (2), settembre-ottobre 1952, p.6.

<sup>193</sup> Si veda la personale di Vordemberge-Gildewart alla Bragaglia fuori commercio di Roma nel giugno del 1934, poi trasferita alla Galleria del Milione nell'ottobre successivo.

<sup>194</sup> Cfr. T. van Doesburg, *Elementarismus*, "De Stijl", Amsterdam, vol. IX (78), 1926: "L'elementarismo è sorto, sia dalla reazione contro un concetto troppo dogmatico e spesso grezzo del neoplasticismo, sia allo scopo di dare una severa correzione dell'idea neoplasticista". La decisione di Van Doesburg di superare la rigida schematicità di orizzontali e verticali a favore dell'uso delle diagonali, spingerà Mondrian ad abbandonare il gruppo, ma in realtà, come ricorda lo stesso Vordemberge-Gildewart in "Arti Visive", Van Doesburg anticipa un passaggio che Mondrian attuerà nel 1944 con la ricerca di un equilibrio dinamico invece di un bilanciamento statico.



Origine dal 9 al 25 maggio 1953, dopo quella di Burri presentata da Emilio Villa. Inoltre sarà Perilli a recensire su "Arti Visive" nel fascicolo 6-7 dell'estate del 1957<sup>195</sup> l'importante mostra su Mondrian allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma l'anno precedente. L'esposizione, organizzata nell'ambito dell'accordo culturale Italia-Olanda e grazie alla consulenza di Abraham Hammacher, direttore del Kröller-Müller Museum di Otterlo, si tenne alla GNAM dal 27 novembre 1956 al 3 gennaio 1957 e a Palazzo Reale di Milano dal 19 gennaio al 24 febbraio 1957 nell'allestimento di Carlo Scarpa<sup>196</sup>. Come scrisse Calvesi<sup>197</sup>, il 1956 in Italia fu l'anno di Mondrian: prima della mostra voluta dalla Bucarelli ci furono la selezione di venticinque opere esposte nella sala XXVI della XXVIII Biennale di Venezia a opera di W. J. H. B. Sandberg, direttore dello Stedelijk Museum<sup>198</sup>, e la monografia su Mondrian di Ottavio Molisani<sup>199</sup> edita alla fine dell'estate di quell'anno con la traduzione in italiano per la prima volta di alcune citazioni e testi importanti del maestro olandese. In realtà tale primato potrebbe essere assegnato proprio ad "Arti Visive" che nel secondo numero del settembre-ottobre 1952 aveva pubblicato alcune citazioni tradotte dei testi di Mondrian (ripubblicati anche da Molisani<sup>200</sup>) tra cui un paio tratti dal fondamentale testo *De nieuwe Beelding in de Schilderkunst – Il neoplasticismo in pittura* – pubblicato in dodici puntate mensili su "De Stijl" dall'ottobre 1917 al dicembre 1918<sup>201</sup>, e quattro dal *Natuurlijke en Abstracte Realiteit (La natura e la realtà astratta)* pubblicato anch'esso in più fascicoli dal dicembre 1919 al marzo 1920<sup>202</sup>. Numerose furono le recensioni, soprattutto positive, alla mostra. Oltre a Calvesi si possono citare Ponente<sup>203</sup>, Venturi<sup>204</sup>, e Arcangeli<sup>205</sup> e Parronchi citati da Perilli nel testo su "Arti Visive". L'artista romano, infatti, si sofferma sulla ricezione critica della mostra e dell'operato di

<sup>195</sup> Cfr. A. Perilli, *Mondrian a Milano*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, pp. 21 + 25; il testo è accompagnato da tre illustrazioni di opere di Mondrian esposte alla GNAM: *Composizione n.1. Alberi*, 1911, che corrisponde a *Composizione n.XVI / Composizione I [Composition no.XVI / Compositie I; B26]*, 1911, olio su tela, cm. 85,8 x 75; *Composizione con linee grigie*, 1916, identificabile con *Studio puntinista di duna. Cresta al centro [Pointillist Dune Study, Crest at Center]*, 1909 [A702], olio su cartone, cm. 29,5x39; *Duna*, che corrisponde a *Composizione con griglia 5: composizione a losanga con colori [Composition with Grid 5: Lozenge Composition with Colors]*, 1919 [B99], olio su tela, cm. 60 x 60, Otterlo, Rijksmuseum Kroller-Muller [esposta alla mostra GNAM, cat 35] [in AV ruotata 45° senso antiorario]. L'identificazione e numerazione delle opere è stata tratta dal *Catalogue Raisonné* a cura di R. P. Welsh e J. M. Joosten, Milano, Skira, 1998.

<sup>196</sup> G. Carandente (a cura di), *Piet Mondrian*, Roma, Editalia, 1956, con una presentazione di P. Bucarelli e un'introduzione di J. J. P. Oud (catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 27 novembre 1956-3 gennaio 1957 e a Palazzo Reale, Milano, 19 gennaio-24 febbraio 1957). In questa sede non si vuole analizzare la retrospettiva di Mondrian; per ulteriori approfondimenti si vedano i recenti studi anche documentari comparsi in A. C. Cimoli, *Un vero e proprio commento critico*, in A. C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp.169-172; M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2008, pp.165-182; G. Cotelli, 1956: *Piet Mondrian. Dietro le quinte di una grande mostra*, in *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Electa, 2009 (catalogo della mostra a cura di M. Margozzi, Roma, GNAM, 26 giugno-1 novembre 2009), pp.57-63.

<sup>197</sup> M. Calvesi, *L'anno di Mondrian*, in "Comunità", Milano, marzo 1957, pp.58-65; citato in G. Cotelli, 1956: *Piet Mondrian. Dietro le quinte di una grande mostra*, cit., p.57.

<sup>198</sup> W. J. H. B. Sandberg, *Piet Mondrian*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre, 1956 (*Piet Mondrian*, a cura di W. J. H. B. Sandberg, sala XXVI, *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956), pp.316-319. Tra le recensioni alla Biennale e alla retrospettiva del maestro olandese si ricordano R. Tassi, *La pittura alla XXVIII Biennale: Mondrian*, "Gazzetta di Parma", Parma, 13 settembre 1956; C. L. Raggiante, *La XXVIII Biennale di Venezia*, "Sele Arte", Firenze, (24), maggio 1956; G. L. Verzellesi, *L'astrattismo di Mondrian*, "Gazzetta di Mantova", 26 agosto 1956; R. Carrieri, *Da Delacroix a Mondrian*, "Epoca", Milano, 15 luglio 1956; P. C. Santini, *Le mostre retrospettive alla Biennale di Venezia*, "Il Nuovo Corriere", Firenze, II, luglio 1956, E. Crispolti, *Disordine alla Biennale*, "Nuova Repubblica", 21 ottobre 1956.

<sup>199</sup> O. Molisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozzi Editore, 1956.

<sup>200</sup> Ivi, pp.47-48.

<sup>201</sup> I passi tradotti e pubblicati in "Arti Visive" sono tratti dal vol. I (9), luglio 1918, p.107. L'intero fondamentale saggio di Mondrian si trova ripubblicato nella raccolta di scritti a cura di H. Holtzman, *Piet Mondrian. Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp.29-76.

<sup>202</sup> I passi tradotti e pubblicati in "Arti Visive" sono tratti dal vol. III (2), dicembre 1919; vol. III (3), gennaio 1920; vol. III (5), marzo 1920.

<sup>203</sup> N. Ponente, *Retrospettiva di Mondrian*, "Il Punto", Roma, giugno 1956.

<sup>204</sup> L. Venturi, *L'Universo ordinato di Mondrian*, "L'Espresso", Roma, 16 dicembre 1956.

<sup>205</sup> F. Arcangeli, *La volontaria prigionia di Mondrian*, "L'Europeo", Milano, 27 gennaio 1957.

Mondrian, sottolineando il ritardo generale della critica italiana, e ricordando implicitamente che invece alcuni artisti o gruppi di artisti già da tempo consideravano Mondrian un punto fermo per la loro ricerca astratta. Tuttavia in certi casi – Parronchi – il linguaggio approssimativo rivela un'incapacità a capire il senso profondo e vero della ricerca di Mondrian; pochi "hanno saputo centrare esattamente il rapporto costante tra pittura e società, che costituisce la sostanza stessa della poetica del neoplasticismo"<sup>206</sup>. Tra questi noi possiamo ricordare Argan con l'importante saggio dedicato a Mondrian in "Civiltà delle Macchine" nel novembre del 1953: "Il rinnovamento delle forme artistiche sarà così il rinnovamento di tutte le 'forme' sociali, nel loro significato storico più completo di 'civiltà'. Questa è la via per la quale questa pittura si propone di risolvere il 'tragico della vita quotidiana': eliminandone la causa più interna e segreta, il conflitto di civiltà e natura"<sup>207</sup>, in quanto l'essere sociale è la condizione più autentica, originaria e naturale dell'uomo. Argan, però, mette in rilievo anche il carattere utopistico della posizione di Mondrian e di De Stijl, poiché si dà per raggiunta una società che in realtà è ancora lontana da venire. Inoltre Perilli lamenta l'oblio critico che purtroppo ha colpito gli sviluppi successivi della problematica neoplasticista, seppur quasi totalmente di carattere applicato: da Vantongerloo a Max Bill e alla Hochschule fuer gestaltung di Ulm (passando per il Bauhaus), di cui "Arti Visive" aveva parlato ampiamente nel numero 3 del dicembre 1952-gennaio 1953 pubblicando un testo di Max Bill, *Bauhaus da Weimar a Ulm*<sup>208</sup>, nella traduzione di Italo Belletti, accompagnato da un commento di Dorazio<sup>209</sup>. Con questo testo quindi Perilli sembra riprendere le fila di un discorso avviato da "Arti Visive" nei primi tre numeri della propria attività e abbandonato durante la co-direzione Colla-Villa – il quale considerava la sintesi delle arti plastiche priva di senso e poco plausibile<sup>210</sup> –, mostrando il nerbo di una polemica non ancora sopita. Nel testo di Perilli, la recensione della mostra di Mondrian e l'analisi dei commenti di altri critici diviene lo spunto per un discorso polemico generale sulla ricezione critica dell'arte astratta italiana. Perilli infatti si chiede, retoricamente, perché Arcangeli se da un lato finalmente riconosce il proprio recupero tardivo di Mondrian, dall'altro pone sullo stesso piano gli alti esempi di Pollock e De Kooning e i

<sup>206</sup> A. Perilli, *Mondrian a Milano*, cit.

<sup>207</sup> G. C. Argan, *Mondrian*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (6), novembre-dicembre 1953, p.50.

<sup>208</sup> Max Bill, *Bauhaus da Weimar a Ulm*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.6-7; con un disegno del progetto della Hochschule fuer gestaltung a Ulm di Bill, 1950-52 e un'immagine della Bauhaus a Dessau costruita da Gropius nel 1925-26, tratti, come indicato nel commento di Dorazio, dal volume di Bill, *Form. A Balance Sheet of Mid-Twentieth-Century Trends in Design*, Verlag Karl Werner, Basel, 1952. Nel fascicolo 8-9 si riporta in modo sintetico l'accesa polemica scoppiata in questi anni in merito all'eredità del Bauhaus con un testo redazionale dal titolo esaustivo *Bauhaus o della confusione*. Si citano la Hochschule fuer Gestaltung di Max Bill che si propone di ispirarsi ai programmi e alle direttive del Bauhaus fondato da Gropius a Weimar; il Mouvement International pour un Bauhaus imaginaire contre un Bauhaus imaginaire – organizzato da Claude Serbanne e René Renne, e composto da Asger lorn (segretario), Pierre Alechinsky, Karel Appel, Enrico Baj, Karl Otto Goetz, Andrei – che vuole opporsi al centro aperto da Bill perché ritenuto una semplice scuola di arte industriale, in nome di un'architettura che tenga conto delle ricerche di pittori e scultori nel campo dell'immagine del segno e del simbolo. ([Arti Visive], *Bauhaus o della confusione*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.23). Si ricorda infine che in accompagnamento all'editoriale del n.2 dell'aprile-maggio 1955 di "Arti Visive" verranno pubblicate le riproduzioni di due opere di Martin Krampen del 1954 – formatosi proprio alla Hochschule fuer Gestaltung di Max Bill – *Rilievo con progressioni negative e positive* e *Il problema dei punti*, che rientrano in quell'ambito di ricerca che presenta consonanze con i lavori in rilievo di Dorazio e Nicholson (presentato nello stesso numero). Krampen nel 1951 aveva esposto alla libreria-galleria Age d'Or di Dorazio, Perilli e Guerrini, e nel 1952 era stato presentato da Enrico Prampolini all'Art Club.

<sup>209</sup> P. Dorazio, *Max Bill. Form*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.7. Dorazio recensisce positivamente la panoramica di Bill sull'evoluzione della forma moderna a metà del XX secolo elogiando il principio alla base dello studio: "saper vedere l'arte contemporanea nella vita e vederla vivere attraverso le forme che questa determina sul gusto".

<sup>210</sup> Cfr. E. Villa, *Produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.16-17: "Noi crediamo all'errore in senso assoluto; e la confusione delle arti crediamo sia appunto un errore in senso assoluto. Al contrario; da una parte abbiamo le arti libere, o anarchiche, come la pittura e la scultura. Dall'altra abbiamo le arti assolute, come l'architettura, e tutti gli atti del costruire, secondo statica o secondo dinamica: costruire un pane, uno stadio, un aereo. Ci sono gli scultori che fanno una 'architettura'; e ci sono degli architetti che fanno una 'scultura'. Questa improprietà è confusione. Le così dette 'sintesi plastiche' sono deduzioni di carattere etimologico un poco prive di senso, non plausibili nemmeno in prospettiva storica. Assurde addirittura se anticipate. Difficilmente possiamo supporre che la pittura o la scultura abbiano davvero avuto, o abbiano, poteri influenti sull'architettura ai giorni nostri."

naturalisti emiliani e lombardi con le loro “fiacche esercitazioni sulla ‘natura’”<sup>211</sup>. Si tratta di una critica diretta a quella pittura informale-naturalistica mai sofferta da Perilli a cui, proprio in questi anni, propone un’alternativa viva e critica tramite scritti teorici e scelte di artisti e opere pubblicate sulla rivista “L’Esperienza moderna”<sup>212</sup> – fondata e diretta con Gastone Novelli con la collaborazione dei critici Cesare Vivaldi e Nello Ponente –: la “nuova figurazione”, intesa come momento di superamento delle poetiche informali<sup>213</sup>. Difatti proprio in questo stesso numero di “Arti Visive”, viene recensito e lodato il primo fascicolo dell’ “Esperienza moderna” riportando un ampio stralcio dell’editoriale di Perilli, di cui è utile ricordare qui il tono polemico e la volontà di rinnovamento: “Recuperare una ricerca, ritrovare quella continua curiosità, distruggere ancora e totalmente le leggi del nostro malcostume letterario e artistico, riportare ad una esatta dimensione figure ed avvenimenti italiani, torna ad essere una necessità, in questo rapido processo d’involuzione della società italiana”<sup>214</sup>.

Come si è visto l’attenzione per l’astrattismo di marca neoplastica e concretista, per l’*industrial design*, per la sintesi delle arti plastiche era infatti centrale in “Arti Visive” nei suoi primi tre numeri. Ricordiamo infatti il testo di Gropius sul disegno dall’impostazione didattica nel primo numero subito dopo l’editoriale di Dorazio, le informazioni e gli scritti relativi alla *Conferenza internazionale degli artisti* del settembre 1952 alla Fondazione Cini durante la XXVI Biennale di Venezia pubblicati nel secondo numero di “Arti Visive”, e infine lo scritto di Dorazio *Verso una sintesi delle arti plastiche* nel numero 3.

#### Astrattismo-società-realismo

*The International Conference of Artists* sul tema *The Artist and the Contemporary Society*, promossa dall’UNESCO, si tenne a Venezia dal 22 al 28 settembre 1952 come risultato di un percorso iniziato l’anno precedente con l’incontro dell’Organizing Committee of the International Conference of Artists dal 5 al 7 dicembre 1951<sup>215</sup> in cui vennero stabilite le modalità di organizzazione del convegno e furono richiesti alcuni *paper* preparatori a importanti esponenti del mondo della cultura, presentati poi l’11 agosto del 1952 in occasione della settima riunione programmatica della commissione organizzativa: Villon e Rouault per la pittura, Moore per la scultura, Costa per l’architettura, Hussein per la letteratura, Connelly per il teatro, Blasetti per il cinema, Honneger per la musica, e infine Ungaretti con un contributo di carattere generale<sup>216</sup>.

<sup>211</sup> A. Perilli, *Mondrian in Italia*, cit.

<sup>212</sup> Della rivista vengono pubblicati 5 numeri di cui uno doppio tra l’aprile del 1957 e il marzo del 1959: n. 1, aprile 1957; n. 2, agosto-settembre 1957; n. 3-4, dicembre 1957; n. 5, marzo 1959.

<sup>213</sup> Sull’argomento si vedano in “L’Esperienza moderna”: A. Perilli, *Nuova figurazione per la pittura*, (1), aprile 1957, pp.19-22 (con disegni di Kandinskij, Klee, Gorky, Kline, Okudaira Yaglyli); autopresentazioni di Scialoja, Novelli, Alechinsky, Perilli, Twombly, (2), agosto-settembre 1957, pp.24-33 (con rispettivi disegni); C. Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, (3-4), dicembre 1957, pp.20-24 (con disegni di Accardi, Sanfilippo, Vedova, A. Pomodoro, Marca-Relli, Novelli); C. Vivaldi, *Ancora della nuova figurazione*, (5), marzo 1959, pp.17-18 (con opere di Scialoja, Scanavino, Perilli).

<sup>214</sup> [Arti Visive], *Cronache. Roma. Aprile*, “Arti Visive”, Roma, II serie (6-7), estate 1957.

<sup>215</sup> Cfr. Rapporto finale dattiloscritto dell’Organizing Committee of the International Conference of Artists, Unesco House, Parigi, 5-7 dicembre 1951, 29 febbraio 1952 [21 pp. + 1 p. Corrigendum, inglese e francese], UNESCO/CUA/35, UNESCO Archives, Parigi. Nel report finale vengono comunicati il luogo scelto per la Conferenza, cioè la Biennale di Venezia, il calendario degli incontri, le modalità di lavoro, i punti da affrontare in relazione al tema generale della Conferenza, *The artist and the contemporary society*, e infine le personalità culturali a cui richiedere degli interventi d’apertura.

<sup>216</sup> Cfr. J. Villon, *The Painter in Modern Society*, Parigi, 11 agosto 1952 e *Addendum*, Parigi, 22 settembre 1952, [francese e inglese, 6 + 1 pp.], 141657, ART/8bis + ADD, UNESCO Archives, Parigi; G. Rouault, *The Painter’s Rights in His Work*, Parigi, 11 agosto 1952, [francese e inglese, 4 pp.], 141658, ART/8, UNESCO Archives, Parigi; H. Moore, *The Sculptor in Modern Society*, Parigi, 11 agosto 1952, [inglese, 4 pp.], 141659, ART/9, UNESCO Archives, Parigi; L. Costa, *The Architect and the Contemporary Society*, Parigi, 19 settembre 1952, [inglese tradotto dal portoghese, 8 pp.], 141654, ART/7 REV, UNESCO Archives, Parigi; T. Hussein Pasha, *The Writer in the World Today*, Parigi, 11 agosto 1952 [francese e inglese, 8 pp.], 141662, ART/11, UNESCO Archives, Parigi; M. Connelly, *The Theatre and Society*, Parigi, 11 agosto 1952 [inglese, 8 pp.], 141643, ART/5, UNESCO Archives, Parigi; A. Blasetti, *Is Cinematography a Collective or an Individual Art?*, Parigi, 11 agosto 1952 [inglese tradotto dall’italiano, 6 pp.], 141651, ART/6, UNESCO Archives, Parigi; A. Honneger, *The Musician in Modern Society*, Parigi, 11 agosto 1952 [francese e inglese, 8 pp.], 141663, ART/10, UNESCO Archives, Parigi; G. Ungaretti, *The Artist in Present-Day Society*, Parigi, 11 agosto 1952, [inglese tradotto dall’italiano, 5 pp.], 141664, ART/12, UNESCO Archives, Parigi.

La conferenza internazionale viene organizzata in tre sottocommissioni: la prima per la musica, la seconda per il teatro, la letteratura e il cinema, e la terza per le arti visive<sup>217</sup>. L'attenzione della nostra rivista si sofferma evidentemente sulle attività del Comitato delle Arti Plastiche di cui riporta il rapporto finale a cura di Jacques Villon e dell'architetto H. E. Langkilde<sup>218</sup>: nella prima riunione del 23 settembre infatti Paul Vischer venne eletto Presidente, Gino Severini Vice Presidente, Villon relatore per la pittura e Langkilde relatore per l'architettura. Nel rapporto si ricordano le quattro relazioni iniziali dello stesso Villon, di Rouault, di Moore e di Costa e l'analisi e discussione dei problemi di carattere filosofico e pratico-strategico che si tennero nell'ambito di sue sottocommissioni: una dedicata all'arte, l'altra focalizzata sull'architettura. La prima sottocommissione, come riportano anche i documenti preparatori del 1951, ha all'ordine del giorno l'analisi del ruolo dell'artista nella società e di un eventuale *status* di artista internazionale, e dei rapporti della pittura e della scultura con le altre arti indagando problemi professionali, problemi di diffusione e circolazione delle informazioni, mobilità degli artisti, attività di incoraggiamento e infine proponendo la creazione di un'associazione internazionale di artisti. Il report di Villon e Langkilde, diversamente dalle impostazioni iniziali, ricorda la costituzione di una terza commissione specificatamente dedicata all'istituzione dell'assemblea degli artisti: furono discusse la creazione di un Comitato promotore dell'Associazione aperto agli artisti aderenti alla Conferenza, la nomina dei membri del Comitato esecutivo e la proposta di una bozza di statuto dell'associazione per "incoraggiare la collaborazione internazionale nel campo culturale, al di sopra di qualsiasi preconconcetto estetico o nazionale, fra artisti di vari paesi; promuovere, facilitare e difendere le condizioni economiche e sociali degli artisti sul piano internazionale"<sup>219</sup>. La seconda sottocommissione, in modo parallelo, ha affrontato i problemi professionali, di circolazione, mobilità e incoraggiamento dell'architettura, indagando le interrelazioni esistenti tra architettura, società, pubblico e professioni. A conclusione dei lavori, il 28 settembre venne redatto un rapporto generale in cui furono ribaditi due principi fondamentali, che confermano quanto il carattere e gli obiettivi di una tale organizzazione istituzionale fossero politico-culturali, avvicinati ad altre esperienze dello stesso periodo come per esempio il Congresso per la libertà della cultura<sup>220</sup> (Congress for Cultural Freedom) fondato a Berlino nel luglio 1950 e poi con sede a Parigi fino alla chiusura delle attività nel 1967: "the artist through his creation, has been in all times a force that draws men together and reminds them that the things which men have in common are greater than the things that separate them"; "the work of the artist is the clearest example of the operation of freedom in the human spirit"<sup>221</sup>. Il tema dell'indipendenza e della libertà di pensiero dell'artista, infatti, è al centro delle discussioni: da

---

Nella stessa occasione in cui vengono presentati questi interventi, vengono diffusi anche i dati di una prima inchiesta conoscitiva in merito alla proposta della costituzione di un organismo internazionale degli artisti, che rivelano la necessità e l'importanza di una tale operazione da parte di artisti, per colmare una mancanza e confrontarsi allo stesso livello di altre istituzioni del medesimo tipo come l'International Theatre Institute, l'International Music Council, l'International Pen Club, l'International Union of Architects e l'International Congress of Modern Architecture. Cfr. Report on the Preliminary Enquiry into the Establishment of an International Association of Artists in the Field of the Visual Arts (7C/PRG/5), Parigi, 11 agosto 1952 [francese e inglese, ], ART/COM/4, UNESCO Archives, Parigi.

<sup>217</sup> Cfr. *Committee on the Visual Arts*, Parigi, 11 agosto 1952 [francese e inglese, 2 pp.], ART/COM/3, UNESCO Archives, Parigi.

<sup>218</sup> J. Villon e H. E. Langkilde, *Il rapporto del Comitato delle Arti Plastiche*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.2.

<sup>219</sup> J. Villon e H. E. Langkilde, *Il rapporto del Comitato delle Arti Plastiche*, cit. Vengono eletti membri del Comitato esecutivo H. Billings (USA), Celebonovic (Jugoslavia), Leplae (Belgio), Lhote, Vice-Presidente (Francia), Severini, Presidente (Italia), Skold (Svezia), Sutherland (Gran Bretagna); altri tre delegati vengono nominati in qualità di membri del Comitato esecutivo con diritto di inviare il loro voto per lettera: Dundas (Australia), Masuda (Giappone), Steynberg (Unione del Sud Africa); Lardera viene eletto Segretario generale.

<sup>220</sup> Il Congress for Cultural Freedom (Congresso per la libertà della cultura) fu organizzato dall'agente della CIA Michael Josselson tra il 1950 e il 1967 come strumento di un programma segreto di propaganda culturale nell'ambito della Guerra Fredda. Per maggiori e approfondite informazioni e analisi si veda l'importante libro di F. Stoner Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999 (ed. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della Guerra Fredda culturale*, trad. di S. Calzavarini, pref. di G. Fasanella, Roma, Fazi Editore, 2004).

<sup>221</sup> Report of the Rapporteur General, Venezia, 28 settembre 1952 [francese e inglese, 5 pp.], UNESCO/ART/DIV/7, UNESCO Archives, Parigi, p.1.

un lato il problema della censura<sup>222</sup>, dall'altro quello dei finanziamenti governativi agli artisti che comunque non devono divenire una forma di influenza politica e ideologica dell'artista beneficiario. Varie sono le risoluzioni finali a proposito: quella dell'International Pen Club che sostiene la posizione di Carlo Carrà a favore di un'equa distribuzione di finanziamenti economici a tutte le discipline; l'intervento di Le Corbusier – pubblicato tradotto in italiano da "Arti Visive" nel secondo numero di settembre-ottobre 1952<sup>223</sup> – per una cooperazione internazionale delle arti; la risoluzione comune delle delegazioni italiane e francesi in merito alle responsabilità morali dell'artista, proposta da Guido Piovene e Jules Romains che così dichiara: "Respect for the dignity of the individual is the prerequisite for any form of creativity activity... These fundamental requirements are of universal application and are part of the body of Human Rights, which it is the duty of artists to help in safeguarding..."<sup>224</sup>.

La delegazione italiana delle arti plastiche, come riporta il trafiletto redazionale di "Arti Visive", è composta dai pittori Carrà, Casorati, Morandi, Prampolini, Saetti, Severini e Vagnetti, e dagli scultori Manzù e Marini. Tra coloro che hanno aderito alla Conferenza si ricordano anche Costa, Hartung, Read, Honnoger, Le Corbusier, Lhote, Lurcat, Mehta, Mortensen, Moore, Pallucchini, Peresutti, Spender, Stynen, Sutherland, Ungaretti, Wilder, Wotruba, Meistermann, oltre agli osservatori Yven, Marzoli e Sandberg.

L'intervento *Synthèse des arts come Le Corbusier* è una risposta, o meglio un'aderenza alla proposta di Lucio Costa presentata il 24 settembre 1952. Il fulcro dell'intervento di Le Corbusier mira dichiaratamente a un obiettivo realizzabile, cioè "far nascere da un'opera costruita (architettura) delle presenze suscitatrici di emozione, fattori essenziali del fenomeno poetico. Quindi essenzialmente ed esclusivamente risultanti dalla presenza comune dell'architettura, della pittura, e della scultura, unite indissolubilmente dalla armonia, dalla disciplina e dall'intensità"<sup>225</sup>. Il grande architetto si auspica la creazione di "condizioni architettoniche" e di "cantieri di sintesi delle arti maggiori" dati non da imposizioni o pianificazioni dall'alto, ma attraverso raggruppamenti spontanei che si organizzano e sviluppano autonomamente. Nel suo lungo intervento Costa aveva affrontato due temi: uno pratico e circoscritto, "The Multiple Housing Unit", l'altro più generale e ampio, "The Architect and the Contemporary Society", in cui comparivano concetti e termini che ritroviamo anche nel saggio di Costa pubblicato sul numero 3 di "Arti Visive" come seconda parte dell'inchiesta sull'architettura contemporanea: l'architetto inteso come tecnico, sociologo e artista<sup>226</sup>. "Arti Visive", infatti, nel numero precedente aveva pubblicato il testo di Saverio Muratori<sup>227</sup> in cui emergono alcuni concetti del

---

<sup>222</sup> La Conferenza invita tutti gli stati a "desist from imposing censorship in any form upon the products of the mind, to refrain from restricting freedom or compromising the position of the creative artists, and to recognize no obstacles to the free movement of works of art". La citazione è riportata nell'interessante articolo di Georges Fradier, *The Freedom of the Artist and his Duty to Mankind*, "The UNESCO Courier", Parigi, vol. IV (11), novembre 1952, p.6.

<sup>223</sup> Nel report finale l'intervento di Le Corbusier viene collocato alla mattina del 28 settembre e non al 25 dello stesso mese come compare in "Arti Visive" (Cfr. Le Corbusier, *Synthèse des arts come Le Corbusier*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, con un'immagine dei partecipanti alla Conferenza tra cui, in primo piano, Le Corbusier e Jules Romains).

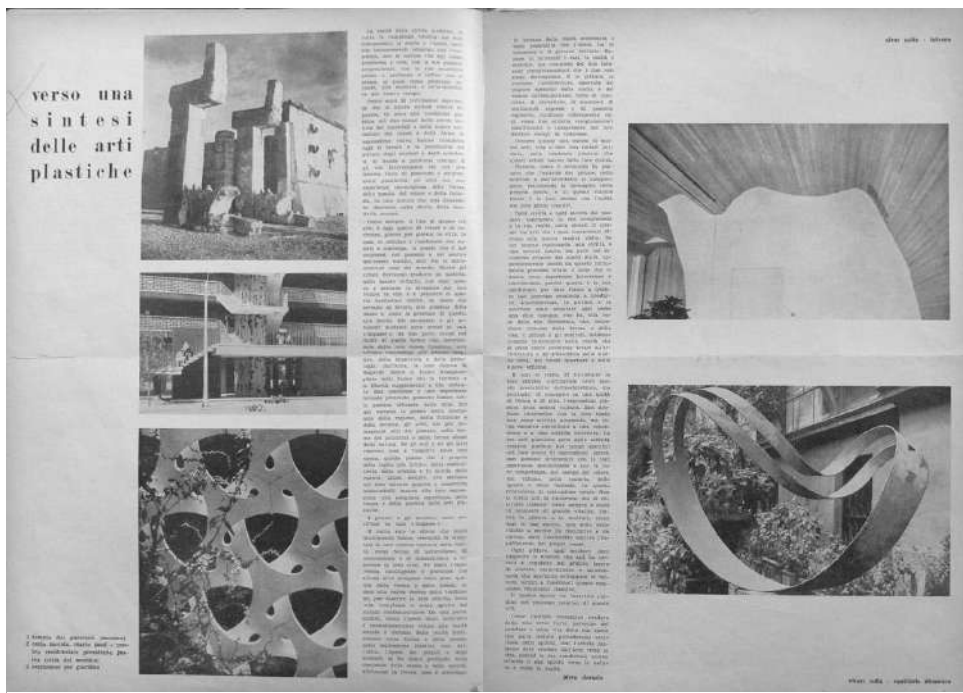
<sup>224</sup> Anche in questo caso la citazione non proviene dal report finale, ma dall'articolo di Georges Fradier, *The Freedom of the Artist and his Duty to Mankind*, cit.

<sup>225</sup> Le Corbusier, *Synthèse des arts come Le Corbusier*, cit.

<sup>226</sup> Cfr. L. Costa, *Vediamo l'architettura. Un aspetto dell'arte contemporanea. 2° inchiesta*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.10-11 + 16; con 6 immagini di edifici architettonici del passato e contemporanei: Sito archeologico precolombiano di cultura zapoteca di Monte Albán, Oaxaca, Messico; Tempio di Hera, Paestum, ca. 540 a.C.; Casa gotica, Lubecca, sec. XIV; W. Gropius, *Faguswerk (Officine Fagus)*, Alfeld (Leine), 1911-14; W. H. Deitrick e M. Nowicki, Ing. F. N. Severud, J. S. Dorton *Arena (Raleigh Arena)*, Raleigh, North Carolina, 1953; L. Costa, O. Niemeyer, A. E. Reidy, E. Vasconcellos, C. Leão, J. M. Moreira, *Palácio Gustavo Capanema (Ministero della Cultura)*, Rio de Janeiro, 1939-43.

<sup>227</sup> Cfr. S. Muratori, *Vediamo l'architettura. Un aspetto del mondo contemporaneo. 1° parte*, "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.10-11; con 7 immagini di edifici architettonici contemporanei: S. Muratori e M. De Renzi, Quartiere INA-Casa Valco di San Paolo, Roma, 1949-51; M. Breuer, A. ed E. Roth, Appartamenti Doltertal, Zurigo, 1936; Colonia industriale Kooperativa Forbundet, Stoccolma; L. Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1952; Sanatorio Palmona in Finlandia; Costruzione a Rotterdam. Il saggio è accompagnato anche dalla recensione di Giordano Falzoni, *La casa dell'avvenire*, della mostra *Two Houses: New Ways to Build* presso il MoMA di New York, dal 26 agosto al 13 ottobre 1952, con un progetto di Frederik Kiesler, *Endless House (Casa senza fine)*, e uno di Richard Buckminster Fuller, *Geodesic Dome (Cupola Geodetica)*, di cui è riprodotto anche un disegno.

lungo lavoro di revisione critica e storica del modernismo sostenuto a partire dalle indagini sul tessuto urbano di Venezia e soprattutto di Roma, in funzione del coinvolgimento nel Piano Fanfani INA-Casa nei quartieri Valco San Paolo (1949-51)<sup>228</sup> e Tuscolano II (1951-55). Muratori, infatti, assumendo negli anni successivi una posizione critica e di minoranza, imputerà al Movimento Moderno alcuni errori: la rottura con il passato e l'incomprensione dei fenomeni urbani e ambientali. Per Muratori l'architettura deve recuperare rappresentabilità rispetto all'ambiente e alla storia grazie alla capacità di interpretare e adeguarsi ai luoghi sia da un punto di vista spaziale sia storico e culturale.



P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, "Arti Visive", I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.4-5

Il tema della sintesi delle arti appare centrale proprio nel terzo numero di "Arti Visive" dove, per predominanza numerica, ci si trova di fronte quasi a una rivista di architettura, urbanistica o design industriale. Infatti, la sequenza degli scritti di Max Bill sulla Bauhaus, di Dorfles su Soldati, di Lucio Costa sull'architettura contemporanea e quello di Falzoni sul design delle automobili è aperta dal saggio teorico di Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, che assume una funzione programmatica, ma iscrivibile all'interno delle riflessioni che in Italia avevano avuto visibilità anche con la Conferenza degli artisti, cioè il rapporto delle singole arti tra di loro e con la realtà sociale contemporanea. Dorazio chiosa il suo scritto sostenendo che l'artista moderno deve "evadere dall'Arte verso la vita poiché la sua condizione umana stimola il suo spirito verso la natura e verso la realtà"<sup>229</sup>. Pittori, scultori, architetti e urbanisti devono concepire in un'unità di forma e di stile l'espressione plastica di una cultura e di una società, dando un "decisivo contributo a una concezione e a un'attività collettiva" nel tentativo di "costruire insieme", cioè di creare insieme. È evidente come in artisti come Dorazio, sostenitori

<sup>228</sup> Le prime immagini e i primi risultati del Piano INA-Casa a Valco San Paolo vennero presentati da Muratori nel testo *La gestione INA-Casa e l'edilizia popolare in Italia*, "Rassegna critica di architettura", Roma, IV (20-21), 1951, pp.11-51. Su questo argomento si veda M. Tafuri, *La vicenda architettonica romana, 1945-61*, "Superfici", Milano, (5), 1962, pp.20-41 e su Saverio Muratori nel complesso si veda G. Pigafetta, *Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti*, Venezia, Marsilio, 1990.

<sup>229</sup> P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, pp.4-5, con 5 immagini: Particolare del Tempio dei guerrieri, Chichén Itzá, Messico, XI-XIII sec.; M. Pani e C. Merida, Centro Urbano Presidente Juárez, Città del Messico, 1950-52; Recinzione per giardino [non identificato]; A. Aalto, Interno [non identificato]; E. Colla, *Equilibrio dinamico*, 1951 [59], scultura in ferro colorato [opera distrutta da Colla nel 1960 per utilizzarne una parte come voluta terminale di *Cariatide*, 1960].

di una pittura non-oggettiva, l'astrattismo non esiga un distacco dalla realtà, dall'uomo nel suo contesto sociale – come spesso la polemica astrattismo-realismo, soprattutto nella lettura politica neorealista, voleva far sembrare –, ma implichi al contrario una ragione d'essere nella coscienza dell'uomo nel suo tempo e nella sua società, come più volte è stato ribadito dallo stesso Dorazio.

In questa luce, illuminante risulta essere il contributo di Mario Trevi – filosofo e psicanalista junghiano, allievo di Ernst Bernhard – *Concretismo come realismo*<sup>230</sup>, pubblicato a chiusura della serie di testi sopra elencati, sottolineando anche il carattere spiccatamente teorico di questo numero della rivista, che si apre con il testo di Ponente in memoria di Benedetto Croce (morto il 20 novembre 1952) di cui si riconosce, pur nel disaccordo teoretico, l'importanza della sua lezione in nome della libertà dell'arte.

Trevi da sempre è stato attratto dall'attività degli artisti e in particolare dei pittori, provando grande piacere nel guardarli dipingere: prima ad Ancona e poi a Roma dove si trasferisce nel 1951. Nella recente intervista-dialogo con il figlio così ricorda quegli anni: "Poi, a Roma, tra le prime persone che ho conosciuto, non ricordo nemmeno come, c'erano Achille Perilli, Piero Dorazio e altri ancora. Ci vedevamo quasi ogni giorno"<sup>231</sup>. Più attratto caratterialmente da Perilli, che da Dorazio (considerato un poco snob), seguiva i vari stadi del suo sviluppo artistico, interessato non tanto al suo contenuto simbolico – "ammesso che ci fosse" –, quanto all'evoluzione di linea, forma e colore. Egli stesso si cimenta nella pittura e nella poesia, o meglio in componimenti che secondo l'autore non sono poesia né prosa. Il numero 6-7 di "Arti Visive", gennaio 1954, infatti recensisce l'uscita del primo numero di "Montaggio", rivista di poesia (novembre 1953-1955) diretta dalla psicologa e scrittrice Brianna Carafa e dal "pittore M. Trevi, che si rivela, appunto qui, poeta seriamente dotato"<sup>232</sup>. Sono gli anni in cui Trevi frequenta artisti, registi come Fellini, con cui nacque una profonda amicizia, intellettuali e poeti, soprattutto quelli che si riuniscono nella casa di Angelo Maria Ripellino<sup>233</sup>.

Trevi ribatte le accuse dettate dal realismo e dalla pittura figurativa all'arte astratta, di mancanza di eticità e di assenza di rapporto con la realtà (da intendersi come concreto insieme di interessi spirituali e materiali della società contemporanea), sottoponendo a critica filosofica lo stesso concetto di "rapporto con la realtà" e indicando la presenza di un vizio logico. Non si deve considerare il reale come già dato. Il reale appartiene alla categoria della possibilità e non della necessità, così come possibile è il nostro rapporto con il mondo. Emerge perciò una nuova concezione relazionistica, che guarda al pragmatismo problematico di Dewey, all'esistenzialismo positivo di Abbagnano e al relazionismo di Paci<sup>234</sup>: "la realtà non è per l'artista un 'prius' necessitante rispetto al suo operare, ma sempre qualcosa verso cui tende, in cui egli vuole contrarre un rapporto operativo"<sup>235</sup>. Ritroviamo quindi quel concetto di arte, non come contemplazione, ma come azione costruttiva e creatrice, che circola nell'ambiente di Origine e che abbiamo già visto in alcuni testi. Sembra di poter quindi far riferimento alla

---

<sup>230</sup> M. Trevi, *Concretismo come realismo*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, p.14, con 3 immagini di opere di artisti astratti (probabilmente scelte da Dorazio): P. Dorazio, *Pittura per luce artificiale*, 1951-52; Afro, *Giardino d'infanzia*, 1951 [239]; G. Santomaso, *Cantiere*, 1953. Mario Trevi, uno dei più noti psicanalisti italiani di formazione junghiana, è tra i fondatori del Centro Italiano di Psicologia Analitica di Roma e membro ordinario della I.A.A.P. (International Association of Analytical Psychology). Tra i suoi libri ricordiamo *Studi sull'Ombra* (con A. Romano), Venezia, Marsilio, 1975, *Metafore del simbolo*, Milano, Cortina, 1986, *Per uno junghismo critico*, Milano, Bompiani, 1987, *Il lavoro psicoterapeutico*, Roma, Theoria 1993, *Riprendere Jung* (con M. Innamorati), Milano, Bollati Boringhieri, 2000. Per approfondimenti sul suo percorso psicanalitico, intellettuale e umano si veda E. Trevi e M. Trevi, *Invasioni controllate*, Firenze, Castelvechi editore, 2007.

<sup>231</sup> [Arti Visive], *Nuove riviste*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, p.20: "L'intenzione della rivista di ripiegare su contenuti mitologici e etnografici per scoprire della poesia una 'coralità', è intenzione ardua ma efficace".

<sup>232</sup> E. Trevi e M. Trevi, *Invasioni controllate*, cit., p.50.

<sup>233</sup> Per chiudere il cerchio si ricorda la profonda amicizia con Dorazio e Perilli a partire dal 1947 e la sua partecipazione ad "Arti Visive" in qualità di membro del comitato direttivo della rivista per i primi tre fascicoli, di autore del testo *Il circo*, e di traduttore degli scritti di Kafka, *Omaggio a una cavallerizza*, di Scklovskij, *L'arte del circo* e di Holan, *Ci sbagliamo...* pubblicati in "Arti Visive", Roma, I serie (2), settembre-ottobre, pp.14-15.

<sup>234</sup> Anticipo qui che il relazionismo di Paci tornerà nelle nostre riflessioni nel discorso sul rapporto tra arte e scienza che emerge in "Arti Visive" grazie agli scambi con la rivista "Civiltà delle Macchine", su cui appunto il filosofo in questi anni pubblica alcuni saggi..

<sup>235</sup> M. Trevi, *Concretismo come realismo*, cit.

“immaginazione attiva” di Jung, che si distingue dalla disposizione passiva del fantasticare in cui il soggetto sa sempre che si tratta solo di fantasia, per la sua capacità di stabilire un collegamento tra coscienza e inconscio, un contatto di carattere trasformatore.

Trevi parla di “concretismo”, cioè di un’arte che coopera alla continua tessitura della struttura concreta del reale, che in quanto tale è costantemente *in fieri*. Si può quindi parlare per assurdo di “realismo dell’arte astratta-concreta” se intendiamo per realismo un “atteggiamento di coerente ed effettivo inserimento nel mondo dei rapporti umani”, e per arte uno sforzo costruttivo verso una forma strutturante, riconoscendo cioè “il valore strutturante della forma come continua proposta di visione e relazione nello spazio in cui viviamo”<sup>236</sup>.

Tenendo queste parole e questi concetti come base interpretativa e dando ai singoli elementi (siano essi forme, segni, gesti o materie relativizzate al contesto) questo valore strutturante e relazionale nello spazio, forse troviamo una conferma filosofica anche per quella pittura e scultura al centro della seconda fase di “Arti Visive” durante la co-direzione di Colla e Villa, limitando così l’interpretazione “esistenziale” che soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta venne data del cosiddetto “informale”. Come vedremo in seguito con esempi specifici, ci troviamo di fronte a opere dove struttura, relazione e spazio si intrecciano e si sostengono incessantemente.

### *Parlando ancora di astrattismo e realismo*

Come già detto, il fascicolo 4-5 del maggio 1953 – straordinario per il numero e la qualità degli interventi teorici, critici, che aprono a nuovi stimoli e prospettive – si apre con un editoriale (probabilmente scritto a più mani, e comunque risultato di una concertazione interna) in cui domina appunto il concetto di arte come azione. Nel numero in questione vari infatti sono i temi e i problemi affrontati: dalle relazioni possibili tra arte e scienza all’idea di necessità e contemporaneità della produzione artistica e architettonica, fino al rapporto con l’arte preistorica e il concetto di primitivismo all’idea di necessità, e ancora l’annosa questione del conflitto tra astrattismo e realismo, senza dimenticare il primo degli importanti contributi di Emilio Villa all’analisi e alla valorizzazione dell’opera di Burri sostenuta con grande impegno dalla Fondazione origine e da “Arti Visive” (che saranno più avanti analizzati nel dettaglio)<sup>237</sup>. Nella pagina seguente al testo di Villa *Astrattismo e scienza* compaiono il trafiletto redazionale *Dove andremo a finire?* – che suona come una sorta di auto-incoraggiamento a proseguire sulla strada avviata da “Arti Visive” – e un testo senza titolo né autore, raramente preso in considerazione dalla critica, che prosegue la discussione su astrattismo e realismo, e che vale la pena qui analizzare per la particolarità grafica, linguistica e stilistica che rivelano lo zampino di Villa.



[Arti Visive], *Dove andremo a finire?*; [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, “Arti Visive”, I serie (4-5), maggio 1953, p.9

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> E. Villa, *Astrattismo e scienza*, p.8; [Arti Visive], *Dove andremo a finire?*; [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, p.9; E. Villa, *Burri*, pp.10-13, E. Villa, *P. L. Nervi*, pp.14-15; E. Villa, *Produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi*, pp.16-17; E. Villa, *Ciò che è primitivo*, pp.18-19; [D. Ribeiro], *Il sole sapeva tutto*, pp.20-21, “Arti Visive”, Roma, I serie (4-5), maggio 1953.



La composizione visiva in dodici blocchetti di testo suddivisi in tre gruppi distinti per tipo di carattere, dimensione e stile delle lettere e per tema trattato, sono intervallati tra di loro come un collage grafico di frammenti e replicano la deflagrazione e la contraddittorietà umana, esistenziale e sociale contemporanea al centro dell'ultimo e più lungo brano del testo. I blocchetti 1, 5, 8, 10 – con tipologia e dimensione standard del carattere propri degli articoli della rivista – costituiscono la parte *construens* del testo a sostegno dell'astrattismo e di un approccio di ricerca artistica coscienzioso e analitico il cui compito è “vedere quello che non si vede, e non vedere quello che si vede”<sup>238</sup>, cioè non fermarsi all'apparenza delle cose, ma attraverso la visione interiore e mentale trovare l'idea generale; più avanti infatti si aggiunge che “tutto [ciò] che di meno caduco e di più illuminante ha la vita è ciò che si lascia stringere in una idea generale”. E quindi, seguendo la citazione da Dostoevskij del blocchetto n.10, non è realismo la visualità e popolarità di un evento o di un oggetto, ma al contrario, l'eccezionalità e il fantastico sono la vera essenza della realtà, qualcosa di non immediata percezione e comprensione. “Arti Visive” propone anche una via metodologica che consiste “nell'estirpare il buio dal chiaro, e il chiaro dal buio”, che non sono negazione dell'uno o dell'altro, ma entrambi positivi in quanto sono le due grandi direzioni di ricerca. I quattro blocchetti in bold (2, 4, 6, 11), invece, funzionano da parte *destruens*, da critica al realismo socialista, all'idolatria della natura, alla cecità profonda dei realisti che non vedono più la realtà. Il gruppo di blocchetti con una dimensione ridotta delle lettere (3, 7, 9, 12), infine, oscilla tra critiche e suggerimenti: tra i secondi si sottolinea la citazione dal passo LXVIII dei *Pensieri* di Leopardi in cui il poeta riconosce la noia come presa di coscienza positiva da parte dell'uomo della propria insufficienza e nullità di fronte alla natura e come segno di intelligenza; tra le prime, la dura constatazione che le contraddizioni, il dissidio interiore e la discesa verso una “volontà incondizionata”, cioè fine a se stessa, “non hanno trovato nella poesia figurativa o verbale europea una soluzione”, cioè una severa impostazione normativa, una naturalezza pedagogica che usi gli strumenti dell'illuminazione e un “luogo unico” che ricomponga la frammentarietà degli uomini. Sia in poesia e letteratura sia in arte, le parole e le figure, usate e riusate come decorazioni e come azioni “in sé” chiuse in speculazioni senza prospettive o nuove aperture, diventano estetica vuota.

#### *Quanto si interessa della XXVII Biennale “Arti Visive” – Il fase?*

“Arti Visive”, nella sua seconda fase (maggio 1953-marzo 1956), incrementa la propria funzione propositiva selezionando opere, artisti, gallerie, riviste ed eventi, e sostenendo con testi e immagini un discorso critico e artistico autonomo, pur confrontandosi con le proposte delle grosse manifestazioni come la XXVII Biennale di Venezia del 1954. Infatti il primo numero della seconda serie di “Arti Visive”, novembre 1954, si apre con due commenti redazionali della X Triennale di Milano e della XXVII Biennale di Venezia<sup>239</sup>. Sebbene si sottolinei la macchinosità e la presupposta neutralità critica della Biennale e il fatto che l'edizione del 1954 si sia chiusa senza destare eccessivi entusiasmi né polemiche – diversamente da quanto successo nelle passate edizioni – “Arti Visive” ne traccia un bilancio positivo e in certi aspetti maturo e ne riconosce alcuni risultati obiettivi, fuori da dubbi o interpretazioni parziali<sup>240</sup>. Da un lato la

<sup>238</sup> Per questa e le successive citazioni si veda [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, “Arti Visive”, cit.

<sup>239</sup> [Arti Visive], *Equivoco alla Triennale; Bilancio della Biennale*, “Arti Visive”, Roma, II serie (1), novembre 1954, p.2.

<sup>240</sup> Il tono pacato e la visione complessiva e comprensiva (cioè che tiene conto delle difficoltà e delle caratteristiche di un'istituzione come la Biennale) appare inusuale per una rivista normalmente molto critica e polemica, e sembra fare il paio alla presentazione di Pallucchini sul catalogo della Biennale. Il segretario generale, infatti, così scrive in merito agli artisti italiani: “La partecipazione italiana alla XXVII Biennale di Venezia, tenuto conto di chi ha rinunciato ad esporre, si presenta quanto mai fresca, ordinata e chiara. Non vi sono sorprese o rivoluzioni. Tranne i giovanissimi, cioè la generazione tra i venti ed i trenta, ancora disorientati, gli altri procedono con chiara coscienza dei loro compiti e dei loro obiettivi; ma senza convenzionalismi o soste apparenti bensì mostrando di approfondire i problemi già posti in precedenza, come dimostrano gli anziani ad i rappresentanti di quella generazione di mezzo, che fu possibile studiare a fondo nella Biennale del 1952. Che il volto dell'arte italiana sia complesso, variato, e non uniforme e monotono, mi par e un buon sintomo: si tratta di un complesso di voci talvolta discordanti, spesso in contrasto di tendenze; ma è un complesso di forze in pieno vigore, che testimonia il clima di libertà in cui opera oggi l'artista italiano”. (Cfr. R. Pallucchini, *Introduzione*, in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp. XXVII-XXVIII.

documentazione dell'irrimediabile decadenza dell'arte figurativa e l'incapacità e insufficienza del realismo sociale, dall'altro il cristallizzarsi di una pittura ufficiale "modernista" purtroppo riconosciuta in Italia nel Gruppo degli Otto – dove il giudizio di cristallizzazione è letto come anticamera di una sua fine imminente –, ma anche la conferma della vitalità spirituale di alcuni nomi attivi da trent'anni e, finalmente, l'attestazione dell'ampiezza e della qualità delle nuove "attitudini del pensiero non figurativo"<sup>241</sup> (pur nella presenza di alcune lacune e imprecisioni o non prese di posizione critica). È invece all'interno del numero che si ritrova il carattere più esigente di "Arti Visive", quando, nell'analizzare e giudicare il lavoro di alcuni artisti presentati in Biennale, vengono proposte letture alternative a quelle ufficiali. Infatti – oltre alla riproduzione di opere di Scialoja e Sanfilippo esposte alla Biennale nella rubrica *Indicazioni*<sup>242</sup> e un'opera del giovane Scanavino nella carrellata di immagini del fascicolo 10<sup>243</sup> – vengono pubblicati un'autopresentazione di Vedova intitolata *Infinite altre porte* che verrà riproposta in occasione della personale alla Galleria Il Cavallino nel dicembre di quello stesso anno<sup>244</sup>, la prima delle

<sup>241</sup> Spesso nei testi pubblicati in "Arti Visive" le scelte lessicali sono la spia di considerazioni più sottili e di sostrati culturali e filosofici che vi penetrano e circolano. Così avviene anche in questo caso. Non si parla di nuove tendenze dell'arte figurativa, ma di nuove "attitudini" del "pensiero non figurativo".

<sup>242</sup> Cfr. una *Natura morta* del 1954 di Scialoja (esposta nella sala XIII con altre 4 tele) e *Senza fine*, 1954 di Sanfilippo presentata con altre due opere nella sala XVII, in cui furono esposti anche lavori di Rho, Savelli, Radice, Magnelli, Reggiani e Cagli, e sculture di Consagra e Franchina. Di Sanfilippo "Arti Visive" aveva constatato già l'evoluzione della sua attività nella personale alla Galleria Schneider dal 25 marzo al 1 aprile 1954 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954), p.23. Inoltre recensirà l'importante esposizione personale inaugurata alla Galleria del Naviglio l'1 febbraio, presentato da Marchiori nel n.2, aprile-maggio 1955 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", II serie (2), aprile-maggio 1955), p.1.

<sup>243</sup> Cfr. carrellata di opere, "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954. Scavino partecipa alla XXVII Biennale per ammissione ed espone tre opere nella sala XV insieme a Galvano (5), De Luigi (6), Gino Morandi (5), Bacci (5), Maselli (3), Biglione (5), Minassian (5), Cremona (5), Dova 85) e Crippa (5). (Cfr. *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), p.123. Nello stesso anno Scanavino è presente anche alla X Triennale nella sezione ceramiche, vincendo la Medaglia d'argento (cfr. *X Triennale*, Milano, 1954 (catalogo della mostra *X Triennale. Prefabbricazione – Industrial Design* al Palazzo dell'Arte, Milano, 28 agosto-15 novembre 1954), pp. 115, 180, 479). Si ricorda che la personale dell'artista alla Galleria del Cavallino a partire dal 28 novembre 1953 – presentata da Aligi Sassu – era stata recensita da "Arti Visive" (cfr. [Arti Visive], *Notiziario. Napoli*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954), p.15: "uno dei pittori che portano un valido e serio contributo allo sviluppo dell'arte non figurativa. 'Nel dibattito tra realisti e astrattisti, tra spaziali e nucleari, è lecito vedere più che un programmatico urto di tendenze formalistiche, l'esigenza di modi espressivi nuovi. Le premesse dell'arte di Scanavino si possono identificare in una sensibile evocazione'." Un'altra personale dell'artista – Galleria de Naviglio, dal 21 febbraio 1955 – verrà inoltre comunicata nel n. 2: di essa si sottolinea l'edizione di un ampio catalogo illustrato con scritti di Giani, Giguère e Janvier (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Milano*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.1). Infine nel n.6-7 compare il commento critico alla presentazione fatta da Guido Ballo della mostra di Scanavino presso la Galleria d'Arte Selecta di Roma nell'aprile del 1957(cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.25).

<sup>244</sup> E. Vedova, *Infinite altre porte*, "Arti Visive", Roma II serie (1), novembre 1954, p.4, con la riproduzione di *Spazio inquieto* del 1954 appartenente al ciclo *Diario del Brasile*, esposto nella sala XX della Biennale con altre 4 opere dell'artista (Dal *Ciclo della protesta*, *Per non dimenticare*, 1953 e *Tutte le crocifissioni del mondo n.2*, 1953-54; dal *Diario del Brasile*, *Foresta vergine*, 1954; *Risposta a Burano*, 1953). Il testo verrà ripubblicato con il titolo *Infinite altre porte da aprire* nel catalogo della personale *Alcune pitture di Vedova 1951-1954* alla Galleria Il Cavallino di Venezia nel dicembre 1954.

Questa è la seconda occasione che "Arti Visive" si occupa dell'artista veneziano, mostrando nel complesso una profonda attenzione per l'evoluzione della sua ricerca artistica. Infatti nel numero 8-9 della primavera del 1954 era comparsa una sequenza di opere di Vedova – *Per una protesta*, *Ciclo della natura n.8*, *Ciclo della natura n.9*, *Vie del mondo*, *Immagine del tempo*, *Invasione* – a corollario di un testo di Giuseppe Marchiori, *Vedova* (si veda G. Marchiori, *Emilio Vedova*, Venezia, Arti Edizioni, 1951), e, soprattutto, una nota di "Arti Visive" che chiariva la posizione della rivista: "Quale che sia il giudizio che possa venire espresso sull'opera pittorica di Emilio Vedova, pittore d'impulsi stupefacenti, per noi rimane chiaro il fatto che la sua tentazione autentica è quella che lo porta in un mondo più affine alle nostre ricerche; e se le sue velleità di carattere profetico e lamentatorio servono a dargli un titolo ai quadri e una etichetta di pittore della nuova realtà, noi pensiamo invece che queste siano un vizio retorico di cui presto la sua fantasia e la sua moralità di pittore genuino finiranno per liberarsi". Difatti così Vedova scriverà lucidamente di sé e dell'arte astratta in *Infinite altre porte*: "Nell'astratto si è voluto sforzatamente vedere solo aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull'evasione, sul gratuito, col 'Je t'accuse!'. Ciechi alla grande avventura che l'astratto ci apre. Nel suo aspetto autentico, nella frattura da una limitata

molte presentazioni di Villa della *Pittura di Giulio Turcato*<sup>245</sup>, il lungo saggio in tedesco dell'importante studioso Will Grohmann sullo scultore *H. Uhlmann*, protagonista del padiglione tedesco, arricchito da un ampio apparato fotografico<sup>246</sup>, e infine la lettura di Matta dei segni di

---

realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori. L'artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell'immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni, nuovi sentimenti, assiste alla palpitante ripresa degli elementi universali. Nell'esigenza di consegnare equivalenze di questo nuovo sentire, nasce la ricerca, l'inserimento di nuovi materiali plastici, il tentativo di esprimere nuovi simboli della nuova coscienza". Nel fascicolo 3-4 del marzo 1956 E. Villa pubblicherà un breve confronto tra Vedova e Burri in qualità di due dei principali pittori italiani del secondo dopoguerra (cfr. E. Villa, *Emilio Vedova. Alberto Burri, "Arti Visive"*, Roma, II serie (3-4), marzo 1956, pp.14-15) –, riconoscendo loro quella coerenza, profondità e autenticità che li distingue nel panorama artistico e che oltrepassa la miopia della critica ufficiale. Nello stesso numero Ascanio Ascani recensisce la prima grande antologica di Vedova in Germania, alla Galleria G. Franke di Monaco in cui sono esposte 35 opere dal 1938 al 1955, riproponendo un lungo passo del testo scritto da Argan per l'occasione: il critico italiano riconosce Vedova come l'unico artista moderno che concepisce "la pittura come una *Weltanschauung*, l'immagine stessa dell'eterno conflitto di essere e non essere, di bene e di male. La sua visione non nasce da una deformazione o consumazione delle sembianze naturali, ma vuol essere profezia o prefigurazione del destino finale del mondo nell'atto stesso del suo primo crearsi e aggregarsi". (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Monaco, "Arti Visive"*, Roma, II (3-4), marzo 1956, p.20; per il riferimento originale si veda G. C. Argan (presentazione di), *Emilio Vedova*, catalogo della *mostra Monaco, Galerie Günther Franke*, 1956). Ascani recensirà anche una seconda personale di Vedova in terra tedesca presso la Galleria Springer di Berlino, dove espone un gruppo di opere dal 1951 al 1957 presentate da Haftmann (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Monaco, "Arti Visive"*, Roma, II (8), 1958, p.1). E infine una riproduzione del *Ciclo della Natura, Brasile n. 1* del 1956 di Vedova verrà pubblicata nell'ultimo numero della seconda serie della rivista all'interno della rassegna *Pittori e scultori d'oggi*.

<sup>245</sup> E. Villa, *Pittura di Giulio Turcato, "Arti Visive"*, Roma, II serie (1), novembre 1954, p.5, con quattro opere: *Miciuriana*, 1953; *Composizione*, 1949; *Festa popolare*, 1949; *Composizione*, 1953. Turcato partecipa alla XXVII Biennale di Venezia esponendo cinque opere (*Fabbrica*, 1954; *Il merlo*, 1954; *Ricordo di S. Rocco*, 1954, *Paesaggio atomico*, 1954; *Paesaggio con fabbrica*, 1954) nella sala XX che presenta gli sviluppi delle ricerche degli artisti che avevano fatto parte, come lui, del gruppo degli Otto, cioè Afro, Birolli, Corpora, Moreni e Vedova; Morlotti invece espone nella sala XIV e a Santomaso è dedicata invece una personale di 21 opere nella sala XXV, con una presentazione in catalogo di Argan (cfr. G. C. Argan, *Giuseppe Santomaso*, in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp.129-131).

Si tratta del primo di una lunga serie di testi e presentazioni di mostre che Villa scrive per Giulio Turcato, in nome di un sodalizio artistico e di un'amicizia che durò a lungo e si rivelò fruttuosa per entrambi. Turcato infatti aiutò più volte Villa quando si trovava in condizioni economiche difficile, come per esempio a metà degli anni Sessanta, quando, in occasione del film di Huston sulla Bibbia, Vana Caruso, moglie di Turcato e assistente alla regia, coinvolse Villa nel progetto in quanto esperto storico (cfr. *Bibbia. Testi di Vittorio Bonicelli, Christofer Fry, John Huston, Emilio Villa*, Milano, Mondadori, 1966) (aneddoti e racconti in merito sono stati raccolti da chi scrive in un colloquio del gennaio 2008 con Bruno Caruso – cognato di Turcato e direttore dell'Archivio Giulio Turcato di Roma –, diretto spettatore di quegli eventi, avendo accompagnato Villa e Huston in Sicilia durante un viaggio di ricerca per il film). Nella lunga bibliografia villiana su Turcato è utile qui ricordare i testi degli anni Cinquanta e Sessanta: E. Villa, *Turcato, "Appia Antica"*, Roma, 2, gennaio 1960; *Giulio Turcato, "Aujourd'hui. Art et architecture"*, Paris, (29), dicembre 1960, pp.24-25; *Turcato*, presentazione della mostra alla Galleria La Tartaruga, Roma, marzo 1962; *Turcato*, presentazione della mostra al Centro Arte La Barcaccia, Montecatini Terme, 18 agosto-1 settembre 1969. Nel numero 6-7 del gennaio 1954 "Arti Visive" aveva recensito la mostra di Turcato alla galleria del naviglio di Milano con un commento interessante dal punto della letteratura critica, alla luce delle successive mostre e presentazioni: "Pittore di grandi qualità, Turcato ha il vizio di farsi sempre presentare vuoi dai Trombadori, vuoi dai Maltese: questo connubio non si spiega bene." (Cfr. [Arti Visive], *Notiziario. Venezia, "Arti Visive"*, Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, 20).

<sup>246</sup> W. Grohmann, *H. Uhlmann, "Arti Visive"*, Roma, II serie (1), novembre 1954, pp.9-12, con undici opere (10 sculture e 1 disegno) esposte nel Padiglione tedesco: *Concerto*, 1953-1954; *Eisenplastik*, 1949; *Vogel*, 1950; *Atahplastik*, 1953; *Flügelinsekr*, 1954; *Eisenplastik*, 1954; *Aquarium*, 1952; *Geichunug*, 1953; *Fühles-insekr*, 1953; *Stahlroplastik*, 1953; *Wandgestaltung*, 1954. Si osserva che la foto d'apertura del testo di Grohman presenta la scultura di Hulmann nell'atrio della sala dei concerti dell'Accademia di Musica di Berlino, di cui in Biennale venne esposto un modello; inoltre è interessante sottolineare che le uniche due opere di cui è indicata la collezione di provenienza nel catalogo della Biennale sono di proprietà di Grohmann.

Il Padiglione della Germania è dedicato, da un lato alle retrospettive di Klee (53 opere) e di Schlemmer (23 opere), dall'altro alle produzioni di artisti viventi quali Heinz Batte (6), Leo Cremer (5), Edgar Ende (10), Karl Kunz (4), Rudolf Schlichter (8), Mac Zimmermann(12), e appunto Hans Hulmann (18 sculture e 21 disegni a carboncino), presentate in catalogo da Eberhard Hanfstaengl, Commissario del padiglione e

Capogrossi, ben diversa da quella di Michel Tapié pubblicata nel catalogo della Biennale<sup>247</sup>. Quest'ultimo, infatti, in una presentazione evocativa che punta sui propri termini critici fondamentali – “veemenza”, “arte altra”, “informe generalizzato” – sottolinea il coraggio e la novità della ricerca artistica di Capogrossi, e la necessità di una ridefinizione di nozioni critiche come “equilibrio”, “composizione”, “ritmo”, “forma”, “armonia” per dare loro di nuovo senso in relazione al segno dell'artista italiano, senza però dare delle risposte a questa domanda. Matta<sup>248</sup>, presente a Roma dal 1949 al 1954 – fonte preziosa per tutto l'ambiente romano, soprattutto quello raccolto attorno alla Fondazione Origine e alla rivista “Arti Visive”, di vicende, fatti, idee, problematiche, immagini delle nuove ricerche artistiche newyorkesi – segue fin dall'inizio lo sviluppo della ricerca di Capogrossi e partecipa alle discussioni con Villa e Cagli, che presentò la prima mostra di opere segniche di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950. Cagli per primo, seguito in parte anche da Matta sul versante psichico, introduce nell'analisi del segno capogrossiano il riferimento all'analitica psicologica junghiana e agli archetipi collettivi: il segno sonda il fondo dei “nostri” primordi ed emerge dall'inconscio atavico dell'uomo grazie a una scoperta intima e soggettiva, che sembra trovare riscontro nella rilettura di fonti antropologiche e arcaiche come le stele picene.



R. S. Matta, *Capogrossi*, “Arti Visive”, Il serie (1), novembre 1954, p.13

Per Matta la pittura è astrazione, compressione e fortificazione della comunicazione di un'esperienza concreta, cioè la percezione diretta dell'uomo e del mondo, ed è capace di osservare con veggenza la vita psichica collettiva costituita dai miti. Il segno di Capogrossi è

---

Direttore dei musei statali di Monaco (cfr. E. Hanfstaengl, *Artisti viventi*, in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp.275-279).

<sup>247</sup> R. S. Matta, *Capogrossi*, “Arti Visive”, Roma, Il serie (1), novembre 1954, p.13, con un pattern di fondo coloristicamente alterato che replica i segni capogrossiani. Alla Biennale del 1954 Capogrossi espose nella sala XXIX diciotto *Superfici* realizzate tra il 1950 e il 1950. (Cfr. Michel Tapié, *Giuseppe Capogrossi* in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp.142-145).

<sup>248</sup> Tra Villa e Matta si instaurò un sodalizio molto forte e proficuo, fatto di confronti, scambi, stimoli reciproci e continui in lunghe discussioni nelle trattorie romane. Difatti Villa nel marzo del 1950 presenta la personale di Matta alla Galleria del Secolo di Roma. Inoltre la consonanza artistica con Origine è attestata dalla partecipazione alla mostra inaugurale della Fondazione Origine *Omaggio a Leonardo* nel 1952, e dalla riproduzione di due opere dell'artista in “Arti Visive” – *Vertu Noire*, nel primo numero, del luglio-agosto 1952, e *Aburando* 1952, nel numero 4-5, maggio 1953 – ma soprattutto dalla pubblicazione del testo su Capogrossi sopracitato.

l'astrazione dell'io, del *JE*, cioè "una sezione concentrata del tempo del mio essere"<sup>249</sup>, e le sue variazioni sono le situazioni dell'io presente nello spazio del mondo. Emilio Villa ricorderà queste immagini e interpretazioni nel secondo dei due testi da lui scritti su Capogrossi e pubblicati in occasione della mostra alla Galleria L'Attico nel marzo 1962<sup>250</sup>, di cui si è già parlato in precedenza. Qui si vuole solo ricordare come il testo in francese datato 1953<sup>251</sup> potrebbe essere uno dei testi villiani scritti per "Arti Visive" ma rifiutati da Colla perché in francese<sup>252</sup>. Tuttavia è lecito supporre che il rifiuto dei testi, e nello specifico del testo su Capogrossi, non fosse semplicemente dovuto alla scelta della lingua francese – dal momento che a partire dal numero 6-7 del gennaio 1954 "Arti Visive" pubblica i contributi di critici e artisti stranieri nella loro lingua d'origine – quanto, probabilmente, alla difficoltà di comprensione di alcuni scritti villiani, come proprio quello su Capogrossi. Il testo in questione, infatti, è inteso da Villa come lettura fonetica delle strutture segniche di Capogrossi. Villa ricrea verbalmente e visivamente le articolazioni segniche di Capogrossi attraverso un'azione sulla parola – condotta anche tramite interventi diretti sui termini con procedimenti di distruzione, mimetizzazione e creazione lessicale<sup>253</sup> –, e intervenendo sul significante, cioè sull'immagine acustica, recupera il nucleo concettuale originario, favorendo una proliferazione di senso. Nel testo datato settembre 1953, Villa riprende il concetto "io-je" discusso con Matta, legandolo al termine "stigmata" con l'espressione "stigmatate-je", e proiettandolo, quindi, nell'ambito religioso e spirituale. Le stigmatate – in origine, marchio con ferro sul bestiame in segno di proprietà – sono le piaghe di Cristo, segno e impronta personale e permanente, fisica e psichica del dolore, della morte e della resurrezione. Il forchettone di Capogrossi è sigla e *signum*, cioè marchio, impronta, sigillo dell'io-je e sull'io-je: rivelazione della propria interiorità attraverso la penetrazione e lo scavo interiore. L'utilizzo di un lemma che nell'immaginario generale ha un'accezione religiosa e sacra – come manifestazione concreta di una verità divina e misterica – propone l'interpretazione del segno grafico come enigma e, in quanto tale, svelamento dell'enigma stesso: "stigmatate-je / se dégager de l'énigme / par une postulation d'énigmes"<sup>254</sup>. Il segno di Capogrossi, come la parola per Villa, ha carattere enigmatico, è contemporaneamente mistero e rivelazione, silenzio e comunicazione. Villa usa infatti il linguaggio con impeto divinatorio secondo un'enunciazione enigmatica e oracolare, procedendo contemporaneamente sul doppio e ossimorico registro dell'esibizione e della reticenza, della rivelazione epifanica e dell'occultamento<sup>255</sup>. Nei testi villiani su Capogrossi i segni sono considerati esseri intrinsecamente incompiuti, in bilico tra essere e non essere<sup>256</sup>. Nella sua profusione verbale Villa snocciola serie di espressioni, immagini e oggetti indicanti ripetizioni, incastri e articolazioni nello spazio. Il segno di Capogrossi – come appunto ben sa l'artista, dal momento che intitola le sue opere *Superfici* – è un modulo spaziale che esiste solo nella relazione con lo spazio, con quello che Villa definisce "extensa res" o "campo". Nel primo caso Villa afferma che i segni, intesi come "typoi" – cioè impronte, conii, sigilli, segni di lettere, immagini, modelli – vengono distribuiti in

<sup>249</sup> R. S. Matta, *Capogrossi*, cit.

<sup>250</sup> E. Villa, testo su Capogrossi, 1962, in E. Villa, *Capogrossi*, Roma, L'Attico, 1962, cit: "Per un primo accostamento, io e Cagli parlammo dell'*aleph taurus*; Matta e io parlammo dell'io-je. Comunque, in questo senso, quello di Capogrossi è stato il tentativo più acuto, più toccante. Ritrovare *in imo, in intumo nomine*, un segno di grado iniziatico, un *praesagium* allo stato di pura molecola".

<sup>251</sup> E. Villa, *Capogrossi*, settembre 1953, in E. Villa, *Capogrossi*, Roma, L'Attico, 1962, cit.

<sup>252</sup> Si veda in merito quanto scritto da Villa nella *Didascalìa di Attributi dell'arte odierna 1947/1967*: "Alcuni, pochi, sono da considerare o sono in realtà testi inediti: come quelli sempre boicottati da Ettore Colla, perché scritti 'in francese', e quindi non degni di una rivista italiana, diretta da me e da lui; la rivista italiana che poi era quella scombinata cosa che fu, appunto, 'Arti Visive' ". (cfr. E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp.171-172).

<sup>253</sup> Certamente il processo di creazione di nuovi termini – che può comprendere anche quello di mimetizzazione – è quello usato con maggior frequenza, e viene esplicito in vari modi: per semplice giustapposizione meccanica di due vocaboli come "texteracines" (texte+racines, testoradici); o tramite un segno grafico come "aphorismes-cryptes" (aphorismes+cryptes, aforismi-cripte) e "stigmatate-je" (stigmatate+je, stigmatateio). In alcuni casi la deformazione verbale giunge a rendere quasi irriconoscibili le parole originali, come avviene anche in alcune superfici di Capogrossi: "nsais cquecetaiént avant" (nonso checoserano) è la resa contratta e deformata di "ne sais ce que c'etaiént".

<sup>254</sup> E. Villa, *Capogrossi*, 1953, cit.

<sup>255</sup> Questo aspetto verrà approfondito più avanti durante l'analisi della "collaborazione" tra Villa e Burri per le *17 variazioni per una pura ideologia fonetica*.

<sup>256</sup> E. Villa, *Capogrossi*, 1953, cit: "Je / nsais cquecetaiént avant / de ne pas être et avant d' être / ces signes- là / où sentrouvrait je nsais quoj".

avvicinamenti graduali e quasi seminati nell'impenetrabile *extensa res*. Il riferimento filosofico immediato è la distinzione cartesiana tra *res cogitans*, il mondo spirituale, e *res extensa*, il mondo materiale. Quest'ultimo è dato da materia e movimento, estensione e movimento, spazio e movimento. Non esiste quindi il vuoto, ma si tratta di materia in movimento. Per Villa, nelle *superfici* di Capogrossi pieni e vuoti, cioè segni e spazio tra i segni, si equivalgono, in quanto elementi in continuo movimento che possono variare e cambiare di ruolo<sup>257</sup>. Nel secondo caso la superficie è un campo – reale o figurato – carico di magnetismo, che attira o disperde gli elementi e viene visto dall'alto come carta topografica.

Il confronto con la XXVII edizione della Biennale di Venezia continua anche nel secondo numero della seconda serie, aprile-maggio 1955, dove compaiono il testo *Arte come transautomatico* di Hundertwasser<sup>258</sup> – accompagnato da un trafiletto evocativo forse attribuibile ad "Arti Visive" –, che aveva esposto 4 opere nel Padiglione austriaco<sup>259</sup>, e il saggio di David Lewis su Ben Nicholson<sup>260</sup>, presentato al Padiglione della Gran Bretagna da Herbert Read<sup>261</sup>. In realtà potremmo parlare di scelte anticipatrici e organiche ad "Arti Visive" confermate dalla Biennale di Venezia: su Hundertwasser, infatti, era già stato pubblicato un primo contributo dello stesso artista, *Vers une nouvelle création*, accompagnato quattro opere del 1952-53<sup>262</sup>, il

---

<sup>257</sup> Come è stato dimostrato da Maurizio Fagiolo dell'Arco nella monografia a cura di Giulio Carlo Argan, edita da Editalia nel 1967, e da Enrico Crispolti in *Una personale di Capogrossi, alla Galleria del Secolo, a Roma*, cit., la "svolta" astratta e segnica di Capogrossi, non è improvvisa, né superficiale, né facile e modaiola (almeno sicuramente per tutti gli anni cinquanta), ma l'esito di un processo di meditazione sul linguaggio pittorico, che come sottolinea Crispolti non può prescindere dall'esperienza tonale come punto di partenza, e trova riscontro già in un'opera figurativa come *Le due chitarre* del 1948, e soprattutto nei disegni dei diversi cicli tematici – studi sul vuoto intorno ai nudi, studi di alberi, paesaggi dall'alto, finestre, catoste di legno, ingranaggi, simboli tipografici, flussi e sequenze di elementi – e nelle *Superfici* numerate da 01 a 024. Capogrossi astrae dagli oggetti elementi e segni che vengono studiati nel loro essere strutture geometriche usate in senso costruttivo e formale, ma soprattutto nella loro interazione con lo spazio. In *studi sul vuoto intorno a nudi* e in *Superfici 010, 011, 012, 013* in cui forme a pettine nascono dall'accostamento di virgole, punti e lettere tipografiche, l'artista lavora sullo spazio attorno agli oggetti, sullo spazio negativo che diviene poi positivo, e quindi segno, facendo intravedere la forma del forchettoni. Ed è proprio il discorso spaziale che sta alla base del segno di Capogrossi, come viene ben notato da Villa. Crispolti giustamente sottolinea come la presenza di Cagli, nonché di Villa e la partecipazione all'ambiente della Fondazione Origine, sia stato per Capogrossi importante anche come supporto teorico e intellettuale.

<sup>258</sup> F. Hundertwasser, *Arte come transautomatico*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.4, con l'illustrazione di un'opera. In questo stesso viene recensita nella rubrica *Cronache* la sua personale alla Galleria del Naviglio di Cardazzo inaugurata l'11 febbraio 1955.

<sup>259</sup> Il Padiglione dell'Austria alla Biennale del 1954, a cura dell'architetto Josef Hoffmann (commissario) e del pittore Gustav Beck (assistente) presenta un folto nucleo di giovani pittori e scultori: Fruhmann (5), Guetersloh (13), Hundertwasser (4): *Navi gialle*, 1951; *Il sangue che cola attorno*, 1953; *Il giardino dei morti felici*, 1953; *Il fiume*, 1953), Hutter (10), Kreuzberger (6), Lehmden (10), Mikl (2), Pippal (4), Riedl (1), Schidlo (2), Soucek (8), Swoboda (10), Unger (7), Bretoni (11), Biljan-Bilger (13), Heidel (1), Hoflehner (6), Leinfellner (15), Pillhofer (2). Cfr. A. P. Guetersloh, A. Schmeller, *Padiglione Austria*, in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp.211-221.

<sup>260</sup> D. Lewis, *Ben Nicholson*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, pp.5-7, con una foto di Ben Nicholson del 1954 scattata da Barbara Hepworth e 9 opere esposte alla Biennale. In questo stesso numero di "Arti Visive" viene pubblicata anche una scultura del 1954 di Adams all'interno della rassegna di opere intitolata *Aspetti della scultura d'oggi* insieme a opere di altri cinque artisti: Gilioli, *Scultura*, 1952; Pevsner, *Surface développable*, 1938; Müller, *Oiseau*, 1954; Mirko, *Lamiera*, 1954; Tajiri, *La guerre*, 1954.

<sup>261</sup> Alla Biennale del 1954 il Padiglione inglese presenta quattro personali di grande rilevanza (Ben Nicholson: 54 opere [in realtà l'opera 13a sostituì l'opera 13 dopo il mese di agosto, quindi i pezzi visibili furono sempre 53]; Francis Bacon: 14 opere; Lucian Freud: 22 opere; Reg Butler: 14 opere) e una selezione di litografie di pittori e scultori inglesi (Braund, 3; Clarke, 1; Cliffe, 2; Colquhoun, 2; Gear, 1; Moore, 5; Paolozzi, 3; Scott, 4; Sutherland, 5). Cfr. H. Read, *Ben Nicholson* (pp.280-284); D. Sylvester, *Francis Bacon* (pp.284-286); J. Rothenstein, *Lucian Freud* (pp.286-288); *Litografie* (pp.289-291); *Reg Butler* (pp.291-292) in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp.280-292. Il Padiglione inglese pubblicò anche un proprio catalogo senza immagini.

<sup>262</sup> F. Hundertwasser, *Vers une nouvelle création*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.6-7, con 4 opere: *Auto e pioggia rossa*, 1953; *La città*, 1953; *Io ho una bicicletta*, 1952; *Gli invasori*, 1952. Hundertwasser, come riconosciuto esplicitamente nell'ultimo numero di "Arti Visive" nel 1958 (si veda quanto scritto in occasione della recensione della mostra alla Galleria St. Stephan di Vienna; cfr. A. Ascani

testo su Nicholson, invece, rientra nei rapporti di scambio e collaborazione con il panorama artistico inglese, avviati dalla mostra sui giovani artisti inglesi Adams, Blow, Paolozzi, Pasmore alla Galleria Origine nel marzo 1952 e dal testo di Hodin, *Arte astratta come visione*, pubblicato sul primo numero di "Arti Visive", proseguiti con il lungo testo di Lawrence Alloway sull'arte non figurativa inglese (Nicholson, Mc Hale, Adams, Martin, Scott, Hill, Gear, Paolozzi, Pasmore, Davie) e con i tre importanti testi monografici di Lewis su Ben Nicholson, appunto, Roger Hilton e Barbara Hepworth, fino al testo di Lucia Drudi sulla mostra di Chadwick alla Biennale del 1956.

#### *Contributi propositivi di "Arti Visive"*

Per comprendere più a fondo la posizione di "Arti Visive" è utile prendere anche semplicemente in rassegna i nomi di altri artisti che compaiono in questi primi due fascicoli della seconda serie, contemporanei o immediatamente successivi alla XXVI Biennale – come proposta critica autonoma – che non sono presenti a Venezia. Nell'ambito della rubrica *Indicazioni* del numero 1 della seconda serie la carrellata di immagini di opere di Cristiano, Nuvolo, Cervelli, Giuseppe Bevilacqua e i già citati Scialoja e Sanfilippo, viene pubblicato un breve testo di Villa sull'artista, amico e collaboratore di "Arti Visive" Nuvolo<sup>263</sup>. Villa, con il proprio linguaggio immaginifico e oracolare, sottolinea gli equilibri "collaborativi" di forma e indistinto, calcolo e caos, colore, segno e materia raggiunto nelle "serotipie" dell'artista umbro, trapiantato a Roma<sup>264</sup>. Nel numero successivo di "Arti Visive" viene pubblicata la rielaborazione grafica di un particolare di un'opera segnico-calligrafica del 1954 di Carla Accardi che dopo aver partecipato alla Biennale del 1948, tornerà ad esporvi solo nel 1964 con una sala personale, quando ormai la sua ricerca artistica sarà metabolizzata dalla critica ufficiale. "Arti Visive" invece si dimostra tempestiva nel riconoscere l'importanza della svolta artistica dell'Accardi avvenuta nel 1954, dedicandole una riproduzione a tutta pagina, e recensendo nel marzo 1956 l'importante esposizione personale tenutasi alla Galleria San Marco di Roma dal 16 al 30 giugno 1955. Questa, infatti, risulta essere la prima personale in cui vengono esposti in modo articolato i

---

(a cura di), *Cronache. Vienna*, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958, p.1) risulta essere infatti un collaboratore della rivista.

<sup>263</sup> E. Villa, *Nuvolo*, in *Indicazioni*, "Arti Visive", II serie (1), novembre 1954, pp.6-7, con 7 opere: T. Scialoja, *Luce di luna*, 1954; R. Cristiano, *Immagine africana*, 1953; Nuvolo, *Idea culturale*, 1954 e *Positivamente non negativamente*, 1954; G. Bevilacqua, *Vetrata*, 1954; A. Sanfilippo, *Senza fine*, 1954; E. Cervelli, *Cosmos*, 1953. È in assoluto la prima occasione in cui vengono pubblicate delle opere di Nuvolo e dei giudizi critici sul suo lavoro. Tra Villa e Nuvolo, infatti, si instaura un rapporto di amicizia e collaborazione artistica molto stretto che dà esiti importanti. In questo stesso 1954, Villa e Nuvolo pubblicano un'esodizione per le edizioni Palma (cfr. *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Villa*, Edizione La Palma, Roma 1954, 60 copie; con la poesia *Sì, ma lentamente* di Villa e cinque opere e due copertine di Nuvolo; l'annuncio della pubblicazione compare anche in "Arti Visive": A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", I serie (10), primavera-estate 1954, p.20) e l'anno seguente Villa presenta la prima personale dell'artista alla Galleria Le Carrozze di Roma dal 6 al 20 maggio, che poi a giugno viene trasferita alla Galleria Numero di Firenze con un testo in catalogo di Cagli. L'esposizione alle Carrozze viene recensita anche da "Arti Visive" nella rubrica *Cronache* del numero 2, aprile-maggio 1955: "... Nuvolo ha esposto per la prima volta in mostra personale le sue opere: evento singolare, per l'applicazione di un nuovo mezzo espressivo che la pittura non ha ancora impiegato creativamente fino ad oggi, oltre che per la qualità dei risultati espressivi che il giovane pittore offre alla nostra considerazione" (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (2), aprile-maggio 1955, p.2). La recensione invece della mostra alla Galleria Numero è commentata nel fascicolo 3-4, marzo 1956, di "Arti Visive" (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Firenze*, "Arti Visive", Roma, II (3-4), marzo 1956, p.19). Si fa notare che la mostra venne segnalata sul Bollettino dell'Archivio storico d'arte contemporanea all'interno del n.24-25 della rivista della Biennale di Venezia. Un'altra collaborazione tra i due avverrà nel 1958 con la pubblicazione del componimento poetico di Villa *3 ideologie da piazza del popolo / senza imprimatur*, accompagnato da tre opere di Nuvolo, e ancora nel 1975 con le 50 copie di *Exercitations de tire en io / cibles* di Villa corredate di un'illustrazione dell'artista.. Infine si ricorda la piccola ma importante monografia dedicata all'artista nel 1971 – *Nuvolo. Nuntius Celatus* – con un'introduzione di Villa (Cfr. *Nuvolo. Nuntius Celatus*, Roma, Delta edizioni, 1971, con un'introduzione di Villa e testi di Bellonzi, Cagli, Corà, Crispolti, Ponente, Vivaldi).

<sup>264</sup> Cfr. E. Villa, *Nuvolo*, cit: "L'opera di questo nuovo pittore è giusto condotta lungo l'opera critica dove la forma non si distingue dall'indistinto ma vi collabora apertamente, come una esclamazione interrogativa, e dove l'intreccio, il segno, il neuma sembra svagato come l'aria e invece è calcolato come il respiro, come la necessità, dove il mostruoso atmosferico si elettrizza come dentro una apparecchiatura nervosa o anatomica, dove il simulacro fortuito finisce per diventare sconcertante come la più matematica delle articolazioni".

risultati della svolta avvenuta all'interno della propria ricerca artistica nel 1954, a seguito del periodo di "crisi" del 1953 (così come l'artista stessa lo ricorda). In questa mostra, presentata in catalogo da Hereward Lester Cooke, la Accardi espone opere dipinte tra il 1954 e gli inizi del 1955 – come *Favoloso su nero n.2*, 1954 (1954 4) [12]<sup>265</sup>, *Ideogramma su bianco*, 1954 (1954 13) [25] (già presentato alla collettiva *Individualità d'oggi* presso la Galleria Spazio di Roma tra aprile e giugno del 1955), *Materico su grigio*, 1954 (1954 14) [26], *Materico con grigi* del 1954 (1954 15) [27], *Grande grigio bruno*, 1954 (1954 18) [30], *Le zanne del mammoth. Animale immaginario n.2*, 1954 (1954 23) [34], *Grigio (Ideogramma)*, 1954 (1954 34) [54], *Lotta di polipi*, 1955 (1955 1) [59], *Assedio colorato*, 1955 (1955 5) [66], *Labirinto Negativo*, 1955 (1955 10) [75]. "Arti Visive" sottolinea da una parte la limitatezza sacrificata dei suoi temi formali – che probabilmente però determinò la concentrazione e l'efficacia della sua ricerca –, dall'altra l'intensità delle sue "scritture" e dei suoi intrecci formali", dimostrando di aver immediatamente compreso l'essenzialità del linguaggio dell'artista siciliana<sup>266</sup>.



Accardi, 1954 "Arti Visive", Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.13

Di poco precedente, come si è accennato prima, è la partecipazione dell'Accardi con quattro opere del 1954 (*Grigio con colori*, 1954 (1954 7) [15]; *Negativo (Arciere)*, 1954 (1954 8) [17]; *Ideogramma su bianco*, 1954 (1954 13) [25]; *Negativo grande*, 1954 (1954 35) [55]) alla mostra *Individualità d'oggi* – tappa italiana della collettiva *Individualités d'aujourd'hui* a cura di Michel Tapié alla Galerie Rive Droite di Parigi dal 15 marzo al 12 aprile 1955 – che viene annunciata in modo telegrafico nel numero 2 della seconda serie<sup>267</sup>. "Arti Visive" in precedenza, nel primo numero della seconda serie, aveva anche commentato la collettiva *Accardi, Capogrossi, Consagra, Perilli, Sanfilippo, Turcato* organizzata dalla Galleria dell'Asterisco di Roma dal 5 giugno all'8 luglio 1954 e presentata da Nello Ponente, del cui testo viene riportato uno

<sup>265</sup> Per la numerazione delle opere della Accardi si fa riferimento al catalogo generale G. Celant (a cura di), *Carla Accardi*, Milano, Edizioni Charta, 1999. Sulla sua ricerca artistica si veda anche D. Eccher (a cura di), *Carla Accardi*, Milano, Electa, 2004 (catalogo della mostra al MACRO, Roma, 18 settembre 2004-9 gennaio 2005).

<sup>266</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (3-4), marzo 1956, p.20. In questo stesso numero vengono ricordate le mostre di Carla Accardi e della scultrice Delahaye alla Galerie Stadler di Parigi nel febbraio 1956, rispettivamente presentate da Tapié e De Rudder (Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Parigi*, "Arti Visive", Roma, II (3-4), marzo 1956).

<sup>267</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (2), aprile-maggio 1955, p.1.



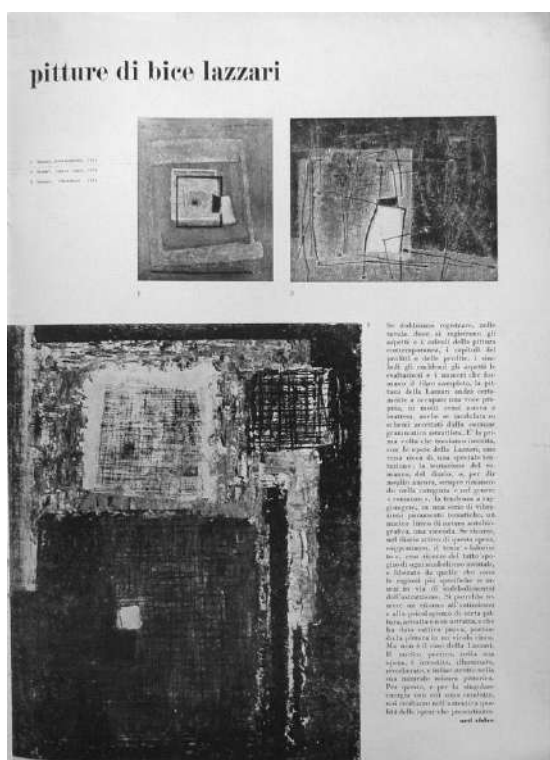
stralcio<sup>268</sup>. Questa mostra fu, in effetti, la prima occasione in cui Carla Accardi presentò i primi risultati della propria svolta ancora pienamente in corso, esponendo le tele *Segni su biancorosa*, 1953-54 (1953-54 2) [16], *Grigio con colori*, 1954 (1954 7) [15], *Negativo (Arciere)*, 1954 (1954 8) [17] e *Grigio e colori*, 1954 (1954 19) [31].

Nelle tele sopracitate del 1954 si può riconoscere il momento di passaggio dalle opere realizzate nel 1953 e ancora fino all'inizio del 1954, intitolate *Fondi* con una determinazione di colore – *Fondo Giallo*, 1953 (1953 1) [1], *Fondo Verde*, 1953 (1953 4) [5], *Fondo marrone*, 1953 (1953 2) [2], *Fondo Verde*, 1953-54 (1953-54 1) [6] – ai bianchi su nero dipinti già nel 1954 ma che dal 1955 in poi diventeranno caratterizzanti della produzione dell'artista che raggiungerà una piena maturità nella serie delle *Integrazioni* e *Labirinti* del 1957-58. Nel 1953 Accardi si era completamente liberata di quell'impostazione geometrica e logica del frammento propria delle *Scomposizioni* del 1947 – basate su griglie di linee sottili, spesso di andamento diagonale o curvilineo che determinano la struttura compositiva e l'ordine di lettura, a cui si relazionano zone di colore separate tra loro come frammenti triangolari (memori di un certo cubismo analitico e delle esperienze dei maestri delle avanguardie come Mondrian, Klee, Kandinsky e Balla con le sue *Compenetrazioni iridescenti*) –, già intaccata nelle tele dipinte tra il 1948 e il 1952. In queste, se da un lato persistevano elementi più o meno geometrici – che in alcuni casi assumevano connotazioni biomorfe –, questi dall'altro non scandivano più la superficie coprendola nella sua interezza, ma si addensavano o contrapponevano per masse sottolineate da linee perimetrali rigonfie e colorate, che le isolano sul fondo uniforme. Nelle tele del 1953 il colore di fondo, che diviene titolo e soggetto dell'opera, assume la connotazione di uno spazio non più inteso come sommatoria di frammenti, ma luogo dell'evento. Compare infatti quell'accezione di spazio – figlia di molte sollecitazioni americane, europee e italiane – percepito non come contenitore statico, ma come campo, come sistema mobile di relazioni tra i vari segni in quanto elementi spaziali, che in questi anni viene messo a punto dall'Accardi. La meditazione di Accardi è sofferta e fatta di sperimentazioni e prove continue come dimostra la sua produzione del 1953-54 numericamente molto alta. In opere quali *Pesca con l'arpione* (1954 6) [14], *Materico con grigi* del 1954 (1954 15) [27] e *Grigio e colori* (1954 19) [31], gli elementi si geometrizzano e bloccano un poco pur in una liricità di fondo, si riconoscono linee accoppiate a due o a quattro, intersezioni tra elementi e linee evidenziate e isolate spazialmente da punti di altro colore o tonalità più scura del medesimo, cerchi chiusi o aperti, doppie curve opposte con punto al loro interno, fondi colorati tendenzialmente circolari con sovrapposti al centro cerchi aperti o forme a tenaglia a loro volta contenenti altre forme dello stesso tipo che creano giochi a incastro; tutti elementi che divengono segni costitutivi e soggetti mobili in interazione con lo spazio, che determinano il farsi dell'opera. A cavallo tra 1953 e 1954 Carla Accardi è quindi impegnata nell'elaborare un linguaggio personale fatto di elementi formali – tra il geometrico, il biomorfo e il primitivo – che diventino segno, cioè elemento primario che per sua stessa natura ed esistenza si relazioni con lo spazio e viva dello spazio. Segno e spazio diverranno sempre più nei *Negativi* successivi organicamente interdipendenti, tanto che appare a volte difficile distinguere tra fondo ed elemento segnico, tra segno e spazio, tra positivo e negativo. È qui possibile riscontrare delle consonanze con la ricerca segnica di Giuseppe Capogrossi, anch'essa da leggersi in funzione spaziale. Tuttavia se in quest'ultimo, come abbiamo visto, l'elaborazione del proprio segno – nel suo equilibrio dinamico tra immutabilità assoluta (la figura schematica basilare del forchettone) e mutuabilità infinita (variazioni continue di dimensioni, colore, movimento, relazione con lo spazio, *ductus* manuale) – si intende come lettera di un alfabeto, base grammaticale di una scrittura nell'elaborazione in modo lucido di un'ipotesi di linguaggio, in Accardi invece, proprio la scelta del negativo, del bianco su nero, in opere già del 1954, rivela una negazione della scrittura e l'esigenza invece della calligrafia. Pur mantenendo una propria autonomia e riconoscibilità, gli elementi si intersecano e creano un tutt'uno polimorfo secondo un percorso e un discorso uniformato dalla piatezza del nero o del bianco. L'uniformità del colore permette la visione di continuità che nelle opere di poco successive darà vita alla proliferazione organica e quasi cellulare dei segni. Nelle *Integrazioni* e nei *Labirinti* – come per esempio il *Labirinto* del 1957 pubblicato nella rassegna di opere che chiude la seconda serie di "Arti Visive" nel 1957<sup>269</sup> – il segno organico segue un movimento imprevedibile ma costante: il segno si ripete, in quanto struttura di base, e muta, si trasforma, si combina in grovigli che costruiscono con il loro svolgersi la composizione stessa

<sup>268</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (1), novembre 1954, p.19.

<sup>269</sup> Cfr. [Arti Visive], *Pittori e scultori d'oggi*, "Arti Visive", Roma, II (8), 1957.

dell'opera. Il segno così concepito ha in sé il principio della propria infinita rigenerazione, in quanto la propria esistenza di segno autonomo è imprescindibile dalla sua contiguità e interrelazione con l'altro. Così difatti dichiarava la stessa Accardi nel 1956: "un segno da solo non vale per sé ma esso esiste in rapporto ad altri segni dal momento che forma con essi una 'struttura' ". In questo modo l'artista riesce a "rappresentare l'impulso vitale che è nel mondo". La rigidità e spigolosità degli elementi segnici tipici di diverse tele del 1954 come *Materico con grigi*, *Animale immaginario*, 1954 (1954 10) [20], *Battaglia*, 1954 (1954 11) [22], *Battaglia n.2*, 1954 (1954 17) [29], *Arciere positivo*, 1954 (1954 22) [33] e *Le zanne del mammoth. Animale immaginario n.2*, 1954 (1954 23) [34] – rimandano a quell'immaginario figurativo e concettuale di carattere primordiale e primitivo, in quegli anni diffuso a Roma soprattutto nell'ambito della Fondazione Origine e "Arti Visive". Il riferimento a queste immagini, infatti, si relaziona immediatamente anche con la titolazione di altre opere in cui compaiono i nomi di "arciere", "battaglia", "duello", "assedio", che rimarranno nel vocabolario dell'artista anche nelle opere del 1955 in cui ormai il segno sarà divenuto morbido, circolare, germinativo e non più allusivo.



E. Villa, *Pittura di Bice Lazzari*, 1954 "Arti Visive", Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.17



E. Villa, *Décollages di Rotella*, 1954 "Arti Visive", Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.18

Sempre nel secondo fascicolo della seconda serie di "Arti Visive" compaiono due proposte critiche altrettanto tempestive e importanti: il testo redazionale su Bice Lazzari<sup>270</sup> e, soprattutto, il breve testo di Emilio Villa sui *décollage* di Rotella, in cui per la prima volta appare il termine

<sup>270</sup> *Arti Visive*, *Pittura di Bice Lazzari*, "Arti Visive", Roma, Il (2), aprile-maggio 1955, p.17, con tre opere: *Intersezazioni*, 1954; *Tracce rosse*, 1953; *Vibrazioni*, 1954. In contemporanea viene recensita la mostra della Lazzari alla Galleria Numero, inaugurata il 28 aprile 1955 (Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Firenze*, "Arti Visive", Roma, Il (2), aprile-maggio 1955, p.1.), e viene ricordata anche la precedente, nonché prima importante, personale organizzata dalla Galleria Schneider a partire dal 7 dicembre 1954, già annunciata nel fascicolo precedente della rivista (Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, Il (1), novembre 1954, p.19). Sulla Lazzari si vedano E. Crispolti, *Bice Lazzari*, Roma, Editalia, 1958; S. Cortesini, *Bice lazzari, L'arte come misura*, Roma, Gangemi, 2002; R. Miracco e F. Scotton (a cura di), *Bice Lazzari. L'emozione astratta 1954-1977*, Milano, Mazzotta, 2005 (catalogo della mostra a Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, 6 agosto- 18 settembre 2005).

coniato dal poeta per indicare la tecnica e le opere innovative dell'artista<sup>271</sup>. Della Lazzari si mette in luce la peculiarità poetica delle sue opere e la capacità di dare nuova luce e vigore al linguaggio astratto attraverso l'uso sofferto e sapiente di materia, segno e colore, riuscendo a "raggiungere in una serie di vibrazioni puramente tematiche un nucleo lirico di natura autobiografica"<sup>272</sup>, che tuttavia non scadono nell'intimismo o nello psicologismo. Di matrice materica è anche "l'estetica del muro" che a metà del decennio viene esplicitamente dichiarata dai primi *décollage* di Mimmo Rotella. Dopo essersi mosso per alcuni anni, tra il 1947 e il 1951, in incerte sperimentazioni astratto-geometriche, nell'inverno del 1953-54 Rotella inizia a collezionare in modo sperimentale pezzi di manifesti strappati come documenti di colore; una sorta di feticci di piccole dimensioni (raggiungevano misure minime, per esempio, di 5x7 cm.) che tiene in tasca e mostra agli amici, memori per spirito quasi delle *Scatole e Feticci personali* di Rauschenberg esposti alla Galleria dell'Obelisco a Roma dal 3 al 10 marzo 1953<sup>273</sup>. Se da un lato nei primi *décollage* ai frammenti di manifesti, astratti e aniconici, incollati sulla tela mostrando il retro, vengono aggiunti calcina, ruggine e altri materiali che accentuano l'immagine e la sostanza del muro, dall'altro la titolazione, che spazia dai frequenti senza titolo ad aree tematiche e lessicali religiose, bibliche e paleontologiche, assume una funzione descrittivo-esplicativa e quasi tautologica parlando di "parti staccate", "materia murale", "pezzo di muro romano", "Roma capovolta". Scoperti nel febbraio del 1954 da Emilio Villa<sup>274</sup>, vengono da lui presentati per la prima volta al pubblico in occasione della mostra collettiva *Arte Attuale. Sette pittori sul Tevere a ponte Sant'Angelo*<sup>275</sup> che si tiene tra aprile e maggio 1955 in una sede stravagante, il barcone del Ciriola, e definiti per la prima volta con il termine di *décollage* nel breve testo in "Arti Visive" sempre dell'aprile-maggio 1955 precedentemente citato. In questo trafiletto Villa fissa fin da subito alcuni punti fermi da cui partire per comprendere il lavoro di Rotella: la rivitalizzazione della tecnica del collage grazie a una straordinaria energia espressiva, con un'operazione che, se da un lato "può richiamare genericamente qualche

---

<sup>271</sup> E. Villa, *Décollages di Rotella*, "Arti Visive", Roma, II (2), aprile-maggio 1955, p.18, con un *Collage* del 1953 e due *Collage* del 1954. Si fa notare però che a questa data Rotella nomina ancora i propri lavori come *collage*, come si può ben vedere dai titoli delle opere pubblicate in questa sede. Più avanti – n. 6-7, estate 1956 – in "Arti Visive" ci sarà anche la recensione della personale alla Galleria d'Arte Selecta, marzo-aprile 1957 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.25).

<sup>272</sup> *Arti Visive*, *Pitture di Bice Lazzari*, cit.

<sup>273</sup> Si veda la dichiarazione dell'artista in occasione della mostra: "I materiali utilizzati per queste Costruzioni sono stati scelti per due ordini di ragioni: la ricchezza del loro passato [...]; oppure per la loro vivida realtà astratta [...]".

<sup>274</sup> Ciò è confermato dallo stesso Rotella nella sua autobiografia *Autorotella. Autobiografia di un artista*, Milano, Sugar Editore, 1972, pp.17-18: "Fu il filologo e critico d'arte Emilio Villa che scopri per primo le *affiches lacerées*. Era venuto una sera a casa mia. Allora abitavo in via Principessa Clotilde nei pressi di Piazza del Popolo. Avevo una camera in un grande appartamento presso la famiglia Argento. Quella sera del lontano febbraio 1954 Villa vide le mie carte e rimase stupefatto. Mi confessò che facevo delle cose molto importanti. Avevo inventato un nuovo linguaggio artistico. Non ricordo se nello stesso anno o l'anno seguente mi fece partecipare ad una mostra collettiva di pittori romani che esponevano sul Tevere. La mostra ebbe successo, soprattutto i miei *décollages*. Una nota critica di Milton Gendel per la rivista americana 'Art News'".

<sup>275</sup> Si veda il catalogo E. Villa, *I 7. I sette pittori sul Tevere*, Roma, Ed. La Palma, 1955 (catalogo della mostra sulla zattera del Ciriola, Roma, aprile-maggio 1955). Villa aveva presentato questi giovani pittori con una mostra allestita su un barcone nel Tevere, con un monito per scuotere l'indifferenza del pubblico: "chi non avrà visto nascere, sulla corrente di un fiume antico, una vicenda così nuova, avrà perduto un'occasione fondamentale". Aveva infatti intuito che i giovani potevano colpire l'attenzione del pubblico in un ambiente extra-artistico da sfruttare come luogo di incontro per una nuova stagione artistica. La mostra venne recensita da Milton Gendel, attento osservatore straniero della realtà romana e tramite prezioso con gli Stati Uniti, che parla di Rotella in termini di *new-dadaist*: per i suoi collage di carte strappate e per i versi epistaltici. (cfr. M. Gendel, *Roma. The Tiber Group*, "Art News", New York, LIV (4), estate 1955, pp.50 + 52, con una foto raffigurante Villa come una sorta di poeta-sponsor e poeta-vate con la propria cerchia. Gendel sottolinea l'importanza della costituzione di questo gruppo del Tevere, come occasione aggregativa e di interscambio tra gli artisti, inusuale per l'Italia, ma piuttosto comune per lui, americano (come è stato confermato anche a chi scrive nell'intervista rilasciata il 23 settembre 2009). Essi infatti non costituiscono una scuola; presentano impostazioni e ricerche differenti, ma, allo stesso tempo, simili nel loro essere espressione del proprio giudizio e gusto e della ricerca delle proprie radici. Tra di essi Gendel individua come personalità più significative Cervelli, Samonà e Rotella.

umore dadaista<sup>276</sup>, dall'altro rivela un'intelligenza pittorica; e la volontà di "costruire i frammenti"<sup>277</sup>, cioè di dare alle opere la dimensione di oggetto parziale ma unico.

L'accento sulla materia e sui materiali sarà poi sviluppato da Villa nella presentazione della personale dell'artista alla Galleria La Salita nel giugno del 1959, sostenendo un approccio libero e aperto nei confronti dei materiali, senza alcuna sorta di limitazione: "Faremo quadri con tutto, con tutta la materia del mondo [...] Nel fondo della sua mente una ragione vigila e matura, annienta e asserisce, a scatti proscioglie gli indici decisivi, ne estrae curiosità e allegria, parafrasa leggende enigmatiche, espaces d'envoûtements, nascosti nel basso fantastico sociale, nel fievole, nelle sanzioni stupide del reale quotidiano"<sup>278</sup>. Rotella, gli artisti del Tevere e altri giovani seguiti da Villa – Nuvolo, Cristiano, Cervelli, Samonà<sup>279</sup>, Ceccarelli, Sterpini, Mazzetti, Moriconi, Marca-Relli, Fioroni, Russo, Scialoja, Sordini<sup>280</sup> – rappresentano per il poeta un gruppo spontaneamente accomunato da una ricerca indirizzata verso il "recouvrement de la raison d'une vérité picturale qui visait à forcer les limites étroites de l'anecdote psychologique, des digressions neurasthéniques, des suggestions géométriques, des mécanismes moralistes et des paradoxes miméthiques"<sup>281</sup>. Sono artisti nati e cresciuti all'ombra di Burri, ma al contrario di molti altri epigoni dalle significazioni inesistenti, per l'esibizione di un pathos artificiale, nelle imitazioni delle materie e delle strutture di Burri, hanno compiuto un gesto coraggioso, responsabile ed autonomo.

I giovani seguiti da Villa e presentati anche nelle mostre personali organizzate dalle gallerie romane più aggiornate, sono quelli che in questi numeri di "Arti Visive" del 1953-54 compaiono nelle rubriche *Indicazioni ed Esposizioni e opere nuove*: Cristiano, Fasola<sup>282</sup>, Cervelli<sup>283</sup>, Bertini<sup>284</sup>, Ceccarelli<sup>285</sup>, Sterpini, Buggiani, Dal Monte<sup>286</sup>, a cui possiamo aggiungere anche gli

---

<sup>276</sup> E. Villa, *Décollages di Rotella*, cit.

<sup>277</sup> Ibidem.

<sup>278</sup> E. Villa, *Rotella*, catalogo della mostra alla Galleria La Salita, Roma, giugno 1959. Il testo è stato ripubblicato da Villa e altri in più occasioni; segnalo quelli più interessanti come data: E. Villa, *Mimmo Rotella*, "Appia Antica", Roma, (2), gennaio 1960 (il testo di Villa è accompagnato anche da un poemasono di Rotella del 1959); E. Villa, *Mimmo Rotella*, "I 4 Soli", Torino, VII (4), luglio-agosto 1960. [In entrambi i casi c'è una minima variazione nell'ultima riga del testo].

<sup>279</sup> Di Mario Samonà in "Arti Visive" viene comunicata: la personale alla Galleria La Cassapanca, Roma, 14-30 novembre 1953 (Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, p.

<sup>280</sup> Nel n.3-4, marzo 1956 di "Arti Visive", vengono annunciate le personali di Ettore Sordini e Gianni Novak, presentate da Emilio Villa alla Galleria La Cassapanca di Roma (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, p.20).

<sup>281</sup> E. Villa, *La peinture italienne dans les dix dernières années*, "Aujourd'hui", Boulogne-Paris, (21), marzo-aprile 1959, p.22.

<sup>282</sup> E. Villa, *Esposizioni e opere nuove. Mirko. Cristiano. Fasola*; "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.8. Un'opera di Cristiano era già stata presentata nel numero 6-7 (cfr. M. Clarac-Séron, *Espace Continu. Espace Vecu*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre 1954, p.6, con due opere: R. Cristiano, *Cruel*, 1952; I. Serpan, *Ibrazuum*, 1952), e un'altra sarà pubblicata nella rassegna di immagini dell'ultimo numero della prima serie nella primavera-estate 1954, mentre nel numero 5 della seconda Renato Cristiano viene recensita la mostra presso la Galleria Schneider tra luglio e agosto 1956, in cui viene evidenziata una certa involuzione (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956).

<sup>283</sup> [Arti Visive], *Nuove indicazioni. Enrico Cervelli*, cit. Nel numero successivo – II serie (2), aprile-maggio 1955, p.20 – "Arti Visive" recensirà la personale di Vercel (Enrico Cervelli) alla Galleria Schneider, riconoscendone da un lato la singolarità dei materiali insoliti utilizzati secondo quella curiosità che anima molta pittura contemporanea, dall'altro (aspetto più importante) l'intensa visione delle sue opere nonostante il suo linguaggio stilistico sia ancora acerbo. (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (2), aprile-maggio 1955). L'attenzione per la crescita di questo artista è confermata dalla recensione della seconda personale di Cervelli – alla Galleria Schneider nel gennaio 1956 – che comparirà nel n.3-4 del marzo 1956 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II (3-4), marzo 1956). È singolare che invece non venga recensita un'altra mostra di Cervelli presentata da Emilio Villa alla Galleria Numero di Firenze dal 17 al 30 marzo 1955.

<sup>284</sup> G. Bertini, *Nuove indicazioni. Gianni Bertini*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954: l'artista ricorda la propria personale avvenuta alla Galerie Arnaud di Parigi dal 7 al 14 febbraio 1954, riportando uno stralcio dell'autopresentazione in francese. Un'opera di Bertini compare anche nella carrellata finale del numero di chiusura della rivista nel 1958.

<sup>285</sup> E. Villa, *Nuove indicazioni. Aurelio Ceccarelli*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.20. Nel numero successivo "Arti Visive" annuncerà l'esposizione di Ceccarelli alla Galleria Schneider dall'11

stranieri Eielson<sup>287</sup>, Pillet<sup>288</sup>, Blow, Childs<sup>289</sup>, Adams, Tajiri<sup>290</sup>, e i non più giovani Mirko<sup>291</sup> e Ruggeri<sup>292</sup>. Leggendo alcuni dei testi di Villa sui giovani artisti, si osserva con interesse come l'atteggiamento del poeta nei loro confronti sia paterno ma esigente: se ne riconoscono i meriti e se ne intravedono le potenzialità future, previa però la necessità di maggiore intenzionalità e chiarezza per superare i limiti attuali. Di Cristiano, per esempio, Villa lamenta i limiti e le ragioni giovanili di certi recuperi filologici e certe divagazioni documentarie, e alcuni sotterfugi, automatismi e preziosismi tecnici, ma riconosce dietro alle strutture e scansioni a grate e agli intrecci rapidi e sovrapposti una pittura dalle eccellenti possibilità. Gli stessi testi offrono anche la possibilità di seguire lo sguardo e l'approccio di Villa, che sembra adattarsi agli artisti: se di fronte alle opere di Fasola ammette le proprie difficoltà e la necessità di un approccio lento e preciso come unico modo per capirle<sup>293</sup>, in quanto corrispondente alla loro stessa natura, invece osservando quelle del poeta e artista peruviano Jorge Eielson ne rimane entusiasta e colpito come da una visione<sup>294</sup>.

---

giugno 1954 con una ventina di opere (Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954).

<sup>286</sup> *Arti Visive*, *Indicazioni. Dal Monte. Buggiani. Sterpini*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1955, p.18. Di Ugo Sterpini "Arti Visive" riporta la mostra alla Galleria Schneider nel marzo 1956 in cui presenta le sue *Narrazioni ideografiche* (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.22), e la collettiva alla Galleria La Tartaruga (Dorazio, Nuvolo, Perilli, Scarpitta, Sterpini) inaugurata il 7 ottobre 1957 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958, p.1). Di Paolo Buggiani in "Arti Visive" sono recensite due personali tenutesi alla Galleria Schneider con cui fu sotto contratto a partire dal 1955: la mostra del marzo 1956 – con presentazione di Cagli – che viene criticata in quanto sembra risentire troppo dello stile di "un noto poeta e filosofo suo sodale" (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.22); e quella del luglio 1957, maggiormente apprezzata (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.25). Due opere di entrambi gli artisti vengono, infine, pubblicate nel n.8.

<sup>287</sup> E. Villa, *Esposizioni e opere nuove. Eielson*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.8.

<sup>288</sup> C-H. Sibert, *Esposizioni e opere nuove. Pillet*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.9. Per approfondimenti sull'attenzione di "Arti Visive" verso questo artista si veda il cap.3.1.

<sup>289</sup> [Arti Visive], *Nuove indicazioni. Sandra Blow*; M. Seuphor, *Nuove indicazioni. Childs*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.20. Della pittura di Bernard Childs, artista americano ma trapiantato a Parigi, Seuphor parla di "sicurezza della poesia" per essere contemporaneamente lieve e dura. Due sue opere compaiono nella rassegna fotografica del n. 10, primavera-estate 1954 e una sua personale alla Galerie Kléber di Parigi, 10 gennaio-7 febbraio 1956 verrà recensita da "Arti Visive" nel marzo di quell'anno (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956).

<sup>290</sup> [Arti Visive], *Aspetti della scultura d'oggi*, "Arti Visive", Roma, II (2), aprile-maggio 1955. Un'altra scultura di Schinkichi Tajiri viene pubblicata nella sequenza di opere del numero 10, primavera-estate 1954.

<sup>291</sup> La svolta "astratta" è seguita con interesse da "Arti Visive", infatti vari sono i contributi testuali e visivi su di lui che vengono pubblicati: foto del *Modello del cancello per le Fosse Ardeatine*, 1950, a corollario del testo di P. Dorazio, Piero Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia. L'arte astratta*, cit.; E. Villa, *Esposizioni e opere nuove. Mirko*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954 (si ricorda che nel 1950 Villa pubblicò per le edizioni Argo di Roma il componimento *E ma dopo* con alcuni disegni di Mirko); un'opera in lamiera del 1954 nella rassegna *Aspetti della scultura d'oggi*, cit.; A. Ascani, *Mirko*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.18, con la riproduzione dell'opera *La sete*, 1954; L. Drudi, *Scultura di Mirko*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.7, con la riproduzione dell'opera *Motivo a rocchi*, 1956; un'opera in rame del 1955 in *Pittori e scultori d'oggi*, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958.

<sup>292</sup> Anche nel caso dello scultore Quirino Ruggeri, sicuramente grazie all'attenzione dell'allievo Mannucci, "Arti Visive" è interessata alla sua nuova produzione astratta in pittura. Infatti una sua tela viene pubblicata nel numero di gennaio 1954 (cfr. [Arti Visive], *Indicazioni*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, cit.), e nel fascicolo 2, aprile-maggio 1955, viene recensita "la sua prima personale come pittore: e come pittore, genericamente, 'astrattista' ". "Arti Visive" apprezza il coraggio dell'artista settantaduenne che ha saputo cancellare un passa, a detta della rivista pieno di errori, in nome della chiarezza, della semplicità e dell'astrattismo. Tuttavia non è ben chiaro se l'apprezzamento sia dovuto alla qualità del suo lavoro, o dall'affetto oppure dall'aver conquistato un'altra testa.

<sup>293</sup> Cfr. E. Villa, *Esposizioni e opere nuove. Fasola*; cit.

<sup>294</sup> Cfr. E. Villa, *Esposizioni e opere nuove. Eielson*, cit.: "Ho visto Eielson. [...] Ho visto, appesi tra i Velluti dell'Obelisco di via Visitina, le sue opere [...] palpitare sopra il fiato della gente che va e viene." Villa recensisce la prima personale di Eielson, trasferitosi a Roma nel 1951 e divenuto amico soprattutto di Dorazio e Rotella, tenutasi alla Galleria L'Obelisco alla fine del 1953, dopo la quale si dedicherà esclusivamente alla letteratura e alla poesia fino al 1958 scrivendo le raccolte poetiche più sperimentali e dedicate a Roma. Eielson parteciperà alla Biennale di Venezia nelle edizioni del 1964, 1966, 1972 (personale) e 1988.

Come in parte si è già visto, la seconda fase della rivista coincide anche con la maggiore visibilità data all'opera di Ettore Colla grazie alla realizzazione di diverse copertine di "Arti Visive" partendo da alcune sue opere a collage, e grazie ad alcuni contributi scritti dello stesso Colla e soprattutto ai due importanti saggi di Emilio Villa, *Scultura di Ettore Colla* di gennaio 1954 ed *Ettore Colla* del marzo 1956<sup>295</sup>.

All'inizio degli anni Quaranta Ettore Colla interrompe la propria anonima carriera di scultore che negli ultimi esiti presentava influenze ispirate ad Arturo Martini in uno stile di sintetismo vagamente cubisteggiante su soggetti fantastici come *Le streghe* (1938-39) e il *Minotauro chitarrista* (1939 circa). Come abbiamo già accennato in precedenza, dal 1942 al 1947 Colla si chiuse in un silenzio produttivo e in una crisi artistica che nel 1947 lo porterà a distruggere la maggior parte delle sculture rimaste nello studio, e a dedicarsi all'attività organizzativa e commerciale collaborando con la Galleria Lo Zodiaco e la Galleria del Secolo<sup>296</sup>. L'abbandono del lavoro artistico è così netto che la ripresa con le prime prove pittoriche del 1948-49 è

---

<sup>295</sup> Per chiarezza e completezza si riportano i contributi testuali e visivi di e su Ettore Colla, divisi nelle tre fasi di "Arti Visive":

I fase (I, 1-3):

E. Colla, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, I serie (2), settembre-ottobre 1952, pp.8-9. E. Colla, *Equilibrio dinamico*, 1951 [59] in P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, cit., p.5.

II fase (I, 4-5 – II, 3-4):

E. Colla, *Memoria di Atanasio Soldati*, I serie (6-7), gennaio 1954, p.4. E. Colla, *Bill*, I serie (8-9), primavera 1954. Copertina "AV", I serie (6-7), gennaio 1954: E. Colla, *Copertina [Senza titolo]*, 1953 [68], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; deriva da una preparazione in collage di strisce di carte nera e rossa sul fondo bianco (perduta). E. Villa, *Scultura di Ettore Colla*, I serie (6-7), gennaio 1954, pp.10-13, con 8 opere di Colla identificabili: *Senza titolo*, 1951 [64], pittura a tempera grassa su tela; *Senza titolo*, 1951 [63], pittura a tempera grassa su tela [esposta alla mostra *Omaggio a Leonardo*, maggio 1952]; *Grande scultura commemorativa in ferro*, 1952 [66], scultura in ferro (coll. Mario Attilio Levi, Milano; si ricorda che Levi fu collaboratore della rivista con il testo *Ceramografia greca* sul n.2, settembre-ottobre); *Ferro*, 1952 [65], scultura in ferro colorato [esposta alla mostra *Omaggio a Leonardo*, maggio 1952, fuori catalogo]; *Svolgimento*, 1953, serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; tratta da *Svolgimento*, 1951 [61], quadro in rilievo di legno colorato [esposto alla mostra *Omaggio a Leonardo*, maggio 1952]; *Rilievo*, 1951 [62], quadro in rilievo di legno colorato [esposto alla mostra *Omaggio a Leonardo*, maggio 1952]; *Senza titolo*, 1948-49 [48], pittura e tempera e collage su tela; *Rilievo n. 1*, 1953 [67], pannello in lamiera con tagli e sbalzi [eseguito presso lo studio di Gerardi; su quest'ultimo si veda E. Villa, *Gerardi: ori e argenti*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.14, con 5 lavori dell'artista].

E. Colla, *Arte astratta come percettività*, I serie (8-9), primavera 1954, p.5, con due opere di Colla: *Senza titolo*, 1953 [69], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; altra serie ed. 1/50 [in "AV" ruotata di 90° in senso antiorario]; *Senza titolo*, 1954 [70], disegno a penna, opera dispersa. Copertina "AV", I serie (10), primavera-estate 1954: E. Colla, *Copertina [Senza titolo]*, 1954 [74], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; preparazione in collage (cfr. *Progetto per copertina*, 1954 [74a], collage su cartone pressato). E. Colla, *Costruzione*, 1953-54 [71], scultura in ferro, I serie (10), primavera estate 1954

Copertina "AV", II serie (1), novembre 1954: E. Colla, *Copertina [Senza titolo]*, 1954 [75], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; deriva da E. Colla, *Senza titolo*, 1950 [57], pittura a smalto su tela [la serigrafia in "AV" è ruotata di 90° in senso orario rispetto al quadro; il colore passa da rosso a rossa, ma non per volontà dell'artista]. Copertina "AV", II serie (2), aprile-maggio 1955: E. Colla, *Copertina [Senza titolo]*, 1955 [74], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; deriva da E. Colla, *Senza titolo*, 1950 [55], pittura a smalto su tela [esposto alla mostra del gruppo Origine, gennaio 1951] [la serigrafia in "AV" è ruotata di 180° rispetto il quadro]. Copertina "AV", II serie (3-4), marzo 1956: E. Colla, *Agreste*, 1955 [85], *assemblage* in ferri di recupero rielaborati e saldati. E. Villa, *Ettore Colla*, II serie (3-4), marzo 1956, pp.10-11, con 3 opere di Colla: *Agreste*, 1955 [85], *assemblage* in ferri di recupero rielaborati e saldati; *Ostilità*, 1955 [*Il re*, 1954 (primavera-estate)] [77], *assemblage* in ferri di recupero saldati; *Allarme*, 1955 [87], *assemblage* in ferri di recupero rielaborati e saldati

III fase (5-8): L. Drudi, *Sculture di Ettore Colla*, II serie (6-7), estate 1957, p.8, con l'opera di Colla, *Orfeo*, 1956 [91], *assemblage* in ferri di recupero rielaborati e saldati. Un'opera di Colla in II serie (8), 1958: *Concavo e Convesso*, 1957 [100], *assemblage* murale in ferro di recupero. "Arti Visive", *Materiali d'oggi per pittori e scultori d'oggi*, II serie (8), 1958, pp.20-21, con 7 opere di Mannucci, Perilli, Rotella, Colla, Scarpitta, Nuvolo, Burri; l'opera di Colla è identificabile in E. Colla, *Ostaggi*, 1954-56 [90], *Ostaggi*, *assemblage* di legni modificati e bulloni di recupero.

<sup>296</sup> In assenza di documenti e dichiarazioni dell'artista, la critica pone in relazione l'abbandono dell'attività artistica, intesa come segno distintivo di civiltà, con gli eventi bellici. Lambarelli, per esempio, ritiene che Colla con il proprio silenzio artistico abbia rispettato il lutto degli anni della guerra ed abbia caricato la sua attività organizzativa di un valore simbolico: indicare la strada dell'arte ai posteri nella decadenza morale della guerra. Cfr. Roberto Lambarelli, *Le macchine come uomini*, in R. Lambarelli e E. Mascelloni, *Ettore Colla. Opere 1950-1968*, Milano, Skira, 1995, p.19.

silenziosa e solitaria. L'esperienza di Colla è simile a quella di Capogrossi: anch'egli infatti attua un radicale cambiamento della propria arte passando dal figurativo all'astratto. Dal 1948 ai primissimi anni Cinquanta l'astrattismo di Colla, innanzitutto nelle pitture, ma poi anche nelle prime sculture, si indirizza in senso segnico e geometrico risentendo di un'impostazione neocostruttivista. Sarà in seguito che, grazie allo stretto rapporto con gli amici di Origine, soprattutto Burri e Villa, modificherà profondamente la propria ricerca artistica. Infatti, nonostante i rapporti vivaci e talvolta conflittuali, è innegabile che Colla debba a Villa la propria svolta artistica del 1954-55 quando lo scultore realizza i suoi primi *assemblage*, trasformando le indicazioni villiane in un linguaggio personale e maturo. E i due testi di Villa in "Arti Visive" segnano cronologicamente proprio l'evoluzione della ricerca di Colla, segnando un prima (1953) e un dopo (1956), portandoci a osservare con attenzione ciò che succede in mezzo, ciò che Villa discute e pubblica sulla rivista tra il 1953 e il 1955, tra cui i saggi *Ciò che è primitivo, Ideografie sui lastroni di Monte Bego, Noi e la preistoria*.

Villa è il primo a parlare del nuovo Colla – nuovo rispetto a quello anteguerra – pubblicando sul numero 6-7 di "Arti Visive" del novembre-dicembre 1953 il primo articolo sulle sue sculture astratte, con una carrellata di immagini che mette in relazione diretta le opere pittoriche o i collage con le sculture geometriche di questi primi anni<sup>297</sup>. Il testo con un tono più di "poetica amministrazione battesimale" che di critica – in parte per le modalità di analisi e scrittura proprie di Villa, e in parte perché le sculture prese in esame sono ancora poche –, è soprattutto un discorso sull'arte e sulla scultura in generale, applicabile anche a Colla. L'arte deve essere una liberazione del "tema" dall'"idea" e l'opera di Colla è "il tentativo di celebrare un esordio non momentaneo di una natura tematica pura, [...] tutta emersa dal seno della libertà e della necessità non ambigue e non confuse: quell'operazione che abbiamo detto abissotomia"<sup>298</sup>, cioè lo scavo profondo fino alle mitiche origini della mente. Giustamente De Marchis afferma che l'interpretazione di Villa va un po' al di là dei risultati raggiunti da Colla che in quel momento sembra incagliarsi in una scultura astratta bidimensionale che risente appunto delle prove pittoriche neoplastiche e neocostruttiviste, allo stesso tempo, però, evidenzia che il testo villiano profeticamente apre a Colla la via per un vero rinnovamento, che porterà lo scultore a prendere piena coscienza delle implicazioni della poetica dell'*objet trouvé* interpretato in un'ottica primordiale<sup>299</sup>.

Colla utilizzando collage di carte colorate esercita le possibilità di composizione come una combinazione di elementi intesi come forme-segni uguali nello spazio, in quanto i ritagli divengono parti oggettuali del comporre. Alla base c'è un'organizzazione spaziale geometrica che verrà riconosciuta da Villa come metodo costruttivo delle sculture di Colla<sup>300</sup>. Infatti Villa, passando in rassegna la produzione colliana dagli esordi pittorici di "ideogrammi recuperati con una severità e una convinzione che avrebbe dovuto accompagnare e informare poi tutto il suo lavoro"<sup>301</sup>, alle pitture in rilievo in legno e ferro, fino alle creazioni in ferro, introduce il concetto di regola, che verrà poi sviluppato da Charles Delloye<sup>302</sup>. Infatti afferma che "i due gradi elementari del rilievo posto in opera, diventano la formula della molteplicità delle distanze, regola della profondità illimitata, segnata da una cifra così semplice e valida come un apotema, come un numero fisso, come una matrice"<sup>303</sup>. In questa lettura di tendenza ideografica le dimensioni spaziali sono le regole di una costruzione spaziale in cui fare scultura è comporre. La scultura è quindi "sintassi dell'idea", "coltivazione razionale"<sup>304</sup>. Proseguendo su questa impostazione lo scultore, in futuro, giungerà a rendere le proprie costruzioni in *assemblage* sempre più semplici e dal tocco sempre più sottile: "Il ne touche presque pas la matière lourde qu'il emploie. On

<sup>297</sup> Cfr. E. Villa, *Scultura di Ettore Colla*, 1953, cit.

<sup>298</sup> Ibidem. La presenza di un tema in un'espressione artistica non è necessariamente determinata da un'idea. Tema e idea sono due sostanze eterogenee che possono anche non coincidere in un rapporto causale e temporale, possono escludersi reciprocamente.

<sup>299</sup> Cfr. G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana*. Il Novecento, voll. III, Torino, Einaudi, 1982, p.396.

<sup>300</sup> Su questo aspetto si veda anche quanto ha scritto Paolo Fossati nel testo *Colla, sculture-scritture*, in P. Fossati (a cura di), *I collage di Colla*, Verona, Spazio/Sette, 1980 (catalogo della mostra, Galleria Spazio/Sette, Verona, 1980), p.6.

<sup>301</sup> E. Villa, *Scultura di Ettore Colla*, 1953, cit.

<sup>302</sup> Cfr. C. Delloye, testo su Colla, in E. Villa e C. Delloye, *Colla*, Roma, 1959 (foglio-catalogo della mostra alla Galleria La Salita, Roma, dal 20 maggio 1959)

<sup>303</sup> E. Villa, *Scultura di Ettore Colla*, 1953, cit.

<sup>304</sup> Ibidem.

dirait qu'il fait de la sculpture avec ses yeux<sup>305</sup>. Sempre nel testo del 1953, però Villa afferma che l'arte deve liberarsi dalla presunzione socratica ed umanistica per cui come tutto ciò che passa per l'*apparatus* razionale diventa necessariamente ragione, razionalità, così tutto ciò che passa per l'*apparatus* figurativo debba diventare naturalmente figurazione, mimesi; l'arte deve essere "arte attiva, operante come libera sconfinata lacerazione, come cieca autonomia<sup>306</sup> [per] fondare i presupposti di un vario lessico, o di un sillabario la cui fonetica accanita sia la formulazione aperta su tutte le direzioni, da tutte le direzioni, in tutte le direzioni"<sup>307</sup>. Per Colla quindi l'arte non è sensibilibismo, né automatismo, né razionalismo esasperato, ma è il risultato di un processo (percezione, visione, meditazione e invenzione incessante e libera, espressione, azione) che ha le proprie ragioni e manifestazioni nella coscienza interiore dell'uomo, del singolo artista, secondo concetti espressi dagli editoriali di "Arti Visive". Villa infatti afferma che Colla compie una "abissotomia", cioè una ridiscesa fino al profondo, fino a giungere "alle miti origini della mente, dove, prima di ogni giudizio e di ogni intenzione, di ogni umano e di ogni moralità, di ogni costume visivo, di ogni paragone facile, di ogni letteratura e di ogni diceria, il pensiero grafico ha ancora, finalmente, il suo scatto appunto!, la sua ragione in se medesimo: dove la visione è assoluto percepire se medesima, e, diciamo così, incorrotta natura prima della natura"<sup>308</sup>.

Come è stato sottolineato più volte dalla critica, curve, angoli e linee spezzate delle opere pittoriche e delle sculture geometrico-bidimensionali di Colla sembrano meditare sul segno organico delle incisioni rupestri divulgate da Villa nell'ambiente di Origine e pubblicate proprio in questo stesso numero di "Arti Visive" nella pagina successiva al saggio su Colla, qui preso in esame. Infatti, Colla, risponde agli stimoli dati dal testo di Villa *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* con l'articolo *Arte astratta come percettività*, pubblicato nel n. 8-9 della primavera del 1954<sup>309</sup> – attribuibile in realtà, secondo la Pinto e De Marchis, a Villa – che introduce il tema del "percettibilismo", da non intendere in senso orfico, psicologico o sensibilibistico, ma come metodo creativo e morale. Si tratta di un modo di dipingere e scolpire che sia un percepire in modo diretto e non mediato "la funzione e l'apertura dell'eventuale: dove per eventuale si intenda l'evento non realizzato, ma solo vibrato"<sup>310</sup>; un captare "il possibile" nel punto di crisi, nel momento di passaggio dal non finito al definito. Per Colla e Villa l'azione artistica deve essere espressione e invenzione incessante e integrale della realtà del possibile che emerge nel vortice del caso. L'arte non-figurativa è un'arte puramente espressiva-percettiva, in cui i mezzi espressivi coincidono con i momenti percettivi. La percezione di cui parlano Colla e Villa è una dote personale che ogni individuo deve affinare elaborando la propria identità per mezzo della stessa percezione e delle qualità percepite e non deve essere confusa con la sensibilità. La percezione di Villa è lo sguardo interiore, l'occhio interno rovesciato. Solo così l'arte diventa esercizio e l'esercizio azione e l'azione produce la forma interiore dell'uomo. Solo così l'arte è nello stesso istante percezione, espressione e azione. Ritornano qui concetti che già abbiamo incontrato: la realtà (artistica) non è qualcosa di definito a priori da imitare, ma qualcosa di possibile da creare e da portare a compimento diversamente da quanto potrebbe essere stato stabilito dall'ordine naturale. Fossati afferma che la visività, l'ottica, è sostituita da una percezione di interiore gravitazione del segno, che deve unificare strutture geometriche e l'aspetto simbolico di forme archetipe<sup>311</sup>.

Nel marzo 1956 Villa pubblica su "Arti Visive" il secondo testo su Colla, il primo (in assoluto) sul nuovissimo Colla, cioè il Colla degli *assemblage*<sup>312</sup>, a cui seguirà l'articolo *Ferri e legni di Ettore Colla* pubblicato sul numero 4 di "Civiltà delle Macchine"<sup>313</sup> del luglio-agosto 1957 in

<sup>305</sup> Emilio Villa, *La sculpture italienne contemporaine*, cit., p.15.

<sup>306</sup> Villa si riferisce a quella cecità mistica intesa come sguardo interiore, occhio aperto sulla propria coscienza, derivata dalla grande lezione e dalle intuizioni del misticismo medievale, secentesco, indiano, fino alle interpretazioni gnostiche, citati esplicitamente nello scritto *Scultura di Ettore Colla*, 1953, cit.

<sup>307</sup> Ibidem.

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> E. Colla, *Arte astratta come percettività*, cit., p.5.

<sup>310</sup> Ibidem.

<sup>311</sup> Cfr. P. Fossati, *Colla, sculture-scritture*, cit., p.6.

<sup>312</sup> Cfr. E. Villa, *Ettore Colla*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, pp.10-11.

<sup>313</sup> E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, V (4), luglio-agosto 1957, p.37.



concomitanza del testo autobiografico di Colla<sup>314</sup>. Nella stessa estate del 1957, in seguito alla mostra inaugurale della Rome-New York Art Foundation all'Isola Tiberina nel mese di luglio e alla conferenza di Lawrence Alloway sulla nuova situazione new-dada americana, finalmente Colla conosce direttamente Alloway – che da quel momento sarebbe stato uno dei suoi principali sostenitori – grazie a un incontro combinato nello studio di Colla da Topazia Alliata, vecchia amica di Alloway, nonché di Villa e Nuvolo. Questi contatti permetteranno il trasferimento della mostra di Colla presentata da Villa e da Charles Delloye alla Galleria La Salita a Roma nel periodo di maggio-giugno 1959<sup>315</sup>, all'Institute of Contemporary Arts (ICA) di Londra dal 27 agosto al 19 settembre dello stesso anno<sup>316</sup>.



E. Villa, *Ettore Colla*, 1954 “Arti Visive”, Il serie (3), marzo 1956, pp.10-11

L'articolo villiano del 1956 è un testo visionario, poetico, illuminante, in cui Villa “fissa con un linguaggio critico allora inusitato in Italia e con una acutezza che resterà alla base di ogni interpretazione successiva i caratteri nuovi dell’opera colliana”<sup>317</sup>. L'articolo è accompagnato da tre grandi illustrazioni di altrettante sculture di Colla (le prime pubblicazioni di *assemblage*):

<sup>314</sup> E. Colla, *Notizie di Ettore Colla*, in “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, V (4), luglio-agosto 1957, pp.38-41.

<sup>315</sup> Cfr. E. Villa e C. Delloye, *Colla*, Roma, 1959 (foglio-catalogo della mostra alla Galleria La Salita, Roma, dal 20 maggio 1959), con la riproduzione dell’opera *Concavo e convesso* (intitolata anche *Circoncisione*) datata 1957. L’esposizione presentava opere nuove, tra cui i *Rilievi*, che Villa individua subito come indice di una nuova ricerca. In realtà già alla fine del 1953 Villa aveva pubblicato nell’articolo *Scultura di Ettore Colla*, cit., un *Rilievo* geometrico in ferro del 1953, che risentiva dell’influenza di un rilievo in legno datato 1951 (anch’esso pubblicato in quell’articolo) e delle pitture geometriche di quegli anni.

<sup>316</sup> La mostra viene presentata da Alloway con un testo tratto dalla monografia *Ettore Colla, iron sculpture* che sarà pubblicata l’anno seguente (L. Alloway, *Ettore Colla. Iron Sculpture*, (traduzione di Z. e R. Giochetti), Roma, Grafica edizioni d’arte, 1960) e da Delloye con lo scritto del 1959. Si veda anche il comunicato stampa redatto dall’ICA in cui si sottolinea anche l’attività di Colla in qualità di editore e direttore della rivista “Arti Visive” e la collaborazione di Topazia Alliata per la realizzazione dell’esposizione (cfr. Comunicato stampa dattiloscritto (fronte, 1 foglio [955.1.12.109 1/41]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.12.109 Ettore Colla. Iron Sculpture 27 august-19 september 1959, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

<sup>317</sup> G. De Marchis e S. Pinto, *Colla*, cit., p.22. De Marchis aggiunge – in modo forte, ma nella sostanza veritiero – che dopo questo contributo di Villa non ci sono stati molti progressi nella critica su Colla.

*Agreste*, datata 1955, replicata in copertina; *Ostilità*, datata 1955, che è la prima scultura realizzata in *assemblage*, probabilmente già compiuta nel 1954, anche se non se ne ha documentazione, e che nel 1956 assumerà il titolo *Il Re*; *Allarme* (o *Vento*), datata 1955<sup>318</sup>. In questa occasione Villa parla di *objet trouvé* o meglio del riscatto *dell'objet trouvé* sottolineando immediatamente le diversità rispetto all'uso fattone da avanguardisti, dadaisti, e in alcuni casi anche da Picasso<sup>319</sup>.

Certamente sotto l'influsso di Burri, Colla cerca e recupera materiali corrosi, in disuso, abbandonati nelle discariche. In Colla il ferro consunto compare più sotto forma di residuo oggettivo di varia provenienza che di materia informe e magmatica. Sono oggetti, o parti di essi, trovati già con una propria forma ed un connotato semantico preciso e ormai a loro intrinseco. Colla li cerca "nel deposito di ferramenta in via di consumazione, sepolti nel ventre delle tonnellate di materiale vile e rifiutato"<sup>320</sup>. Sono oggetti della realtà quotidiana utilizzata e consumata, rifiuti della civiltà industriale e meccanica dell'epoca siderurgica, resti della guerra, cioè oggetti positivi e utili, ed oggetti negativi e provocatori di morte che danno vita a opere che sono un giudizio toccante sulla civiltà contemporanea<sup>321</sup>. Colla sceglie oggetti e frammenti che lo colpiscono e pur cercando un contatto fisico e manuale, non mostra una compiacenza per il gusto dei materiali deteriorati: "senza la minima compiacenza per il gusto dei materiali deteriorati e dei loro facili splendori e sensibilismi, nelle sculture di Colla, il particolare del ferro residuo è soltanto costruito nella sintassi dell'idea tutta profondamente compensata dalla chiarezza espressiva. Per cui ogni opera è, al tempo stesso, intuizione e racconto, libertà e rapporto, forma e idea, verità e ironia"<sup>322</sup>. L'operazione di *assemblage* di Colla è mossa da una volontà costruttiva e strutturante, al contempo carica di un'ironia autentica e straordinaria. Un'ironia insita sia nel processo di assemblaggio, sia nella titolazione mitica delle opere, a cui del resto partecipava lo stesso Villa. Il processo di ricomposizione spesso si carica di una vena di gioco e di ironia apparente. Villa associando lo scultore Colla al filosofo Socrate, associa l'ironia colliana a quella socratica, come gioco scherzoso essenziale per il procedimento maieutico di rivelazione del senso profondo e vero, della verità<sup>323</sup>. Villa considera l'opera d'arte

---

<sup>318</sup> Già in queste prime opere compare un problema di datazione. Colla infatti tendeva a retrodatare le proprie sculture (si vedano le date e le notizie biografiche poco credibili presenti in E. Colla, *Notizie di E. Colla*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, anno V (4), luglio-agosto 1957, pp.38-41), nonostante le smentite dei testimoni della sua vicenda artistica. In realtà questo problema deriva anche dal fatto che tali *assemblage* non sono il risultato di invenzioni estemporanee, ma hanno una lunga gestazione, e Colla tendeva a riferirli al periodo degli interessi comuni con Villa durante l'avventura di "Arti Visive": "Spesso un pezzo trovato veniva accantonato per mesi, frammento indecifrabile di un'opera a venire finché Colla non cominciava a studiarlo, a interrogarlo, a cavarne un senso da completare in un tutto nuovo" (cfr. G. De Marchis e S. Pinto, *Colla*, cit., p.21).

<sup>319</sup> Parlando di *objet trouvé* Villa propone un confronto con il *collage* e l'*assemblage* dadaisti distinguendone finalità ed intenzioni. In Colla non c'è più nessuna polemica, nessun urlo, nessuna goffa anarchia; "più nessuna protesta, così deleteria alla scultura d'avanguardia; più nessuna delle tentazioni inutili, di cui gli avanguardisti e i dadaisti facevano spreco, senza capire il perché; più nessuna delle sciocchezze caratteristiche e tipologiche, da cui era viziata perfino la mano di qualche *objet trouvé* di Picasso che, su questa strada, ha perpetrato i più inutili dei suoi gesti: il sellino da bicicletta e lo scolabrodo, inseriti in schematiche simbologie anticipate, erano atti archiviabili, senza alcuna verità da registrare" (E. Villa, *Ettore Colla*, cit.).

<sup>320</sup> E. Villa, *Ettore Colla*, cit. Si vedano anche quanto raccontano in altre occasioni sia Villa sia Colla: "penetra nei magazzini dei residuati alla periferia della città. In quei magazzini, percorre sconfinati depositi, fruga tra montagne sconvolte di inezie ferrose" (Cfr. E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, cit.); "sceglie "arpioni, tubi, cofane, tridenti, picconi, tenaglie, scaffalature, zappe, mannaie, cardini, serrature, bulloni, perforatrici, crogiuoli, rostri, argani, ruote, verghe, lamiera, eliche, forni, mollettoni, chiodi, paletti, mazze, falci, corazze, fumaioli, elmetti, antenne, catene, ancore, ganci, tralicci, forchettoni, pulegge, morse, mortai, gru, rotaie, roncole, pale, benne" (Cfr. E. Colla, *Notizie di Ettore Colla*, cit.).

<sup>321</sup> Si vedano sia Villa (E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, cit.) sia Lawrence Alloway (L. Alloway, *Ettore Colla. Iron Sculpture*, cit.).

<sup>322</sup> E. Villa, *Ettore Colla*, cit.

<sup>323</sup> Villa paragona Colla a Socrate e il procedimento creativo colliano al metodo dialettico socratico riproponendo come dette da Colla le parole di Socrate rivolte all'amico Eutifrone: "amico mio, può darsi che nell'arte io sia in un certo senso più bravo del mio antenato Dedalo. Perché costui faceva statue che muovevano gli occhi e le gambe; ma soltanto le statue non ne volevano sapere di star ferme. Io invece non solo le mie le faccio muovere, ma anche quelle degli altri. Il privilegio della mia arte sta in questo: che tutta la mia abilità non dipende dal mio volere. Io, vedi, vorrei davvero che i miei argomenti stessero

di Colla simultaneamente verità e ironia. L'ironia infatti è uno sguardo nuovo, più sottile, più profondo sulla realtà, e perciò potenzialmente e realmente più vero e crudo<sup>324</sup>.

Per Colla si tratta più di "cercare" che di "trovare". Egli cerca l'oggetto nella sua possibilità di essere assemblato con altri in un processo formale e tematico meditato a lungo. Colla prosegue sulla stessa linea avviata dai futuristi e dadaisti<sup>325</sup>, da artisti quali Pevsner, Calder, Picabia e Gonzales, ma recuperando nei rottami e nella loro combinazione immagini espressive, personaggi di un racconto antico e mitico.

Per Colla si tratta più di "cercare" che di "trovare". Egli cerca l'oggetto nella sua possibilità di essere assemblato con altri in un processo formale e tematico meditato a lungo. Colla prosegue sulla stessa linea avviata dai futuristi e dadaisti, da artisti quali Pevsner, Calder, Picabia e Gonzales<sup>326</sup>, ma recuperando nei rottami e nella loro combinazione immagini espressive, personaggi di un racconto antico e mitico.

In seguito Villa proporrà ulteriori confronti con altri artisti quali Smith, Chadwick, Kennet Martin, Jacobsen, delle cui opere le riproduzioni fotografiche circolano all'interno dell'ambiente della Fondazione e vengono pubblicate su "Arti Visive". Tra queste è utile ricordare la *Scultura in ferro* del 1952 di Jacobsen di carattere bidimensionale geometrico<sup>327</sup>, a cui Colla può aver guardato per le prime sculture in ferro, come per esempio *Costruzione*. Villa oralmente informa che Colla guardava anche a Kenneth Martin affermando che per l'opera *Senza titolo* [72] aveva fatto esplicito riferimento una scultura dell'artista inglese<sup>328</sup>. Di questi vengono pubblicate in "Arti Visive" due opere: una del 1953 nell'articolo di Lawrence Alloway *Non-Figurative Art in England 1953* nel numero 6-7 della fine del 1953<sup>329</sup>, l'altra nel numero 10, l'ultimo della prima serie, nella primavera-estate del 1954. Correttamente De Marchis ricorda che in questo stesso numero è riprodotta una scultura in ferro di Schinkichi Tajiri, che per l'impiego di oggetti di ferro usati e per

---

immoti! Questo io preferirei di più che se in me si adunasse, oltre che l'abilità di Dedalo, anche la ricchezza di Tantalo" (Cfr. E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, cit.).

<sup>324</sup> Dopo Villa, tutta la critica colliana ha parlato di ironia, assumendola come ulteriore elemento di paragone e di assimilazione dell'opera di Colla a quella dadaista. In realtà è stato riconosciuto come l'ironia di Colla sia di tutt'altra natura, non aggressiva e distruttiva come quella dada. Per questo aspetto si veda R. Lambarelli, *Le macchine come uomini*, cit., p.28.

<sup>325</sup> Nell'importante mostra *The Art of Assemblage* organizzata da William Seitz al MoMA di New York nell'autunno del 1961 verranno esposte anche due sculture di Colla del 1955, *Continuità* e *Agreste*. La mostra voleva indagare il senso di procedimenti artistici che dall'avanguardia storica sono passati all'esperienza internazionale del secondo dopoguerra. Vennero quindi esposti esempi cubisti, futuristi, i *Calligrammes* di Apollinaire, parole in libertà di Marinetti, collage e sculture oggettuali di Picasso, sculture e collage di Boccioni e dei futuristi, opere costruttiviste, dadaiste, surrealiste ed esperienze artistiche della seconda metà degli anni Cinquanta (Burri, *Sacco*, 1953; Rotella, *Décollage*, 1960; Arman, un'opera del 1961; Spoerri, un'opera del 1961; Tinguely, un'opera del 1960, Rauschenberg, un'opera del 1958; Nevelson, una scultura del 1960; Smith, una scultura del 1956; Stankiewicz; una scultura del 1961; César, un'opera del 1960; Jacobsen, una scultura del 1957; Tajiri, una scultura del 1960, Johns un'opera del 1957; Rajsse, un'opera del 1960). Barbara Butler nella lunga recensione sulla mostra pubblicata in "Quadrum" nello stesso 1961 (Cfr. B. Butler, *The Art of Assemblage*, "Quadrum", Belgio, 1961, citata da R. Lambarelli in *Le macchine come uomini*, cit., p.26.) – in cui indaga sul concetto e sulla tecnica dell'*assemblage*, pone la riproduzione fotografica di *Continuità* di Colla accanto a quella di *Fresh Window* di Duchamp, creando un rimando immediato dall'opera colliana al "modello" duchampiano. In realtà l'affinità termina nell'uso di una ruota a raggi; l'operazione di Colla infatti ha tutt'altre finalità e caratteristiche: l'assemblaggio di ruote di varie dimensioni – ricordando le parole di Villa – crea un tema, il tema della continuità del movimento e del tempo.

<sup>326</sup> Anche Alloway richiamerà i precedenti del collage cubista, di Duchamp, di Schwitters, affermando che in Colla contrariamente a essi, a cui lo lega il gusto per l'oggetto trovato, è determinante lo stato di recupero dell'oggetto e la sua possibilità di combinazione costruttiva. Anche Alloway nel 1960 pone in relazione Colla Parimenti cita i nomi di Gonzales e Smith per sottolinearne le differenze: Gonzales e Smith infatti utilizzano materiale standard fornito dall'industria invece che materiale di recupero. In realtà il periodo tra il 1959 e il 1960 è il momento in cui Colla con i *Rilievi* avvia una nuova svolta nel proprio percorso artistico interessandosi maggiormente a oggetti seriali come tubi e lamiere con cui ricavare le forme volute.

<sup>327</sup> Pubblicata a corollario della recensione di una collettiva di artisti francesi organizzata a Roma dall'Art Club e dalla rivista "Aujourd'hui" di Bloc; cfr. [Arti Visive], *Astrattisti francesi*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953), p.22, con 5 opere: R. Jacobsen, *Scultura in ferro*, 1952; A. Bloc, *Composizione*, 1952; J. Deyrolle, *Movimenti*, 1951; S. Delaunay, *Composizione*, 1952; J. Dewasne, *Composizione*, 1952.

<sup>328</sup> Per questa notizia si veda G. De Marchis e S. Pinto, *Colla*, cit., p.61.

<sup>329</sup> L. Alloway, *Non-Figurative Art in England 1953*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, pp.16-18.

la disposizione strutturale degli stessi ricorda notevolmente opere di Colla come *Agreste*<sup>330</sup>. Nell'articolo *La sculpture italienne contemporaine* pubblicato su "Aujourd'hui" nel settembre 1959, Villa, parlando della scultura di Colla, nominerà come riferimenti formativi anche David Smith e Liyn Chadwick<sup>331</sup>, le cui opere erano apparse in "Arti Visive"<sup>332</sup>.

Colla combina, salda insieme e in parte modifica *objets trouvés* con un proprio connotato semantico preciso per comporre e per creare un nuovo oggetto con un nuovo significato. Colla ri-compone, ri-costruisce, ri-crea gli oggetti in una nuova immagine in cui però i singoli frammenti non sono cancellati, ma trasferiti in un ordine diverso<sup>333</sup>. Gli oggetti, sottratti al loro uso, divengono segni, citazioni della realtà per ri-creare un'immagine di un senso perduto, proprio come nei primi dipinti geometrici i ritagli di carta divenivano forme, segni di immagini ideografiche antiche. Nel procedimento artistico di Colla, se, da un lato l'atto del cercare è un atto antiprogettuale che lascia sospesa fino a ricerca terminata l'elaborazione della forma, dall'altro non c'è negazione anche dell'intenzionalità<sup>334</sup>. L'azione di ricerca e poi anche quella d'assemblaggio non sono automatiche, ma sottostanno comunque alla presenza del pensiero consapevole. Colla cerca pazientemente e a lungo i pezzi di questo puzzle sconosciuto; ogni opera vive per molto tempo in uno stato iniziale, embrionale, in cui non è possibile ancora riconoscere l'esito finale, ma che è aperto alle infinite possibilità che la ricerca offre e che l'immaginazione rielabora<sup>335</sup>. Colla opera quindi con una tecnica particolare, prodotto di atti paradossali ed apparentemente contraddittori, in cui, abolendo la tradizionale distinzione tra ideazione e realizzazione, convivono caso e ordine, irrazionalità e razionalità.

Analizzando il metodo e il procedimento creativo di Colla, si vuole sottolineare un aspetto accennato da Lucia Drudi nel breve ed evocativo testo (che risente dell'influenza della scrittura poetica e immaginifica di Villa) dedicato all'*Orfeo* nel numero 6-7 di "Arti Visive" nell'estate del 1957<sup>336</sup>, e poi sviluppato da Delloye nella co-presentazione con Villa della personale di Colla alla Galleria la Salita nel maggio 1959<sup>337</sup>: il vuoto, come manifestazione della relazione delle

---

<sup>330</sup> Come già visto in precedenza un'altra scultura di Schinkichi, *La Guerre* del 1954, compare nell'articolo redazionale *Aspetti della scultura d'oggi* dell'aprile-maggio 1955.

<sup>331</sup> Cfr. E. Villa, *La sculpture italienne contemporaine*, cit., p.15.

Villa nel 1960 pubblicherà sul numero 2 di "Appia Antica" un testo dedicato a Smith intitolato *Pour un thème symbole de David Smith*, in cui l'autore dà un'interpretazione orfica ed escatologica dei simboli smithiani in cui sono compresi origine e silenzio, fecondità e agonia, vita e morte (cfr. E. Villa, *Pour un thème symbole de David Smith*, "Appia Antica", Roma, 2, gennaio 1960).

<sup>332</sup> Cfr. L. Drudi, *Chadwick*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), ottobre-novembre 1956, pp.10 + 21, con due opere: L. Chadwick, *The listeners [Gli ascoltatori]*, 1953 ed L. Chadwick, *Encounter [Incontro]*, 1955. Inoltre nella rassegna di opere del fascicolo del 1958 compaiono una *Scultura* del 1950 di Smith, un *Ferro* del 1954 di Jacobsen e una *Scultura* del 1957 di Chadwick.

<sup>333</sup> Si veda G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, cit., p.297: In queste "nuove" immagini "Il frammento o l'oggetto trovato conserva il suo senso proprio di segno al di fuori dell'ordine funzionale e utilitario dal quale il tempo, di cui mostra l'usura, lo ha espunto, cosicché il suo senso continua in una specie di memoria ideografica in esso contenuta, come ogni parola usata di nuovo contiene nella sua forma anche il senso e la memoria, per così dire, di ogni volta che è stata detta; ma ogni frammento si identifica anche, secondo nuovi nessi, come parte necessaria di un altro ordine di immagine in cui Colla lo recupera e lo trasferisce ricostruendo un nuovo oggetto".

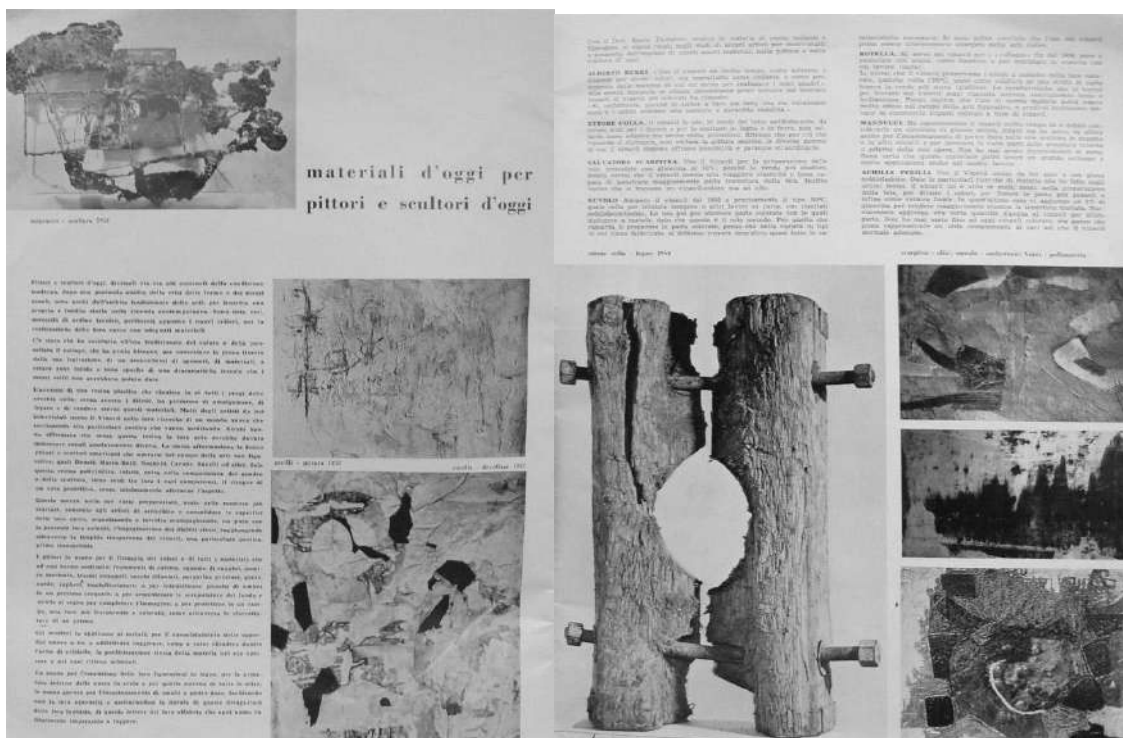
<sup>334</sup> Per approfondimenti si veda E. Mascelloni, *Memorie degli anni di ferro*, in R. Lambarelli e E. Mascelloni, *Ettore Colla. Opere 1950-1968*, cit., pp.37-46.

<sup>335</sup> La stessa connessione manuale dei frammenti è determinata da molteplici aspetti e variabili: immaginazione, pensiero, necessità strutturale intrinseca dell'artista e del crescere dell'opera, caratteristiche fisiche degli oggetti, flessibilità della saldatura; gli oggetti in base alle loro forme e dimensioni e in quanto unità compositiva vincolano la loro reciproca connessione. Generalmente Colla apporta poche e lievi modifiche ai singoli pezzi: nel caso in cui l'innesto sia soggetto a una saldatura libera, la scelta dell'elemento è potenzialmente vastissima e la forma finale, pur dipendente dalla casualità del ritrovamento, può essere abbastanza vicina ad un'idea preconstituita; nel caso in cui invece vi sia una compatibilità nella dimensione del giunto, il numero delle possibilità sarebbe più limitato. Inoltre l'innesto enfatizza l'assenza di connessione funzionale e l'estraneità tra i vari pezzi, scatenando un'ironia che è amplificata dai titoli dati alle opere finali. Alla fine degli anni Cinquanta, durante la fase dei *Rilievi*, Colla giungerà a modificare la tecnica dell'*assemblage* preferendo presentare il frammento in sé, con minimi interventi.

<sup>336</sup> Cfr. L. Drudi, *Sculture di Ettore Colla*, cit. Il testo della Drudi mostra di risentire dell'influenza della scrittura poetica ed evocativa di Villa.

<sup>337</sup> C. Delloye, testo su Colla, in *Colla*, cit: "s'était fait une règle de ne point sortir du registre des constructions à claire voie".

opere con lo spazio. Il vuoto è il “principe des tensions et des ruptures”<sup>338</sup>, presenti sia nella figura nel suo insieme, sia in ciascuno dei suoi profili particolari, che si traduce in un contrappunto di forme massicce sdoppiate in una molteplicità di profili che per loro reciproco aggiustamento danno origine alle strutture strumentali e che contemporaneamente instaurano e dissociano l’immagine plastica e la forma scultorea. Nel vuoto convergono, concordano e si sovrappongono due registri divergenti: la massa, già di per sé in stretta relazione con il vuoto, e la linea secondo la quale si sviluppa lo schema costitutivo dell’immagine, cioè il contorno. Ogni costruzione spaziale subisce simultaneamente in ogni singola parte l’influenza unformatrice della massa e l’azione espansiva e diversificatrice del contorno. Quindi secondo un gioco disgregatore di interferenze, di accavallamenti, di rotture, di rapporti liberi e aperti, si sviluppa un sistema coerente e autonomo di relazioni plastiche dalle possibilità molteplici e dall’impossibilità di esistere se non in questo confronto-scontro continuo. Le opere di Colla sono fatte di tensioni, contrasti, scatti improvvisi che derivano sia dalla reviviscenza degli oggetti consunti, sia dall’articolazione strutturante delle parti tra di loro nel vuoto e con il vuoto, sia dall’aura mitica ed evocativa dei nomi dei personaggi a esse attribuiti.



[Arti Visive], *Materiali d'oggi per pittori e scultori d'oggi*, “Arti Visive”, Il serie (8), 1958, pp.20-21

Per concludere questo discorso tecnico-metodologico, vorrei ricordare anche l’inchiesta condotta da “Arti Visive” sul numero finale del 1958 – con il supporto tecnico di Ennio Peccatori, esperto in materia di resine collanti e filmogene –, sull’utilizzo in arte di nuovi materiali come il vinavil, che hanno sostituito quelli tradizionali; in alcuni casi viene attribuito al vinavil, addirittura un merito ideativo, nel senso che senza di esso alcune ricerche avrebbero preso direzioni completamente differenti<sup>339</sup>. Burri utilizza il vinavil da anni come solvente e diluente per i colori,

<sup>338</sup> Ibidem.

<sup>339</sup> “Pittori e scultori d’oggi, divenuti via via più coscienti della condizione moderna, dopo una profonda analisi della crisi delle forme e dei mezzi usuali, sono usciti dall’ambito tradizionale delle arti, per inserire una propria e inedita storia nella vicenda contemporanea. Sono nate così, necessità di ordine tecnico, pertinenti appunto i nuovi criteri, per la realizzazione delle loro opere con adeguati materiali. [...] L’avvento di una resina plastica che riunisce in sé tutti i pregi delle vecchie colle, senza averne difetti, ha permesso di amalgamare, di legare e di rendere eterni questi materiali. Molti degli artisti da noi intervistati usano il Vinavil nelle loro ricerche di un mondo nuovo e che corrisponda alla particolare poetica che vanno meditando. Alcuni hanno affermato che senza questa resina la loro arte avrebbe dovuto imboccare canali assolutamente diversi”. Cfr. *Arti Visive, Materiali d’oggi per pittori e scultori d’oggi*, “Arti Visive”, Il serie (8), 1958, con 7 opere di Mannucci, Perilli, Rotella, Colla, Scarpitta, Nuvolo e Burri. (Di Colla viene pubblicato

e come collante e protezione delle materiale; Colla lo utilizza da alcuni anni anche nelle sculture in legno e ferro come adesivo o per protezione; anche Mannucci lo impegna in scultura per incastonare pietre dure e per incollare le armature delle opere; Scarpitta lo diluisce con glicerina al 10% per dargli maggiore elasticità e capacità di penetrazione nella trama della materia, fondamentale per la realizzazione delle sue tele; Perilli all'interno delle sue ultime sperimentazioni materiche usa il vinavil per preparare la tela, diluire i colori, fissare le paste più pesanti e, diluito con il 5% di glicerina per ottenere maggiore elasticità, stendere un velo protettivo; anche Nuvolo, oltre che per rintelare opere su carta, lo utilizza per ottenere paste colorate con cui dipingere a spatola; infine Rotella si serve del vinavil, puro o diluito con acqua, sia come fissativo, sia per nobilitare la materia, cioè la carta dei manifesti.

Ritornando a Villa e Colla, più volte si è accennato al valore evocativo e mitico dei titoli delle sculture – certamente dovute alle discussioni con Villa – e all'interpretazione villana ancor più immaginifica e in chiave mitica e ideografica di tali opere. Queste diventano personaggi vivi, in carne e ossa, protagonisti di un poema antico, dai nomi dall'aura mitica ed arcaica: *Il Re*, *Pigmalione*, *Genesi*, *Fiori della notte*, *Orfeo*, *Furia*, *Ostaggi*, *Chimera*, *Circoncisione*, *Ciriaca*, *Cariatide*, *Discobolo*, *Saturno*. Sono personaggi pronti per una commedia degli errori, una "prosodia di ferro [dalle] sillabe irose e metamorfiche, [...] un grande Paragone, una Rima eccellentissima ai maggiori confusi eventi, un Tema saldo e perenne, Metafora calamitata, Timbro e Schema di verosimiglianza, dove per un attimo l'immaginazione sconfigge la rozza natura"<sup>340</sup>. Personaggi "assorti e pieni di terrore e di malizia, [...] estrosi e commoventi come tutti quelli vicini all'immortalità, anatomie più perfette e armoniose, [e] che rivelano senza riguardi il loro giudizio estremo, la vibrazione della mente tra una delizia concettuale come delicatamente sorpresa in un cortile platonico, e fracassosi schianti di cimiteri efestici, segrete orge di galatei non trasgrediti"<sup>341</sup>. Personaggi antichi che s'incarnano sotto nuove spoglie meccaniche, con una nuova realtà meccanica. Personaggi a cui Villa – nell'accezione che spesso si attribuisce di poeta-vate – ridà vita, con un'azione demiurgica pari a quella dell'artista. Villa insiste particolarmente su alcune parti corporee come l'occhio<sup>342</sup>, che nella propria mitografia risulta essere un occhio rovesciato, un occhio interiore, e il buco dell'orecchio senza fondo, fonte infantile delle sue ossessioni e dei temi abissali<sup>343</sup>.

#### *"Arti Visive" – III fase: dalla XXVIII Biennale di Venezia all'esaurimento*

Il numero 5 dell'estate 1956, dopo la fuoriuscita di Villa – congedatosi nel numero precedente con la *Lettera agli amici pittori* – vede aprirsi la terza fase di "Arti Visive" in cui predominante diventa l'apporto critico della coppia Toti Scialoja-Gabriella Drudi: se il primo appare defilato – utilizzando lo pseudonimo Carlo Efrati per firmare il lungo testo dedicato ad Afro –, la seconda invece entra a far parte della redazione coadiuvata dalla sorella Lucia Drudi. In realtà come si vedrà le scelte più importanti compiute dalla rivista – l'importante contributo critico e visivo su Afro e il numero monografico dedicato ad Arshile Gorky – sono scelte di Scialoja e della Drudi. Come preannunciato nel fascicolo 3-4 con una nota accanto all'editoriale, il numero 5 dell'estate 1956 è dedicato totalmente alla XXVIII Biennale di Venezia; si va da una valutazione complessiva e critica sull'esposizione e le sue implicazioni politico-culturali a un'analisi dei

---

*Ostaggi*, 1954-56 [90], un *assemblage* di legni modificati e bulloni di recupero conservato presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino.) Dalle risposte si intuiscono le seguenti domande: da quanto tempo utilizza il vinavil? per quali funzioni e scopi? è soddisfatto del vinavil; vorrebbe avere a disposizione vinavil colorati? pensa che l'uso del vinavil sia diffuso e si fonderà nel mondo delle arti visive?

<sup>340</sup> E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, 1957, cit.

<sup>341</sup> Ibidem.

<sup>342</sup> Cfr. E. Villa, testo su Colla, in *Colla*, cit.

<sup>343</sup> Villa ricorda qui un fatto accadutoogli da bambino e riportato in *Visita alla termomeccanica*, in "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica IV (6), novembre-dicembre 1956: "RICORDO che da bambino per tanti anni ero perseguitato, come ossessionato, da una domanda alla quale nessuno sapeva mai rispondere con una risposta evidente, che placasse quel mio stato d'angoscia. «Dove va a finire – mi chiedevo – il buco dell'orecchio? [...] E sempre la stessa cosa: vedevo il labirinto, il canale che portava a un punto buio, e in fondo deve esserci l'abisso, un abisso grande come il pozzo in campagna, come certi strapiombi del sogno. Avevo paura, molte volte. Quella era forse la primissima idea del labirinto, di cui l'uomo è al tempo medesimo architetto e prigioniero, ideatore e vittima: il labirinto dei miti e delle mitologie, un'idea crudele, un germe continuo e moltiplicato di paure, la caverna minima degli equilibri chiusi. Così è l'orecchio dentro, dove l'aria, comunque penetri e avanzi, trova il luogo dove modulare e macinare temperature, sibili, rumori, sensazioni, e infine parole, cioè congegni aerei, labili macchine, invisibili, impalpabili, eppure capaci di muovere la nostra vita".

padiglioni nazionali e degli artisti più interessanti e propositivi: gli scultori svizzeri (Walter Bodmer, Roberto Müller, Léon Préhandier, Bernard Luginbühl, André Gigon, Walter Bodmer, Roberto Müller, Léon Préhandier, Bernard Luginbühl), Jacques Villon al Padiglione della Francia, l'inglese Lynn Chadwick, Afro e altri Italiani (Consagra, Reggiani, Dova, Perilli, Santomaso, Dorazio, Vedova, Birolli, Mirko, Burri, Scialoja), il padiglione americano con una collettiva di 35 artisti sul tema della città, il tedesco Fritz Winter, lo spagnolo Antoni Tàpies e infine il belga Marc Mendelson.

Il commento di Gabriella Drudi alla Biennale del 1956, pubblicato all'inizio di "Arti Visive" sia in italiano sia in inglese<sup>344</sup>, sottolinea come nel cercare di accontentare tutti, la Biennale abbia scontentato molti, ed evidenzia inoltre tutte le implicazioni politiche e di potere che comportano alcune delle scelte fatte dall'istituzione Biennale, a discapito di motivazioni che dovrebbero essere puramente estetiche e qualitative.

Non è la prima volta che "Arti Visive" si schiera con prese di posizione politico-culturali, sempre a sostegno della libertà espressiva dell'artista e di un'arte astratta indipendente da imposizioni o esigenze politiche. Nel numero 4-5 del maggio 1953, infatti, era stata pubblicata una *Lettera semiaperta a cinquantatre senatori*<sup>345</sup> in seguito all'interrogazione parlamentare proposta dall'Onorevole Gasparotto in merito alla lista di opere esposte alla Biennale del 1952 proposte come acquisto per lo Stato italiano da parte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, tra cui figuravano soprattutto artisti non romani come Birolli, Morlotti, Treccani, Radice, Lardera (la cui scultura provocò le maggiori reazioni), Alberto Viani, Reggiani e diversi artisti non-figurativi. La lettera firmata da "Arti Visive" – in cui si può riconoscere lo zampino di Villa per il tono della scrittura e alcune scelte lessicali –, con tono sarcastico e di pietà, suggerisce ai politici il silenzio su temi che competono loro e su cui sono ignoranti: "Ci sono cose così complicate e oscure, signori senatori! Ignoratele. Tante altre cose ignorate! E questa non sarà l'unica delle vicende essenziali che per maturare, ha bisogno della vostra ignoranza, appunto. È vero che i nostri senatori sono gente 'di temperamento', ma se sapessero quanto ne abbiamo noi di temperamento! Soltanto che noi sappiamo disciplinarlo e parlare soltanto di quello che ci tocca"<sup>346</sup>. Ma come è ben noto non è la prima volta che la politica e i partiti in quegli anni (e non solo) intervengono nel dibattito artistico e culturale italiano (e non solo).

Nel suo commento la Drudi critica l'operato e la scelta del Presidente Alesi di appoggiarsi all'aiuto e alle indicazioni dei sindacati come tramite migliore per interagire con gli artisti e per presentare un panorama artistico il più ampio e capillare possibile. I sindacati, in quanto collegati ai partiti politici, portano nella discussione artistica questioni a essa estranee: infatti, nella risposta della CGIL all'invito di Alesi del 25 giugno 1955, citata dalla Drudi, si passa da argomentazioni qualitative – "i valori dell'arte italiana" – a quantitative, cioè rappresentare un panorama il più vasto possibile aumentandoli e mostre cicliche e personali. Gli stessi rappresentanti sindacati furono inseriti nella commissione per gli inviti (insieme ai rappresentanti del Comune e del Ministero), coadiuvati da Roberto Longhi – ritenuto dalla Drudi inadeguato come critico di arte contemporanea – e da Renato Guttuso, in qualità di rappresentante degli artisti che sottopongono le opere (dando vita così a un conflitto di interessi)<sup>347</sup>. L'intrusione dei sindacati venne criticata in modo duro anche da Pallucchini, che, nell'introduzione alla Biennale, sollecitò gli artisti a meditare sulla questione in nome della qualità della ricerca artistica: "Meditino gli artisti sulla necessità di sganciare da una mostra come quella veneziana, dove l'arte italiana viene a confronto con selezioni rappresentative di ogni paese, quell'ammissione per concorso che, in pratica, soprattutto quando gli 'addetti ai lavori' si sentono legati da responsabilità sindacali, significa, tranne rare eccezioni, un appesantimento del livello generale

---

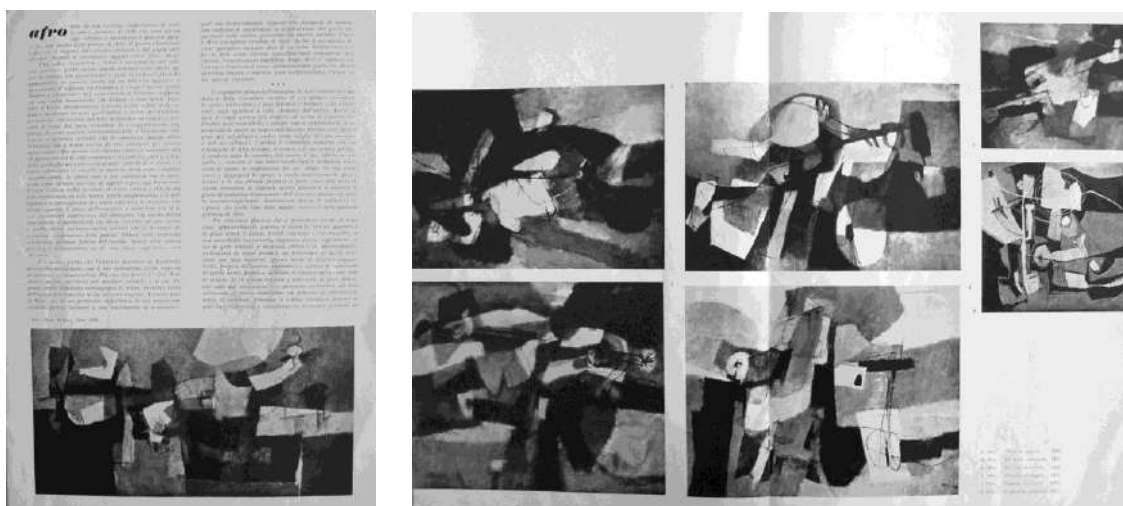
<sup>344</sup> G. Drudi, *Biennale 1956*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.6 (it.), pp.3-4 (ing.).

<sup>345</sup> "Arti Visive", *Lettera semiaperta a cinquantatre senatori*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.24.

<sup>346</sup> Ibidem. Si veda anche l'esordio della missiva: "Signori senatori, signori dignitari della corte italiana, signori retori delle prebende sofisticate, signori cancellieri dell'ordinaria amministrazione e della materia grigia rinvoltolata nella carta 'tipo-mano', carciati cavalieri del buonsenso e dei conforti ufficiali, profeti in disuso dei fatti interamente scaduti e delle memorie andate a vuoto, chiunque o chiunque voi siate ad aver messo mano in una pasta che non riguarda voi, senatori eccellenti, una volta tanto veniamo noi a suggerirvi i sacri profitti del silenzio; in modo che non abbiate più oltre a enunciare mozioni troppo insignificanti, e sotto sotto, a guardar bene, un tantino offensive verso chi lavora in larga purità di intenti e con un costoso spirito di sacrificio".

<sup>347</sup> Cfr. *Artisti ammessi, in XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.LIX-LX (catalogo della XXVIII Biennale di Venezia, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

dell'esposizione<sup>348</sup>. La Drudi si lamenta inoltre della scelta di relegare gli artisti già esposti nelle edizioni precedenti a semplici *Presenze*, e dell'assenza di figure come Capogrossi (come se fosse stato dimenticato) o del rifiuto delle sculture di Colla perché giudicate "troppo polemiche". Infine nel ricordare che tutti – la stampa, le autorità, il pubblico – sono rimasti insoddisfatti dell'esposizione, cita il discorso di inaugurazione del Ministro dell'Istruzione Paolo Rossi, apprezzando da un lato l'analisi del problema e il suggerimento per cui la politica rimanga fuori dall'arte – nonostante, come aggiunge la Drudi, continuino le interpellanze parlamentari in materia – e l'arte sia capace di mantenere una propria autonomia e libertà, criticando dall'altro la soluzione proposta, cioè l'eliminazione dei critici e il ritorno al "sincero giudizio del popolo sulle opere che è caratteristico dei momenti più felici dell'arte", basato su tre criteri infallibili, "la poesia, la maestria e la difficoltà dell'imitazione"<sup>349</sup>. Criteri che evidentemente non sono validi per la Drudi e per "Arti Visive", e che invece posso dare come frutto i titoloni di molti giornali italiani: "Parabola degli astrattisti. La geometria della paura al manicomio"; "Sempre più smarriti dovremo tornare al realismo rappresentativo per bilanciare gli arbitri dell'astrattismo?"; "I preparati di Burri passano per pittura"; "L'astrattonullismo dell'olandese Piet Mondrian". Titoli che per Gabriella Drudi rispecchiano la tendenza generale del pubblico italiano, ma anche le opinioni del Presidente Alesi: "può darsi anche che ci sia un lento ritorno ad un figurativo che troppo rapidamente aveva ceduto il campo a una ricerca intellettualistica"<sup>350</sup>. Per maggiore correttezza storica, in realtà la frase di Alesi estrapolata dalla Drudi, riletta all'interno della Presentazione, assume un tono molto meno perentorio e di indirizzo, sebbene alcune scelte lessicali svelino le propensioni dell'autore.



T. Scialoja, *Afro*, 1954 "Arti Visive", Il serie (5), estate 1956, pp.11-13

La chiusa finale dedicata ai premi – in cui si attacca l'avversione di alcuni membri italiani della commissione aggiudicatrice dei premi all'arte astratta tanto da non votare il Premio di Pittura del Comune di Venezia ad Afro – rimanda all'ultima sezione del fascicolo di "Arti Visive", in cui la rubrica *Cronache*, oltre ai commiati a Pollock e Prampolini appena deceduti, dedica un'ampia parte a tutti i premi della XXVIII Biennale di Venezia e alle rispettive giurie<sup>351</sup>.

Il centro strutturale e critico del fascicolo è il saggio di Scialoja su Afro accompagnato da una ricco corollario di dieci opere del 1955-56, più della metà delle quali pubblicate sulla doppia

<sup>348</sup> R. Pallucchini, *Introduzione*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, p.XXIX (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>349</sup> G. Drudi, *Biennale 1956*, cit., p.6.

<sup>350</sup> *Ibidem*. In merito si veda anche la fonte originale: M. Alesi, *Prefazione*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, p.XIV (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>351</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache. Heast Hampton; Roma; Venezia*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, pp.21-22. Premi internazionali: Premi della Presidenza del Consiglio: pittura: Villon; scultura: Chadwick; incisione: Munakata; disegno: Martins; Premi del Comune di Venezia: pittura. Afro; scultura: Greco; incisione: Music; disegno: Anna Salvatore e Mattioli.



pagina centrale del numero<sup>352</sup>. Attorno a ciò ruota tutto il resto del numero a partire dagli altri artisti italiani presenti in Biennale agli stranieri vincitori di premi Villon e Chadwick, e fino agli Americani. In catalogo la mostra di Afro (10 opere provenienti quasi esclusivamente dagli Stati Uniti e in particolar modo dalla Catherine Viviano Gallery, eccetto il *Silver Dollar Club* della collezione Jesi) è presentata dall'amico Andrew Carnduff Ritchie del MoMA di New York, che ricorda come già le opere viste nel 1948 rivelassero le qualità del pittore italiano – che nel tempo si sono arricchite e sviluppate –, riconosciute nella sensibilità pittorica, nella capacità tecnica e nel significato della sua fantasia che partecipa dei valori figurativi e di quelli astratti<sup>353</sup>. La lettura che del linguaggio artistico di Afro dà Scialoja – molto sentita, appassionata, e giocata su intonazioni poetiche e sospese –, inserisce nel dibattito critico un nuovo elemento di riflessione: l'ombra. Mentre tutti parlano per Afro di luce e colore, Scialoja afferma che la sua immagine sembra fondarsi sulla mobilità dell'ombra: l'ombra diviene elemento strutturante della pittura di Afro; l'ombra dimensiona e condiziona il colore, e dissocia l'elemento plastico da quello cromatico-luminoso. La fluidità, la sospensione e lo sfuocamento del colore dato da velature trasparenti e forme di sempre meno spigolose in cui si insinuano elementi lineari elusivi vengono letti Scialoja come "assunzione di un elemento reale – l'ombra – ad elemento di stile, a struttura"<sup>354</sup>. Nel 1956 il linguaggio artistico di Afro ha ormai raggiunto una maturità che troverà completa espressione già nelle opere che saranno esposte nel febbraio 1957 nell'ambito dell'importante collettiva Afro, Burri, Scialoja presso la Galleria La Tartaruga di Roma. L'esposizione viene recensita da "Arti Visive" nel numero 6-7 dell'estate 1957 con la riproduzione di un'opera esposta per ognuno dei tre artisti – tra cui l'opera *Segno limite* di Afro, che verrà inviata a New York alla fine dell'anno per la quarta personale dell'artista presso la Viviano Gallery dopo quelle del 1950, 1952 e 1955 – e un trafiletto attribuibile allo stesso Scialoja per la citazione da Robert Motherwell usata per mettere in luce l'elemento comune tra artisti diversi: "L'ardimento è soltanto uno dei valori morali onorati dai pittori moderni. Ve ne sono molti altri, integrità, sensualità, sensitività, sapere, passione, dedizione, sincerità e via dicendo, che presi nel loro insieme rappresentano lo sfondo morale del giudizio in rapporto a ogni data opera di arte moderna. Qualsiasi giudizio estetico importante è, nel suo ultimo sfondo, morale"<sup>355</sup>. L'esposizione presso la Viviano dal 25 novembre al 21 dicembre 1957 di diciannove opere, tutte del 1957<sup>356</sup>, porterà definitivamente Afro al grande successo internazionale, che avrà una ricaduta anche in Italia. Infatti, da un lato i riscontri sulla stampa furono molto positivi e importanti<sup>357</sup>, dall'altro l'esposizione ebbe un grande successo di pubblico e di vendite – anche con prezzi molto più alti rispetto a quelli per il mercato italiano, secondo la decisione della

<sup>352</sup> C. Efrati [T. Scialoja], *Afro*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, pp.11-15, con 10 opere, tutte quelle esposte nella sala L della Biennale di Venezia: *Stagione nell'ovest*, 1956 [368] [in "AV" i colori sono un po' più freddi e virati sull'azzurro] (I copertina; ripubblicato a p.13); *Silver Dollar Club*, 1956 [369] (p.10); *Terra di quercia*, 1956 [366], *La caccia subaquea*, 1955 [343], *Per una ricorrenza*, 1955 [349], *Progetto di viaggio*, 1956 [358], *Giardino d'infanzia*, 1951 [239] (pp.12-13); *Ombra bruciata*, 1956 [350], *Doppia figura*, 1955, *La scheggia*, 1956 [353] (p.14). Il saggio è pubblicato tradotto in inglese alle pp.3-4.

<sup>353</sup> A. Carnduff Ritchie, *Afro*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, p.248-249 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>354</sup> C. Efrati [T. Scialoja], *Afro*, cit.

<sup>355</sup> [Arti Visive / T. Scialoja], [trafiletto redazionale sulla mostra di Afro, Burri e Scialoja alla Galleria la Tartaruga], "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1957, p.23; con tre opere: T. Scialoja, *Irritazione*, 1957; A. Burri, *Sacco e rosso*, 1953; Afro, *Segno limite*, 1957 [382] (pp.22-23).

<sup>356</sup> In realtà l'esposizione rimase aperta fino al 4 gennaio 1958, come si può leggere in una lettera di Afro a Birolli scritta nel gennaio del 1958 dal Mills College di Oakland in California e conservata presso l'Archivio Birolli. Cfr. L. Caramel (a cura di), *Afro l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, Milano, Mazzotta, 1989, p.162 (catalogo della mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 1989).

Afro espone 19 opere del 1957: *L'uccello del tuono* [383], *Pietra serena* [370], *Primo giorno* [383], *Santantuono* [396], *Tre sotto chiave* [386], *Estate in palude* [394], *La candelora* [379], *Volo di notte* [381], *Golfo degli aranci* [391], *Testa di pontel* [371], *Giallo limone*, *Segno limite* [382], *Controforma* [387], *Tempo coperto* [389], *Cera persa* [387], *Permesso di soggiorno* [373], *Le torbe* [395], *Le crete* [399], *Senso proibito* [401].

<sup>357</sup> Tra le recensioni statunitensi – D. Ashton, *Art: Paintings by Afro*, "The New York Times", New York, dicembre 1957; M. S., *Exhibition of Painting at Viviano Gallery*, "Arts", New York, dicembre 1957; T. Paker, *Newest Personages and Controformas at Viviano Gallery*, "Art News", New York, dicembre 1957 – è interessante citare il contributo di Emily Genauer, *New Afro Solo* sul "New York Herald Tribune" del 1° dicembre 1957, in cui vengono sottolineati la scomparsa della linea e l'uso di un colore sempre più sottile e diafano che si organizza in masse vaporose raggruppate al centro della tela secondo una struttura orizzontale-diagonale.

Viviano – tanto che Afro, sempre in una lettera a Birolli del gennaio 1958, afferma che rimasero invendute al termine dell'esposizione solamente quattro tele. Afro parla dell'ottima accoglienza della mostra anche in altre lettere indirizzate a Scialoja il 25 novembre 1957 e il dicembre successivo<sup>358</sup>.

Strettamente collegata al saggio di Afro è la rassegna di immagini a seguire di opere di artisti italiani presenti in Biennale e, in gran parte, costantemente seguiti da "Arti Visive": Consagra, Reggiani, Dova, Perilli, Santomaso, Dorazio, Vedova, Birolli, Mirko, Burri, Scialoja<sup>359</sup>. Nel caso degli ultimi tre, le immagini delle opere convivono con tre brevi testi di Ascanio Ascani, Marco Balzarro e Lucia Drudi. Se per il testo di Ascani si può parlare di una poesia sull'arsura e sulla sete, come contraltare all'opera di Mirko, in quello della Drudi si legge una successione di immagini poetiche e liriche che cercano di ridare al lettore in forma verbale le qualità della pittura di Scialoja; più critico e lineare è lo scritto di Balzarro su Burri che accosta la presenza di una materia post-dadaista a una composizione di tipo neoplasticista.

Attorno a questo nucleo centrale dedicato all'arte italiana ruotano i testi sui padiglioni stranieri, come a ridare a essa un ruolo di centralità. Il lungo testo di Perilli sul padiglione svizzero<sup>360</sup> è l'occasione per ragionare in modo più ampio e articolato sulla scultura e sulla sua relazione con lo spazio, passando dalla scultura intesa come volume e costruzione nello spazio, a scultura percepita essa stessa come spazio, grazie per esempio ai lavori di Calder e di Pevsner; ed ora gli scultori sono impegnati in una ricostruzione del mondo, superando il problema del volume nello spazio o della sua disgregazione nel vuoto, in nome di un recupero della memoria delle cose trascorse, secondo atteggiamenti, procedimenti e moduli che hanno consonanze con quelli di scultori come Mannucci e Colla. È lo stesso Perilli a introdurre quasi il testo di Lucia Drudi su Lynn Chadwick<sup>361</sup>, in quanto l'artista romano indica nel proprio scritto l'artista inglese

---

<sup>358</sup> Le due lettere sono conservate presso l'Archivio Scialoja e pubblicate in L. Caramel (a cura di), *Afro l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, cit., pp.160-162, e in F. D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, De Luca, 1991, pp.123-124.

<sup>359</sup> ["Arti Visive"], *Pittori e scultori italiani*, "Arti Visive", Il serie (5), pp.16-17, con 8 opere: P. Consagra, *Piccolo comizio*, 1956 [sala L]; M. Reggiani, *Composizione a ventaglio*, 1955 [sala XLV]; G. Dova, *Personaggio che guarda il mare*, 1956 [sala XXIX]; A. Perilli, *Con le prime luci*, 1956 [sala XXIX]; G. Santomaso, *Primavera sul fiume*, 1956 [sala VI, tav. 18]; P. Dorazio, *La munizione di Raffaello*, 1955 [sala XXIX]; E. Vedova, *Dal ciclo della protesta n.2*, [sala LII]; R. Birolli, *Incendio notturno alle Cinqueterre*, 1955 [sala VI].

A. Ascani, Mirko, con l'opera di Mirko *La sete*, 1954 [sala VI, tav. 22]; M. Balzarro, Burri, con l'opera di A. Burri, *Nero bianco nero*, 1955 [sala XXIX]; L. Drudi, Scialoja, con l'opera di T. Scialoja, *Separazione*, 1956 [sala XXIX], "Arti Visive", Il serie (5), estate 1956, p.17.

Nella XXVIII Biennale tra gli artisti citati, a Consagra, Reggiani e Vedova vengono dedicate delle sale personali, mentre gli altri erano presenti con una, due o tre opere: Consagra (10 opere), sala XII (Cfr. U. Apollonio, *Pietro Consagra*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, cit., pp. 65-67 + tav.31); Reggiani (14 opere), sala XLV (Cfr. U. Apollonio, *Mauro Reggiani*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, cit., pp. 231-233 + tav.64); Vedova (10 opere), sala XLII (Cfr. G. C. Argan, *Emilio Vedova*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, cit., pp.220-223 + tav.73). Dova (3), Perilli (3), Dorazio (3), Burri (2), Scialoja (3) espongono nella sala XXIX con i seguenti altri artisti: Bacci (3), Borella (3), Brunori (3), saraceni (3), Casoni (3), Castello (3), Davico (3), Dorazio (3), Gaspari (3), Giunni (3), Gregori (3), Lanaro (3), G. Morandi (3), Pancaldi (3), Perizi (3), Radice (3), Rama (3), Rho (3), Ruggeri (3), Saroni (3), Turcato (3), Vacchi (3), Zotti (3), Garelli (3), Parnigotto (3), Signori (3), Macri (3). Santomaso, Birolli e Mirko espongono solo un'opera nella sezione Presenze nella sala VI.

<sup>360</sup> A. Perilli, *Padiglione svizzero*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, pp.7+21, con 5 opere esposte in Biennale: W. Bodmer, *Rilievo in metallo rosso*, 1955; R. Müller: *Nodo*, 1956; L. Préhandier, *La cattedrale*, 1953; B. Luginbül, *Elemento*, 1955; A. Gigon, *Composizione I*, 1955. Il padiglione svizzero – a cura del Commissario Hans Stocker – illustra l'apporto degli artisti svizzeri alla scultura non-figurativa presentando opere di artisti, giovani e anziani (tra cui gli stessi curatori lamentano l'assenza di Max Bill e Alberto Giacometti, presente invece nel padiglione francese): Hans Aeschbacher (2), Walter Bodmer (14), Serge Brignoni (7), Johannes Burla (3), André Gigon (2), Hansjorg Gisiger (2), Eugen Hafelinger (3), Walter Linck (7), Bernhard Luginbühl (2), René Monney (2), Robert Müller (5), Antoine Poncet (3), Léon Prébandier (2), André Ramseyer (2), Erwin Rehm (3), Taeuber-Arp Sophie (7), Louis Weber (2). Cfr. H. Keller, *Padiglione svizzero*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.500-507 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>361</sup> L. Drudi, *Chadwick*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, pp.10 + 21, con due opere esposte nel Padiglione della Gran Bretagna: *The listeners [Gli ascoltatori]*, 1953; *Encounter [Incontro]*, 1955. Di Chadwick vengono esposte 19 sculture, tra cui anche *The Inner Eye* (1952) [tav. 116], citato dalla Drudi nel testo, ma non illustrato, e 21 disegni: *Scultura in equilibrio*, 1951; *L'occhio interno*, 1952; *Scultura in equilibrio*, 1952; *Donna di St. Louis*, 1952; *Piccola bestia*, 1953; *Bestia Idiomorfica*, 1953; *Gli ascoltatori*,

come uno dei più capaci scultori dell'edizione della Biennale del 1956, insieme a Cesar e Müller Linck. La Drudi analizza alcune delle sculture esposte in mostra tracciando un percorso della ricerca dell'artista, e individuando sotto un generale surrealismo ironico e immaginifico, un primo momento in cui emerge con forza la dinamica pieno-vuoto che trasforma l'oggetto e la materia raggrumata e arcaica, e un secondo, invece, in cui la propensione fantastica sembra diventare predominante. Si tratta di una lettura che segue la ricostruzione storica e le riflessioni di Robert Melville nel testo in catalogo, riprendendone alcune scelte lessicali, tra cui la visione orientale di Calder. Parallelamente a Chadwick, vincitore del primo Premio della Presidenza del Consiglio per la scultura, "Arti Visive" dedica un approfondimento – firmato da Giuseppe Marchiori – anche al vincitore del primo premio per la pittura, Jacques Villon<sup>362</sup>. Marchiori, come anche Cogniat, commissario del padiglione francese e autore dei testi in catalogo, sottolinea che finalmente è stato riconosciuto il giusto valore alla pittura di Villon – a lungo rimasto semi-sconosciuto, schiacciato dalle altre personalità degli artisti cubisti, in particolar modo Braque e Picasso – e alla sua capacità di comporre lo spazio con piani distesi e legati insieme, e alla qualità costruttiva della luce.

Nella seconda parte abbiamo un breve testo di carattere poetico e suggestivo di Lucia Drudi sulla collettiva del padiglione degli Stati Uniti, che diversamente dagli anni precedenti, non ha privilegiato pochi singoli artisti, ma ha cercato di costruire un discorso attorno al tema della città, suscitando alcune perplessità interne all'ambiente critico americano<sup>363</sup>. La lettura della Drudi si concentra sugli aspetti visivi, sullo "spazio e la luce della materia", sul segno e la volontà drammatica, sulla calligrafia e il gesto. Infine un'ultima pagina con la riproduzione di un'opera di Fritz Winter, *Giardino d'autunno*, esposta con altre 23 tele nel Padiglione della Germania<sup>364</sup>, una tela del belga Marc Mendelson<sup>365</sup> e una delle tre opere esposte da Antoni Tàpis al padiglione

---

1953; *Scultura*, 1953; *Tortora aggressiva*, 1953-54; *Vacca Shorthorn*, 1954; *Lo straniero*, 1954; *Incontro*, 1955; *Roccia*, 1955; *Due figure danzanti n.6*, 1955; *Due figure*, 1955; *Bozzetto per Teddy Boy e ragazza*, 1955; *Teddy Boy e ragazza*, 1955; *Bestia I*, 1955; *Le stagioni*, 1955-56; disegni per sculture, 1952-56. Cfr. R. Melville, *Lynn Chadwick*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.416-419 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956). Si veda anche il catalogo *The British Pavilion. Exhibition of works by Ivon Hitchens, Lynn Chadwick and John Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch, Jack Smith. The XXVIII Biennale Venice 1956*, p.6. Si ricorda inoltre che un'altra opera del 1957 di Chadwick verrà pubblicata nella carrellata finale di opere del numero 8 del 1958 di "Arti Visive".

<sup>362</sup> G. Marchiori, *Villon*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, pp.8-9, con 3 opere di Villon: *Soldati in marcia*, 1913; *Galoppo*, 1921; *Giardino in festa*, 1948. Nel padiglione francese alla XXVIII Biennale Villon espone 38 opere prodotte dal 1911 al 1955. Nella sezione dedicata alla pittura oltre a Villon sono presenti Bernard Buffet (24), André Dunoyer de Segonzac (23) e Pierre Tal Coat (13); in quella della scultura André Arbus (5), César baldacchini (5), Alberto Giacometti (8), Pierre Ibert (1), Etienne Martin (3) e Hubert Yencesse (5); infine per l'incisione abbiamo Henri Georges Adam (30 + 2 arazzi). (Cfr. R. Cogniat, *Padiglione Francia*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.380-391 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>363</sup> L. Drudi, *Pittori americani*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, p.19, con 3 opere: F. Kline, *New York*, 1953; J. Pollock, *Convergenza*, 1952; W. De Kooning, *Notizie newyorkesi*, 1955. La mostra, a cura di Katharine Kuth, Conservatore della pittura e scultura moderne all'Art institute di Chicago – il cui direttore Daniel Catton Rich, su invito del MoMA di New York, è stato designato come commissario del padiglione per la XXVIII edizione della Biennale – una selezione di 46 opere di 35 artisti: Ivan Albright (1), Fred Barman (2), Nicolas Carone (2), Stuart Davis (1), Willem De Kooning (1), Jimmy Ernst (1), Lyonel Feininger (3), Joseph Frieber (1), Lee Gatch (2), Xavier Gonzales (14), Edward Hopper (1), John Hultberg (1), Herbert Katzman (1), Franz Kline (2), Jacob Lawrence (1), Jack Levine (2), Norman Lewis (1), Loren Mac-Iver (1), Corrado Marca-Relli (1), Boris Margo (1), John Marin (2), Reginald Marsh (1), George Mueller (1), Walter Murch (1), Georgia O'Keeffe (1), Charles Oscar (3), Arthur Osver (1), Bernard Perlin (1), Jackson Pollock (1), Ben Shahn (1), Charles Sheeler (2), Joseph Stella (1), Hedda Sterne (41), Mark Tobey (4), George Tooker (1). (Cfr. K. Kuth, *I pittori americani e la città*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.491-499 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>364</sup> Oltre alla grande retrospettiva di Nolde, la Germania presenta opere di Ernst Wilhelm Nay (18), Karl Hartung (28), Bernard Heiliger (41), Tony Stadler (3) e il nostro Fritz Winter con 24 opere. (Cfr. E. Hanfstaegl, *Padiglione Germania*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.387-398 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

<sup>365</sup> Anche il Belgio propone una grande retrospettiva di Rik Wouters (66 opere) e una serie di giovani artisti quali Gaston Bertrand (6), Anne Bonnet (8), Jan Cox (20), Marc Mendelson (8), Louis Van Lint (15). (Cfr. J. Van Lerberghe, *Padiglione Belgio*, in *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, Alfieri Editore, 1956, pp.333-344 (catalogo della *XXVIII Biennale di Venezia*, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956).

spagnolo, accompagnata da un breve testo descrittivo e con accenni suggestivi di Marco Balzarro<sup>366</sup>.

Il numero 6-7 – oltre ai già citati testi della Drudi sulla scultura di Mirko e Colla<sup>367</sup>, nonché il breve scritto redazionale su quella di Edgardo Mannucci<sup>368</sup> e il saggio di Perilli su Mondrian<sup>369</sup> – è dedicato ad Arshile Gorky con la pubblicazione dei testi inediti di Ethel Schwabacher per la prima monografia dedicata all'artista americano, pubblicata in quello stesso anno dal Whitney Museum of American Art di New York, e di un nutrito apparato illustrativo<sup>370</sup>. Per l'occasione lo stesso Scialoja pubblica un proprio testo su Gorky scritto nell'ottobre dell'anno precedente a New York, proprio quando stava lavorando alla realizzazione del numero monografico per "Arti Visive"<sup>371</sup>. Come nel caso del fascicolo 5 dedicato ad Afro, anche questo è strutturato in modo circolare: al centro il nucleo su Gorky caratterizzato dalla doppia pagina centrale con immagini di opere fondamentali dell'artista, prima e dopo i testi sul panorama artistico italiano, in particolar modo sulla scultura astratta italiana.

Come l'ultimo numero della prima serie, anche l'ultimo della seconda è dominato da una carrellata di immagini di opere di artisti italiani e stranieri, dai più noti e sempre seguiti e sostenuti da "Arti Visive", a quelli più giovani e appena segnalati: tra questi è interessante segnalare i nomi di Pomodoro, Irwin, Lipton, Marotta, Noguchi, Okada, Lassaw, Chillida, Scarpitta, e ricordare anche quello di Gastone Novelli che qui compare per la prima volta con un'immagine, dopo essere stato già citato in più occasioni<sup>372</sup>. Sembra quasi che di Novelli "Arti Visive" abbia osservato da lontano l'evoluzione della sua ricerca, segnalando le prime esposizioni al ritorno dal Brasile e la fondazione insieme a Perilli de "L'Esperienza Moderna", nuova rivista di riferimento per il panorama artistico romano più avanzato, dando avvio a una nuova stagione che non sembra più quella di "Arti Visive". Il numero 8 del 1958, infatti, si dimostra essere il frutto di una certa stanchezza: se la rassegna di immagini del n. 10, primavera-estate 1954, mostrava una grande attenzione e raffinatezza grafica, sia nelle scelte di impaginazione e di struttura, sia nell'uso della carta velina, quella del 1958 appare come una sequenza indifferenziata di opere, quasi a sfruttare al massimo le pagine del fascicolo, dove solo alle quattro opere a tutta pagina (di cui tre a colori) – Consagra, Vedova, Capogrossi e Colla – è dato il necessario respiro e risalto.

### 2.3 Emilio Villa e Alberto Burri. Sodalizio artistico e critico vagliato attraverso l'analisi sistematica dei testi villiani

Per Villa l'operazione artistica di Alberto Burri è fortemente legata alla realtà contemporanea ed espressione della coscienza del suo tempo. Nel testo del catalogo della mostra di Burri alla Fondazione Origine così scrive: "ecco un'opera che poteva essere fatta soltanto oggi, ecco un'azione che poteva essere compiuta oggi soltanto, non ieri, non domani"<sup>373</sup>.

<sup>366</sup> M. Balzarro, *Tapies*, "Arti Visive", Roma, Il serie (5), estate 1956, p.20.

<sup>367</sup> L. Drudi, *Scultura di Mirko*, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1957, p.7, con un'opera di Mirko, *Motivo a rocchi*, 1956. L. Drudi, *Sculture di Ettore Colla*, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1957, p.7, con un'opera di Colla: *Orfeo*, ferro, m. 1.80, 1957.

<sup>368</sup> [Arti Visive], *Sculture di Mannucci*, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1957, con un bronzo di Mannucci del 1955. Il trafiletto, attribuibile per confronto stilistico alla stessa Lucia Drudi, recensisce la personale dell'artista alla Galleria L'Obelisco di Roma.

<sup>369</sup> A. Perilli, *Mondrian in Italia*, cit.

<sup>370</sup> E. Schwabacher, *Arshile Gorky, Garden in Sochi; De Kooning a Gorky; Léger-Breton*, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1954, pp.9-10, 16, 20, con 21 opere di Gorky. Per ulteriori approfondimenti in merito si veda il successivo cap. 3.2.

<sup>371</sup> T. Scialoja, *Per Gorky*, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1954, p.17.

<sup>372</sup> Si vedano la recensione della prima personale al ritorno dal Brasile alla Galleria della Cassapanca dal 12 al 24 gennaio 1955, nel numero 2 dell'aprile-maggio di quell'anno (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.1); la comunicazione della mostra allo Studio b 24 di Milano nel mese di ottobre (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Milano*, "Arti Visive", Roma, Il serie (3-4), marzo 1956, p.2); infine la nota sulla personale alla Galleria La Salita nel mese di aprile 1957 in contemporanea all'uscita del primo fascicolo de "L'Esperienza moderna" (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1957, p.25).

<sup>373</sup> E. Villa, *Burri*, Roma, Edizioni Fondazione Origine, 1953 (catalogo della mostra Fondazione Origine, Roma, 18-30 marzo 1953); il formato è un quartino: chiuso 19,9x15,8cm; aperto 19,9x31,6cm.

Data l'importanza dell'opera di Burri e del rapporto critico-artistico tra questi e Villa<sup>374</sup>, in generale nell'arco di tutta la loro attività, e in particolare all'interno dell'ambito della Fondazione Origine, si vuole qui proporre una doppia e connessa analisi del loro operato, attraverso un'indagine sistematica dei testi villiani su Burri.

Il punto di partenza è quindi quello di considerare il testo critico come "oggetto", cioè come dato definito e concluso, similmente a un dipinto, una scultura, un'opera d'arte, o una poesia, e proporre una lettura critica, mediante un'analisi contenutistica, linguistica, stilistica, contestuale. Si è proceduto tenendo presente la duplicità dei livelli che s'intersecano e sono strettamente interdipendenti in un testo villiano: quello di testo sul lavoro di un artista, e quello di testo con un proprio carattere autonomo poetico, che però talvolta non coincidono.

Sempre per l'interdipendenza esistente tra l'attività espositiva e quella editoriale della Fondazione Origine, nel n. 4-5 di "Arti Visive", maggio 1953, Villa pubblica la straordinaria poesia su Burri, *Nostra dimessa cosmogonia*, accompagnata da alcune delle opere esposte in quell'occasione<sup>375</sup>. Questi sono i due più importanti contributi di Villa alla critica della ricerca artistica di Alberto Burri nell'ambito della Fondazione Origine e di "Arti Visive", tuttavia Villa pubblicherà un terzo testo più breve – un confronto tra Burri e Vedova – nel n. 3-4 del gennaio 1956<sup>376</sup>. Infine bisogna ricordare l'importante volume *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* pubblicato dalla Fondazione Origine nel marzo del 1955, con 17 poesie di Villa e opere originali di Burri realizzate tra il 1953 e il 1954.

In "Arti Visive" la presenza dell'opera di Burri è costante e fondamentale. Oltre ai riferimenti già ricordati in precedenza, vi si trovano l'immagine *La cucitura*, un *Sacco* del 1952 [236], nel primo numero del luglio-agosto 1952, in una pagina dedicata all'assegnazione del Premio alla scultura della Biennale di Venezia a Calder; un altro *Sacco* del 1952 [265] nella rubrica *Indicazioni* del fascicolo 6-7, novembre-dicembre 1953, con foto di opere di Balla, Ruggeri e Teghini del 1913 e di Sonia Dealunay del 1911; nel numero successivo, un disegno del 1952; nell'ultimo numero della prima serie, primavera-estate 1954, *Sacco S 3*, 1953 [254], all'interno della carrellata fotografica con opere di Baziotes, Blow, Barisani, Burri, Childs, Colla, Cristiano, Labracque, Martin, Pastore, Pillet, Scott, Scanavino, Tapiri, Stern, Trrr. Nella seconda serie di "Arti Visive" abbiamo una breve nota su Burri di Marcello Balzarro, con un *Nero, bianco, nero* [394] del 1955 nel fascicolo 5 dell'ottobre-novembre 1956<sup>377</sup>; nel numero dell'estate 1957, invece, viene segnalata la mostra *Afro, Burri, Scialoja* aperta alla Galleria La Tartaruga nel febbraio 1957, accompagnata dall'immagine di *Sacco e Rosso* del 1953 identificabile con *Sacco 5P* del 1953 [418]; e infine il catrame *Pittura*, 1949 [57] compare ad accompagnamento del testo *Materiali d'oggi per pittori e scultori d'oggi*<sup>378</sup>, e *Sacco e oro*, sempre del 1953 [395]<sup>379</sup>, è pubblicato nella rassegna fotografica finale *Pittori e scultori d'oggi* che chiude "Arti Visive" nel 1958<sup>380</sup>.

<sup>374</sup> Si ricorda per esempio come il testo *La peinture italienne dans les dix dernières années*, pubblicato da Villa nel fascicolo 21 di "Aujourd'hui", marzo-aprile 1959 – valutazione critica e polemica del panorama artistico italiano degli anni Cinquanta – sia il riconoscimento a Burri del ruolo di guida nella ricerca artistica più avanzata, parallelamente a quello riconosciuto a Fontana in scultura nel contributo *La sculpture italienne contemporaine* nel numero 23 del settembre 1959.

<sup>375</sup> Tutte le opere di Burri pubblicate con la poesia di Villa – eccetto *Gande Sacco*, 1952 [114] – sono state esposte alla Fondazione Origine; *Sacco L.A.*, 1953 [389] è stato pubblicato in prima e quarta di copertina del catalogo della mostra, ruotato di 90° in senso orario e rifilato verticalmente lungo i bordi. Secondo il ruolo di documentazione internazionale proprio della rivista, la poesia di Villa è introdotta da una fotografia della prima personale all'estero di Burri – *Alberto Burri: paintings and collages* – presso la Allan Frumkin Gallery di Chicago dal 13 gennaio al 7 febbraio 1953.

<sup>376</sup> E. Villa, *Emilio Vedova. Alberto Burri*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956. Il carattere di piccola nota di questo breve testo, sullo stesso livello della serie *Indicazioni* tipica della rivista "Arti Visive" a cui lo stesso Villa in parte contribuisce, ha consequenzialmente determinato la sua limitata fortuna letteraria.

<sup>377</sup> M. Balzarro, *Burri*, in *Indicazioni*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), ottobre-novembre 1956; vi sono anche opere e testi su Mirko (di Ascanio Ascani) e di Scialoja.

<sup>378</sup> Cfr. *Arti Visive*, *Materiali d'oggi per pittori e scultori d'oggi*, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958, pp.20-21.

<sup>379</sup> L'opera è pubblicata in "Arti Visive" ruotata di 90° in senso antiorario e con il titolo e data *Sacco*, 1951.

<sup>380</sup> [Arti Visive], *Pittori e scultori d'oggi*, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958: carrellata di foto di opere di Accardi, Dorazio, Alimenti, Burri, Corpora, Sanfilippo, Smith, Afro, Müller, Pomodoro, Guerrini, Baggiani, Denny, Donati, Franchina, Santomaso, Irwin, Jacobsen, Bestini, Leoncillo, Lipton, Sterpini, Parisi, Vedova, Sonderburg, Fontana, Ruta, Lardera, Mirko, Noguchi, Okada, Perilli, Kline, Lassaw, Tapis, Colla, Mannucci, Bay, Kennedy, Tot, Tobey, Hundertwasser, Scialoja, Turcato, Novelli, Consagra, Caporossi, Scarpetta, Rotella, Serpan, Signori, Marcarelli, Chillida, Nuvolo, Caputi, Scanalvo, Chadwick.

### *Burri alla Fondazione Origine*

Il primo contributo attivo di Villa alla Fondazione Origine è proprio la presentazione dell'importante personale di Burri allestita dal 18 al 30 aprile 1953, come prima vera mostra di *Sacchi* dell'artista umbro, con una prosa poetica in un piccolo catalogo<sup>381</sup>. In esso emerge quell'attenzione di Villa per l'impaginazione grafica che sarà una costante delle sue pubblicazioni, dalle riviste ai cataloghi, con esiti di straordinaria inventiva e originalità: da un lato l'utilizzo dei caratteri tipografici tipici delle scritte sui sacchi di juta delle derrate alimentari, per il nome dell'artista<sup>382</sup>; dall'altro la sapiente articolazione degli elementi grafici nella superficie spaziale della pagina, in modo che quelli orizzontali – opera di Burri e parole – travalichino la verticalità della pagina, e quelli verticali – il testo di Villa – colmino tutto lo spazio dall'alto al basso con un parallelepipedo compatto di testo impaginato al vivo. Perciò l'impatto visivo delle pagine del catalogo varia a seconda che sia chiuso o aperto.

Il catalogo ha in copertina *Sacco L.A.*, 1953 [114] pubblicato ruotato di 90° in senso orario e rifilato verticalmente lungo i bordi<sup>383</sup>. Sull'opera si sovrappone appunto la scritta *Burri*. In realtà ciò avviene per una versione del catalogo. Di esso infatti circolarono due versioni che si differenziano per la presenza o assenza del titolo-nome dell'artista in prima di copertina.

In linea con tale compattezza grafica del testo è la scelta – frequentissima in Villa e in molta grafica degli anni Cinquanta e Sessanta (compresa quella della stessa Fondazione Origine), ma anche successiva – di non utilizzare la lettera maiuscola in principio di frase, che sottolinea quel senso di continuità discorsiva dello scritto. Difatti la prosa poetica villiana è fatta di una sequenza, una catena di frasi paratattiche che si costruiscono l'una sull'altra, sebbene qui l'uso molto più frequente del solito dei segni di punteggiatura forti come il punto, ma anche i due punti, scandisca maggiormente il procedimento di accumulo<sup>384</sup>. In questo testo sembra emergere un intento quasi più didascalico, esplicativo, tanto che la scrittura è più controllata e meno debordante, per esempio, del testo su Burri del 1951 o della stessa coeva poesia

---

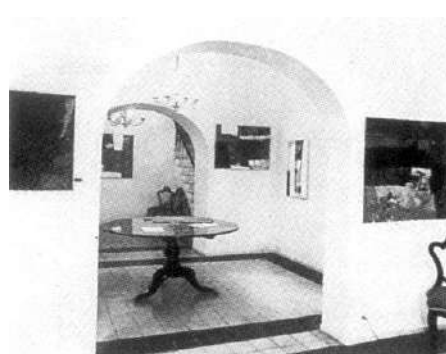
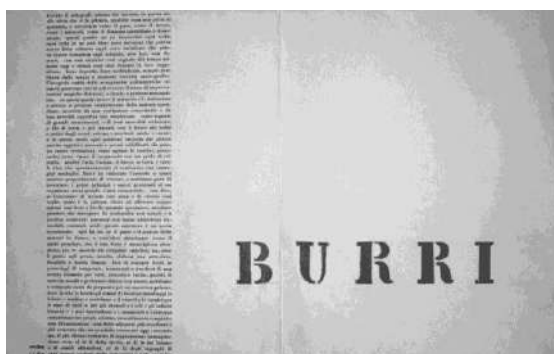
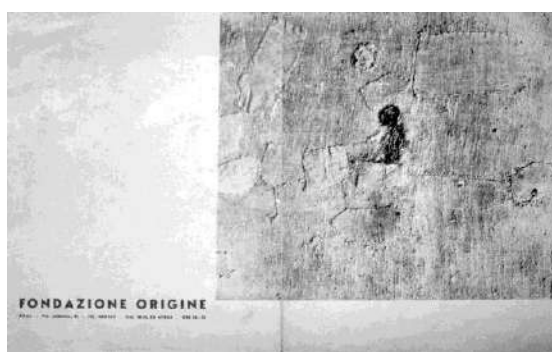
<sup>381</sup> Il testo – divulgato in seguito con il titolo *Trovato il mitografo urbano* – è il primo scritto di Villa su Burri pubblicato. Si tratta di uno dei testi villiani più importanti – a livello generale e nello specifico in riferimento all'attività artistica di Burri – per essere sia sul piano scritturale e sia su quello concettuale indicativo nel dare le linee guida per comprendere da un lato la qualità e la modalità dell'approccio di Villa alla "pittura" di Burri, dall'altro la ricerca dell'artista. Villa stesso è consapevole dell'importanza del proprio scritto e di questa personale di Burri, tanto da riproporlo tradotto in francese quasi totalmente nel lungo articolo pubblicato in "Aujourd'hui" nel 1960 – una sorta di ricostruzione storica e critica della ricerca di Burri – esaltando l'esposizione come "sa première exposition, organique, précise, pleine d'autorité, splendide et dense" (cfr. E. Villa, *Alberto Burri*, "Aujourd'hui. Art et architecture", Paris, (28), settembre 1960, pp.11-13). Il testo è stato ripubblicato in più occasioni a partire dalla prima riedizione in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Feltrinelli, Milano 1970, a cura di Aldo Tagliaferri e dello stesso Villa, in cui furono apportate delle lievi variazioni soprattutto nelle scelte dei segni di punteggiatura, alla quale fanno riferimento le edizioni di Celant 1990 e Crespi 1996; invece Crispolti 1971 e il regesto della grande retrospettiva su Burri del 1996 seguono giustamente l'edizione originale del 1953. Crispolti – interessato lettore dei testi villiani, come ci rivela la recensione al volume *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* nel 1971 (E. Crispolti, *Recensione di Emilio Villa, Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, "NAC, Notiziario di arte contemporanea", Milano, gennaio 1971, p.42.), una delle poche favorevoli e che ben aveva colto la peculiarità del procedimento critico di Villa, e per questo motivo in parte critica circa la scelta di alcuni testi – ripubblica correttamente la presentazione della mostra partendo dall'originale del 1953, ma stranamente tralascia, con debita indicazione grafica al lettore, due frasi centrali (righe 33-40 dell'originale del 1953) in cui Villa esalta l'eccezionalità poetica dei Burri.

<sup>382</sup> Così come compare nella poesia *Nostra dimessa cosmogonia*; la medesima soluzione verrà ripresa nella copertina della monografia di Sweeney edita dall'Obelisco nel 1955.

<sup>383</sup> Questa stessa opera verrà edita a corollario della poesia villiana su Burri in "Arti Visive" del maggio 1953; anche in questo caso l'opera è pubblicata ruotata di 90°, ma in senso antiorario. È singolare che l'opera sia stata pubblicata entrambe le volte in un senso diverso e sbagliato rispetto a quello reale orizzontale. Bisogna ricordare che in altre occasioni alcune opere di Burri sono state editate con il senso errato.

<sup>384</sup> Forse questa può essere una ragione delle modifiche apportate in occasione della riedizione in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (Milano, Feltrinelli, 1970), quando molti punti fermi vennero sostituiti da virgole accentuando la continuità della stratificazione immaginifica. Nella riedizione in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (pp.46-47) sono state apportate alcune modifiche, soprattutto circa i segni di punteggiatura: in dieci casi la virgola ha sostituito il punto della versione originale (righe 5, 8, 10, 15, 19, 27, 32, 37, 39, 44); in 1 caso il punto ha sostituito la virgola dell'originale (riga 29); in un caso la virgola dell'originale è stata eliminata (riga 32, tra "assai grande" ed "e non conosciuto"); in un caso la virgola ha sostituito i due punti dell'originale (riga 55); in un caso il punto e virgola ha sostituito i due punti dell'originale (riga 56); è stato tolto "un po'" (riga 39: "egli ha un po' il gusto"); è stata aggiunta la congiunzione "e" (riga 49).

pubblicata su “Arti Visive” nel maggio di quell’anno. C’è un’alternanza, ma anche una derivazione della scrittura poetica da quella didascalica. In tre punti del testo<sup>385</sup> alla presentazione logica di un concetto segue una sua espressione poetica e metaforica elegante, con frasi che ricordano un tono espressionistico ed ermetico. Molto bello è il brano – nell’ultimo e più lungo periodo del testo – che trascende in immagini il processo di trasformazione e “redenzione” artistica della materia attraverso il gusto e il pensiero, cioè l’approccio concettuale e compositivo dell’artista: “egli ha un po’ il gusto e il sentore delle materie in disuso, o senz’altro deteriorate (come il gusto popolare, che è una forte e meravigliosa attrazione, per le materie dei reliquiari cattolici), ma oltre il gusto, egli pensa, ascolta, elabora una articolata, flessibile e lucida litania. Luci di conopei lividi in pomeriggi di temporale, frammenti e riverberi di una serena bisanzio per tutti, atmosfere laiche, qualità di materie usuali e proletarie difese con amore, nobilitate e composte come da preparare per un superiore galateo...”<sup>386</sup>. La frase continua con piana eleganza, ma in modo descrittivo e aderente alla realtà oggettuale dell’opera d’arte. In quest’esempio il passaggio dal concetto all’immagine poetica avviene attraverso un rimando fonetico e semantico che connette la “lucida litania” alle “luci di conopei lividi”, che sovrappone la luce spirituale e la luce naturale, mediante un procedimento che Villa utilizzerà sempre più con esiti estremi e toni ludici, come si vede nei componimenti in francese degli anni Cinquanta e Sessanta, e già nelle *17 variazioni*<sup>387</sup>.



Esterno e interno, catalogo della mostra di Burri alla Fondazione Origine, 18-30 aprile 1953 [doppia versione del catalogo]

Foto della mostra di Burri alla Fondazione Origine, 18-30 aprile 1953

<sup>385</sup> Il primo punto riguarda le righe 16-22 dell’edizione del 1953: «in questi quadri invece il miracolo c’è: dolcissime o astruse o preziose reminiscenze delle materie quotidiane, investite da una esaltazione concettuale e da una severità oggettiva che stupiscono. come segnale di grandi smarrimenti, e di temi mescolati sottoterra, a filo di terra, e poi rimossi, con il fresco dei bulbi e radici dagli sterri, calcina e zuccheri, miche e vermi»; il secondo alle righe 23-27: “e in questo modo ogni porzione eseguita dal pittore suscita oggetti o racconti o poemi solidificati, che paiono essere rivelazioni, come agitare le tenebre, provarle; come rigare il crepuscolo con un grido di cristallo”; e il terzo alle righe 39-48, citato di seguito.

<sup>386</sup> E. Villa, *Burri*, Roma, Fondazione Origine, 1953, righe 39-48.

<sup>387</sup> E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Fondazione Origine, Roma marzo 1955, con 17 poesie di E. Villa e opere originali (1 copertina, 2 pagine) di A. Burri realizzate tra il 1953 e il 1954, tiratura da 1/99 a 99/99 + 5 per gli autori siglate A-E. Si veda la scheda specifica sulle *17 variazioni*.

Il tono poetico in realtà compare fin dalla frase d'esordio che in modo secco ci svela il carattere dell'azione artistica di Burri: cosmogonia<sup>388</sup> e contemporaneamente manifestazione della realtà sociale e spirituale del suo tempo: "trovato il mitografo urbano che inventa, in questa sfera che è la pittura, qualche cosa non priva di speranza, e necessaria come il pane, come il lavoro, come i miracoli, come il dramma quotidiano e domenicale". Villa ci dice, ecco, finalmente abbiamo trovato il creatore e l'inventore di nuovi miti: come un tempo l'artista primitivo aveva preso pieno contatto con la sua realtà<sup>389</sup>, così oggi Burri è pienamente conscio del suo tempo e ci offre forse una via d'uscita. Villa introduce il concetto di inevitabilità e necessità dell'opera di Burri rispetto alla realtà artistica contemporanea – costante di tutto il testo – con una similitudine che la paragona alle necessità basilari e di sopravvivenza, materiale e spirituale, di ogni persona nell'Italia del secondo dopoguerra. Villa, pur negando un approccio storicistico, tratteggia con immagini oggettuali e concise il quadro storico e le caratteristiche della società italiana degli anni Cinquanta, che drammaticamente si sta riprendendo dalla guerra, che ha bisogno di cibo e lavoro, che vuole ricostruire, che ha bisogno di speranza, che è anche intrisa di riti e tradizioni ben radicate, come lo stretto legame con la religione e con la Chiesa. E così Villa – memore della propria formazione seminariale e del proprio complesso rapporto con la sfera religiosa e sacra – crea un parallelismo tra il dramma materiale quotidiano e quello spirituale domenicale, aggiungendo in questa distinzione di frequenza temporale una nota forse ironica, quasi a ritenere intermittenti o a comando i loro bisogni spirituali e profondi.

In questo testo Villa mantiene sempre un tono frizzante e diretto, con punte di ironia, che lo avvicina molto al testo su Burri del 1951 nella volontà di dichiarare la grandezza di un artista, di un "poeta eccezionale", contro l'ottusità della critica accademica, dell'ottica museografica e storicistica, da lui sempre avversata. Perciò ben si intende l'uso di una frase retorica e ironica – "ora, dico, se l'esecutore di un'arte così poca e di risorse così vaghe, quale è la pittura, riesce ad afferrare supposizioni così forti a livello mentale spontaneo, ascoltare pensieri che insorgono da profondità non usuali" – in cui la denigrazione della pittura, e dell'arte in generale, serve a esaltare l'acutezza d'indagine di Burri. In realtà l'arte, e Burri nello specifico, è lo strumento in grado di comprendere e manifestare le necessità profonde dell'umanità. Villa è lucidamente consapevole della portata e delle conseguenze delle opere dell'artista umbro, e quindi del problema della corretta comprensione, nonché divulgazione e trasmissione temporale di una ricerca artistica. Essa deve essere libera dalla museografia, da lui intesa come limitazione a posteriori dell'evento artistico.

Villa in questo testo – come e anche di più che nello scritto su Burri del 1951 e nella poesia di "Arti Visive"<sup>390</sup> – usa in più occasioni il lemma pittura o altri che si rifanno a esso, in modo ambiguo, conscio della novità dei *Sacchi* di Burri<sup>391</sup> e della difficoltà di una loro definizione; ma

<sup>388</sup> Nel senso in cui verrà utilizzato da Villa nella poesia in "Arti Visive" del mese successivo.

<sup>389</sup> Si veda quanto Villa scriverà l'anno successivo in *Noi e la preistoria*, "Arti Visive", Il serie (1), novembre 1954: "Il recupero dell'atto iniziale, e di tutte le sue conseguenze, questa decisiva e definitiva ripresa del gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, anzi a una presa di possesso del mondo, è sottinteso, ma non tanto sottinteso da non essere almeno segretamente operante, nella maturità del lavoro moderno".

<sup>390</sup> Nella seconda strofa della poesia in "Arti Visive" (I serie, 4-5, maggio 1953) Villa utilizzerà l'espressione "pittura per modo di dire" che richiama una delle frasi iniziali del testo su Burri del 1951: "Diciamo pure: pitture, ma esse sono nutrite di un materiale che della pittura conserva soltanto una tragica reminiscenza, quasi come asfittica; un materiale devitalizzato depauperato imputridito consunto e già coartato dal deperimento".

<sup>391</sup> Ecco l'elenco delle opere esposte alla Fondazione Origine: *Catrame*, 1949 [43], catrame, olio, pietra pomice su tela, cm. 57 x 64; *Rosso*, 1950 [58], olio, pietra pomice su tela foderata con carta di giornale, cm. 75 x 59; *Muffa*, 1952 [77], stoffa, olio su tela, cm. 56 x 65, collezione privata, Milano; *Bianco*, 1952 [88], olio su tela, cm. 86 x 74, collezione privata; *Muffa*, 1951 [96], olio, pietra pomice su tela, cm. 35 x 40, Collezione privata, USA; *Catrame*, 1951 [97], catrame, olio su tela; cm. 47 x 47, collezione privata; *Lo Strappo*, 1952 [106], olio, tela su tela, cm. 87 x 58, collezione privata, Milano; *Muffa*, 1952 [115], sabbia, olio, pietra pomice su cellotex, cm. 74 x 60, collezione privata, Roma; *Bianco*, 1952 [121], tela, plastica, combustione, olio su tela, cm. 85 x 56,5, collezione privata, Roma; *Rosso Nero*, 1953 [167], stoffa, pietra pomice, olio su tela, cm. 100 x 86, Banca Commerciale Italiana, Milano; *Sacco*, 1953 [228], sacco, tela, vinavil, cm. 100 x 86, Museo Civico, Torino; *Rosso*, 1953 [257], stoffa, tela, olio, vinavil su tela, cm. 74,5 x 59,5; *Sacco L.A.*, 1953 [389], sacco, acrilico su tela, cm. 100 x 86; *Gobbo Bianco*, 1953 [415], stoffa, olio, segatura, pietra pomice su tela, cm. 100 x 86; *Bianco*, 1952 [1840], sacco, olio su tela, collezione privata; *Sacco*, 1952 [1843], sacco, olio su tela, cm. 100 x 86, collezione privata; *Bianco*, 1952 [1854], olio, oro, vinavil su faesite applicata su lexan, cm. 58 x 58.



anche convinto della necessità della comprensione del lavoro dell'artista su un livello differente, in quanto se da un lato esso nega e supera le tecniche e i mezzi pittorici tradizionali, dall'altro, tuttavia, mette in atto operazioni e valori pittorici e visivi. Come dirà in altri testi successivi su Burri attaccando la critica tradizionale, non si tratta di una catalogazione di operazioni e materiali, quanto piuttosto di riconoscere ciò che egli chiama "miracolo", cioè la redenzione della materia, e la necessità di un'operazione come la sua, tanto legata alla realtà contemporanea. Come già ricordato, Villa infatti con forza afferma: "ecco un'opera che poteva essere fatta soltanto oggi, ecco un'azione che poteva essere compiuta oggi soltanto, non ieri, non domani". La consapevolezza di essere, artisti e poeti (o almeno alcuni), interpreti della realtà contemporanea e delle necessità dell'umanità è fortissima in Villa e in parte dell'arte del secondo dopoguerra. Sicuramente in tanti, come dimostrano la foga, i toni polemici e l'impegno teorico, c'è la volontà di rispondere ai traumi della seconda guerra mondiale e alle nuove esigenze e posizioni ideologiche, sociali e culturali. Per esempio per rimanere all'ambito più legato a Villa, esaustivi sono gli editoriali di "Arti Visive" che sempre fanno riferimento alla natura umana interiore e morale. Inoltre le stesse parole riferite a Burri riecheggiano in *Produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi* pubblicato da Villa nel n. 3-4 di "Arti Visive"<sup>392</sup>, in relazione alle caratteristiche che si richiedono all'architettura contemporanea sulla scorta dell'apprezzamento di quella di Pier Luigi Nervi, intesa come non viziata da poetiche, estetiche, ideologie o simbolismi, ma soltanto necessaria. L'arte nell'accezione villana, intesa come organismo organico, è per sua natura necessaria. Così come necessarie e inevitabili le modalità in cui l'azione artistica si manifesta ed esiste. Nell'ultima frase della presentazione della mostra di Burri, Villa sostiene che l'arte deve essere libera da qualsiasi sovrastruttura favolistica, lirica, letteraria ed estetica – nonché si può aggiungere ideologica e politica – e rispondere alle ragioni interne al fare arte. In linea quindi con quanto è scritto nell'editoriale del fatidico numero di "Arti Visive" del maggio 1953: "per noi l'arte non è conoscenza né sfogo sentimentale o elaborazione sensibile, ma [...] l'arte è azione, l'agire proprio, il fare con la sua autonomia la sua volontà la sua decisione e i suoi strumenti speciali"<sup>393</sup>. Villa, sostenendo l'eccezionalità delle opere di Burri, chiarisce da subito la differenza tra la ricerca dell'artista umbro e alcuni possibili precedenti come il polimaterismo dadaista o surrealista, e soprattutto quello prampoliniano: "l'inesperta vanità delle avanguardie polimateriche (viziacci), potevano tutt'al più evocare il senso di improvvisazioni magiche deteriori, o ironie, o proteste automatiche"<sup>394</sup>. Il tono è dispregiativo, quasi sprezzante; lo stesso che si ritrova in altri passi in cui il poeta attacca situazioni o personalità – anche grandi nomi – di cui non condivide le ricerche artistiche<sup>395</sup>; è la stessa irosità caratteriale che si manifesta in occasioni anche conviviali e amichevoli. Per Villa la superiorità di Burri è ineccepibile, assoluta, e tale è anche il modo di sostenerla. È quel senso di assoluto che ricerca e con cui si scontra in tutta la propria produzione scritturale all'interno della negazione della storia. Il tono acceso nei confronti del polimaterismo prampoliniano si comprende anche alla luce dei contrasti sempre

<sup>392</sup> E. Villa, P. L. Nervi. *Vediamo l'architettura e Produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi*, in "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953. Nel secondo articolo così Villa scrive: "È vero, noi parliamo anche di 'natura': ma non nel senso (pragmatico, o idealista, o marxista) di modificare la natura, o fare la natura, o dominare la natura, o andar contro la natura. Sono tutte formule culturalistiche, ampiamente smentite. Noi diciamo semplicemente: entrare nella natura, esserci dentro. In questo senso noi proponiamo come esemplare l'opera dell'ingegner Nervi. La quale significa: produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi, non in senso cronologico, ma in senso assoluto: e inevitabilmente deve essere prodotto così e non altrimenti che così; per cui l'oggi, nello schema dell'opera, si configura come porzione di assoluto".

<sup>393</sup> Editoriale, "Arti Visive", I serie (4-5), cit.

<sup>394</sup> E. Villa, *Burri*, Fondazione Origine, cit., righe 13-16.

<sup>395</sup> Si veda per esempio quanto scrive in quegli stessi mesi in *Ciò che è primitivo* ("Arti Visive", I serie, 4-5, maggio 1953) circa il primitivismo di inizio Novecento: "Una affermazione di indipendenza, di libertà di fronte alla sciocchezza generica della critica idealistica, era certo molto utile e interessante: solo mancava di spirito concreto, mancava di organizzazione; e non cessava di essere dilettesca anche sotto le mani di Modigliani o di Picasso, di Brancusi o di Klee, di Kandinsky o di Mirò o di Arp". E ancora in *Noi e la preistoria* ("Arti Visive", II serie, 1, novembre 1954): "E una vertebra di balena, scoperta sul litorale o ritrovata nel flusso dell'immaginazione e del gesto che la realizza, è sempre più arte, cioè più tempo, più umanità, più energia, più intelligenza, più precisione, più purezza, che non un paesaggio di Courbet o un noioso gruppo di Rodin, per non dire altro". Tuttavia si comprende come i toni accesi siano funzionali al modo estremo di sostenere il proprio discorso, e che in realtà non sono negazioni totalizzanti dell'arte degli artisti citati.

più forti accesisi in seno alla redazione di "Arti Visive" dopo il coinvolgimento dello stesso Villa. E pensare che l'annuncio della nascita della Fondazione Origine nel primo numero di "Arti Visive" è accompagnato dalla foto di un *Automatismo* di Prampolini del 1952. La frattura diventa totale nel 1954 quando in occasione della mostra di Soldati all'Art Club presentata da Prampolini<sup>396</sup>, nel numero 8-9 di "Arti Visive" della primavera dello stesso anno compare un trafiletto redazionale che stronca le attività dell'Art Club<sup>397</sup>.

Le differenze tra il polimaterismo di Prampolini e l'uso della materia in Burri sono da tempo accertati e sostenuti dalla critica<sup>398</sup>. Il polimaterismo – inteso come sostanziale e spontanea materialità immaginativa e pittorica – è una costante nel lungo percorso artistico di Prampolini, pur con caratteristiche e frequenze differenti. Si tratta di un intendere il colore nella sua consistenza fisica e oggettiva e attraverso questo formulare qualsiasi tensione di spiritualità. Accentua la consistenza materica dando spessore finalizzato al colore dove occorre sottolineare il protagonismo di alcuni elementi iconici. Il rapporto di Prampolini con la materia è sempre operativo e spaziale, e risponde a una organizzazione ritmica strutturale, che non deriva da una progettazione formale puramente mentale, come poteva essere quella concretista, ma ha una valenza pragmatica ed emotiva che tuttavia evita la gestualità esistenziale segnico-informale<sup>399</sup>. Dal 1953, quando riprende l'indagine della materia, Prampolini realizza ampie costruzioni di forme vagamente geometriche in precario equilibrio dinamico all'interno di superfici determinate da rigidi elementi lineari, dove la materia rientra nell'intenzionalità progettuale. Nei *Taccuini S e T* del 1953-54 e 1954-56 alcuni fogli hanno in nota a margine l'elenco di materiali da poter utilizzare per l'opera polimaterica accostandoli differentemente tra l'oro. Ancora più esaustivo è *ST 44*, uno *Studio (progetto) per polimaterico* del 1953 in cui c'è una lunga lista di materiali che vanno dal catrame al carbone, dalla segatura alla paglia, dal caffè alle noci, e altri ancora. La materia in Prampolini rimane un'immagine, un'immagine fisica. Non ha quindi quella radicalità esistenziale che si riscontra in Burri e che seppur fortemente connessa al rigore costruttivo, è priva della progettualità prampoliniana. Se da un lato le esperienze materiche di Burri, *Catrami e Muffe*, al loro nascere sono tributarie del polimaterismo di Prampolini in quanto esso rappresenta una delle polarità nel dibattito segnico e materico romano del secondo dopoguerra, dall'altro è la ricerca materica di Prampolini degli anni '50 a guardare al linguaggio innovativo di Burri.

Punto centrale del discorso di Villa di analisi dei *Sacchi* di Burri, basato sul binomio e sulla relazione tra materia e concetto, è l'idea dell'arte come organismo vivente, pulsante: "Burri ha elaborato l'assurdo o quasi mistico proponimento di evocare, o mettiamo pure di inventare, i primi principi, i sapori germinali di un organismo assai grande, e non sconosciuto". Quest'immagine che nel testo del 1951 e nella poesia in "Arti Visive" è resa anche in modo più succoso e sanguigno, sarà la linea interpretativa predominante negli anni Cinquanta, come si può leggere negli interventi di De Mandiargues, Gendel e Sweeney a cavallo del decennio, e che trova le sue ragioni nei materiali utilizzati dall'artista e nelle suggestioni che essi suscitano, aderenti a motivazioni esistenziali. In quest'occasione però Villa non crea catene di termini biologici e fisiologici, che sarebbero più visivamente aderenti alle opere di Burri, e solo quasi alla fine del testo cita in modo descrittivo e oggettivo – come si è già accennato – le tele, le stoffe, le fodere, il vinavil, le vernici, i rattoppi, i materiali e gli strumenti della quotidianità. Ciò ci permette, ancor meglio che negli altri testi, di soffermarci sul senso di organismo vivente, su quei principi primi germinali che per lui sono l'origine dell'arte.

<sup>396</sup> E. Prampolini (a cura di), *Omaggio a Soldati*, Roma, 1954 (catalogo della VIII mostra annuale dei soci, Galleria Il Camino, Roma, 29 marzo-9 aprile 1954). Il testo in catalogo in gran parte è stato ripubblicato in "I 4 soli", (3), maggio 1954.

<sup>397</sup> Cfr. "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954: "È chiaro che agli organizzatori dell'Art Club interessava solo di aggiungere un'altra mostra a quelle già stanchissime della loro associazione. Il catalogo alla maniera degli inviti di piccola bottega, porta alcune righe del futurista Enrico Prampolini".

<sup>398</sup> Come riferimento si segua la grande retrospettiva alla *XII Quadriennale* di Roma del 1992, *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, a cura di E. Crispolti con R. Silicato, Roma, Carte Segrete, 1992 (catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo-25 maggio 1992), che si basa, circa le questioni di nostro interesse, anche sulle due mostre precedenti *Prampolini e Burri e la materia attiva*, a cura di L. Caramel, Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1990 ed *Enrico Prampolini. Taccuini inediti 1942-1956*, a cura di E. Crispolti e G. De Marco, Palazzina dei Giardini - Galleria Civica, Modena, 24 novembre 1991-19 gennaio 1992 (Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1991).

<sup>399</sup> Così infatti scrive in *Arte Polimaterica. Verso un'arte collettiva?* (Anticipazioni, Roma 1944): "L'arte polimaterica non è una tecnica ma – come la pittura e la scultura – un mezzo d'espressione artistica rudimentale, elementare, il cui potere è affidato all'orchestrazione plastica della materia".

Per Villa l'arte come organismo organico è l'azione interiore e umana, che ha in sé le ragioni profonde per rivelarsi. E il germe è quel nulla-origine, nucleo di molte sue riflessioni. In una tale interpretazione carica di presupposti filosofici, gnostici, religiosi e mitografici ben si comprende l'idea di "miracolo", che non è solo esistenziale, ma anche concettuale e processuale. Villa quindi, all'interno di una sfera mistico-mitica attribuisce all'artista il ruolo di sacerdote, mitografo e demiurgo, cioè capace di interpretare la realtà umana e di creare. Molto significativa è l'equiparazione dell'evocazione – termine d'ambito sacro-misterico – con l'invenzione artistica. Si vede come Villa trasferisca alla sfera artistica valori spirituali: l'immaginazione e creazione artistica è da un lato, come chiarirà nella poesia su Burri, cosmogonia, dall'altro illuminazione; due concetti diversi che in realtà vanno a fondersi.

Ma l'elemento che più distingue questo scritto dagli altri, e che apre ulteriormente l'indagine villiana, è l'introduzione del lemma "concetto" e di una sfera terminologica a esso riferita. In più frasi ci si trova di fronte al binomio, materia e concetto; due sfere, l'una 'sensibile', l'altra 'intellettuale', intrinsecamente legate. Da una parte le "dolcissime o astruse o preziose reminiscenze delle materie quotidiane", i "mezzi addirittura trasandati, consunti, acidi", il "gusto e il sentore delle materie in disuso, o senz'altro deteriorate", la "qualità di materie usuali e proletarie difese con amore"; dall'altra una "esaltazione concettuale e [...] una severità oggettiva che stupiscono", "l'afferrare supposizioni così forti a livello mentale spontaneo, ascoltare pensieri che insorgono da profondità non usuali", "egli pensa, ascolta, elabora una articolata, flessibile e lucida litania". Da un lato il materiale e il gusto per esso. Dall'altro il riferimento alla sfera intellettuale, mentale, concettuale. E qui è inevitabile il riferimento ai *Concetti spaziali* di Fontana, di cui sappiamo che Villa seguì tutto il percorso artistico.

Questa relazione ci rivela come il binomio Burri-Fontana all'interno del panorama artistico italiano degli anni Cinquanta sia stato compreso da subito da Villa, alla luce della valorizzazione dell'elemento concettuale delle loro ricerche (che in Fontana ha assunto connotazioni più teoriche e speculative che in Burri). E difatti Villa nei due articoli pubblicati su "Aujourd'hui. Art et architecture" nel 1959, *La peinture italienne dans les dix dernières années* e *La sculpture italienne contemporaine*<sup>400</sup>, individua Burri e Fontana come punti di partenza e di riferimento della situazione artistica italiana in pittura e scultura.

È interessante osservare come il poeta districchi le fasi del processo mentale: pensare, ascoltare, elaborare-comunicare; e quanta importanza dia all'ascoltare, al ricevere ciò che proviene dall'interiorità dell'uomo, dall'abisso, dal nulla-origine. Andando al percorso di Villa non possiamo non pensare all'ascolto attento che bisogna porre alla Pizia per discernere l'enigma dell'oracolo. Proprio come enigma è l'opera di Burri. E quindi come l'ascolto sia inevitabile e funzionale all'espressione, alla comunicazione e alla creazione artistica.

In questa presentazione si vede come fin dall'inizio Villa metta in luce l'aspetto costruttivo nel processo creativo di Burri, e quanto esso sia parallelo e indissolubile da quello materico. La lucida coscienza del processo creativo è alla base dell'articolazione strutturale e compositiva di Burri, che trova forza e suggestione dalla materia e allo stesso tempo ne articola la sua manifestazione visiva.

Il testo villiano, caratterizzato – come ho detto precedentemente – dal tono poetico elegante ma piano e didascalico, è ricco di termini più o meno dichiaratamente religiosi<sup>401</sup>, misterici e gnostici che connotano il "miracolo" dell'arte di Burri. Lungo tutta la presentazione Villa ribadisce come il binomio materia-concetto determini quello scatto creativo che ha valore di rivelazione e illuminazione. Per Villa l'arte è la risalita dall'abisso del nulla che diviene nuova origine, creazione e rivelazione di un nuovo mondo. Le materie usuali e consuete "vengono nobilitate", "rendono contenuti maestosi" per "un superiore galateo". Vi è in queste frasi – diversamente da quanto ha affermato Tagliaferri<sup>402</sup> – il riconoscimento di un'eleganza formale-visiva e

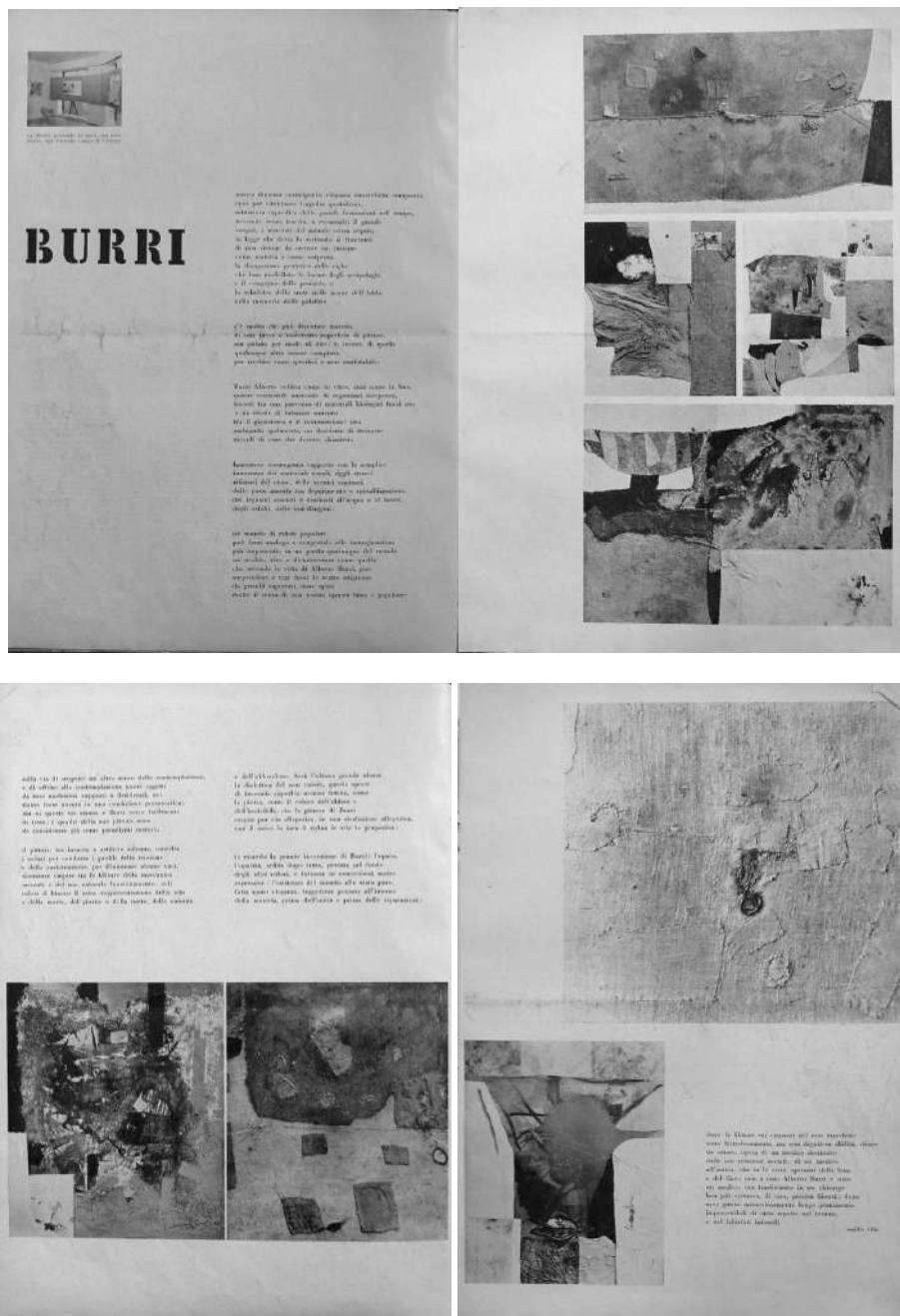
---

<sup>400</sup> E. Villa, *La peinture italienne dans les dix dernières années*, in "Aujourd'hui. Art et architecture", Boulogne-Paris, (21), marzo-aprile 1959, pp.16-25; *La sculpture italienne contemporaine*, in "Aujourd'hui. Art et architecture", Boulogne-Paris, (23), settembre 1959, pp.4-15.

<sup>401</sup> Si pensi per esempio al parallelismo tra il gusto per le materie in disuso e "il gusto popolare, che è una forte e meravigliosa attrazione, per le materie dei reliquiari cattolici"; questi, come il riferimento ai conopei, cioè il velario che copre l'ostensorio e la pisside, rivelano la sua formazione seminariale e la sua quotidiana frequentazione degli apparati liturgici. Si ricorda inoltre l'utilizzo dell'espressione "articola, flessibile e lucida litania" – termine caro a Villa per il suo significato iterativo, quasi ipnotico – come metafora dell'articolazione strutturale e compositiva delle opere di Burri.

<sup>402</sup> Così Tagliaferri scrive in *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, (Roma, Fondazione Baruchello / DeriveApprodi, 2004, p.77) sostenendo l'incapacità villiana di comprendere e sostenere l'eleganza

contenutistica, che la critica più attenta valorizzerà anche in modo suggestivo, come Ettore Sottsass nel suo *Tele di sacco più preziose di Klimt* nel numero di "Domus" del marzo 1954<sup>403</sup>.



E. Villa, *Burri, "Arti Visive"*, I serie (4-5), maggio 1953, pp.10-13

compositiva e la sensibilità pittorica di Burri: "Da una parte Emilio ammira e sostiene a spada tratta l'inclinazione di Burri a spingere la materia oltre ogni suo presunto limite [...] ma, dall'altra, condizionato, o sopraffatto, dalla propria ispirazione veterotestamentaria, sorvola sulla componente preziosa, elegantemente compositiva, che caratterizza molte opere dei primi anni Cinquanta e che si riaffermerà negli ultimi anni di attività del pittore. Né questo aspetto dell'arte di Burri, peraltro notato da alcuni esegeti della prima ora (nel '54, per esempio, Ettore Sottsass pubblica su *Domus* un articolo intitolato *Tele di sacchi più preziose di Klimt*), né la sensibilità pittorica umbro-toscana di cui quest'arte è espressione rispondono ai requisiti apocalittici ricercati da Emilio, per il quale nella cosmogonia evocata da Burri si riflette ancora il sacro sotteso alle più alte manifestazioni artistiche dell'uomo primordiale [...]".

<sup>403</sup> E. Sottsass, *Tele di sacco più preziose di Klimt*, "Domus", Milano, (292), marzo 1954, p.52.

### Burri in "Arti Visive"

Come si è detto, in occasione della mostra alla Fondazione Origine, Villa pubblica anche un testo poetico dedicato a Burri nel numero di maggio 1953 di "Arti Visive", corredato da un nucleo importante di fotografie di opere dell'artista esposte nella personale<sup>404</sup>. E secondo il ruolo di documentazione internazionale proprio della rivista, la poesia di Villa è introdotta da una fotografia della prima personale all'estero di Burri – *Alberto Burri: paintings and collages* – alla Allan Frumkin Gallery di Chicago dal 13 gennaio al 7 febbraio 1953<sup>405</sup>. Inoltre tra le 8 opere di Burri pubblicate con la poesia di Villa, *Sacco*, 1953 [228] è una di quelle esposte a Chicago<sup>406</sup>. Il componimento poetico è costituito da 10 strofe, ognuna di numero differente di versi liberi e generalmente molto lunghi per un totale di 77 versi<sup>407</sup>.

La prima strofa, *incipit* della poesia e nucleo concettuale dell'idea di arte di Villa, sintatticamente prosegue nella seconda strofa in cui, con tono lieve ma preciso, il poeta definisce la "pittura" di Burri e l'arte in generale come azione e rivelazione. A partire dalla seconda, tutte le strofe – eccetto la settima, il cui ultimo verso è sintatticamente collegato al primo della strofa successiva, e l'ultima – terminano con i due punti. Ogni strofa quindi si apre sulla successiva creando una catena a incastri, secondo una propensione villiana all'accumulo, alla stratificazione, alla litania.

Tale tendenza all'iterazione è evidente anche nell'andamento paratattico delle singole frasi che sembrano crescere l'una sull'altra, favorendo una sovrapposizione e moltiplicazione di immagini e significati. La quarta strofa per esempio è tutta costruita con una sequenza di complementi di specificazione – che rendono il senso di una stratificazione di materiali usati dall'artista – e si interrompe con i due punti finali: questi aprono sul primo verso della strofa successiva – "un mondo di rifiuti popolari" – che suggella l'intera strofa precedente.

Parimenti molte frasi sono costruite per accumulo di termini e aggettivi come il primo verso della prima strofa in cui il nome "cosmogonia" è accompagnato dai cinque aggettivi "nostra" "dimessa" "elegiaca" "esterrefatta" "composita" senza alcun segno di interpunzione e separazione. Nel verso il poeta inserisce due virgole, una alla fine, l'altra a metà dopo "cosmogonia", per porre una pausa che spezza il verso in due parti uguali e ne evidenzia il ritmo cadenzato, e isola la parola sottolineandone l'importanza concettuale. Villa utilizza i segni di interpunzione con intenti ben precisi: l'assenza di virgole in sequenze di parole e aggettivi rispecchia l'andamento delle cantilene e delle litanie; di contro la loro presenza assume un ruolo forte per creare pause e porre l'attenzione sui termini che le precedono o seguono. Lo stesso avviene con la non coincidenza della fine del verso con la fine della frase: spesso la cesura è posta tra nome e aggettivo<sup>408</sup>, tra nome e complemento di specificazione<sup>409</sup>, tra verbo e complemento oggetto<sup>410</sup>, tra soggetto e verbo<sup>411</sup>, e all'interno di una forma verbale composta<sup>412</sup>. In altri casi la frase coincide con il verso concluso da una virgola, come ad isolare la frase stessa per farla risaltare; questa impostazione paratattica è molto evidente nei primi tre versi della prima strofa in cui ogni verso-frase è una definizione dell'arte di Burri: cosmogonia, epos, miniatura rapsodica.

L'*incipit* – come si è detto, nucleo concettuale dell'intera poesia – è inteso come inno sacro, invocazione e ode alla musa del poeta, la cosmogonia. Cosmogonia sia come definizione

<sup>404</sup> E. Villa, Burri, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953, pp.10-13; con 8 opere: *Grande Sacco*, 1952 [114]; *Sacco*, 1953 [1952] [228]; *Gobbo Bianco*, 1952 [415]; *Bianco*, 1952 [1840]; *Rosso Nero*, 1953 [167], *Sacco*, 1952 [1843]; *Sacco L.A.*, 1953 [389] [pubblicato ruotato di 90° in senso antiorario]; *Rosso*, 1953 [257].

<sup>405</sup> La mostra fu recensita da A. S. Weller, *Burri*, in "Art Digest", New York, 27 (9), febbraio 1953, pp.10-11.

<sup>406</sup> Tra le opere esposte alla Allan Frumkin Gallery di Chicago si ricordano *Bianco*, 1951 [94], *Gobbo*, 1952 [111], *Composizione n.5*, 1952 [158] e *Sacco*, 1953 [228].

<sup>407</sup> Prima strofa: 13 versi; seconda: 5 versi; terza: 7 versi; quarta: 6 versi; quinta: 8 versi; sesta: 7 versi; settima: 7 versi; ottava: 7 versi; nona: 6 versi; decima: 11 versi.

<sup>408</sup> Prima strofa, vv.4-5: il grande / sangue; seconda strofa, vv.3-4: di quella / qualunque altra azione; quarta strofa, vv.1-2: la semplice / innocenza; quarta strofa, vv.2-3: stracci / rifiutati; quinta strofa, vv.2-3: immaginazioni / più imponenti; settima strofa, vv.4-5: meccanica / mentale; settima strofa, vv.5-6: soli / colori; nona strofa, vv.3-4: molto / espressive; decima strofa, vv.4-5: medico / all'antica; decima strofa, vv.7-8: chirurgo / ben più virtuoso; decima strofa, vv.9-10: planimetrie / impercettibili.

<sup>409</sup> Prima strofa, vv.6-7: frantumi / di una visione; settima strofa, vv.2-3: specie / di insonnia; nona strofa, vv.2-3: fondo / degli altri colori; nona strofa, vv.5-6: all'interno / della materia.

<sup>410</sup> Terza strofa, vv.6-7: stringere / ricordi.

<sup>411</sup> Sesta strofa, vv.3-4: noi / siamo.

<sup>412</sup> Quinta strofa, vv.5-6: può / sorprendere.

dell'arte di Burri, sia come mitografia delle origini, cioè il nulla-origine creatore del mondo. Villa si sente vicino al ruolo di poeta-vate antico<sup>413</sup>, dell'aedo che qui canta l'arte del demiurgo Alberto Burri, capace tramite il proprio occhio, la propria imponente immaginazione di illuminare questa materia quotidiana e consunta, di innalzarla a paradigma maturo per la creazione di un nuovo mondo. Ma Villa non è solo il cantore di tale cosmogonia; si propone egli stesso come demiurgo, capace di illuminare gli artisti e la loro ricerca artistica. Egli sente in sé un'inclinazione oracolare e profetica che sorregge e alimenta la sua profusione verbale e immaginifica<sup>414</sup>.

In due punti della poesia Villa equipara se stesso e Burri nel ruolo di poeta e demiurgo, ponendo in primo piano le due individualità. All'inizio del primo verso della terza strofa, dopo due strofe di introduzione e definizione concettuale, Villa nomina Burri come autore di una tale cosmogonia; l'inversione di cognome e nome contribuisce a dare aulicità ed epicità al suo ruolo demiurgico<sup>415</sup>. All'inizio del primo verso della nona strofa, Villa mette in risalto la propria voce narrante e poetica con l'esordio "io ricordo". Con esso il poeta ribadisce il proprio ruolo, la propria capacità di comprendere e sostenere l'operato burriano.

Il tono da epos e mito, che si sente in tutta la composizione, è sottolineato dall'utilizzo di termini come "cosmogonia", "elegiaca", "epos", "miniatura rapsodica", "divagazione profetica", "epopea". Un'epica evocativa e visionaria, ma nello stesso tempo piana e dimessa. Villa infatti abbassa il registro accoppiando "cosmogonia" con "dimessa", "epos" con "tragedie", "legge" con "scrimolo" e "frantumi", e infine "cosmogonia" con "supposta". Il periodare inoltre presenta un'eleganza in cui risaltano lemmi di provenienza poetica, mitica, aulica, o semplicemente inusuale e ricercata<sup>416</sup>.

Anche in ambito lessicale è riscontrabile il rinnovamento di Villa, che da un lato risponde alla necessità della critica d'arte militante di adeguarsi alle nuove ricerche artistiche del secondo

---

<sup>413</sup> Nell'ultima strofa della poesia Villa sembra assolvere davvero il proprio ruolo profetico: i versi 8-10 – "dopo / aver girato miracolosamente lungo planimetrie / impercettibili di città sepolte nel bitume" – profetizzano il grande lavoro ambientale che Burri realizzerà a Gibellina nel 1985 coprendo come un grande cretto di cemento i resti del paese distrutto dal terremoto del 1968.

<sup>414</sup> La concezione villiana del linguaggio e della parola è molto complessa: nutrita dalla consapevolezza della separazione tra parole e cose, e dell'impossibilità di un'unica verità nel fluire perenne del tutto e nella tendenza della natura a celarsi; dal valore sacro, profetico, enigmatico della parola; e tuttavia dalla volontà di esplorare con il linguaggio i fondamenti delle cose, l'*archè*, la verità all'interno del chaos primigenio. Questi sono gli anni in cui il lavoro di sperimentazione plurilinguistica di lacerazione della lingua si radicalizza sempre più – e continua per tutti gli anni Sessanta – e porta a una deflagrazione della parola, a una deflagrazione del significato, fino a un grado zero della lingua. Una delle vette più alte di questo sperimentalismo linguistico è raggiunta proprio nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* pubblicate nel 1955 con opere grafiche di Alberto Burri realizzate tra il 1953 e il 1954. I 17 componimenti poetici plurilinguistici sono presentati come variazioni per una "ideologia fonetica", che appare come una precisa indicazione teorica e di poetica. Rivela l'alto grado di astrazione dalla realtà e da un linguaggio significante. L'operazione poetica di Villa è un'azione sul verbo, sulla parola, sulla lingua che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonos* e che dovrebbe permettere di ritrovare l'autenticità e l'energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici. Essa rientra all'interno di una ricerca delle origini ideografiche del linguaggio, all'interno di una "mitografia delle Origini" tutta villana. La ricerca delle "origini" della parola è la ricerca delle origini della cultura e dell'anima dell'uomo europeo. L'appello alle origini del linguaggio sconfinava nella paleontologia linguistica, nella paleografia, nell'antropologia, nella filosofia, nella religione. Questa percezione iperacuta del *phonos*, che ne mette in luce la forza rigenerativa è dovuta innanzitutto a una predisposizione biomentale e culturale di Villa, ma è anche stimolata dalla conoscenza di teorie e studi di linguisti come Alfredo Trombetti e P. E. Santangelo sul problema delle origini del linguaggio. Per Villa il linguaggio è un concreto veicolo di stilemi o lacerti culturali e sopravvivenze etimologiche tra una civiltà e l'altra, nonché una derivazione divina e sacra, da trattare con impeto divinatorio, proiezioni polisimeche, ironia, ambiguità che ne rivelano la distanza dalle cose. Villa usa il linguaggio in modo provocatorio secondo un'enunciazione enigmatica e oracolare, procedendo contemporaneamente sul doppio e ossimorico registro dell'esibizione e della reticenza, della rivelazione epifanica e dell'occultamento.

<sup>415</sup> Sembra riecheggiare in quest'inversione, la modalità di scrittura propria delle voci enciclopediche. Bisogna infatti ricordare che Villa nel 1948 scrisse una serie di voci su artisti per l'Appendice II (vol. I-II) dell'Enciclopedia Italiana Treccani: *Bill, Max* (vol. I, p.406); *Brasile. Arti figurative* (vol. I, pp. 451-452); *Cagli, Corrado* (vol. I, p.476); *Fontana, Lucio* (vol. I, p.960); *Mafai, Mario* (vol. II, p.240); *Manzù, Giacomo* (vol. II, p.261); *Marini, Marino* (vol. II, p.269); *Pirandello, Fausto* (vol. II, pp.552-553); *Soutine, Chaim* (vol. II, p.867); *Sutherland, Graham Vivian* (vol. II, pp.932-933); *Usellini, Gianfilippo* (vol. II, p.1077).

<sup>416</sup> Si vedano parole come "dimessa", "composita", "rapsodica", "scrimolo", "divagazione", "costernata", "contrattili", "parvenza", "minimissimo", "supposta", "incanto e artificio solenne", "risonanze carpite".

dopoguerra, dall'altro deriva dalla natura poetica e immaginifica della propria scrittura. Nuovi materiali e nuovi procedimenti impongono una tecnicizzazione della lingua con il recupero del lessico scientifico, biologico e antropologico. Villa interpretando l'opera d'arte come un organismo vivente – come farà in seguito anche Sweeney – insiste su termini d'ambito biologico, fisiologico, vitalistico e creazionistico<sup>417</sup> che lo conducono a procedimenti di personificazione di oggetti, e nel caso specifico della pittura di Burri. Al secondo verso della seconda strofa – “una breve e costernata superficie di pittura” – Villa impiega un termine come «costernata» normalmente riferito all'uomo, in quanto indicante uno stato d'animo. L'arte di Burri non è solo materia, ma costruzione, organizzazione, struttura: qui Villa utilizza parole e immagini allusive come “tracciati”, “legge”, “scheletro”, “planimetrie”, “labirinti”<sup>418</sup>, e per questo motivo insiste sul processo artistico in qualità di “azione”<sup>419</sup>. Infine un'altra area lessicale e concettuale a cui Villa attinge è quella orfica, profetica, gnostica, religiosa, filosofica, che carica le operazioni artistiche di Burri di un senso altro: esse diventano visione, rivelazione, illuminazione e libertà<sup>420</sup>.

La prima strofa del componimento poetico è costruita come l'*incipit* evocativo e acclamatorio, visionario e profetico di un poema epico, di un'invocazione sacra. La poesia di Villa è canto dell'arte di Alberto Burri come cosmogonia, come essa stessa epopea della realtà contemporanea esistenziale, culturale e artistica<sup>421</sup>.

Aldo Tagliaferri in un saggio recente<sup>422</sup>, affrontando il tema della materia in Burri, sostiene che i tratti mitici attribuiti da Villa all'opera di Burri non dovettero suscitare reazioni negative all'interessato oltre a qualche resistenza, anzi furono omaggio gradito, ma di cui poteva fare tranquillamente a meno. Queste considerazioni trovano riscontro sicuramente nella ritrosia di Burri a una valutazione simbolica della materia e, nel complesso, all'interpretazione verbale del

---

<sup>417</sup> Cfr. le espressioni “coltiva”, “contrattili anatomie di organismi”, “materiali biologici”, “paste amorfe tra deperimento e cristallizzazione”, “mucillagini”, “grembi superiori”, “naturale funzionamento”, “vita e morte”, “insonnia”, “concrezioni”.

<sup>418</sup> Villa propone come elemento di paragone oggetti concreti che assumono un valore allusivo: “tracciati”, “legge”, “righe”, “forme degli arcipelaghi”, “congegno delle penisole”, “scheletro”, “palafitte”, “planimetrie”, “labirinti”.

È interessante soffermarsi sull'immagine del labirinto piuttosto ricorrente in Villa. Essa viene trattata in modo approfondito in *Visita alla termomeccanica*, in “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, IV (6), novembre-dicembre 1956, p.49: “E sempre la stessa cosa: vedevo il labirinto, il canale che portava a un punto buio, e in fondo deve esserci l'abisso, un abisso grande come il pozzo in campagna, come certi strapiombi del sogno. Avevo paura, molte volte. Quella era forse la primissima idea del labirinto, di cui l'uomo è al tempo medesimo architetto e prigioniero, ideatore e vittima: il labirinto dei miti e delle mitologie, un'idea crudele, un germe continuo e moltiplicato di paure, la caverna minima degli equilibri chiusi. Così è l'orecchio, dentro, dove l'aria, comunque penetri e avanzi, trova il luogo dove modulare e macinare temperature, sibili, rumori, sensazioni, e infine parole cioè congegni aerei, labili macchine, invisibili, impalpabili, eppure capaci di muovere la nostra vita”.

<sup>419</sup> Si vedano termini come “azione”, “trar fuori lo scatto”, “dialettica”, “filiture chiuse da suture”.

<sup>420</sup> La scelta terminologica di Villa è molto ampia: “visioni”, “divagazione profetica”, “rivelare”, “immaginazioni più imponenti”, “occhio, vivo e disinteressato”, “accende la vista”, “trar fuori lo scatto”, “contemplazioni”, “illuminare”, “vita e morte”, “il dolore dell'abisso e dell'invisibile”, “altri colori”, “l'esistenza del mondo allo stato puro”, “prima dell'unità e prima delle separazioni”, “libertà”.

<sup>421</sup> La lettura di Villa delle opere di Burri non è semplice descrizione o trascrizione formale, ma interrogazione allo stesso livello dell'opera. L'operazione villiana si colloca a livello coassiale a quello dell'artista, cioè, trasformandosi in una parallela creazione, deve interagire con esso, come integrale assimilazione (Cfr. F. Fergonzi, *La critica militante*, cit., pp.581-583). In tale modo l'azione critica risulta essere organica a quella artistica. La scrittura villiana vive in una condizione ambigua, in bilico tra una posizione in parte parassitaria e in parte generativa dell'arte che aggredisce. È una critica che – come afferma Cortellessa in *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, in “Il Verri”, Milano, Monogramma, (7-8), novembre 1998, pp.96-97 – risente del concetto ermetico di critica intesa come collaborazione e invenzione, cioè dialogo complanare con l'autore. Però un elemento differenzia ormai Villa dagli ermetici: il rifiuto di uno sfrenato soggettivismo in nome di un “oggettivismo”, cioè di un contatto diretto con l'oggetto, con il prodotto della cre-azione. Gli scritti nascono e sono stimolati dalle opere visive, ma vicendevolmente ne divengono ulteriore stimolo creativo. Villa fa scattare la sua fantasia immaginifica trasformando il pretesto visivo in un discorso che innanzitutto, e forse essenzialmente, riguarda se stesso, coinvolge la sua furia creativa, e poi si rivela illuminazione poetica dell'essenza della ricerca di pittori e scultori.

<sup>422</sup> A. Tagliaferri, *Una materia controversa*, “Il Verri”, XLIII (22), maggio 2003, pp.59-67.

proprio lavoro<sup>423</sup>. Anche Gianni Grana sostiene che le opere burriane assumono per Villa un'intensità visiva e visionaria che le trasfigura e le trasforma nel suo personale e poetico mito delle origini. Per Grana quelle di Villa sono semplicemente intuizioni creazionali generate da immagini visive come le materializzazioni primigenie di Burri<sup>424</sup>. La mitografia delle origini di Villa trova stimolo e sfogo nella pittura di Alberto Burri a livello di immagine visiva, processuale, esistenziale e concettuale. Si tratta di quella propensione villiana alla ricerca delle origini che attraversa tutta la sua attività intellettuale, poetica, artistica, e che quindi trova fonti ed espressioni a più livelli tra loro intrecciati e interdipendenti. I concetti cosmogonici villiani vengono dalle cosmogonie e teogonie assiro-babilonesi<sup>425</sup>, dai miti e racconti dell'origine del mondo di vari popoli<sup>426</sup>, dalla cultura religiosa e teologica cristiana, ebraica, mistica, indiana, neo-gnostica<sup>427</sup>. Si sovrappongono creazioni del mondo come teogonia, come creazione demiurgica attuata dalla divinità; come creazione dal nulla; come coincidenza tra origine e nulla, tra essere e non-essere. Per Villa l'azione artistica è cosmogonia in quanto creazione di un mondo altro e nuovo.

Nei primi tre versi della prima strofa Villa definisce l'arte di Burri come cosmogonia, epos e miniatura rapsodica, cioè propria dei rapsodi, gli antichi cucitori di canti. L'arte diviene quasi figura, persona. E la pittura di Burri, secondo una linea che soprattutto nella prima metà degli

<sup>423</sup> Cfr. quanto Burri afferma in occasione di *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, mostra a cura di A. Carnduff Ritchie presso il Moma di New York dal 10 maggio al 7 agosto 1955 (p.82): "Words are no help to me when I try to speak about my painting. It is an irreducible presence that refuses to be converted into my other form of expression. [...] Were I master of an exact and less threadbare terminology, were I a marvellously alert and enlightened critic, I still could not verbally establish a close connection with my painting".

<sup>424</sup> G.Grana, *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa*, Settimo Milanese, Marzorati, 1991, pp.408.

<sup>425</sup> Si veda la traduzione villiana della prima delle sette tavolette de *L'Enuma Eliš (tavola I)*. *Il Poema della Creazione babilonese del 1200 a.C. circa*, scritto in lingua akkadica, in E. Villa, *L'Enuma Eliš*, cit., pp.17-26.

<sup>426</sup> Nel numero 4-5 di "Arti Visive", maggio 1953, lo stesso in cui è edita la poesia di Villa su Burri, viene pubblicato – molto probabilmente per volontà di Villa – *Il sole sapeva tutto*, un testo mitografico registrato da Dercy Ribeiro nel dicembre 1948 tra gli Indios Ofaie meridionali del Mato Grosso in un'interpretazione ritmica del pittore Amelio Ceccarelli.

<sup>427</sup> La scrittura villiana è in stretta relazione con la cultura religiosa e teologica. L'articolato complesso di riferimenti storici, religiosi, filosofici, culturali rimanda alla letteratura orfica-mistica universale. Quindi non solo la teologia e la mistica cristiana, studiata in seminario, con la sua ascendenza giudaica comprendente anche la kabbalah, ma anche e forse di più l'antica tradizione iniziatica della pratica dei misteri orfici greco-orientali, le tradizioni teogoniche (come quelle babilonesi o greche), le mistiche tao-buddiste, i culti gnostici e la mistica teosofica. In base alla dottrina dell'illuminazione, nel terzo dei quattro gradi dell'ascesi, si scende negli spazi infiniti della coscienza, fino alla sfera del nulla, fino all'annullamento della coscienza e della sensazione. Nella filosofia e teologia indiana il bindu è il punto, il cerchio rimpicciolito fino a ridursi al proprio punto dove non ha estensione finita. Esso rappresenta simbolicamente l'essenza dell'universo prima che si materializzasse nel mondo concreto di apparenze che percepiamo; rappresenta l'universo non creato a partire dal quale tutte le cose possono essere create. Il Nulla è ciò da cui con il suo moto può derivare ogni cosa. Il Nulla è lo stato dal quale qualsiasi cosa può essere venuta e al quale può tornare. Inoltre bisogna ricordare l'attenzione villiana per la filosofia presocratica in cui l'interrogazione cosmologica è primaria: e quindi innanzitutto il 'panta rhei', il 'tutto scorre' di Eraclito, ma anche il 'pneuma', l'aria infinita fornita di forza di Anassimene. Tagliaferri propone come ulteriore fonte culturale il *Corpus Hermeticum* (cfr. A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, in E. Villa, *Opere Poetiche I*, Milano, Coliseum, 1989, p.16.), rientrante nel pitagorismo e perciò in un generale gnosticismo e orfismo, come la teologia di Orfeo, i misteri dionisiaci ed eleusini. Vi è anche una lunga tradizione mistica cristiana a partire dalla gnosi giovannea, il neoplatonismo di Plotino e Proclo, Dionigi Areopagita, la mistica medievale, Eckhart, Ruysbroeck, fino al misticismo filosofico laico moderno. Sia Grana che Tagliaferri fanno il nome di Dionigi Areopagita. (Grana parla della 'teologia negativa', la 'teologia del silenzio', di Dionigi Areopagita alle pp.462-464 del suo *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa*, cit.; Tagliaferri nella nota n.6 di *Parole silenziose*, cit., p.21, fa risalire a Dionigi la definizione di "Lógos árretos", cioè di parola indicibile, con cui relaziona la non-parola di Villa). A questi risalirebbe una *Teologia mistica* d'ispirazione neoplatonica e misterica che associa alla 'teologia positiva' e affermativa una 'teologia negativa' del Dio-Assoluto ineffabile, innominabile, innumerabile, non raggiungibile razionalmente, ma mediante l'attingimento mistico per illuminazione e dotta ignoranza. Anche in Eckhart e quindi nel seguace Ruysbroeck, Dio è innominabile e per negatività logica diventa Nulla, inteso come negazione di tutto ciò che è molteplice e finito, negazione della negazione. Come il distacco dalla soggettività e da tutte le cose permette il raggiungimento di Dio per illuminazione mistica, così il distacco della parola villiana dal reale favorisce l'astrazione fino al profondo dell'essenza. E tale è il procedimento che Villa attua in questi anni, che raggiungerà l'apice in *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*.



anni Cinquanta è stata predominante, è interpretata come organismo vivente, pulsante, fatto di sangue e carne<sup>428</sup>. Villa parla di “grande sangue” subito al quinto verso della prima strofa, ma è soprattutto nella terza strofa che si concentra sulla tematica biologica. Parla di “coltivazioni in vitro”<sup>429</sup>, di “anatomie”, di “organismi”, di “materiali biologici”. Sicuramente ciò deriva da una profonda attenzione per l’aspetto materico della pittura di Burri, per l’uso di muffe, catrami, viscidie secrezioni e materiali di uso quotidiano, deperiti e scartati<sup>430</sup>, e per il fatto di essere ancora pulsanti, brucianti, memori del *fluxus sanguinis*, come scrive nel testo su Burri datato 1951. Tale interpretazione della materia viene dalle immagini delle opere burriane, da un caricamento esistenziale proprio del secondo dopoguerra<sup>431</sup>, e dall’atteggiamento specifico di Villa di percepire l’azione artistica come azione umana, assolutamente necessaria e di urgenza fisiologica, biologica, genetica<sup>432</sup>.

Villa al quinto verso della prima strofa, accanto a “sangue”, parla anche di “tracciati del mondo”, introducendo una sequenza di termini che rientrano in una sfera lessicale finalizzata a sottolineare l’aspetto costruttivo e formale del processo artistico di Burri: il lemma più forte utilizzato è certamente quello di “legge”, ad indicare una serie di dettami, linee e regole interne che guidano il processo compositivo dell’artista; con le espressioni “tracciati”<sup>433</sup>, “righe”, “forme

<sup>428</sup> Si veda in questo senso quanto scriveranno A. P. De Mandiargues, *Burri*, in “Nouvelle Revue Française”, Paris, II (20), 1° agosto 1954, p.358: “le sujet [...] est avant tout la blessure, psychique autant que physique”; M. Gendel, *Burri makes a picture*, in “Art News”, New York, 53 (8), dicembre 1954, p.68: “On the lower swelling the *slabbramento* had created a firm glutinous ring that suggested the viscid secretions of budding water-plants; the ring above, also reminiscent of organic processes, looked like proud flesh.”; J. J. Sweeney, *Alberto Burri*, Roma, L’Obelisco, 1955, p.5: “But out of a wound beauty is born. At any rate in the case of Burri. For Burri transmutes rubbish into a metaphor for human, bleeding flesh. He vitalizes the dead materials in which he works, makes them live and bleed; then sews up the wounds evocatively”.

<sup>429</sup> Vengono alla mente immagini mediche di feti, organi e animali conservati in contenitori di vetro.

<sup>430</sup> Per quanto riguarda i materiali utilizzati da Burri si veda la quarta strofa della poesia villana.

<sup>431</sup> La critica, soprattutto negli anni ‘60, quando è prevalsa un’analisi più strutturale dell’opera di Burri, ha sostenuto il rifiuto di ogni lettura psicologica ed esistenzialista della ricerca artistica burriana (si veda per esempio C. Brandi, *Burri*, Roma, Editalia, 1963). Certamente non è l’Esistenzialismo ad essere alla base del linguaggio di Burri, ma l’epoca del secondo dopoguerra che ha preso coscienza di sé con l’Esistenzialismo. Pertanto l’opera di Burri deve essere collocata in quel contesto storico, culturale ed esistenziale che non può non averlo influenzato. In questo senso si veda la presentazione di Libero De Libero alla mostra di Burri presso la Galleria La Margherita, Roma luglio 1947: “A dire di uno di essi, si trattava di convogliare ogni pensiero e ogni fatto a un’esigenza dello spirito, si trattava d’una scelta condizionata proprio dal naturale stato d’angoscia perché l’uomo non perisse e quindi avesse ragione la bestia. Penso perciò che, dentro il cerchio di ferro spinato, stavolta si siano formati grandi spiriti, sia nata una élite culturale che va considerata giustamente. Lo scotto va dunque pagato con moneta pregiata, e la rivincita è tutta della ragione”. E in realtà neppure lo stesso Burri lo nega: “It is a presence both imminent and active. This is what it stands for: to exist so a sto signify and to exist so a sto paint. May painting is a reality which is apart of myself, a reality that I cannot reveal in words” (cfr. *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, cit., p.82). Ma Burri non è preso da un furore esistenziale durante il processo artistico. Pertanto possono sembrare eccessive espressioni e termini proposti da André Pieyre De Mandiargues che parla di violenza: “travaille furieusement”, “air violent”. Anche Villa nel testo del 1951 scriveva che Burri opera con rabbia. La violenza è nel processo e negli effetti di quel processo: tagliare, lacerare, cucire; strappi, suture, piaghe, ferite; ma non nel tono di tali operazioni. Ciò è mostrato in modo efficace sia dalle immagini sia dal resoconto della realizzazione di un’opera da parte di Burri, scritto da Milton Gendel per “Art News” nel 1954.

<sup>432</sup> Sempre nel testo del 1951 Villa scrive: “È certo uno degli atti più forti, un *r aptus / r actus* genetico, una sorgenza non proprio pensabile, né dal pensiero attutita”.

E in *Ciò che è primitivo*, nello stesso numero 4-5 di “Arti Visive”: “si tratta di recuperare l’evidenza e la continuità organica, biologica quasi, delle umane ragioni necessarie: e umano e necessario s’intende tutto che ha radice e documento espresso sul terreno di tutti i popoli nel tempo e nell’unità strutturale delle varianti e dei paragoni”.

<sup>433</sup> Il termine “tracciato” è ricco di sfumature polisemiche che riconducono ai significati di segnare, indicare una traccia, uno schema per la realizzazione di qualcosa, e ordire una cosa futura (il termine rimanda anche all’ordito dei tessuti); è un disegno, un grafico, un diagramma misurabile; inoltre è contemporaneamente segno del passato, testimonianza di un fatto, uno stato, una condizione vissuta, e memoria futura per un abbozzo, uno schizzo da seguire. Si veda anche la frase “tracciato di fili, di graffi, di tagli, di spaghi” nel testo su Burri del 1951. Inoltre si ricordino le copertine che Burri realizza tra il 1953 e il 1954 per il libro di poesie *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* di Villa, caratterizzate da tracciati filiformi con andamenti ora più schematici, ora a ghirigoro.

degli arcipelaghi / e il congegno delle penisole”<sup>434</sup> Villa propone una visualizzazione del dipinto burriano come terreno da vedersi dall’alto, con una ricognizione aerea e topografica tracciabile, definibile, misurabile, con equilibri di segni e colori<sup>435</sup>; infine “scheletro” e “palafitte” fanno riferimento a strutture portanti di organismi viventi e architetture basilari ed essenziali dell’uomo<sup>436</sup>.

La critica più attenta, contrariamente a quanto hanno sostenuto alcune ricostruzioni storico-critiche successive, e anche differentemente da quanto affermato da Villa stesso, già nella prima metà degli anni Cinquanta ha evidenziato l’elemento costruttivo come portante del processo artistico di Burri accanto all’aspetto materico: Allen S. Weller parla di senso delicato di bilanciamento di masse e spazio<sup>437</sup>, Milton Gendel di rigore strutturale<sup>438</sup>, e James J. Sweeney di senso dell’ordine e di abilità di organizzazione<sup>439</sup>.

Sempre nella prima strofa Villa dice anche che sono la “visione” e la “divagazione profetica” ad attivare la connessione tra “sangue” e “legge”: è lo sguardo immaginifico e demiurgico di Burri a

---

Per il concetto di “traccia” in Villa si vedano i testi su Caporossi del settembre 1953 e del 1962 pubblicati in occasione della personale dell’artista presso la Galleria L’Attico di Roma dal 10 al 30 marzo 1962, e *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, in “Arti Visive”, Roma, I serie (6-7), novembre-dicembre 1953, in cui la traccia e il segno sono germe, cenno, neuma, nucleo che ha in sé un’intera carica, tutta la fecondità dell’avvenire.

<sup>434</sup> Si vedano anche ai versi nove e undici della decima strofa i termini “planimetrie” e “labirinti infantili”.

<sup>435</sup> È utile ricordare che Fairfield Porter in un articolo su “Art News” del dicembre 1953 parlerà di mappe: “One very large horizontal picture [...] looks like a map, or better, an aerial view of flat, dry farmland. The long curves of actual edges of beaches and fields which aerial photography has shown us are far more graceful than map-makers working from the ground had any idea. In one painting a piece of muslin glued loosely to the surface is wrinkled in the same way and with the same beauty as land eroded by streams” (F. Porter, *Alberto Burri*, “Art News”, New York, 52 (8), dicembre 1953, p.41). Tuttavia qui il riferimento a mappe e viste aeree è più di carattere naturalistico e derivato dall’immagini di muffe e catrami.

Bisogna inoltre evidenziare che tale propensione alla visione dall’alto fa parte del processo creativo di dipinti di molti artisti dell’area “informale” italiana, europea e americana, in un rapporto dinamico tra artista e opera, e in relazione alla maggiore ampiezza di dimensioni delle opere per cui ora il campo d’espressione dell’artista fa riferimento alla scala umana, allo spazio stesso dell’uomo e della sua realtà quotidiana. In Villa in più si sovrappone la messa in luce del processo costruttivo che sta alla base di tale visione e realizzazione. Esso emerge per esempio anche nei testi su Capogrossi del 1953 e 1962 in cui l’azione dell’artista è un “viaggio nel campo”. Allo stesso tempo mi sembra utile ricordare, anche in modo un po’ banale e ingenuo, che però le opere alla fin fine vengono appese a un muro per una visione frontale, diversa da quella del processo operativo.

<sup>436</sup> Villa fa riferimento ai fossili dell’Adda e alle culture palafitticole padane, cioè al territorio della Brianza a lui estremamente caro – milanese di Affori, vissuto anche a Saronno e Venegono – e alle origini antropologiche e arcaiche della popolazione lombarda costituite dalla civiltà di Golasecca, una civiltà protostorica di cultura celtica stanziatasi tra il IX ed il VI secolo a.C. nella zona prospiciente l’uscita del Ticino dal Lago Maggiore. Anche nel testo su Capogrossi del 1962 Villa ricorda la nonna Anelli da Golasecca. In alcune poesie degli anni Trenta fa poi esplicito riferimento a luoghi della Brianza e della Lombardia: *Exvoto per le signorine di Corsico e Missaglia* [1938], *Verso Corsico, come alla Diva di Butrinto* [1938], *La ragazza di Sirtori* [1937], *Qualsiasi Lombardia* [1936], pubblicate in *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone. 1936-1945*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1947.

<sup>437</sup> A. S. Weller, *Burri*, cit., p.11: “Indeed, he has a sense of delicate balance and his weighing of mass and space is truly architectural at time”.

<sup>438</sup> M. Gendel, *Burri makes a picture*, cit., p.69: “But this is only the architectonic structure”.

<sup>439</sup> Villa nel testo *Alberto Burri*, pubblicato in “Aujourd’hui”, cit., in una ricostruzione della vicenda artistica e critica di Burri dall’impostazione più storicistica (pur con alcune inesattezze e retrodatazioni), attaccando la critica ufficiale salverà due “poeti”: André Pieyre de Mandiargues e James Johnson Sweeney, di cui cita parte della monografia de L’Obelisco.

Del testo di Sweeney però lo stesso Villa sottolinea solo l’attenzione per la materia, per l’opera intesa come organismo vivente, frutto del chaos, di Gea, mitologica madre-terra vibrante e ribollente di sangue. Ma l’analisi critica di Sweeney non è solo questo: le opere di Burri hanno senso di vita e di ordine, sono l’esito di un’intensità di immaginazione e di abilità di organizzazione (sensibilità per i contrasti della struttura, tavolozza sottilmente disciplinata, vasto e semplice ordinamento della composizione): “a deep sense of order which relates the human form to a higher level of things, the spiritual”; “paint composed with such an effectiveness of organization as to make the dead material come alive and pulse as human flesh, or the flesh of the Earth Mother”. Per Sweeney l’azione poetica e demiurgica di Burri è possibile grazie a una costruzione strutturale e formale.

È utile ricordare che l’apprezzamento tra Villa e Sweeney è reciproco: il direttore del Guggenheim di New York nella monografia dell’Obelisco cita la poesia villiana come prima fonte bibliografica e critica, e insieme a quello di Ettore Sottsass, come unici due contributi italiani.

permettere la cosmogonia, cioè la creazione del mondo della pittura, la nascita delle opere. Per Villa la pittura di Burri è azione<sup>440</sup>: l'arte è agire, fare, creare. Come scrisse nel testo di presentazione della mostra di Sebastian Matta alla Galleria del Secolo nel marzo del 1950, "l'immagine, il segno, il suono, il rapporto, e il fenomeno che li capta, non sono cose, non sono oggetti: ma sono azione. Un quadro è l'agire. Quindi la comprensione o, come si dice, l'intelligenza, non è un divertimento sensibile o una divagazione, ma è una forma creata nel senso dell'intensità, della chiarezza, dell'unità. È agire"<sup>441</sup>. L'azione per Villa non è semplicemente un'azione gestuale e fisica – come non lo è anche per gli artisti "informali" – ma un'azione umana, intellettuale e spirituale<sup>442</sup>. L'azione artistica, come emerge nelle strofe successive, è rivelare, chiarire, illuminare, e liberare<sup>443</sup>. Nella quinta strofa infatti, esplicitando il concetto di visione, Villa afferma che "l'occhio vivo e disinteressato" di Burri è capace di "trar fuori lo scatto", di trasformare materia, forma e memoria in arte, di far compiere quello che in alcuni casi definisce come "*r aptus / r actus*"<sup>444</sup>, come "ictus", e in altri come "miracolo"<sup>445</sup>, "incanto e artificio solenne"<sup>446</sup>. Questa visione da un lato è la capacità poetica e immaginifica di Burri, riconosciuta unanimemente e immediatamente dalla critica, dall'altro per Villa è l'espressione dell'occhio interiore<sup>447</sup>, concetto di ascendenza mistica, orfica e gnostica<sup>448</sup>. E' una condizione ipervisiva interna e conscia, uno stato iperintuitivo di semi-trance lucida, di libertà interiore. Solo lo sguardo interiore e personale di ognuno, profondamente differente dallo sguardo usuale verso il fuori, può vedere la chiarezza, la misteriosa profondità orfico-mistica del chiaro. In questo senso meglio si comprende come possano sciogliersi e "chiarirsi" l'ambiguità tra "materiale" e "ideale", tra "gigantesco" e "minimissimo", tra "bianco" e "nero", tra "vita" e "morte"<sup>449</sup>. In questi passi citati si nota come Villa metta in evidenza lo stato di dicotomia e ambiguità, e di ricerca perenne di un equilibrio possibile nell'arte, che ha inizio e fine nel concetto di Nulla-Origine.

Villa, utilizzando termini quali "ricordi di cose"<sup>450</sup> e "risonanze carpite"<sup>451</sup>, rimanda a una realtà altra, archetipica, mitica, da cui la conoscenza può affiorare per illuminazione mistica.

<sup>440</sup> Nella seconda strofa Villa utilizza l'espressione «pittura per modo di dire» che richiama una delle frasi iniziali del testo su Burri del 1951: "Diciamo pure: pitture, ma esse sono nutrite di un materiale che della pittura conserva soltanto una tragica reminiscenza, quasi come asfittica; un materiale devitalizzato depauperato imputridito consunto e già coartato dal deperimento". L'ambiguità nell'utilizzare il lemma "pittura" deriva da un lato dalla consapevolezza che nonostante le opere di Burri neghino e superino le tecniche e i mezzi pittorici tradizionali, tuttavia egli metta in atto operazioni e valori pittorici e visivi, dall'altro dalla tensione villana a trasfigurare quasi l'operazione artistica. Villa non parla solo di pittura, di arte, ma di molte altre cose: di creazione-rivelazione di un mondo altro.

<sup>441</sup> E. Villa, *Matta*, cit., pp.41-42.

<sup>442</sup> Per questa tematica si veda *Ciò che è primitivo*, testo villiano che, come si è visto, i lettori di "Arti Visive" potevano leggere contemporaneamente alla poesia su Burri nel numero 4-5 del maggio 1953.

<sup>443</sup> Si vedano le espressioni "rivelare" (seconda strofa, v.5), "chiarire" (terza strofa, v.7), "trar fuori" (quinta strofa, v.6), "illuminare" (settima strofa, v.3) e "liberare" (decima strofa, v.8).

<sup>444</sup> Cfr. testo su Burri del 1951, cit., p.43

<sup>445</sup> Cfr. E. Villa, *Burri*, Roma, Edizioni Fondazione Origine, cit.; ripubblicato in Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., p.46.

<sup>446</sup> Cfr. il primo verso della settima strofa.

<sup>447</sup> E' "l'occhio interno" di cui Villa parla nel testo su Sebastian Matta del 1950: "Per l'occhio interno non c'è che una sola unità, una sola identità, una sola complementarità, ed è quella della coscienza coniugata agli abissi che la generano e la alimentano. Allora noi parliamo, per l'occhio interno, di coscienza militante, e nominiamo l'abisso". Tale concetto è costante in Villa e riscontrabile in larga parte della sua produzione critica, artistica e poetica.

<sup>448</sup> La presentazione della mostra di Burri alla Fondazione Origine è incentrata, soprattutto nella seconda metà, sulle capacità immaginative dell'artista e sul processo di creazione, evocazione e illuminazione: "una illuminazione, una delle allegorie più eccellenti e più concrete che sia possibile conoscere oggi; secondo me, il più elevato tentativo di rappresentare immaginazione vera, al di là della favola, al di là del lirismo e di simili abbandoni, al di là degli ingorghi in ogni genere eccitati dalla letteratura e dalle poetiche" (E. Villa, *Burri*, cit., p.47).

<sup>449</sup> La poesia è ricca di coppie lessicali antitetiche – "materiale" e "ideale" (terza strofa, vv.3-4); "gigantesco" e "minimissimo" (terza strofa, v.5) – ma è soprattutto la settima strofa ad essere costruita in tal modo: "filiture della meccanica mentale" e il naturale funzionamento" (settima strofa, vv.4-5); "bianco" e "nero", "vita" e "morte", "giorno" e "notte" (settima strofa, vv.6.7), "volontà" e "abbandono" (settima strofa, v.7 e ottava strofa, v.1).

<sup>450</sup> Terza strofa, v.7.

<sup>451</sup> Settima strofa, v.4.

Nell'ottava strofa definisce tale condizione come "insonnia caparbia arcaica futura, come / la pietra, come il dolore dell'abisso e / dell'invisibile". "L'abisso", l'*Apsû* babilonese, è un altro concetto villiano fondamentale che esprime quell'idea di discesa nel fondo del nulla-origine, da cui poi risalire per spinta energetica, rivelatrice e liberatrice. Questa idea di risalita dall'abisso è ribadita anche nella strofa successiva: "l'opacità, ardita dopo tutto, pescata nel fondo / degli *altri* colori". Con il suo linguaggio visionario e misterico Villa esprime ciò che per lui è il colore opaco di Burri.

Dalla settima alla nona strofa egli infatti si concentra sulla questione del colore, o meglio del non colore burriano: l'opaco. L'opacità, che per Burri deriva dall'utilizzo di specifici materiali, come il vinavil e le vernici, e che emerge soprattutto nelle muffe e nelle concrezioni, per Villa è appunto caricata di qualità gnostiche. L'opacità va oltre gli "*altri colori*"<sup>452</sup>. È la concretizzazione visiva del Nulla-Origine, che è 'il mondo allo stato puro', che viene 'prima dell'unità e prima delle separazioni'<sup>453</sup>. Il colore opaco ha in sé le qualità del colore e una velatura paragonabile a una dimensione *altra*. L'opaco per Villa è anche la leggerezza, cioè quello che in vari scritti egli chiama soffio, pneuma, germe.

Nell'ultima strofa della poesia, incentrata su questioni biografiche di Alberto Burri, e cioè sulla sua formazione medica e sul parallelismo tra le tecniche chirurgiche e le tecniche "pittoriche" – evidenziate da tutta la critica burriana fin dai suoi esordi<sup>454</sup> – Villa chiude lo sviluppo del discorso delineando lo scopo ultimo della pittura di Burri e dell'arte in generale: la libertà. Una libertà che storicamente ed esistenzialmente, ma anche artisticamente e formalmente è l'esigenza degli uomini e dell'arte degli anni Cinquanta. Burri stesso afferma: "dipingere per me è una libertà conseguita, costantemente consolidata, virilmente custodita per trarne la forza di dipingere ancora"<sup>455</sup>.

Per Villa l'atto artistico creazionale è liberatorio, è liberazione dal bene e dal male, liberazione dal mondo. Una libertà duramente ricercata, perseguita e conquistata. È la libertà di immaginare e creare un mondo 'altro', nuovo e personale. La pittura di Burri è palingenesi, rinascita, cosmogonia. Questa visione catartica della pittura di Burri, nel corso della vicenda critica, ha avuto tesi favorevoli e contrarie. Calvesi per esempio interpreta l'arte di Burri come riscatto: si tratta una pittura di "valori espressivi assunti come valori etici, al livello catartico dell'Arte"<sup>456</sup>; Crispolti invece nega un'aura di libertà: "il marcio, lo sfacelo è sotterraneo, e intrinseco alla società stessa in cui vive"<sup>457</sup>.

#### *Alberto Burri ed Emilio Vedova*

Il breve scritto di Villa su Vedova e Burri viene edito nell'ultimo numero di "Arti Visive" a cui Villa collabora. Nel testo – impaginato a blocchetti visivamente equilibrati, come anche nel loro complesso le due pagine con immagini e testo, secondo l'accortezza tipica di "Arti Visive" – Villa affianca due dei principali pittori italiani del secondo dopoguerra, riconoscendo loro quella coerenza, profondità e autenticità che li distingue nel panorama artistico e che oltrepassa la miopia della critica ufficiale. Se nella parte dedicata a Vedova, il poeta meglio si concentra nell'individuazione di quelle caratteristiche di energia e rigore che caratterizzano il suo linguaggio artistico – probabilmente per il fatto che questo è il primo testo villiano pubblicato sul pittore veneziano<sup>458</sup> – nella seconda sezione invece ribadisce l'intenso e costante ruolo di riconoscimento e sostegno del valore artistico della ricerca di Burri compiuto da "Arti Visive", in opposizione alla critica ufficiale, considerata in modo ironico e sprezzante arretrata, ottusa e cieca: "Impostati i temi, che d'altronde sembravano così evidenti a chi sa vedere, il discorso, naturalmente, non è continuato, per il fatto che i cosiddetti critici italiani hanno ben altre faccende di cui occuparsi. Né noi vorremmo insistere troppo. Sappiamo bene quale grado di

<sup>452</sup> L'utilizzo del corsivo per "altri" rimanda a una dimensione altra.

<sup>453</sup> Nona strofa, vv.4 e 6.

<sup>454</sup> Come esempio indicativo si prenda J.J. Sweeney, *Burri*, cit., p.6: "At one moment his pattern of sewn lines, side by side with bleeding wounds and scarifications suggests sutures. The picture is living flesh; the artist, the surgeon".

<sup>455</sup> Cfr. Burri in *The New Decade*, cit., p.82.

<sup>456</sup> M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano, Fabbri, 1971, p.1.

<sup>457</sup> E. Crispolti, *La pittura di Alberto Burri*, "Il Verri", III (1), febbraio 1959, p.120.

<sup>458</sup> Nei primi anni Ottanta, all'interno dell'ampio nucleo di *Sibyllae*, Villa scriverà anche un componimento in latino dedicato a Vedova – *Sibylla (Vedova Vidua In Dividua)* – parallelamente a quello per Burri – *Sibylla (Burri)* – entrambi pubblicati a metà degli anni Novanta in E. Villa, *12 Sibyllae*, cit.

intelligenza esibisce, attualmente, la critica d'arte in Italia"<sup>459</sup>. Il duro attacco che sempre Villa porterà nei confronti della critica accademica<sup>460</sup>, fino a considerarla terrorismo burocratico e politico, esprime la constatazione di un'incapacità e impossibilità cronica di tale critica di leggere la nuova realtà artistica secondo categorie estetiche e di giudizio e una modalità di approccio parassitaria e a posteriori ormai non più valida. Villa invece propone una compartecipazione alla ricerca artistica, un discorso parallelo che vive e fa vivere il linguaggio degli artisti. Così infatti scriverà nella *Didascalia di Attributi dell'arte odierna 1947/1967* del 1970: "mediazione omiletica, *vox clamantis in tenebris: recta facites vias*, e meno male: pur avendo spesso tentato una lettura che contenesse, negandoli e sciogliendoli, gli esiti visivi, ho sempre proposto l'avvio, l'inscenata di una avventura più remota che non la semplice incidenza visiva, esibitoria, e i tramiti di una cosmogonia del non-visibile"<sup>461</sup>.



E. Villa, *Emilio Vedova. Alberto Burri*, "Arti Visive", Il serie (3-4), marzo 1956, p.15

<sup>459</sup> E. Villa, *Emilio Vedova. Alberto Burri*, cit.

<sup>460</sup> Villa si dilungherà su questo tema con toni molto polemic e quasi violenti nella *Conferenza* tenuta all'Accademia di Belle Arti "Pietro Vanni" di Perugia nel 1984, pubblicata da Coliseum, Roma nel 1997.

<sup>461</sup> E. Villa, *Didascalìa, in Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., p.171.

Sempre in *Attributi* si veda anche la nota in prima di copertina: "Gli scritti di Villa rappresentano una azione, mai andata disgiunta dal proprio incentivo, dalla propria origine e dal proprio oggetto, cioè sempre e solo fiduciosa nella dinamica dirompente, erompente, irradiante della parola, atta a protrarre l'iter dell'arte-azione fino alle zone inestinguibili del puro generare. È il primo tentativo di questo genere, aperto, scattante, non sistematico, acanonico, che ha forse come soli precedenti altri poeti, come Baudelaire, come Apollinaire, come Breton". E ancora un'altra delle due possibili varianti a questo testo, riportata da A. Tagliaferri in *Il Clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, cit., p.136-137): "È un materiale, profondamente disordinato, che salva, ma solo in parte, l'opera verbale di Emilio Villa, omiletica in qualche senso, e kerigmatica (in senso duramente laico), in una posizione che in parte è parassitaria e in parte è generativa dell'arte che aggredisce; e che getta ora, a distanza di anni, ancora una luce e riverberi allarmanti sugli intensi decenni dell'arte che chiamiamo contemporanea (e contemporanea a chi?). Gli scritti di Emilio Villa rappresentano una azione, mai andata disgiunta dal proprio incentivo, dalla propria segretissima origine e dal proprio oggetto, cioè sempre e solo fiduciosa nella dinamica dirompente, erompente, irradiante della parola, atta a protrarre l'iter dell'arte-azione fino alle zone inestinguibili del puro generare; contro ogni contatto o semplice contiguità con il tempo basso, con la cultura vigente, con le inerzie del gusto, con il deperimento".

Al di là dell'impostazione e dello scopo didascalico del testo, seppur con una capacità di tratteggio delle personalità dei due artisti – soprattutto di Vedova – di grande suggestione ed efficacia, è importante sottolineare il nucleo centrale del discorso, che vale qui per Vedova, ma in altri casi per Burri, e anche per altri artisti proprio in base al pensiero e alla poetica villana. Villa parla di "elementi originari", di "caos" in cui immergersi per estrarre il "profondo silenzio". È l'abisso, l'origine, il nulla generativo e creativo che si è visto nei testi maggiori su Burri e nelle *17 variazioni*. E certamente questo è per Villa il parametro per riconoscere e valutare l'autenticità delle opere di Vedova e di Burri, tali da poter difendersi da sé, tali da vivere. Ritorna qui quella terminologia vitalistica e biologica utilizzata da Villa, ma non solo, nell'approccio alla pittura burriana intesa come organismo vivente di carne e sangue.

Le due opere di Burri pubblicate con il testo – *Cellotex*, 1953 [480] e *Sacco T*, 1955 [484]<sup>462</sup> – esemplificano in modo sintetico ed efficace l'evoluzione del linguaggio dell'artista umbro, mostrando il passaggio dai *Catrami* e dalle *Muffe* ai *Sacchi*, mantenendo però inalterato lo spirito costruttivo e compositivo.

#### *Variazioni sul tema della parola e della pagina-opera*

L'approccio manuale e visivo di Villa al *phonus* – nucleo tematico delle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* del 1955<sup>463</sup> – sorregge la sua attenzione per l'aspetto

---

<sup>462</sup> *Cellotex*, 1953 [480], olio, bronzina, vinavil, bianco di zinco, pietra pomice su cellotex, cm. 17,5 x 55, Città di Castello, Fondazione Palazzo Albizzini, qui intitolato *m.p.2*, 1953; *Sacco T*, 1955 [484] sacco, acrilico su cellotex, cm. 41 x 140, firma sul retro: *Burri*, Marsiglia, Collezione privata, qui intitolato *a.r.28*, 1955. L'immagine di *Cellotex* è stampata a colori su un cartoncino con cornice e retro bianco, incollato alla pagina della rivista. La stessa opera era già stata pubblicata nella copertina di un invito-cataloghino dal formato ad album molto orizzontale della personale di Burri alla Galleria L'obelisco dal 16 aprile 1954. L'artista espone 14 opere – elencate in catalogo solo per successione numerica, accompagnate dalle misure – tra cui si possono citare *Nero Catrame*, 1950 [1826], *Grande Sacco*, 1952 [114], *RTV*, 1953 [224], *Cellotex*, 1953 [480]. Si potrebbe supporre che la stessa matrice di stampa sia stata utilizzata successivamente da "Arti Visive".

<sup>463</sup> E. Villa, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, Fondazione Origine, marzo 1955, con 17 poesie di E. Villa e opere originali (1 copertina, 2 pagine) di A. Burri realizzate tra il 1953 e il 1954, tiratura da 1/99 a 99/99 + 5 per gli autori siglate A-E. Il volume (formato chiuso 26 x 20cm) è composto da 46 pagine, cioè 23 fogli, di cui 22 in carta Umbria e 1 in carta velina, rilegati con 2 cartoncini marroni di 1,5 mm di spessore e dorso in tela beige. I testi sono stampati solo sulle pagine destre. La copertina di Burri in tela copriva il libro, mentre le 2 pagine in carta si intervallavano con i testi villiani.

Data la complessità e l'impegno richiesto dalla realizzazione di opere originali e uniche, il lavoro di Burri procede con lentezza e viene interrotto dall'artista quando si rende conto che le opere contenute vengono vendute separatamente togliendole dal contesto originario; verrà ripreso solo nel 1962 con la realizzazione di opere grafiche che completassero le copie rimanenti del libro.

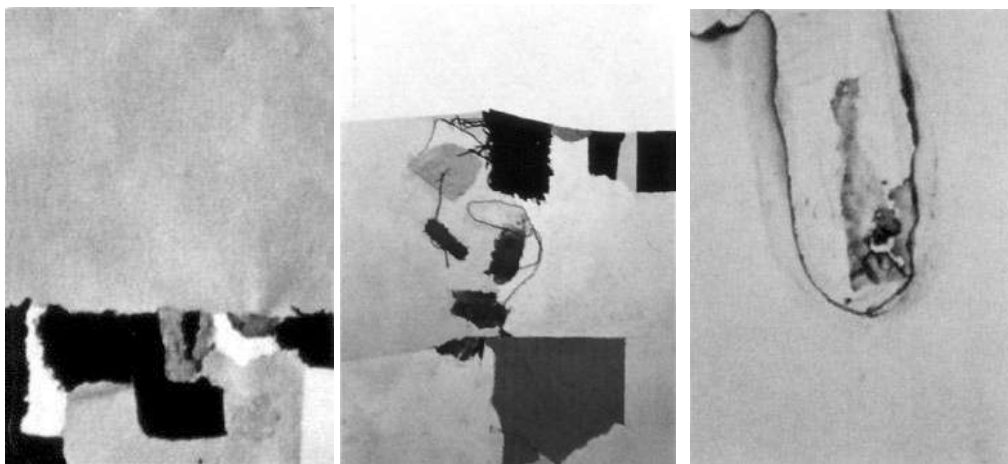
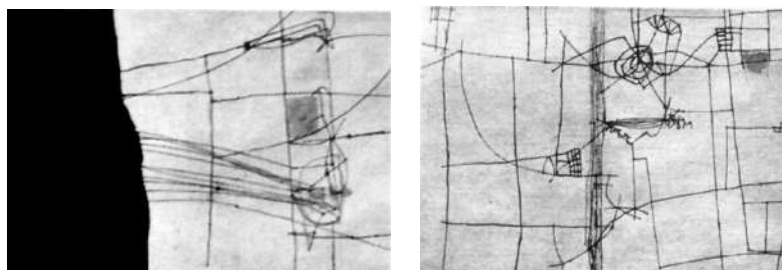
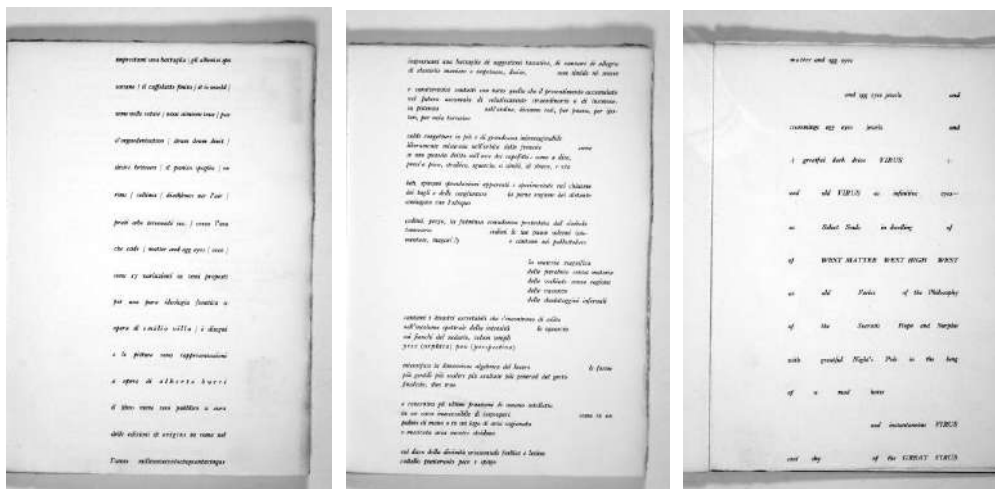
L'artista nel 1962 realizza 3 opere grafiche (1 copertina, 2 pagine) stampate dalla 2RC di Roma su Carta Fabriano Rosaspina, mm. 260 x 400 e mm. 258 x 180, tiratura da 1/75 a 75/75 + 5 copie per autori numerate con numeri romani da I/V a V/V. Le opere grafiche di Burri sono: *Copertina*, 1962, acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, mm. 260 x 400; *Prima pagina (Cretto)*, 1962, acquaforte e acquatinta, mm. 258 x 180; *Seconda pagina*, 1962, acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, mm. 258x180.

Il libro che oggi si può vedere è il risultato della commistione dell'edizione del 1955 per quanto riguarda la parte testuale e di quella del 1962 per quanto riguarda la parte grafica. La *Prima pagina* è inserita tra *it is world* e *nous aimions tous*, la *Seconda pagina* tra *collima* e *diathèmes sur l'air*.

La sequenza delle 17 poesie di Villa non corrisponde esattamente all'elenco dei testi (i cui titoli corrispondono a tutto o parte del primo verso) pubblicato nella prima pagina del libro; ci sono due inversioni: la variazione n. 4 – *it is world* – è pubblicata a p.13 dopo la n. 5 – *seme delle rotaie* – e la variazione n.16 – *matter and egg eyes* – è edita a p.43 dopo la n.17 *ecco*. È possibile ipotizzare un errore di rilegatura. Difatti nella riedizione in E. Villa, *Opere Poetiche I*, a cura di Aldo Tagliaferri, Coliseum, Milano 1989, pp.199-228, è stato seguito l'ordine dell'elenco iniziale. Bisogna inoltre rilevare che della variazione n. 11 in provenzale antico – *en rims* – Villa presenta anche la traduzione in italiano – *in rime* – stampata su un foglio di carta velina, differentemente dalle altre pagine. Con una variazione materia della carta il poeta sottolinea l'unicità della traduzione autografa di un proprio componimento poetico in lingua straniera, per di più antica.

Delle opere di Burri per le *17 variazioni* nel volume *Burri. Contributi al Catalogo sistematico*, Fondazione Palazzo Albizzini – Collezione Burri, Città di Castello 1990, a cura di Nemo Sartheanesi, sono catalogate 36 *Copertine* di dimensioni variabili da un minimo di cm. 24x32,8 a un massimo di cm. 27,5x38 e realizzate con interventi ad inchiostro, acrilico, vinavil, oro e stoffa su tela, e 40 *Pagine* di dimensioni variabili da un

grafico e visivo del testo, e anche dell'intero libro, in quanto intrinsecamente legato al ragionamento concettuale.



Esempi di testi di Villa e di copertine e pagine di Burri, E. Villa, A. Burri, *17 variazioni per un'apura ideologia fonetica*, Roma, Fondazione Origine, 1955

Il volume è costituito da 46 pagine in cui il testo è stampato solo sulla pagina destra. Nella prima e nell'ultima pagina – elenco delle poesie e descrizione della tiratura – Villa impagina il testo giustificato, con un'interlinea tra le singole righe piuttosto marcata, come a dilatarlo verticalmente a occupare tutto lo spazio della pagina e a sottolinearne il formato verticale, secondo un effetto visivo che ricorda quello del catalogo della mostra di Burri alla Fondazione Origine nell'aprile del 1953. Ogni variazione poetica è anche una variazione spaziale, un modo

minimo di cm. 25 x 17 a un massimo di cm. 27,1 x 19 e realizzate con interventi con sacco, stoffa, tela, pelle, carta, oro, acrilico, olio, vinavil e combustione su carta. Le copertine e le pagine sono state realizzate nel biennio 1953-54, ma è impossibile stabilire una loro successione interna, pertanto per la loro distinzione si segue la numerazione del catalogo sistematico.

sempre diverso di trattare la parola e quindi il suo aspetto grafico e la sua dislocazione nello spazio della pagina.

In un approccio visivo complessivo delle *17 variazioni*, poesie di Villa e opere di Burri, rispondono davvero entrambe all'esigenza e all'idea di variazioni continue intorno a valori fonetici e compositivi. La variazione – la *variatio* – è il codice di lettura del libro, sia nella sua parte poetica, sia in quella pittorica. Il lavoro dei due amici si rivela parallelo, pur con alcune differenze. Se per Villa il discorso di variazione è interno al libro, cioè sviluppato nelle diciassette poesie che compongono il volume, ma identico per tutte le copie pubblicate, per Burri l'operazione di variazione si manifesta nell'accostamento di tutte le copie del libro, di tutte le copertine e le pagine poste l'una accanto all'altra.

Nel secondo dopoguerra è proprio la stretta frequentazione e la collaborazione attiva e propositiva di Villa alla ricerca degli amici artisti a dar vita a prodotti editoriali – di ridotta tiratura e limitata circolazione – che vanno dai libri con propri componimenti poetici accompagnati da opere grafiche, disegni e litografie, serigrafie, acqueforti, alle cosiddette esoezioni – come Villa stesso le chiama – in cui ogni esemplare è diverso dall'altro essendo le illustrazioni opere originali e autografe, fino ai libri-oggetto e libri-collage degli anni Sessanta e Settanta. Dopo la pubblicazione di *E ma dopo. Nove componimenti*, con una litografia di Mirko, da parte delle Edizioni Argo di Roma nel 1950 in 64 esemplari<sup>464</sup>, tra il 1953 e il 1955 Villa lavora contemporaneamente alle prime due esoezioni, una con Nuvolo – *Cinque invenzioni di Nuvolo e un poema di Villa*, Edizione La Palma, Roma 1954, 60 copie<sup>465</sup> – l'altra appunto con Burri – *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Fondazione Origine, Roma marzo 1955, 99+5 copie. Le due pubblicazioni sono il risultato del connubio molto forte tra i tre, e dell'attività della Fondazione Origine a metà degli anni Cinquanta<sup>466</sup>. Tuttavia la fortuna letteraria delle *17 variazioni* presenta una scissione interna netta, che separa distintamente le opere di Burri dalle poesie di Villa. Le prime – a seguito del crescente riconoscimento e apprezzamento della ricerca artistica dell'artista, nonché della sua commercializzazione – sono state da sempre apprezzate come vero e proprio laboratorio di sperimentazioni e invenzioni dall'ampia varietà tematica e formale, sia come sviluppo di ideazioni formali e materiche espresse nei primi *Disegni* e *Tempere* del biennio 1948-50, nelle *Muffe* e nei *Sacchi* dei primi anni Cinquanta, sia come modello per invenzioni future, quali le combustioni, che in quest'occasione fanno la loro prima comparsa<sup>467</sup>. E allo stesso modo nell'edizione del 1962, l'acquaforte e l'acquatinta della prima pagina grafica sono il primo tentativo di trasposizione grafica dei cretti realizzati negli anni Sessanta e che raggiungerà esiti straordinari nella serie di otto *Cretti* (sette neri e uno bianco) del 1971 tirati sempre dalla Stamperia 2RC<sup>468</sup>. I componimenti poetici villiani, invece, sono stati a lungo ignorati, nonostante rappresentino un punto cruciale nell'elaborazione di un linguaggio poetico personale, autonomo e innovatore, che in parte compare anche nei testi di "critica d'arte" su Burri e sugli altri artisti. Ma ciò rientra nel più annoso e generale problema di corretta valorizzazione di tutta la produzione poetica villiana. In questo senso sicuramente fondamentale è stata la loro riedizione in *Opere Poetiche I* nel 1989<sup>469</sup>. Tuttavia ancora oggi persiste la tendenza a valutare le *17*

<sup>464</sup> E. Villa, *E ma dopo. Nove componimenti*, cit.; ripubblicate in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.173-193.

<sup>465</sup> La collaborazione di Villa con le Edizioni La Palma di Roma iniziò nel 1949 con la pubblicazione di *Tot. Otto disegni*, con un proprio testo ad accompagnamento dei disegni dello scultore. Nel frontespizio di questo fascicolo, stampato in 100 copie, si annuncia la prossima pubblicazione di 10 fascicoli all'anno, ognuno di 8-10 fogli, tirati in 25 copie su carta extra e 25 su carta a mano. Nell'elenco della prima decina compaiono altre collaborazioni tra Villa e Tot: *Le donne*, con disegni di Tot e testo di Villa; *A parte*, con composizioni di Villa e disegni di Tot; *Parole di Saffo*, con disegni di Tot e traduzione di Villa; *Praterie. Poesie dei primitivi Nord-americani*, con traduzioni di Tot e Villa e disegni di Tot; *Ruth la Moabita*, con traduzione di Villa e disegni di Tot; *Lucrezio, dal "De Rerum Natura"*, con traduzione di Villa e disegni di Tot; *Il Cantico dei Cantici*, con traduzione di Villa e disegni di Tot. Come si vede emergono quegli interessi che sono e saranno costanti nell'attività di Emilio Villa.

<sup>466</sup> Per Nuvolo si considerino *Indicazioni. Nuvolo* nel primo numero della seconda serie di "Arti Visive", Roma, novembre 1954, e la presentazione a cura di Villa della mostra alla Galleria delle Carrozze di Roma nella primavera del 1955.

<sup>467</sup> Si veda come esempio quanto scrive Carlo Pirovano in *Le stagioni del fuoco* in C. Christov-Bakargiev, M. G. Tolomeo (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, cit., p.29.

<sup>468</sup> Cfr. A. Burri, *Cretti*, 1971, serie di 8 cretti (7 neri e 1 bianco), acquaforte e acquatinta, Carta Fabriano Rosaspina, mm. 680x965, tiratura da 1/90 a 90/90 e 15 numeri romani da I/XV a X/XV, Stamperia 2RC, Roma 1971.

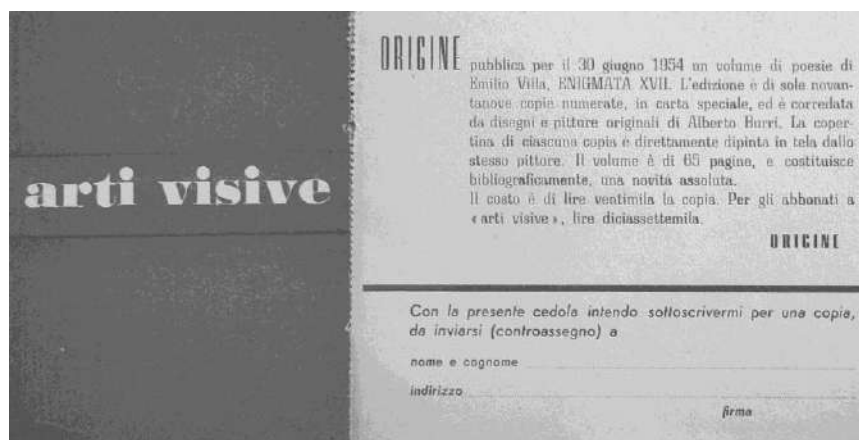
<sup>469</sup> E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.199-228.



*variazioni* separando l'elemento artistico da quello poetico, tradendo così l'intento stesso di Burri di realizzare una successione di variazioni formali e materiche su moduli compositivi ben precisi e definiti, parallelamente a quello di Villa di variazioni intorno a valori fonetici. Difatti anche nell'esposizione delle opere grafiche burriane, l'edizione di *Variazioni* del 1962 viene sempre presentata al pubblico mostrando solo le opere di Burri e non il rapporto tra esse e i testi villiani<sup>470</sup>.

Il titolo *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* è esplicativo di quali siano gli intenti di Villa e le influenze che animano il sostrato culturale a cui egli attinge.

Tagliaferri ben sottolinea infatti l'esistenza di radici storiche e ideologiche molto ramificate dell'idea di variazioni intorno ai valori fonetici, e tra queste cita l'esempio di Delio Tessa che nella *Dichiarazione* del 1932 parlava della suprema legge della fonetica, alla quale "di volta in volta tutto è sacrificato: grammatica, ortografia, metrica e vocabolario"<sup>471</sup>. Il concetto di *variatio* è da sempre molto diffuso in ambito poetico, letterario, artistico, ma anche scientifico e matematico.



Cartolina di prenotazione di *Enigmata XVII* [17 variazioni], "Arti Visive", I serie (10), primavera-estate 1954

Inoltre – come segnalato da Tagliaferri – il numero 17 rimanda immediatamente al particolare valore simbolico che esso possiede in quella tradizione gnostica, orfica ed ermetica a cui Villa guarda, fino al *Corpus Hermeticum* a cui risale tramite l'*Arcane 17* di Breton. Questo substrato misterico emerge in modo dichiarato nel titolo *Enigmata XVII*, con cui Villa aveva intenzione di chiamare la raccolta di poesie, così come era stato annunciato in un tagliando per ordinazioni librerie allegato all'ultimo fascicolo della prima serie di "Arti Visive" nella primavera-estate 1954<sup>472</sup>. Il tema dell'enigma infatti sarà sempre una costante e uno strumento poetico della produzione villiana e troverà matura espressione nella serie delle *Sibyllae*. Il 17 fa riferimento da un lato all'arcano 17 – il Tarocco XVII, la Stella – attorno alla cui iconografia Breton nel 1944 costruisce l'apologia della donna amata<sup>473</sup>, dall'altro ai 17 trattati giunti a noi del *Corpus*

<sup>470</sup> In questo modo infatti il libro è stato esposto alla recente mostra *Burri. Opera grafica '60 '80*, a cura di Franco Martelli presso l'Accademia Raffaello di Urbino dal 27 novembre 2004 al 9 gennaio 2005.

<sup>471</sup> A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, cit., p.99.

<sup>472</sup> Nella cedola di prenotazione del volume – di cui è sottolineata la novità assoluta dal punto di vista bibliografico – si legge che l'uscita editoriale era programmata per il 30 giugno 1954, per una tiratura di 99 copie numerate e un totale di 65 pagine in carta speciale, corredata da disegni e pitture originali di Alberto Burri, compresa la copertina dipinta in tela.

<sup>473</sup> *Arcane 17* fu scritto da André Breton in Canada tra il 20 agosto e il 20 ottobre 1944, quando la guerra e le sofferenze personali stanno volgendo al termine. Il libro venne pubblicato immediatamente: A. Breton, *Arcane 17, orné de 4 lames de tarot par Matta*, Bretano's, New York 1944, 325 esemplari. Dopo una seconda edizione dello stesso editore l'anno seguente, nel 1947 viene pubblicata una nova versione del libro con l'aggiunta degli *Ajours* scritti tra il 1° e il 3 maggio del 1947: *Arcane 17 enté d'ajours*, Editions du Sagittaire, Paris, 1947, 225 pagine Per la traduzione italiana e commento dell'opera di Breton si veda A. Breton, *Arcano 17*, a cura di Laura Xella, Napoli, Guida Editori, 1985.

L'arcano 17, la Stella (un cielo con otto stelle, tra le quali la maggiore a otto punte è la stella del mattino, sotto cui è raffigurata una fanciulla inginocchiata in riva a un torrente, che versa acqua da due anfore, d'oro e d'argento, ed è affiancata a destra da un ramo d'acacia, a sinistra da una rosa su cui si è posata una farfalla), in posizione mediana nella seconda fila del Tarocco, nel percorso iniziatico segna la prima tappa dell'illuminazione mistica, e diviene per Breton fulcro del proprio testo e simbolo della rinascita

*Hermeticum*, attribuito a Ermete Trimegisto, divenuto, dopo la sua riscoperta e traduzione da parte di Marsilio Ficino nel 1460-63 (pubblicata nel 1471), una delle fonti principali del pensiero ermetico, alchemico e occulto<sup>474</sup>. Il 17 ritorna in Villa nell'opera *Brunt H options. 17*

---

personale – il nuovo amore per Elisa – e collettiva – la liberazione di Parigi. In *Entretiens 1913-1952*, così scrive: "Il titolo Arcane 17 si riferisce direttamente al significato tradizionale della carta del Tarocco che ha nome 'La Stella'. È l'emblema della speranza e della resurrezione [...] Nella congiunzione eccezionale di sentimenti così diversi in me, ho ricercato la spiegazione dell'altro significato di questo 'Arcano 17', il quale, per gli occultisti è la sensibilità come germe della vita intellettuale che stava per rinascere libera da costrizioni, così almeno si poteva sperare: si trattava di sapere quale sensibilità rinnovata, reintegrata nei suoi poteri primitivi fosse in grado di promuoverla. [...] Le circostanze mi erano propizie per operare una ricognizione ai confini di quelle terre del desiderio, a lungo devastate ma bruscamente ammesse a recuperare la loro linfa, di cui avevo mai cessato di sentire il richiamo, anche quando esse mi apparivano irraggiungibili: la poesia, l'amore, la libertà".

*Arcane 17*, secondo una costruzione analogica e un procedimento di scrittura peculiare di Breton in cui poeta e teorico s'intrecciano, è dato da una base di attualità su cui s'innesta una trama intertestuale molto fitta di rimandi mitologici, letterari, filosofici, biblici, storici, sia mediante *topoi* e procedimenti surrealisti, sia tramite l'apporto delle dottrine esoteriche con il principio dell'analogia universale, la teoria dell'unità cosmica e la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo. La tradizione ermetica e la magia interessano tutta l'opera di Breton. Se in un primo tempo il riferimento esoterico funziona svincolato dalla sua essenza mistica, come ulteriore elemento di tensione – nel *Primo Manifesto del Surrealismo*, 1924, il modello occulto designa l'energia nascosta nella parola che presiede al sorgere dell'immagine – a partire dal *Secondo Manifesto* e in *Arcane 17* le risonanze esoteriche si fanno preminenti e il tema ermetico della rinascita coinvolge non solo la vita dell'individuo, ma anche il lavoro artistico e il conflitto sociale. L'esoterismo mantiene allo stato dinamico il sistema di comparazione di cui dispone l'uomo e che gli consente di mettere in rapporto fra loro oggetti in apparenza lontani, rivelandogli in parte la meccanica del simbolismo universale. I miti (anche quelli cristiani) vengono letti accogliendone contemporaneamente i diversi significati – poetico, storico, uranografico, cosmologico – e distinguendosi da un'interpretazione positiva e storica restrittiva e insignificante. Vediamo come questi concetti bretoniani siano consonanti con l'idea e l'avversione villana per la storia e la sua interpretazione dei miti e dei testi sacri.

<sup>474</sup> La tradizione ermetica occidentale, sviluppatasi a partire dal Medioevo e soprattutto in epoca rinascimentale, è un insegnamento segreto di natura sapienziale e pratica che deriva dall'antico culto egizio ed ellenico di Ermete, dal *Corpus Hermeticum* e dalla tradizione alchemica. È all'interno di un generale sincretismo religioso, filosofico e culturale diffusosi in età ellenistica, soprattutto nell'Egitto dei Tolomei e poi a Roma in età imperiale, che si ritrovano le origini della tradizione e della letteratura ermetica.

I testi ermetici, attribuiti a Ermete Trimegisto, tre volte grandissimo – il primo dei sapienti e rivelatore agli uomini dei fondamenti della civiltà, umanizzazione di Hermes-Thoth, che vede identificarsi in una sola figura Hermes, messaggero degli dei, e Thoth, scrivano degli dei della Valle del Nilo – risalirebbero al II sec. d.C., durante il regno di Tiberio, quando l'impero raggiunse la massima espansione territoriale favorendo il rafforzarsi degli influssi orientali sulla cultura romana, quale la diffusione degli Oracoli Caldaici di origine mesopotamica. I trattati filosofici – tentativo di dare organicità al confuso insieme di scritti che andava proliferando – giunti fino a noi sono il *Corpus Hermeticum*, formato da 17 trattati, l'*Asclepio*, traduzione latina di un *Discorso Perfetto* in originale greco, alcuni parti del quale sono state ritrovate all'interno degli antichi manoscritti gnostici scoperti a Nag Hammadi, e gli *Estratti di Stobeo*, 40 sunti di opere ermetiche (10 dai trattati II, IV, XI del *Corpus Hermeticum*, 1 dall'*Asclepio* e 29 da opere perse). Il *Corpus Hermeticum* è costituito da 17 trattati, sebbene la numerazione vada da I a XIV e da XVI a XVIII. La mancanza del numero XV deriva dal fatto che nell'*editio princeps* del 1542 edita da Turnabe, lo stesso aveva aggiunto liberamente un compendio di tre *Estratti di Stobeo*, poi soppressi dai critici, pur conservando la numerazione divenuta ormai tradizionale.

Nel pensiero ermetico filosofico la sapienza da conseguire è una nuova consapevolezza del proprio mondo interiore, dell'anima, sicura della salvezza alla fine dei tempi attraverso il ricongiungimento con il Dio supremo da cui tutto deriva e che tramite il Nous divino dimora in ognuno. Il Nous, la facoltà intellettiva – concetto chiave della filosofia classica – è nell'ermetismo, secondo un'accentuazione dei caratteri teologici, ipostasi di Dio stesso, del dio interiore. Nella corrispondenza ermetica ed esoterica tra microcosmo e macrocosmo, concetto fondamentale è quel "Uno il Tutto" – 'έν τό παν – che è uno stato determinato dato dalla sospensione della distinzione tra lo e non-lo, tra dentro e fuori, rappresentato dall'ideogramma alchemico del cerchio, linea o movimento che si chiude in se stesso e che in sé ha principio e fine; ad esso corrisponde anche l'immagine dell'Uroboros, la serpe che si morde la coda, principio della chiusura e suggello ermetico. Il Tutto è quindi contemporaneamente chaos e uovo; comprende confusamente le potenzialità di ogni sviluppo o generazione.

Come supporto si veda il libro di Julius Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua "Arte Regia"*, Bari, Laterza, 1948, probabilmente conosciuto e letto dalla cerchia di amici romani, in primis Cagli e Villa.

*eschatological madrigals captured by a sweetromatic cybernetogamic vampire, by villadrome* del 1968, in cui l'autore rielabora come materiale poetico i tabulati codificati dal computer, scoperti in California durante il suo primo viaggio dal figlio Franco, ricercatore fisico. Il soggetto dei Tarocchi aveva già attirato la curiosità di Villa, che nel 1950 aveva realizzato con Corrado Cagli una serie intitolata *I Tarocchi* andata persa in una tipografia palermitana o nella redazione della rivista annuale "Mediterranea"<sup>475</sup>. È proprio Cagli, con il quale in questi anni Villa ha intensi rapporti e discussioni, che gli fa conoscere il nesso tra la scienza alchemica e le teorie junghiane intorno all'attività artistica. Villa compose tredici brani a illuminazione delle 'tavolette' di Cagli, una *Piramide di tarocchi*, che il poeta cita come "Pyramide-Nuit 1950" in due passi di un testo in francese sull'artista, datato novembre 1952 e pubblicato poi in *Attributi dell'arte odierna*<sup>476</sup>. Non sono rimaste tracce di questo lavoro di Cagli, a cui però si accosta sicuramente un dipinto del 1950, *Il matto dei tarocchi*<sup>477</sup>. Di questi anni è anche l'organizzazione da parte di Villa della collettiva *Le Correnti Orfiche*, tenutasi a Palermo nel 1956, a cui partecipa anche Ugo Sterpini<sup>478</sup>, il quale a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta realizzerà lavori dedicati ai tarocchi<sup>479</sup>, a dimostrazione quindi di come queste tematiche fossero discusse all'interno della cerchia di artisti e amici. Si può ipotizzare che anche in ciò sia stata rilevante la presenza di Sebastian Matta come probabile tramite della conoscenza dell'*Arcane 17* di Breton, avendo egli realizzato 4 tavole per l'edizione del 1944, e stimolo durante le discussioni nelle trattorie romane. Nei primi anni Ottanta Villa abbozzerà su inviti, pagine di taccuini o quaderni, fogli di carta di ogni sorta, testi poetici, frammenti aforistici, trascrizioni filologiche e catene di giochi fonetici che si concretizzano in serie parallele di componimenti dove l'elemento sacro, profetico

---

Bisogna anche aggiungere che – al momento dell'inizio del loro uso esoterico – a Ermete Trimegisto vennero fatte risalire le carte dei Tarocchi per la cartomanzia. Nel 1770 Etteilla nel proprio libro *Etteilla, ou manière de se recrèer avec un jeu de cartes* sostenne l'origine egizia dei tarocchi e la loro creazione da parte di Ermete Trimegisto, dando inizio alla produzione e all'uso di tarocchi egizi per la cartomanzia. Ma fu a partire dalla seconda metà dell'Ottocento che il tarocco divenne parte integrante della tradizione occidentale della magia, fino a diventarne ora l'aspetto più conosciuto, ma anche più superficiale. In realtà l'invenzione delle Carte per il gioco dei Tarocchi risale al Rinascimento italiano (1430 circa) e rientra nella tradizione delle carte da gioco introdotta in Europa nel 1370 circa. Il mazzo dei Tarocchi aveva una propria simbologia legata all'iconografia rinascimentale, che se ebbe un certo simbolismo occulto, probabilmente derivava da un simbolismo astrologico e non da quello ermetico, diffusosi dopo la traduzione del *Corpus* da parte di Marsilio Ficino nel 1460-63, né da quello cabalistico, sconosciuto al di fuori della ristretta cerchia ebraica prima del *Conclusiones Philosophicae cabalisticæ et theologicae* di Pico della Mirandola nel 1486. Per ulteriori approfondimenti sulla storia del Mazzo dei Tarocchi si veda Michael Dummett, *Il Mondo e l'Angelo. I Tarocchi e la loro storia*, Bibliopolis, Napoli 1993.

<sup>475</sup> Villa pubblicò due testi in "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, (2), 1950: "Quarta dimensione" (*Commento a Corrado Cagli*), f.t. p.368; *Sicilia immaginata*, pp.xlix-li.

<sup>476</sup> E. Villa, testo su Corrado Cagli, novembre 1952, in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., p.166.

Nella *Didascalia* di *Attributi*, cit., p.172, così Villa ricorda la vicenda: "Poi ho per forza ommesso alcuni testi che sono andati perduti, o comunque non mi sono stati più reperibili. Cito ad esempio, spariti in una tipografia di Palermo, o nella redazione dell'almanacco palermitano "Mediterranea" del 1950, tredici brani, 'I Tarocchi', nati e aderenti, a una 'Piramide' di tarocchi, fatta da Corrado Cagli per l'inizio del 1950, e a illuminazione e fermento delle sue "tavolette", in quelle notti romane fatte immense da un sonno acrobatico, non estinguibile, quando insieme edificavamo l'intera anatomia dell'aleph ...".

<sup>477</sup> L'interesse di Cagli per la cultura alchemica, esoterica, cabalistica e astrologica è piuttosto evidente e riconosciuto, e già ben presente nella sua attività artistica durante gli anni Trenta, come dimostra la *Fontana dei segni zodiacali* realizzata in mosaico policromo nel 1935 per la Piazza Tacito di Terni. La fontana – progettata da Mario Ridolfi e Mario Fagiolo, vincitori del concorso nazionale indetto nel 1932 – fu distrutta nel 1943 e ripristinata tra il 1951 e il 1961.

<sup>478</sup> Nello stesso 1956 Villa presenta la personale di Ugo Sterpini – con un testo datato marzo 1956 – alla Galleria Schneider di Roma. Il testo è stato ripubblicato nell'antologia critica del catalogo della mostra *Ugo Sterpini. Opere dal 1952 al 1967* svoltasi presso la Galleria d'Arte Internazionale Due Mondi di Roma nel 1967.

<sup>479</sup> All'interno della sua attività teatrale, Sterpini nel 1978 partecipa a Reggio Emilia alla messa in scena dello spettacolo *Il Bagatto, la Morte e il Matto*, incentrato sulle figure dei trionfi, e basato su testi medievali, con regia di A. Franzoni. E pochi anni dopo, nel 1984, sempre nella città emiliana, espone alla mostra *Il fascino della carta: i tarocchi* il proprio lavoro *Il Tao dei Tarocchi*, spesso citato con altri artisti che hanno affrontato il tema dei tarocchi, come Salvador Dalí (autore del *Tarot Universal*, 1985, con l'illustratrice statunitense Rachel Pollack), Niki De Saint-Phalle e Jean Tinguely (che tra il 1979 e il 1987 hanno realizzato *Il Giardino dei Tarocchi* a Garavicchio in Toscana), Franco Gentilizi (autore dei *Tarocchi di Gentilizi*, 1975), Renato Guttuso (che nel 1985 ha realizzato i *Tarocchi di Guttuso*).

ed enigmatico è centrale: *Labirinti, Tarocchi, Sibyllae, Trous, Lucrezio, Zodiaco, Geolatrica, Città, Demon*<sup>480</sup>. Villa si occupa dei tarocchi attingendo a fonti e libri di decifrazione degli arcani, attribuendo ludicamente a questi ultimi i significati divinatori ed esoterici provenienti da una tradizione ermetica e occulta piuttosto variegata. Tra i *Trous* pubblicati nel 1996, in fac-simile o stampati, con 5 grafiche di Enrico Castellani<sup>481</sup>, nel secondo fascicolo vi è una poesia intitolata appunto *Trou Tarot*. In essa il poeta insiste sul concetto di *trou*, di buco, come soglia che divide e connette un al di qua a un al di là, come passaggio all'immortalità; il buco-tarocco assume un valore profetico, rivelazione esoterica dell'immortalità<sup>482</sup>. E sempre all'interno delle sue collaborazioni con gli artisti nel 1982-83 viene pubblicato *I Tarocchi. Carte arcani 24 di Mario Padovan*<sup>483</sup> con un testo datato dicembre 1982. A cavallo tra il 1979 e il 1980 risale un altro testo fondamentale di Villa, *Geometria reformata*, steso a mano in latino su un volume edito dalla Galleria Annemarie Verna di Zurigo nel 1979 in concomitanza di una mostra di Claudio Parmiggiani<sup>484</sup>, che l'artista aveva inviato all'amico poeta. Il libro, contenente una raccolta di 10 disegni di Parmiggiani che alludono all'oracolarità delfica e alle dottrine alchemiche concernenti la nascita del lapis (il Lapis Philosophorum), diviene spunto per Villa a elaborare un discorso

<sup>480</sup> Come afferma Tagliaferri in *Il clandestino* (cit., pp.177-178), benché ogni serie rimanga fedele all'immagine da cui ricava il titolo, tutte appaiono attraversate dalla tematica del nulla, carica della forza dell'enigma, e a seguito dei continui rifacimenti e nuove titolazioni dei singoli testi, si può passare dall'una all'altra senza alcun stravolgimento del senso dell'intera operazione. Difatti per lo stesso motivo alcune serie si suddividono in sottogruppi, quali *Troutarots, Tarocchi geomantici, Tarots gastronomiques*.

I materiali poetici di queste serie sono stati pubblicati in varie forme e in modo parziale a partire dalla seconda metà degli anni Novanta. Si ricordano infatti *12 Sibyllae*, Castelvetro Piacentino, Michele Lombardelli Editore, 1995; *Cbille Cbelle*, una cartella con cinque incisioni di Villa, Castelvetro Piacentino, Michele Lombardelli Editore, 1995, 23 esemplari + 1 p.a.; *3 Sibyllae*, su lastre di zinco, 1996, 10 esemplari ciascuna, numerati e firmati da Villa e N. Minucci; *Ridente sillaba*, con due opere grafiche di A. Bonalumi, Belluno, Proposte d'Arte Colophon, 1996, 60 esemplari; *Vox Labyrinthi. Quattro Sibyllae di Emilio Villa*, a cura di C. Bello, in "Avanguardia", n. 8, 1998; *Sibylla (sabina)*, in "Il Verri", n.7-8, novembre 1998, pp.57-58 (pubblicata già in "Avanguardia"); *Trous*, con cinque tavole di E. Castellani e un testo di A. Tagliaferri, Belluno, Proposte d'Arte Colophon, 1996, 75 esemplari + 25 esemplari in numeri romani + 10 prove numerate + 5 prove d'obbligo; *Labirinto*, in *Pot-pourri. 7 testi poetici. 7 acquaforti/acquatinte di Achille Perilli*, 20° vol. della Librericiuola, Roma 2004, 50 esemplari + 10 per gli autori; e soprattutto si veda *Zodiaco*, a cura di A. Tagliaferri e C. Bello, Roma, Empiria, 2000, che comprende *Geolatriaca*, due *Geolatria, Zodiaco*, quattro *Trou*, pagine autografe di *Sibylla Calvaria, Sibylla lilita, Sibylla silvae* e la riproposizione di *Verboracula, Geometria reformata* e *Le mûra di t;èb;é*.

<sup>481</sup> E. Villa, *Trous*, con 5 grafiche di E. Castellani e una prefazione di A. Tagliaferri, Proposte d'Arte Colophon, Belluno 1996, tiratura di 115 esemplari, di cui 75 con numeri arabi, 25 con numeri romani, 10 prove numerate e 5 prove d'obbligo.

Il volume, di formato quadrato 30x30 cm, presenta una sovracopertina in carta bianca, a sua volta ricoperta da un foglio di carta velina opaca con alette su tutti i lati, una copertina in carta bianca che contiene 5 fascicoli: ogni fascicolo è un foglio di carta Graphia della Sicari da 310 gr., cm. 30 x 80, ripiegato a fisarmonica in tre parti, con la terza lunga 2/3 delle altre; ogni fascicolo contiene una grafica di Castellani. Dei 18 testi di Villa – stampati a torchio dall'Officina tipografica Olivieri di Milano su carta Graphia della Sicari da 310 gr. – 10 sono in fac-simile (5 fac-simile di un foglio sparso, solo fronte; 5 fac-simile di un cartoncino da invito per mostre, fronte e retro) e 8 stampati con carattere Bembo. Le 5 grafiche di Castellani – stampate su carta a mano Etna della Sicars da 500 gr. appositamente sagomata da Andrea Somnavilla a Belluno nel 1996 – sono numerate (in basso a sinistra) e firmate (in basso a destra) a matita grigia dall'artista. La sequenza delle 5 opere svela l'evoluzione della forma del foglio da quadrato a cerchio e quella della disposizione dei segni-buchi circolari in positivo e negativo – secondo la metodologia operativa tipica di Castellani – da una doppia U incastrata alla spirale. Inoltre all'interno di ogni singola figura c'è uno sviluppo della dimensione dei segni da piccolo e a grande che rispetta il rapporto esterno-interno.

<sup>482</sup> Per un maggiore approfondimento sul concetto di *trou* in Villa si veda l'inevitabile connessione con i *Buchi* di Fontana.

<sup>483</sup> *I Tarocchi. Carte arcani 24 di Mario Padovan*, con un testo di E. Villa, Roma, De Cristoforo Editore, 1982. La collaborazione di Villa con Padovan risale ai primi anni Settanta, con la presentazione della mostra *Mario Padovan: opere 1964-1971* al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, dal 9 ottobre al 7 novembre 1971, e il testo per la personale *Mario Padovan: disegni 1973-1954* alla Galleria Antea di Roma nel 1973 (Pollenza-Macerata, La Nuova foglio, 1973).

<sup>484</sup> Nella mostra tenutasi dal 9 marzo al 12 aprile 1979 Parmiggiani espose: *Historire de Psiche*, 1979, matita e tempera su tela, cm. 200 x 165,5 e pietra incisa; *Porta Veneris*, 1978, matita e tempera su tela, cm. 156x90 e cm. 100x156x196, uovo di marmo, cm. 14; *Geometria reformata*, 1978, dieci disegni, matita su carta. In quest'occasione i disegni vennero appunto pubblicati in C. Parmiggiani, *Geometria Reformata. 10 Zeichnungen 1977-1978*, Zürich, Edition Annemarie Verna, 1979, 300 copie numerate, pp.18.

parallelo e integrato con quello visivo dell'artista, secondo ideologie ermetiche, sibilline e oracolari: "vidi intactas / tabulas speciosas / super eas conscripsi / salientibus literis / ad animas luce / rumpendas, easque / tibi reddo conscriptas"<sup>485</sup>. Come ha sottolineato Diacono nell'edizione anastatica del 1990 "il titolo del libro di Parmiggiani, *Geometria reformata*, era il quasi calco di quello di una delle più rare invenzioni dell'immaginario alchemico, l'opera *Philosophia reformata* di Johann Daniel Mylius (il Mylius deve aver probabilmente suscitato una eco nell'Aemilius), pubblicata da Lucas Jennis a Francoforte nel 1622, e importante nella storia dell'iconografia alchemica per le sue sessanta e più tavole"<sup>486</sup>. È una riscrittura ironica del logos perduto dell'oracolo – "plus / Pythicum / Nutum / adiecit / Aemilius / lauri / fumis / incitatus"<sup>487</sup> – un'alchimia della parola che consente a se stessa di rivelarsi come linguaggio originario.

Le 17 variazioni hanno una struttura fluida e polifonica<sup>488</sup> in cui da un lato convergono e si sovrappongono molti degli interessi villiani, dall'altro si accordano ritmi, toni e strumenti scritturali differenti secondo lo svolgersi delle singole variazioni. Sono un compendio di possibilità di intervento sulla parola che attraversano tutti i livelli poetici e compositivi: fonetico, metrico, strofico, linguistico, lessicale e sintattico. E forse anche in ciò ha eco il *Corpus Hermeticum* come modello di summa delle forme del discorso sapienziale e di rivelazione sacra: si passa dal dialogo, dalla lezione, dal discorso pubblico, dal trattato e dalla lettera all'inno in prosa, all'omelia, alla preghiera, fino al panegirico. I 17 testi sono la sperimentazione di molte possibili variabili della scrittura poetica in nome di una *phoné* invocata come musa, come voce primordiale, come seme di un'energia germinale, che si scopre all'interno dell'abisso, del nulla, dell'assenza, del silenzio. L'origine della parola, del *flatus vocis* è tuttavia intrinsecamente irraggiungibile e agisce come tensione alla ricerca, come mancanza sempre da colmare per quanto si risalga nel passato. In *Linguistica* già Villa così scriveva: "Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se. / Se furono le origini e nemmeno. / E nemmeno c'è ragione che nascano / le origini Né più / la fede, idolo di Amorgos!"<sup>489</sup>. Si è perciò in bilico continuo – necessario e inevitabile – tra uno straniamento semantico e una resistenza di senso. Il discorso apparentemente prosastico, dialogico, piano, talvolta esplicativo, sapienziale o lirico, è aggredito grazie all'ironia, fortemente presente e a volte tagliente, alla scomposizione sintattica e a un procedimento non per ardimenti logici, ma per accumulo di immagini (spesso assurde e vicine al *non sense*), tramite intromissioni e alternanze plurilinguistiche, con assonanze e giochi fonetici in nome dell'arte sonora, deformazioni lessicali, e scomposizioni grafiche e spaziali; fino a strutture compositive vicine alle cantilene e alle filastrocche, alle iscrizioni lapidarie ed epigrafiche, alle litanie sacre ed ecclesiastiche, che vivono della sintesi analogica ed enigmatica.

La *phoné* nella prima variazione – *imprestami una battaglia* – è invocata come la musa ispiratrice: "imprestami", "spirami", "cedimi" le "suggestioni", i "contatti", le "calde congetture", le "speculazioni", la "consulenza protestata dal simbolo", le "pause solenni", per giungere all'epico "cantami" "la materia magnifica / delle parabole senza materia", cioè la pura ideologia fonetica. E ancora continua con "cantami", "intensifica" e "concentra" i "disastri accertabili", la "dimensione algebrica" e "gli ultimi frantumi dell'intelletto umano". Villa con tono epico, nonché

<sup>485</sup> E. Villa e C. Parmiggiani, *Geometria Reformata*, con un'acquaforte di Parmiggiani e una nota di M. Diacono, Collezione Tauma, Albinea, 1990, tiratura 60 copie numerate da 1/60 a 60/60 e 10 copie in numeri romani da I/X a X/X per stampatori e biblioteche senza acquaforte. Il testo di Villa era stato pubblicato per la prima volta nel settembre dello stesso anno in "Baldus", I, n. 0, pp.42-48, con indicazione della successiva edizione in fac-simile.

*Geometria Reformata* è stata ripubblicata partendo dall'edizione anastatica in E. Villa, *Zodiaco*, cit., pp.191-204.

<sup>486</sup> M. Diacono, *Nota*, in E. Villa e C. Parmiggiani, *Geometria Reformata*, cit.

<sup>487</sup> Cfr. nota aggiunta al frontespizio in E. Villa e C. Parmiggiani, *Geometria Reformata*, cit.

<sup>488</sup> Elenco delle 17 variazioni: n.1, *imprestami una battaglia*; n.2, *gli alberi si sposavano*; n.3, *il caffelatte finito*; n.4, *it is world*; n.5, *seme delle rotaie*; n.6, *nous aimions tous*; n.7, *pas d'orguedenisation*; n.8, *deum deum dixit*; n.9, *desire between*; n.10, *il panico spoglio*; n.11, *en rims*; n.12, *collima*; n.13, *diathèmes sur l'air*; n.14, *prati erbe terremoti ecc.*; n.15, *verso l'ora che cade*; n.16, *matter and egg eyes*; n.17, *ecco*.

Per approfondimenti sull'analisi delle 17 variazioni villane si veda Gianni Grana, *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa*, Settimo Milanese, Marzorati Editore, 1991, pp.506-530.

<sup>489</sup> E. Villa, *Linguistica*, in E. Villa, *E ma dopo. Nove componimenti*, con una litografia di Mirko, Roma, Le Edizioni Argo, 1950, 64 esemplari; ripubblicate in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., vv. 1-5, p.181.

invocativo e religioso<sup>490</sup>, rivela i propri intenti e le proprie fonti, secondo un ampio respiro discorsivo e una sintassi subordinata ma variamente spezzata da pause visive, che, proprio per tale enfasi, alla fine diviene parodistico e ironico: il poeta infatti al v.3 della quinta strofa invoca la musa a cantare in un pallottoliere. Questo tono evocativo e sacro permea le terzine e le quartine di versi brevi e suggestivi come iscrizioni lapidarie ed epigrafiche della variazione n. 2 – *gli alberi si sposavano* – in cui viene rievocato con sarcasmo il tempo arcaico dei primordi, il tempo a-storico. Gli elementi – alberi, pietre, mare, immagini, labbra, semi, voce, linguaggio, odori, anima, numero, musica, cuneo – sono ritratti come attinti da sacre scritture appartenenti a origini ormai passate e non recuperabili. Villa mitizza una cosmogonica età dell'oro in cui realtà e linguaggio erano tutt'uno, in cui ancora esisteva la *religio* tra significante e significato<sup>491</sup>. In questo senso è interessante da un punto di vista retorico sottolineare come il poeta abbia coniugato i verbi all'imperfetto – il tempo della durata conclusa nel passato – insistendo ossessivamente sull'iterazione di era/erano, a sottolineare un'esistenza mitica arcaica. In alternativa alla lapidarietà della seconda variazione, invece, *il caffelatte finito*<sup>492</sup> – costruito con nove strofe libere di versi lunghi<sup>493</sup> – presenta una narrazione dialogica, piana come descrizione di scorci della realtà, scenette comuni di vita quotidiana di un interno domestico (I-VI) e in esterno (VII-IX), condotta ponendo l'attenzione sui valori fonetici, sui rumori<sup>494</sup>. E così centrale diviene nell'ultima strofa il vento, percepito come principio fecondante. Il discorso esplicativo però è accidentato dall'inserzione di frasi latine (I, v.2; II, v.8)<sup>495</sup> e idiomatiche in dialetto (I, v.6; I, v.10)<sup>496</sup>, dalla scomposizione dei piani sintattici e dei rapporti semantici (I,v.8)<sup>497</sup>, dall'uso di un parlato greve (III, vv.4-5)<sup>498</sup> e dalla quasi totale assenza di segni di punteggiatura. *It is world* è la prima variazione in inglese<sup>499</sup>, e come la n. 9, è impostata in forma di cantilena e filastrocca, con un inglese semplificato che gioca molto su assonanze e consonanze<sup>500</sup>, sulla ripetizione anaforica e cantilenante di parole e frasi molto brevi<sup>501</sup> – “it is world of” ai vv.1, 2, 3 della prima strofa e al v.2 della seconda – creando un andamento fluido fonetico e musicale che diviene quasi un esercizio di straniamento semantico. Anche qui, come nella seconda

<sup>490</sup> Nelle ultime cinque strofe il lessico villiano è ricco di riferimenti all'ambito religioso cristiano (“parabole senza materia”, VI, v.2; “lo squarcio / sui fianchi del sudario, velum templi”, VII, vv.2-3; “dies irae”, VIII, v.3), orfico (“prex (orphica) pex (perspectiva)”, VII, v.4) e pitagorico (“dimensione algebrica”, VIII, v.1).

<sup>491</sup> Si veda l'annotazione di Ugo Fracassa in *Versi fuori stagione*, in “Il Verri”, Milano, XLIII, n.7-8, novembre 1998, p.115.

<sup>492</sup> Nella riedizione della variazione n.3 in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.202-204, ci sono alcune modifiche: nella strofa IV tra il v.5 e il v.6 (il passaggio da una pagina all'altra nell'originale) e alla fine della composizione è stato inserito il verso iniziale della variazione n.6 “nous aimions tous beaucoup ça”; nella strofa VII tra i versi 3 e 4 è stato inserito un interlinea come per sdoppiare la strofa.

<sup>493</sup> Variazione n.3, *il caffelatte finito*, 9 strofe per un totale di 56 versi: I, 10 vv.; II, 8 vv.; III, 6 vv.; IV, 7 vv.; V, 4 vv.; VI, 5 vv.; VII, 8 vv.; VIII, 4vv.; IX, 4 vv.

<sup>494</sup> Le varie scene sono tratteggiate sottolineando odori e rumori soprattutto a indicare dell'attenzione villiana per i valori fonetici delle cose e delle parole: “il caffelatte finito”, I, v.1; “la foglia odorosa”, I, v.3; “il fruscio del raion”, I, v.4; “i muscoli di ilaria spezzano”, I, v.5; “il soffio del borotalco”, I, v.9; “ki stravaka la scuidella”, I, v.10; “scroscia l'acqua”, II, v.1; “palpita / contro le piastrelle la maniglia”, II, vv.1-2; gorgogliano le tubature e sbatte l'asse”, II, v.3; “ribolle il lume elettrico”, II, v.4; “raschia la radio”, II, v.5; “le rane sciacquano lenzuola e picchia / [...] il ferro da stiro”, III, vv.1-2; un becco [...] non mi strilla, III, v.3; “la tua lagna”, IV, v.1; “che sentano!”, IV, v.4; “scoppi il buco delle serrature”, IV, v.6; “nel frastuono di cicli e motocicli”, IV, v.7; “suona / il campanello alla porta”, V, vv.3-4; “il tripode è caduto con fracasso”, VI, v.2; “palpitazioni / cardiache”, VI, vv.4-5; “vento prealpino”, VII, v.1; “nella tromba nell'anima / nelle scale”, VII, vv.2-3; “una vuota eco”, VII, v.8; “Piangi”, IX, v.3; “e il vento / il vento, semplicemente il vento”, IX, vv.3-4.

<sup>495</sup> I, v.2: “et tuae quidquid lubidinis per ora”; II, v.8: “mens optuma quaeque mens optuma”.

<sup>496</sup> I, v.6: “lume morto e fum ki dura”; I, v.10: “al disco ki stravacca la scuidella”.

<sup>497</sup> I, v.8: “anche dopo dentro in pancia i pesci voglion acqua”.

<sup>498</sup> III, vv.4-5: “ma che vacca di una signora, ma che vacca di una, / (ma che vacca) ventata di cibarie veneziane”.

<sup>499</sup> Villa inserisce anche espressioni in francese – “[...] plus tard. Plus / tard de la lune”, VI, vv.5-6; “espace tombé d'après nature”, VII, v.2 – e in latino – “in intumo semine”, IX, v.5.

<sup>500</sup> Si vedano l'allitterazione dell'h in “horse half heart head” (II, v.2) e della w in “words wind wife blowing” (VII, v.1), la consonanza visiva (e non di pronuncia) di ther in “it other is father of the other” (II, v.3), e quella fonetica in “between it-rock-ruin” e “other water” (V, v.2) e in “fire, air” (V, vv.3-4). Si nota in modo piuttosto evidente come i giochi fonetici villiani sfruttino l'ambiguità tra l'aspetto visivo e quello di pronuncia (non corretta) delle parole straniere.

<sup>501</sup> Oltre all'anafora della prima strofa si osservino l'iterazione “all all all all other” (II, v.4), “signe signe signe” (IV, v.2) e specialmente la ripetizione sostenuta dell'aggettivo dark che sfocia nell'assoluto “dark darkness” (IX, vv.1-3).

variazione, ci si trova di fronte all'evocazione immaginifica di un mondo aurorale, mitico, pieno di emblemi sacri; è il mondo "in intumo semine", il mondo delle origini che si raggiunge scendendo nell'abisso oscuro. La quinta variazione – *seme delle rotaie* – con un esordio che ricorda la parabola cristiana del buon seminatore, ripropone un andamento discorsivo che in realtà si rivela un'elencazione paratattica – in particolar modo nella prima metà – di elementi quali seme, semente, grano, protone, quantum, bacillus aestheticus subtilimus, briciola-freguglia, goccia, proteina, lampaneggio, istantanea delusione, tutti immagine di particelle base della materia, essenzialmente cariche di energia produttiva. Il seme, una delle immagini più significative in Villa, come sostiene Tagliaferri<sup>502</sup>, è il *logos spermatikòs*, è il germe, il germoglio, la scaturigine. L'elencazione a partire dal v.25 si scioglie in una costruzione più discorsiva ma dal tono visionario incentrata su un'autocelebrazione del proprio ingegno, tuttavia mortale: "noi / nutriti della semenza alacre della genialità mortale, di noialtri / chi e per quale mai festività ha piantato nelle crepe questo / seme morbido in un luogo di non attenzione, dove è fiato / che viva e serpeggi nel popolo delle foglie la Giustizia / analitica?"<sup>503</sup>. E probabilmente in questa semenza riecheggia anche il *Nous* divino d'ascendenza ermetica e gnostica.

Nelle pagine 15 e 17 del libro sono concentrate quattro variazioni in lingua straniera – tre in francese e una in inglese – in cui la fonesi si fa più forte. In *nous aimions tous beaucoup ça* Villa parla de "l'art sonore", della sua tecnica fonetica che per associazione fono-visiva equipara ai grandi aerei transatlantici. Con questi strumenti nell'ultima strofa sembra raggiungere livelli di pura verbalità con una sintesi stravagante di dati concreti. La seconda variazione in francese – *pas d'orguedenisation*<sup>504</sup> – è costruita sull'iterazione ossessiva di "pas de", sia in posizione anaforica sia all'interno di verso, a cui è contrapposta in posizione antitetica "et alors". Per Villa nella propria scrittura, nella propria poesia non c'è nulla di orgoglio-organizzazione nazionale, nulla di orgoglio-lutto razionale, nulla di abissi intenzionati, di realtà, di grandi materie interiori, di parole, di idealizzazioni, nulla di nulla... e allora? E allora... c'è proprio questo nulla, come dirà nelle variazioni 13 e 17. Nella terza variazione in francese – *deum deum dixit* – prevale una forte intonazione ironica dovuta all'uso quasi sacrilego di pseudo-citazioni in latino sacro-ecclesiastico – "deum deum deum dixit" e "deus dixit / non erubescam" – e a giochi fonetici incentrati sull'assonanza fra le parole "préête" (prête, prete) e "pierre[re]" (pierre, pietra). Nel v.4 della seconda strofa – "le pépêtre va tromber trom trom" – Villa, grazie a un procedimento di mimetizzazione e creazione delle parole, in "pépêtre" fonde il termine prete con pietra (torna all'orecchio il lemma latino petra, e inevitabilmente il riferimento alle rime petrose, nonché agli *Ecrits de Rodez* di Artaud) e sovrappone la resa fonetica del suono della tromba "pé pé pé!", a cui immediatamente rimanda l'espressione successiva che in una pronuncia italiana fa scattare l'ambiguità e la malizia della parola trombare; il prete va a trombare, con il seguito di lamenti – trom trom – ma anche con il consenso di Dio che gli dice di non arrossire. Il doppio senso sessuale prosegue alla strofa III con i vv.2-3, "la laimière coule des mammelles / du soprano Dodoro" e all'ultima strofa in "et la flumvière coule des veines / des mammelles du soprano" (v.1-2) e in particolar modo negli ultimi due versi – "par l'hygiène sucrementale / des sexes des vieux-cesexes" in cui ironicamente e provocatoriamente si chiosa l'atto sessuale come un sacramento di purificazione quale il battesimo. Anche in *desire between*<sup>505</sup> proseguono il virtuosismo e il *divertissement* fonetico sostenuto dalla struttura cantilenante e da filastrocca (come nella prima variazione in inglese, la n. 4) con forti iterazioni anaforiche, assonanze e rime visive, in cui appunto effetti visivi si relazionano con quelli fonico-ritmici, proprio secondo quella propensione villana a un approccio manuale alla parola. Ma la stessa cantilena – "all white... / all white... / all white..." rivela una parola-chiave – l'altra è "flames" – della poetica villana: il tutto bianco è quel colore assoluto, quella purezza mistica, quel chiaro interiore che consente l'illuminazione rivelatrice e la creazione artistica. È lo sguardo interiore, l'occhio rovesciato di cui aveva parlato nella presentazione per la personale di Matta alla Galleria il Secolo nel marzo

<sup>502</sup> Cfr. A. Tagliaferri, *Parole silenziose*, in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., p.15.

<sup>503</sup> E. Villa, *seme delle rotaie*, vv.24-29.

<sup>504</sup> Nella riedizione della variazione n.7 in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., p.208 ci sono alcune modifiche: il n.7 di numerazione della variazione è posto dopo i primi 4 versi, diversamente da tutte le altre poesie, dando l'impressione che questi costituiscano la strofa finale della variazione precedente; a conclusione della poesia è stato aggiunto il verso "[dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivicafi secundum" della variazione n.13.

<sup>505</sup> Nella riedizione della variazione n.9 in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.209-210, c'è una modifica: a conclusione della poesia è stato aggiunto il verso "[dia]thèmes sur l'air adhaesit anima, vivicafi secundum", primo verso della variazione n.13.

1950. Sulla stessa linea “flames” ha un valore simbolico come espressione della luce ardente ed energetica. L’ultima strofa della nona variazione è invece in italiano, creando un salto linguistico e attivando un procedimento – direi – concettuale: la “marmorea onda”, ma soprattutto la “fiamma inglese” ha funzione autoreferenziale e tautologica in quanto si pone come descrizione esplicitiva di una parola in lingua straniera.

*Il panico spoglio*, che allude a difficoltà autobiografiche, recupera la sintassi distesa del discorso continuo costruito come un accumulo variato di immagini e frasi fatte, che si conclude all’ultimo verso della quinta strofa, con l’unico punto fermo, creando così uno stacco netto con la strofa successiva, l’ultima, che esordisce con un oh! d’invocazione. Ci troviamo di fronte a un catalogo oggettuale, una stratificazione immaginifica data da sequenze continue e paratattiche di nomi, aggettivi e complementi di specificazione, che forse più di tutti danno l’idea di queste catene, di anelli consequenziali e ripetuti potenzialmente all’infinito. Ci troviamo di fronte a quello che Villa al primo verso della strofa IV chiama “sconcio madrigale tutto istintivo, tassativo”: ancora una volta la duplicità di livelli e toni, basso e alto; sebbene il madrigale, pur essendo forma strofica quattro-cinquecentesca, e perciò appartenente alla tradizione poetica, sia una delle forme compositive più libere a livello strofico e metrico. Nell’ultima strofa il poeta riprende in modo parodistico e critico una pratica cristiana, la comunione eucaristica: “pronuncia in pubblico il morso pio, rituale, / della corrosione liturgica, della quotidiana / ma quotidiana redenzione”<sup>506</sup>.

La variazione n. 11 – *en rims* – in provenzale antico, è l’unica di cui Villa propone al lettore la traduzione in italiano – *in rime* – assumendo così una posizione preminente in quanto fa della Poesia il centro della struttura lirica, nel tentativo di ripristinare la necessità e la possibilità di una comunicazione. L’eccezionalità della scelta è sottolineata dal fatto che la versione italiana sia stata stampata su un foglio di carta velina, differentemente da tutto il resto del libro pubblicato su carta Umbria più spessa e materica. Il testo, a partire dalla scelta della lingua cortese pur mista di assonanze con il dialetto lombardo<sup>507</sup>, è una mimesi della tradizione letteraria colta, con un’articolazione ritmica e di rime piuttosto regolare (pur sfruttando l’identità visiva o data da una pronuncia italiana)<sup>508</sup>, un esordio dalla cadenza classico-retorica nell’evocazione di costellazioni zodiacali (Ariete e Toro), un’invocazione alla musa poetica secondo lo stilema delle domande retoriche, fino al plagio dantesco della prima e dell’ultima strofa ben sottolineato da Gianni Grana<sup>509</sup>. Nei versi villiani della prima strofa, “come i gettiti del Destino / secondo i numeri della ruota astrale / cui trascinano i due animali”<sup>510</sup>, risuona il passo dantesco del Canto XXII del Paradiso al momento della salita nel cielo delle Stelle fisse, in cui il poeta si rivolge alla Costellazione dei Gemelli sotto la quale è nato e da cui perciò è influenzato il suo ingegno<sup>511</sup>. E nell’ultima strofa lo sguardo lontano rivolto da Villa verso il suo paese, Milano, la Lombardia<sup>512</sup> – ma in realtà l’Italia nel suo complesso, che tratteggia con tono spregiativo e sincero, e che rimanda a quell’Ytalya soggetto di un duro attacco polemico in *La tenzone* del 1948<sup>513</sup>, e che con questa stessa grafia (che ricorda Yalta) ritornerà nella variazione n. 14 – equivale alla visione che dall’Empireo Dante ha della Terra nella sua piccolezza e meschinità<sup>514</sup>. La musa a cui Villa si rivolge – che è insieme “dolce alta preda” e

<sup>506</sup> E. Villa, *Il panico spoglio*, VI, vv.2-4.

<sup>507</sup> Villa esplicita la sua scelta linguistica nei vv.1-2 della seconda strofa: «io ti dico in suono latino, / così simile al sangue lombardo».

<sup>508</sup> Già subito dal primo verso la poesia si pone come programmatica e autoesplicitiva, sottolineando la propria struttura compositiva: “in rime si accavallano”.

La disposizione delle rime nelle strofe segue piuttosto regolarmente le forme strofiche fisse di quartine (rima incatenata e abbracciata) e distici (rima baciata), con l’utilizzo anche di rime di *concatenatio* tra una strofa e l’altra: I, ABAA; II, BCCB; III, DEFD; IV, FDDE; V, GH; VI, GDGD; VII, GGIL; VIII, MM; IX, LNNO; X, PLLL.

<sup>509</sup> Cfr. G. Grana, *Babele e il Silenzio: genio “orfico” di Emilio Villa*, cit., p.521.

<sup>510</sup> E. Villa, *in rime*, I, vv.2-3.

<sup>511</sup> Dante, *Paradiso Canto XXII*, vv.112-123: “O gloriose stelle, o lume pregno / di gran virtù, dal quale io riconosco / tutto, qual che sia, il mio ingegno / con voi nasceva e s’ascondeva vosco / quelli ch’è padre d’ogne mortal vita, quand’io senti’ di prima l’aere toscò; / e poi, quando mi fu grazia largita / d’entrar ne l’alta rota che vi gira, / la vostra region mi fu sortita. / A voi devotamente ora sospira / l’anima mia, per acquistar virtute / al passo forte che a sé la tira”.

<sup>512</sup> E. Villa, *in rime*, strofa X: “io guardo da lontano il mio paese / ancora né fatto né disfatto, / offeso nel suo avvenire, e io penso / il suo oltraggio, e la disperazione”.

<sup>513</sup> E. Villa, *La tenzone*, 1948, in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.162-165.

<sup>514</sup> Dante, *Paradiso Canto XXII*, vv.151-153: “L’aiuola che ci fa tanto feroci, / volgendom’ io con li eterni Gemelli, tutta m’apparve da’ colli a le foci; / poscia rivolsi li occhi a li occhi belli”.



“sorgente di tutte le foglie”<sup>515</sup> – è la Poesia, la Phoné, l’ideologia fonetica invocata nella prima variazione. Ad essa e grazie essa il poeta rivolge il proprio “pensiero di fine umanità” e il “cuore cristiano geniale”<sup>516</sup>, la propria genialità, già autocelebrata nella variazione n. 5; in entrambi i casi il tono villiano è però lieve, quasi un parlare sottovoce. L’esempio dantesco prosegue con la variazione *collima* nell’elaborazione di un discorso continuo mediante la successione di terzine, che abbandona la concatenazione di rime, ma ne mantiene la modulazione retorica sapienziale, seppur non per ardimenti logici, ma sempre secondo gli accumuli immaginifici e le modalità retorico-metaforiche e fonetiche proprie di Villa. Nella prima strofa il poeta sembra dar avvio a una speculazione filosofica fatta di interrogativi gnoseologici fondamentali: *collima*, cioè corrisponde lo schema logico formale, il logos, con l’essenza, la cosa in sé? *collima* il dominio della cosa in sé con le sue stesse leggi interne? *collima* l’essenza con il tempo, con la durata della cosa in sé? ciò che si vede esiste, è in sé o è solo un’idea? Su questa linea, dalla profusione verbale villiana emergono alcune parole-chiave: occhio, uovo bianco, sassi, luna, grano e tempo. In quanto “occhio-bruco”, “occhio-verme”, “occhio-larva”, cioè immagine della vita primordiale, dei primi gradi della percezione, l’occhio è inteso come sguardo-mente, come visione. “L’uovo bianco”, il “puro zero”, il “silenzio” sono tutte immagini dell’origine, che proprio l’occhio-visione può vedere e cercare di raggiungere. Anche i sassi – a cui Villa dedica quattro terzine (vv.47-57) – sono una figura dai valori arcaici, mitici, come l’idolo di Amorgos; i sassi sono dei, rappresentano l’età geologica della terra, determinano quasi la cultura umana. Immediato è il riferimento ai lastroni di Monte Bego con i segni ideografici di cui parla nel n. 6-7 di “Arti Visive” del novembre-dicembre 1953<sup>517</sup>; oppure lo stesso idolo di Amorgos citato in *Linguistica* del 1950<sup>518</sup>, l’*Omaggio ai sassi di Tot* sempre del 1950<sup>519</sup>, o l’azione *I sassi nel Tevere*, avvenuta nel 1949 quando Villa scrisse dei brevi testi su alcuni sassi e li gettò nel fiume. Le sette terzine successive (vv.58-78) sono invece un’apologia serio-ironica della luna in base a una sequenza di immagini e deminazioni, invocazioni e interrogativi. Infine le ultime cinque strofe (vv.79-93) sono incentrate sul tempo: il tempo villiano delle origini, al di là del passato e del futuro. Il tempo archetipico, mitico, astorico all’interno del quale cercare il “grano”, il seme, il germe, l’energia originaria già cantata nella quinta variazione *seme delle rotaie*. *Collima* è quindi un’interrogazione profonda sull’essenza, sull’origine, sul tempo, sulla visione come conoscenza.

Nella variazione n.13 *diathèmes sur l’air*<sup>520</sup> la degradazione fonetica e semantica del francese raggiunge i livelli più alti<sup>521</sup>, più di quanto Villa non riesca a fare con l’italiano, in cui resistono la lingua letteraria e la sua intimità lirica, pur stravolta. Insetti plurilinguistici (italiano, latino, dialetto)<sup>522</sup>, formazioni e deformazioni lessicali, giochi fonetici insistiti e divertiti<sup>523</sup>, spaziature

<sup>515</sup> E. Villa, *in rime*, III, vv.1 e 3; e ancora IX, v.3.

<sup>516</sup> E. Villa, *in rime*, II, v.4; IX, v.2.

Nei vv.3-4 della strofa II in modo sintetico ed efficace Villa tratteggia la propria personalità: “e con un cuore di bastardo / ma con un pensiero di fine umanità”.

<sup>517</sup> E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

<sup>518</sup> E. Villa, *Linguistica*, cit., vv.5 e 63, p.181-183.

<sup>519</sup> E. Villa, *Omaggio ai sassi di Tot*, Roma, Edizione La Palma, 1950, ripubblicato in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.168-172.

<sup>520</sup> Nella riedizione della variazione n.13 in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.218-223, ci sono alcune modifiche: la sequenza fonetica del chaosagète (vv.46-54) graficamente spaziata in modo libero non è perfettamente rispettata; fra i vv.129-130 è stato inserito un’interlinea non presente nell’originale.

<sup>521</sup> Per un approfondimento sul francese di Villa si vedano le prime analisi di Ivos Margoni e Francis Darbousset, *Quelques remarques sur la langue villaine*, in “Uomini e idee”, anno XVIII, n.2-4, ottobre 1975, pp.23-26.

<sup>522</sup> Il primo verso è composto da una prima parte in francese e una seconda in latino “adhaesit anima, vivicafi secundum”, che come fa notare Grana, è una citazione dal Salmo di Davide: “adhaesit pavimento anima mea”.

<sup>523</sup> In questa poesia Villa insiste particolarmente su giochi fonetici (che assumono anche valenza ritmica e visiva) basati sull’iterazione di lemmi come ai vv.16-19 ove la negatività del chaos, in quanto negazione, è resa dalla ripetizione del termine “négative” e dalla sequela ossessiva della particella “ni... ni... ni...”; oppure giochi costruiti sia su catene anaforiche, sia limitate alla ripetizione di particelle grammaticali come “par des” dal v.81 al v.92, sia articolate in costruzioni in cui agiscono come strumento di deformazione e rigenerazione lessicale grazie all’introduzione per epentesi o protesi di parole in termini composti: “oxyhydriques chlorhydriques” (v.46); “noirmère noirpère noifou noirsuie / noirnue noirnoyau noirpluie / noirsoit noirsouffle noirsoul / noirneige noirsuitefuite noirnul” (vv.47-50) in cui sovrappone anche la doppia rima bacciata; “les crucruthèmes bifides / les mythèmes trifides / les blasphèmes fifies / le pantomème infide” (vv.63-66) e “les morphèmes vi-vides / les théorhèmes avides / les myephèmes midides / les

ametriche, caratteri tipografici liberi, formule matematiche, tutte sostenute da una verve ironica e immaginifica: ecco gli strumenti che Villa porta agli estremi per raggiungere il chaos, per scendere, cioè risalire fino al Nulla – “jusqu’au NUL que est bien l’outré ou l’autre”. Nella deformazione, nella rovina, nell’abisso si vede la profondità dell’anima; si divide, scuote e diminuisce il nulla nel nulla. Come concluderà nella diciassettesima variazione, si va dal nulla al nulla. Ma non si tratta di un nichilismo assoluto di marca nietzschiana, quanto piuttosto di quel nulla gnostico in cui distruzione e creazione coincidono. Come già visto, per Villa il Nulla è Nulla-Origine, punto di arrivo e punto di partenza. L’azione villiana sulla parola perciò arriva fino all’astrazione asemantica, fino alla negazione stessa della parola, fino alla zerolanguage, fino alla formula matematica (derisoria e indistruttibile) del Nulla per attivare una rigenerazione germinale che dia nuovo senso.

Nella variazione n. 14 – *prati erbe terremoti ecc.* – ritorna un andamento discorsivo con scorci realistici di cronaca minuta, la quotidianità delle periferie e di un’Italia che nelle ultime due strofe diviene oggetto di una dura invettiva polemica. Una lettura quasi piana e legata proprio all’evidenza degli oggetti nominati, pur sempre costruita sull’accumulo di immagini e nomi, che è aggredita da intrusioni linguistiche esterne in francese, spagnolo, dialetto e latino. Queste sono evidenziate graficamente dalla sospensione del corsivo e appaiono come corpi estranei che quasi si potrebbero non considerare, ma che tuttavia destabilizzano la poesia. Anche nella variazione seguente – *verso l’ora che cade* – una narrazione discorsiva e lirica corre senza sosta per tutti i 23 versi, incentrata quasi esclusivamente sul contesto e sull’elencazione di azioni compiute dal soggetto, la gallina, citato esplicitamente solo al penultimo verso. Alla continuità ritmica e sintattica, anche se nel nucleo centrale (vv.8-15) sembrano mancare i collegamenti semantici fra le immagini, si contrappone una disposizione spaziale grafica in cui mediante un interlinea maggiore i versi hanno singolarmente evidenza epigrafica. L’aspetto visivo e l’approccio manuale al phonos divengono centrali nella variazione in inglese *matter and egg eyes*<sup>524</sup>: la disposizione articolata di singoli lemmi o sequenze di parole nello spazio della pagina, l’uso o meno di caratteri maiuscoli, le assonanze fonetiche e i giochi linguistici funzionano da repertorio epigrafico e ritmico. Come in una filastrocca, parole e spazi bianchi assumono una funzione spaziale (visiva) e temporale, e quindi ritmica, per essere letti come presenza o assenza fonetica, voce e silenzio, e far emergere il flatus vocis.

Nella diciassettesima variazione – *ecco* – all’interno della propria profusione verbale e immaginifica Villa vuole richiamare l’attenzione: “ecco ecco...”. L’iterazione di “ecco” assume varie funzioni: dalla rivelazione immediata e sostenuta all’esordio della poesia, all’integrazione con il discorso continuo, fino al diventare semplice intercalare, pur sempre attivo. Villa, ricordando la cerchia di amici poeti, Eugenio Montale, Alfonso Gatto, Sandro Penna (vv.14-15) e Leonardo Sinisgalli (v.28), chiosa in modo fulmineo e lapidario l’ultima variazione e tutta la sequenza di poesie sintetizzando la propria ricerca: “dal nulla al nulla, liquido tragitto, bassorilievo d’acqua falsa, è l’inevitabile”<sup>525</sup>.

Parallelamente all’operazione villiana di variazioni intorno a valori fonetici, le copertine e le pagine realizzate da Burri tra il 1953 e il 1954 – accostate l’una accanto all’altra – davvero rispondono all’esigenza e all’idea di variazioni continue, sottili ed eleganti, di moduli e schemi compositivi costanti. E se la variazione – la *variatio* – è il codice di lettura di queste opere, lo potrebbe essere anche di tutta la produzione artistica di Burri. Un’azione compositiva che agisce su, tramite e in quanto materia e immagine, riscontrabile in tutte le serie realizzate, fino alle ultime produzioni, quando l’artista stesso parla di cicli e mette in opera delle sequenze in cui i singoli lavori sono collegati, e talvolta il successivo diventa svelamento e sviluppo consequenziale del precedente, come si manifesta nel ciclo *Metamorfotex* del 1991.

La variazione è una modalità che ha presupposti ed esempi storici molto diffusi nell’ambito artistico – soprattutto astratto – e piuttosto frequente anche nelle ricerche di artisti coetanei di

---

choeurs épiquedermiques” (vv.69-72) con la rima ricca finale e l’isolamento grafico rispetto la successione più regolare dei versi; “du stéatopyge / du mélampyge / du yacintopyge / du leucopyge / pyge pyge pyge sur les épaves rohoerpyge” (vv.73-77). La sequenza immaginifica più interessante e debordante è quella ai vv.45-54 elaborata sul “chaosagète bascogne”: ai vv.46-47 la rima ricca interna connette “bascogne” a “guascone”, e a sua volta “guascogne” rimanda per la sua prima parte – guasc – a “vasche” del medesimo verso e a “gascoké” del verso successivo, e nella sua interezza all’accoppiata del v.49 “gouache chome”.

<sup>524</sup> Nella riedizione della variazione n.16 in E. Villa, *Opere Poetiche I*, cit., pp.226-227, c’è una modifica: nei vv.1-5 la spaziatura grafica tra le parole non è propriamente rispettata e propone un andamento ritmico uniforme differente da quello articolato e forse più incisivo, sicuramente meno cantilenante, dell’originale.

<sup>525</sup> E. Villa, *ecco*, vv.30-31.

Burri, attivi nel secondo dopoguerra, nonché in architettura, letteratura, poesia, matematica, scienza e musica. A ciò infatti si aggiunge l'interesse di Burri per la teoria musicale – grazie alla frequentazione del cugino Annibale Bucchi, violinista e compositore, che lo ospita a Roma nel 1947 – e quindi presumibilmente una suggestione dal concetto di variazione ambito musicale.

È interessante sottolineare come l'artista proponga strutture compositive ben distinte per le copertine e per le pagine, indirizzando la sua ricerca verso direzioni e finalità differenti seppur contigue.

Le copertine<sup>526</sup> sono variazioni di costruzioni filiformi e schematiche che scandiscono e animano con leggerezza ed eleganza lo spazio di fondo della tela, che si presenta in qualità di colore e di materia. Tale sovrapposizione di piani trova i propri precedenti – all'interno del percorso artistico di Burri – nei disegni del 1947-48, ma soprattutto in alcune tempere su carta del 1948<sup>527</sup> come *Tempera* [1513], *Composizione* [1514] e *Composizione* [1521] che paiono quasi degli studi, o meglio dei modelli, dei repertori per le copertine: strutture filiformi e reticolari che sembrano fluttuare nello spazio, tracciate a inchiostro su superfici di fondo sfumato, a olio e tempera, e di grande intensità lirica. Si confrontino per esempio con le *Copertine* [293] e [328]. Ben presto la critica ha riconosciuto in queste prime opere pittoriche di Burri un interesse per forme amebiche e biologiche fluttuanti e liriche vicine a Klee, Mirò, Arp, e ad altre ricerche internazionali – soprattutto francesi – e italiane – si pensi ai tracciati leggeri di Licini – di cui viene a conoscenza grazie alle prime mostre istituzionali in Italia nell'immediato dopoguerra, alla frequentazione dell'ambiente dell'Art Club e al viaggio a Parigi nel 1948-49.

Nelle copertine si passa da costruzioni filiformi più morbide a strutture più rigorose, da fasci paralleli o nuclei stellari di linee a composizioni schematiche quasi planimetriche.

Il *Disegno* [1772] del 1947-48<sup>528</sup> è un precedente fruttuoso per il motivo di linee sottili parallele ravvicinate o distanziate che si ritrova nelle *Copertine* [290], [315], [329], [341], e anche per quello di linee parallele e concentriche racchiuse da una forma concava semicircolare, che spesso verrà ripreso dall'artista in molti suoi lavori grafici e più formali in connessione con il tema della vagina femminile, tipico anche della serie di litografie stampate tra il 1973 e il 1976 per il libro di poesie di Saffo tradotte da Villa e pubblicato nel 1982<sup>529</sup>.

Le strutture filiformi scandiscono armonicamente lo spazio – *Copertine* [289], [318] – oppure vengono attratte e animate da alcuni nuclei visivi, come ghirigori circolari e biomorfi – *Copertine*

---

<sup>526</sup> Nel volume *Burri. Contributi al Catalogo sistematico*, cit., sono catalogate 36 *Copertine* realizzate nel biennio 1953-54 con interventi ad inchiostro, acrilico, vinavil, oro e stoffa su tela.

Segue l'elencazione delle *Copertine*: [289], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 27 x 38; [290], inchiostro, acrilico, vinavil su tela, cm. 24,5 x 35; [291], inchiostro, tempera, vinavil su tela, cm. 25,8 x 37,8; [293], inchiostro, filo, vinavil su tela, cm. 25,3 x 37,8; [294], inchiostro, stoffa, oro, vinavil su tela, cm. 27,4 x 37,8; [296], inchiostro, stoffa, vinavil su tela, cm. 25 x 37,7; [297], inchiostro, vinavil su tela, cm. 27,5 x 38; [298], inchiostro, vinavil su tela, cm. 24,8 x 35,3; [299], inchiostro, filo, vinavil su tela, cm. 25 x 38; [300], inchiostro, filo, vinavil su tela, cm. 25 x 38; [302], inchiostro, vinavil su tela, cm. 27,3 x 37,8; [304], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 27,7 x 38; [314], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 25,4 x 35,8; [315] inchiostro, vinavil su tela, cm. 25,5 x 37,5; [316], inchiostro, vinavil su tela, cm. 27 x 38; [317], inchiostro, vinavil su tela, cm. 26 x 38,3; [318], inchiostro, vinavil su tela, cm. 27,2 x 37,8; [319], inchiostro, vinavil su tela, cm. 25,5 x 37,7; [320], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 25,6 x 38, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [322], inchiostro, stoffa, vinavil su tela, cm. 25 x 35,8; [326], inchiostro, oro, stoffa, vinavil su tela, cm. 25 x 38, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [327], inchiostro, filo, oro, vinavil su tela, cm. 25 x 38, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*; [328], inchiostro, stoffa, vinavil su tela, cm. 25,2 x 36, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*; [329], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 25 x 38, collezione privata; [330], inchiostro, oro, vinavil su tela, 25x38cm, firma sul fronte in basso a sinistra: *Burri*, collezione privata; [332], olio, oro, vinavil su tela, cm. 25 x 38, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, Collezione privata; [333] inchiostro, stoffa, vinavil su tela, cm. 25 x 37,5, firma di fronte in basso a destra: *Burri*, Collezione privata; [334], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 27 x 38; [335], inchiostro, stoffa, vinavil su tela, cm. 25 x 37,7; [336], inchiostro, vinavil su tela, cm. 27,5 x 37,7; [338], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 27,2 x 37,2; [339], inchiostro, tempera, vinavil su tela, cm. 27,4 x 37,8; [341], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 27,5 x 38; [342], inchiostro, vinavil su tela, cm. 27,5 x 38; [344], inchiostro, tempera, vinavil su tela, cm. 24 x 32,8; [345], inchiostro, oro, vinavil su tela, cm. 27 x 38.

<sup>527</sup> *Tempera*, 1948 [1513], tempera su carta, cm. 21 x 34, firma e data sul retro in alto a destra: *Burri 48*, Firenze, collezione privata; *Composizione*, 1948 [1514], olio, inchiostro su carta, cm. 23,2 x 33,2, firma e data sul retro in alto a destra: *Burri 48*; *Composizione*, 1948 [1521], olio, inchiostro su carta, cm. 22 x 32,5.

<sup>528</sup> *Disegno*, 1947-48 [1772], matita su carta, mm. 210 x 297.

<sup>529</sup> E. Villa, *Saffo (ΣΑΠΦΩ)*, 2RC, Roma 1973-1982, con le traduzioni di Villa di 20 liriche di Saffo dai Papiri di Ossirinco e 10 litografie di Burri realizzate tra il 1973 e il 1976 su Carta Umbria, mm. 260 x 177, tiratura da 1/90 a 90/90 + 15 copie in numeri romani da I/V a XV/XV.

[298], [302], [339], [344] – semplici punti spaziali – *Copertine* [293], [304], [320], [326], [329] [333] – e rettangoli o agglomerati in acrilico, stoffa o oro – *Copertine* [293], [296], [299], [314], [315], [322], [326], [328]. Questi elementi attrattivi creano accelerazioni e pause nei percorsi visivi che le strutture filiformi innescano, secondo un procedimento compositivo che compare nelle opere maggiori e che viene ribadito in alcuni disegni della metà degli anni Cinquanta – *Disegni* [1795] e [1796] – in cui nuclei di colori centrali o laterali impongono una relazione spaziale a costruzioni filiformi morbide, e ai quali si può affiancare anche un disegno più tardo, [1797] del 1967-68<sup>530</sup>.

In alcune copertine le strutture si fanno più rigorose e geometriche assumendo l'aspetto di topografie di campi, edifici, reticoli, strade viste dall'alto, seguendo quel processo di schematizzazione di elementi della realtà avviato da Burri sempre nei disegni del 1947-48 – *Disegno* [1773] – e tipico di alcuni *Catrami* del 1948-49. Bisogna ricordare che un simile processo di schematizzazione trova riscontro nella ricerca di diversi artisti italiani di quegli anni, divenendo passaggio fondamentale per il raggiungimento di un linguaggio astratto: tra il 1946 e il 1949 Giuseppe Capogrossi – all'interno di una meditazione sul linguaggio pittorico – astrae dagli oggetti elementi e segni che vengono studiati nel loro essere strutture geometriche usate in senso costruttivo e formale, ma soprattutto nella loro interazione con lo spazio, cioè nella ricerca progressiva di un segno che sia modulo spaziale ed elemento base di un nuovo linguaggio. La struttura planimetrica è una modalità essenziale del processo compositivo e costruttivo di Burri – evidente anche nei *Sacchi* – come Emilio Villa poeticamente suggerisce nella poesia *Burri* in "Arti Visive" utilizzando i termini "righe", "forme degli arcipelaghi / e il congegno delle penisole"<sup>531</sup>, "planimetrie", "labirinti infantili"<sup>532</sup>: tali immagini rivelano come il linguaggio burriano sia spaziale e strutturale. Nelle *Copertine* [290], [298], [335], [336], [338], [339], [344], [345] gli schemi geometrici e planimetrici ricordano quelli del *Disegno* [1793] del 1950, a cui si rifà sicuramente un altro disegno realizzato da Burri nel 1955 e pubblicato nel numero 6 del 1955 di "Civiltà delle Macchine" a integrazione del reportage realizzato da Giuseppe Cenza e Alberto Burri ai pozzi di petrolio di Casalbordino: in quest'occasione vengono pubblicate due combustioni su carta e un disegno di Burri raffigurante i terreni con i pozzi petroliferi<sup>533</sup>. A questo è sorprendentemente somigliante anche un disegno di Nuvolo realizzato per il testo di Villa sui vivai del Maccarese del 1958 e pubblicato sempre in "Civiltà delle Macchine"<sup>534</sup>. Nel disegno dei pozzi petroliferi la costruzione geometrica si fa più rigorosa con una maggiore schematizzazione delle linee perpendicolari che rimanda a quella suddivisione per griglie reticolari proprie della *Composizione* [1542] del 1950, delle *Tempere* [1535], [1536], [1714], [1741] del biennio 1949-50 e della *Tempera* [1584] del 1952<sup>535</sup>, pur presentando sempre una certa lievità ed eleganza data dalla morbidezza delle linee e dei fasci filiformi. Come nelle copertine anche qui Burri ripropone le piccole griglie di quadratini mutuate dalla *Tempera* [1514] del 1948, e i quadrati colorati. Certamente questi elementi grafici originariamente astratti, qui simboleggiano elementi concreti e reali (pozzi, caseggiati) rendendo così ambigua la visione, come pianta o come prospetto. Un ultimo importante accostamento da proporre a questo disegno di Burri e alle copertine sono certe incisioni di Monte Bego rappresentanti villaggi e poderi visti dall'alto, che Villa cita espressamente come termine di paragone per le costruzioni segniche di Capogrossi<sup>536</sup>, ma che sono sicuramente state elemento di suggestione importante all'interno dell'ambiente della Fondazione Origine. Difatti è nel numero 6-7 del novembre-dicembre 1953 di "Arti Visive" (quello successivo alla poesia di Villa su Burri e lo stesso in cui viene pubblicata una sua opera del 1952) che Villa

<sup>530</sup> *Disegno*, 1955 [1795], inchiostro su carta, mm. 340 x 310; *Disegno*, 1955 [1796], inchiostro su carta, mm. 313 x 343; *Disegno*, 1967-68 [1797], inchiostro su carta, mm. 313 x 343.

<sup>531</sup> E. Villa, *Burri*, "Arti Visive", cit., prima strofa, vv.9-11.

<sup>532</sup> E. Villa, *Burri*, "Arti Visive", cit., decima strofa, vv.9-11.

<sup>533</sup> Si veda G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (6), novembre-dicembre 1955, pp.49-51.

<sup>534</sup> Cfr. E. Villa, *Maccarese*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, VI (1), gennaio-febbraio 1958, pp.25-29.

<sup>535</sup> *Composizione*, 1950 [1542], china colorata su carta, cm. 18 x 24 cm, dedica di fronte in basso a destra, Bologna, collezione privata; *Tempera*, 1949 [1535], tempera su carta; *Tempera*, 1949 [1536], tempera su carta; *Tempera*, 1950 [1514] tempera su carta; *Tempera*, 1950 [1741], tempera su carta; *Tempera*, 1952 [1584], tempera su carta.

<sup>536</sup> E. Villa, *Capogrossi*, Roma, L'Attico, 1962 (catalogo della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 10-30 marzo 1962).

presenta il testo *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* con due riproduzioni di pietre con incisioni<sup>537</sup>. Inoltre nel numero seguente di "Arti Visive", 8-9, primavera-estate 1954, viene pubblicato un *Disegno* del 1952, in cui la costruzione topografica è molto accentuata.

Sempre tra le tempere la *Composizione* [1515] del 1949<sup>538</sup> può essere considerata nucleo iniziale stimolante di stilemi e motivi che poi sono stati appunto sviluppati dall'artista: dai reticolati alle costruzioni topografiche, dalle linee colorate parallele a quelle filiformi a ghirigoro. Un ultimo, ma non meno importante elemento di riflessione, consiste nel verificare come nella ricerca artistica di Burri in generale, e nella realizzazione delle *Copertine* nello specifico, il discorso formale e costruttivo sia interdipendente dall'elemento materico. I collage di fili e porzioni di stoffa e di foglie d'oro sostituiscono e si pongono come alternativi alle linee grafiche e ai quadrati in acrilico. Gli inserti materici divengono immagine e assumono la funzione di elementi compositivi e strutturali, pur mantenendo il loro valore oggettuale. Nelle copertine con gli inserti in oro le strutture filiformi divengono sempre più essenziali, fino a scomparire totalmente nella *Copertina* [332] in cui le macchie d'oro e d'olio fluttuano nello spazio della pagina secondo un'organizzazione che ricorda certe soluzioni applicate dall'artista per le *Pagine delle 17 variazioni*, in cui la sperimentazione materica è molto più accentuata e atta quasi a determinare e condizionare ancora di più la questione compositiva. Se nelle *Copertine* i paralleli maggiori sono stati tracciati con i *Disegni* e le *Tempere*, per le *Pagine* si guarda invece alla coeva ricerca dei *Sacchi*. Tuttavia anche in questi ultimi ritornano gli elementi formali principali delle *Copertine*, le costruzioni filiformi: qui le linee sono i fili di sutura che uniscono e chiudono le lacerazioni dei sacchi o che tracciano i medesimi ghirigori fluttuanti sul sacco di fondo. Questo parallelo tra le *Copertine* e i *Sacchi* permette di comprendere meglio la duplicità di oggetto e immagine delle opere di Burri.

Questi discorsi sono validi anche per le acqueforti che Burri realizzerà nel 1962, presso la Stamperia 2RC di Roma, per una nuova edizione delle *Variazioni*<sup>539</sup>: la *Copertina* rimanda immediatamente a quelle del 1953-54 dall'impostazione più schematica e costruttiva, mentre la *Seconda Pagina* è la replica del *Disegno* [1794] del 1953 con un'unica diversità, la mancanza di due forme poligonali nere in alto al centro.

Tra le *Pagine*<sup>540</sup> un caso a sé stante è rappresentato dalla *Pagina* [282], un olio su carta – l'unico – caratterizzato da una suddivisione spaziale a griglia con elementi circolari e cellulari,

---

<sup>537</sup> E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

<sup>538</sup> *Composizione*, 1949 [1515], tempera su carta, cm. 12,6 x 17,6, Torino, Collezione privata.

<sup>539</sup> Le 3 opere grafiche di Burri sono: *Copertina*, 1962, acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, mm. 260 x 400; *Prima pagina* (Cretto), 1962, acquaforte e acquatinta, 258x180mm; *Seconda pagina*, 1962, acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, cm. 258 x 180.

<sup>540</sup> Nel volume *Burri. Contributi al Catalogo sistematico*, cit., sono catalogate 40 *Pagine* realizzate con interventi con sacco, stoffa, tela, pelle, carta, oro, acrilico, olio, vinavil, combustione su carta. Anche le pagine sono state realizzate nel biennio 1953-54, ma è impossibile stabilire una loro successione interna; tuttavia si può ipotizzare però che le pagine con la tecnica della combustione – sperimentata qui per la prima volta – siano tra le ultime e risalga al 1954, e addirittura se si fa fede a quanto Villa dice e anche al tono della didascalia di accompagnamento delle due combustioni pubblicate in "Civiltà delle macchine" nel 1955, secondo cui le prime sperimentazioni sarebbero avvenute nel 1955 proprio grazie alla suggestione dei pozzi di petrolio, allora queste pagine dovrebbero essere posticipate al 1955. Questo slittamento concorderebbe meglio con la decisione di Burri di interrompere la realizzazione delle opere per le *17 variazioni* edite nel 1955.

Segue l'elencazione delle copertine: [280], sacco, stoffa su carta, cm. 25,3 x 18,2, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*; [281], stoffa, olio su carta, cm. 25,4 x 18,3, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [282], olio su carta, cm. 27,1 x 17; [283], carta, acrilico, combustione su carta, cm. 25,4 x 18,3, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, Collezione privata; [284] sacco su carta, cm. 25,6 x 18,4, collezione privata; [285], sacco, acrilico su carta, cm. 25,3 x 18,3, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [286], stoffa, acrilico, vinavil su carta, cm. 25,4 x 18,3, firma di fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [287], stoffa, vinavil su carta, cm. 25,7 x 18,2, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [288], stoffa, vinavil su carta, cm. 25,5 x 18, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [292], carta, acrilico, combustione su carta, 25,5x18,3cm, Collezione privata; [295], sacco, acrilico su carta, cm. 26 x 19, firma di fronte in basso a destra: *Burri*, Verona, collezione privata; [301], tela, olio su carta, 25,5x18cm, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [303], pelle, acrilico, vinavil su carta, cm. 25 x 18, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, Studio Morra, Napoli; [305], carta, combustione su carta, cm. 25,6 x 36,6, firma sul fronte in basso al centro: *Burri*, collezione privata; [306], carta, vinavil su carta, cm. 25,3 x 18,4, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [307], stoffa, carta, acrilico, vinavil su carta, cm. 25,5 x 17,9; [308], stoffa, filo, vinavil su carta, cm. 25,8 x 18,2; [309], stoffa, oro, olio su carta, cm. 25,9 x 18,6, firma sul retro in alto a destra: *Burri*,

che sembra lo sviluppo di ricerche abbozzate nei *Disegni* [1779] e [1782] del 1948<sup>541</sup> e nelle *Tempere* [1532] e [1546] del 1948 e [1533] del 1949<sup>542</sup>. Nei disegni – che fanno parte della già citata serie di 15 fogli dalle forme astratte di ascendenze varie, da Picasso a Mirò, a Klee, a Kandinskij, fino alle ricerche cellulari di Cagli – linee continue organizzano lo spazio in due sezioni verticali creando, a sinistra, figure geometriche articolate ma uniche, a destra, nuclei vagamente circolari e indipendenti. Questi ultimi ricordano quelli delle *Tempere* [1532] e [1533]. La *Tempera* [1546] invece propone la coesione e l'articolazione della suddivisione reticolare dello spazio con forme circolari e concentriche autonome, offrendo un modello visivo molto prossimo a quello della *Pagina* [282]. L'unicità di questa pagina potrebbe far azzardare, ma senza alcuna prova certa oltre la maggiore consonanza con disegni e tempere del 1948-49, a ritenerla la prima realizzata dall'artista.

In tutte le altre pagine il procedimento di Burri utilizza l'elemento materico – stoffa, sacco e carta soprattutto, ma anche oro – come strumento spaziale e compositivo. Come per le *Copertine*, in certe pagine Burri sfrutta il fondo di carta della pagina come elemento oggettuale e visivo-coloristico-spaziale, creando un equilibrio compositivo tra l'orizzontalità della sequenza di *collage* di rettangoli di materie diverse in posizione paratattica l'uno accanto all'altro – che sembra riprendere quei passaggi netti tra i vari rettangoli di colore nelle strutture reticolari delle *Tempere* – e la verticalità di pieni e vuoti, frammentarietà e uniformità data dalla presenza o assenza della materia. Nelle *Pagine* [280], [281], [285], [292], [312], [324], [346] i collage materici occupano il terzo inferiore della pagina, mentre nelle *Pagine* [337], [340] i due terzi inferiori, pur non occupando tutto lo spazio ma strutturandolo in modo più dinamico. Infine nella *Pagina* [306] i collage di carta tracciano una linea materica che divide a metà la pagina lasciandola in un equilibrio sospeso. Questa modalità compositiva paratattica trova espressione anche in alcuni *Sacchi* di quegli anni come *Bianco*, 1952 [1840] pubblicato con la poesia di Villa in "Arti Visive" nel maggio 1953 ed esposto alla personale di Burri presso la Fondazione Origine il mese precedente, *Rosso Gobbo* [425] del 1955, in cui gli inserti in stoffa campeggiano sulla superficie rossa del fondo, e *Martedì Grasso* [377] del 1956, e soprattutto nella serie dei *Legni*, che inizierà nel 1956, dove i fogli di legno sono spesso giustapposti l'uno accanto all'altro come a formare delle palizzate. Anche la *Pagina* [249] è accostabile a questo nucleo di opere, sebbene si tratti di un'unica porzione di tela sfilacciata, e già autonomamente caratterizzata da un ritmo cadenzato di pieni e vuoti. Nelle *Pagine* [286], [287], [288], [301], [308], [309], [313] un unico rettangolo di stoffa va a coprire totalmente la superficie di carta della pagina superando le modalità del *collage* a favore di quella duplicità di oggetto e immagine tipica dei *Sacchi*; difatti nelle *Pagine* [295], [352], [355], [357], [358] è proprio questo materiale a essere impiegato con

---

[310], carta, vinavil su carta, cm. 25,8 x 18,4; [311], carta, acrilico, combustione su carta, cm. 25,6 x 36,6; [312], stoffa, oro, olio, vinavil su carta, cm. 25,3 x 18,1, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*; [313], stoffa, olio, vinavil su carta, cm. 25,7 x 18,4; [321], carta, tempera, vinavil, combustione su carta, cm. 25 x 19, firma di fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [323], carta, vinavil, combustione su carta, cm. 25,8 x 36,8, firma sul fronte in basso al centro: *Burri*, collezione privata; [324], stoffa, carta, olio, vinavil su carta, cm. 25,5 x 18,2, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [325], oro su carta, cm. 25,7 x 18,5, collezione privata; [331], oro, vinavil su carta, cm. 25,7 x 18,5, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, Collezione privata; [337], carta, stoffa, pelle, vinavil su carta, cm. 25,5 x 18,5, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, sul retro la scritta: *Il collage appartiene alla serie fatta per il libro di poesie di E. Villa – è del 1953-54 Burri*, Collezione privata, Terni; [340] stoffa, carta, vinavil su carta, cm. 25 x 18,5, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata, Torino; [343] carta, oro, vinavil, combustione su tela, cm. 26 x 19, firma di fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [346] carta, vinavil su carta, cm. 25 x 18, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [347], carta, combustione, oro su carta, cm. 25 x 18, firma di fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata; [348], carta, combustione, vinavil su carta, cm. 25,5 x 18,5, firma di fronte in basso a destra: *Burri*, collezione privata, Bologna; [349], tela, olio, vinavil su carta, cm. 18 x 25, firma di fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata, Milano; [350], oro, acrilico, vinavil su carta, cm. 25 x 34, firma sul fronte in basso al centro: *Burri*, collezione privata; [351], carta, combustione, vinavil, oro su carta, cm. 25 x 17, firma sul fronte in basso a destra: *Burri*, Galleria Blu, Milano; [352], sacco, oro, vinavil su carta, cm. 25,6 x 18,4, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata; [355], sacco, olio, vinavil su carta, cm. 25,5 x 18,3, firma sul fronte in basso a sinistra: *Burri*, collezione privata; [357], sacco, olio, vinavil su tela, cm. 25,6 x 18,5, collezione privata; [358] sacco, olio, vinavil su carta, cm. 25,5 x 18, firma sul fronte in alto a destra: *Burri*, collezione privata.

<sup>541</sup> *Disegno*, 1948 [1779], inchiostro su carta, mm. 285 x 270; *Disegno*, 1948 [1782], inchiostro su carta, mm. 285 x 270.

Questi due disegni fanno parte del nucleo di 15 disegni su fogli di taccuino con i buchi per quaderno ad anelli realizzati da Burri nel 1948: *Disegni* [1774] – [1784], [1786], [1787], [1789], [1790].

<sup>542</sup> *Tempera*, 1948 [1532]; *Tempera*, 1949 [1533]; *Tempera*, 1948 [1546].

la medesima funzione. Burri con interventi a olio interagisce con le grinze e le trasparenze del materiale creando ritmi compositivi tipici, come nella *Pagina* [313] con un'alternanza verticale netta tra fasce di colore e materia, o nella *Pagina* [358] con una scansione dell'opera che potrebbe far pensare ai lavori di Rothko. Nelle *Pagine* [325], [359] invece è la foglia d'oro a essere utilizzata dall'artista con valenza oggettuale e visiva, e come centro catalizzatore dello sguardo e della composizione, dando preziosità e sottolineando quel processo di trasformazione e valorizzazione poetica della materia<sup>543</sup>.

Nella serie delle *Pagine* è importante evidenziare l'elemento e stilema compositivo che in Burri ha un'infinità di applicazioni, e che è – soprattutto nei *Sacchi* – il suo emblema riconoscitivo, così com'è stato da sempre sottolineato dalla critica: la ferita, nella sua forma verticale o circolare. Nelle *Pagine* [301], [352], [359] la tela o il sacco presentano un taglio verticale che lascia trasparire il fondo della pagina oppure che è sottolineato dall'uso del colore o dell'oro. Ma è specialmente il motivo del buco, dell'elemento circolare centrale, quasi isolato, come catalizzatore centripeto di tutto, a essere frequentemente studiato da Burri in queste opere cartacee, ponendo l'attenzione ora sul pieno ora sul vuoto, ora sull'interno ora sull'esterno: si passa infatti dall'aggiunta, dal riempimento, dai collage circolari di sacco, pelle e oro delle *Pagine* [284], [303] e [331], all'eliminazione, al vuoto, alla lacerazione slabbrata della superficie per rivelare il fondo – quella dimensione altra di cui per esempio lo stesso Villa parla a proposito di Burri<sup>544</sup>, ma anche di Fontana<sup>545</sup> – nelle *Pagine* [307] e [310]. Questa volontà di oltrepassare la bidimensionalità materiale, visiva e anche concettuale dell'opera – intrapresa fin dall'inizio della sua ricerca con i *Gobbi*, ma forse non portata fino alle possibili estreme conseguenze – trova straordinaria espressione nella tecnica delle combustioni. Nelle *Pagine* [283], [305], [311], [321], [323], [243], [347], [348], [351] la combustione è utilizzata per la prima volta dall'artista con esiti di grande eleganza, suggestione e forza evocativa, anticipando ciò che farà in modo insistente e violento nelle *Plastiche* degli anni Sessanta. Nell'elemento circolare-buco-ferita concorrono da un lato la tendenza burriana a inserire in alcuni modelli e costruzioni compositive, elementi visivi e materiali singoli che fungano da soggetti catalizzatori e strutturanti dell'opera, dall'altro inevitabilmente la suggestione dei *Buchi* di Lucio Fontana. Nella combustione, alla ricerca spaziale si accompagna quella temporale: è la convivenza del tempo dell'evento, del processo avvenuto e della memoria presente dello stesso. Nel ricordo visivo del processo di combustione la trasformazione della materia diviene continua e sempre possibile in un passaggio reciproco e ripetuto tra essere e non essere. Difatti nella didascalia delle due combustioni di Burri pubblicate in "Civiltà delle macchine" nel novembre-dicembre 1955, così è scritto: "Tavole di Alberto Burri fatte a Casalbordino in vista dei pozzi petroliferi. 'Ho in mente – ci scrive Burri – da tanto tempo di dire come bruciano le cose, com'è la combustione, e come nella combustione tutto vive e muore per fare un'unità perfetta'"<sup>546</sup>.

## 2.4 La scienza come supporto metodologico

Il fantasma della scienza è stato più volte evocato. Gli artisti la cercano, ma la evitano anche; li aiuta, ma per certi aspetti non è sufficiente. La scienza, più o meno esplicitamente, compare in "Arti Visive" come argomento di discussione e analisi: talvolta si tratta di ragionamenti teorici, altre volte di suggestioni visive.

La scienza – nel caso specifico la scienza paleontologica e antropologica – è il contraltare metodologico all'approccio ingenuo e superficiale del primitivismo di inizio secolo nell'indagine sugli oggetti primitivi. La scienza porta informazioni e dati importanti secondo un metodo statistico, induttivo e comparativo, ma non sufficienti. È a questo punto che entra in gioco l'artista, il critico. Il suo compito, come abbiamo visto, è quello di "tentare la descrizione e l'analisi del comportamento delle sostanze e qualità grafiche là dove la scienza non ha possibilità di arrivare, per via dei limiti in cui si muove e si chiude muovendosi"<sup>547</sup>.

<sup>543</sup> In questo senso si veda il citatissimo articolo di Ettore Sottsass, *Tele di sacco più preziose di Klimt*, cit., p.52.

<sup>544</sup> Si veda per esempio la poesia villana su Burri del 1953 in "Arti Visive".

<sup>545</sup> Per Fontana si guardi soprattutto al testo villiano del 1961 – *La gnose évulgwée du trou* – pubblicato in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., pp.102-111, e incentrato sull'immagine del buco, del *trou*.

<sup>546</sup> G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, cit., pp.49-51.

<sup>547</sup> E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

### *Meglio dei modelli? I metodi*

La scienza porta immagini e modelli, che però rischiano di divenire semplici motivi decorativi se non supportati da ragionamenti e basi solide. Allora l'anello di Moebius non è semplicemente un modello visivo, ma diviene un modello di metodo e di analisi: per Max Bill, per Cagli e anche per Colla. *Equilibrio dinamico*, scultura in ferro colorato di Colla del 1951 (distrutta dallo stesso Colla nel 1960 per riutilizzarne una parte come voluta terminale di *Cariatide*) – pubblicata a corollario del testo di Dorazio sulla sintesi delle arti plastiche e sulla necessità che pittura, scultura e architettura costruiscano insieme in nome di un maggiore attenzione e intervento nella realtà e nella vita dell'uomo per la creazione di una nuova società e civiltà<sup>548</sup> – riprende, grazie a Cagli, le suggestioni problematiche analizzate da Max Bill nello studio di spazio, forma e movimento tramite l'anello di Moebius. Gli stessi problemi che Cagli affronta in quegli anni con i *Disegni di quarta dimensione*, esposti alla Galleria del Secolo nel giugno del 1949 con una propria autopresentazione<sup>549</sup>, e i *Motivi cellulari*, presentati sempre alla Galleria del Secolo esattamente l'anno successivo: da un lato elaborano un'idea di spazio come luogo della molteplicità e della compenetrazione infinita, dall'altro propongono nozioni segniche di carattere mitico-primordiale in termini di analisi e riscoperta di archetipi. Le proprie libere sperimentazioni, secondo un metodo analitico aperto alla problematicità e alla possibilità – che superano la logica della contrapposizione polemica astrattismo-realismo – portano Cagli a una ricerca continua e meditata sul rapporto tra immagine e materia attraverso la tecnica, sul concetto di compenetrazioni spaziali e sull'analisi dell'immaginario interiore archetipico e collettivo secondo la lezione junghiana. Cagli presenta una nuova sensibilità dello spazio concepito simultaneamente come ipotesi disgregatrice e fonte delle immagini della vita (nonché dell'arte), in una dialettica spazio-tempo. L'immagine non è fisica né concettuale, ma passa indistintamente dall'ordine fisico a quello concettuale. Per questa sua intrinseca apertura alla dialettica delle molteplicità, l'immagine è intrinsecamente mutevole, metamorfica, sia a livello generale come continua trasformazione a seconda delle possibilità del sondaggio, sia a livello particolare come strutturalmente e spazialmente dinamica. Lo spazio infatti è il luogo della molteplicità, della possibilità in una dialettica spazio-tempo intesa come evento.

La problematica dello spazio e dell'articolazione del fare pittorico, soprattutto tra il 1948 e il 1951, si esprime come *ductus* segnico. E i *Disegni di quarta dimensione* del 1948-49 ne sono, appunto, la prima sperimentazione. Cagli intende trasferire lo spazio proiettivo tetradimensionale dall'ambito scientifico all'ambito artistico, proponendo un'interrelazione tra arte e scienza, e facendo di questi principi proiettivi nuove leggi e funzioni dell'immagine artistica. Cagli parte dall'esempio dei solidi di quarta dimensione di Donchian, come l'iper cubo, che ha significati spaziali antitetici al cubo, per offrire una nuova ottica, un nuovo principio di compenetrazione degli spazi alla pittura. "Ma il pittore che si arricchisce di questi nuovi principi proiettivi [...] si troverà poi di fronte al fatto nuovo di non poter 'disegnare' in quarta dimensione se non adoperando il filo di ferro anziché il tratto e invadendo lo spazio tridimensionale anziché il foglio. Sulle due dimensioni della pagina il disegno di quarta dimensione assume forza allusiva, non rappresentativa, e mi preoccupa il sospetto che non ci si possa avventurare nei campi poco esplorati delle dimensioni n senza dover rinunciare al telaio e alla tela. Appunto perché al nostro telaio bidimensionale dovremo preferire un telaio diversamente concepito, come un piano continuo sì, ma in tre dimensioni"<sup>550</sup>. Cagli propone come esempio di sperimentazione anche l'uso dell'anello di Moebius basato su un rettangolo con proporzioni 1:5 o 1:6. L'anello di Moebius offre una forma pura e una superficie continua, non meno suggestiva del cerchio e della sfera. Si costruisce unendo le due estremità di una striscia di carta dopo averne fatta ruotare una di 180°. Il risultato è una superficie chiusa a una sola falda in cui due punti qualunque sulla superficie possono essere collegati tramite un percorso che non taglia il contorno. Le superfici chiuse costituiscono uno spazio proiettivo che può essere definito solamente in uno spazio a *n* dimensioni. L'interesse di Cagli per l'anello di Moebius riguarda, quindi, la possibilità di usare una superficie continua dinamicamente distribuita nello spazio e quindi in interrelazione con esso.

<sup>548</sup> P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, cit.

<sup>549</sup> C. Cagli, Presentazione (maggio 1949), in *Corrado Cagli*, Roma, Edizioni del Secolo, 1949 (catalogo della mostra alla Galleria del Secolo, Roma, giugno 1949). Il testo di Cagli venne ripubblicato all'interno della recensione positiva dello stesso Villa: cfr. "Quarta dimensione" (*Commento a Corrado Cagli*), "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, (2), 1950, f.t. p.368. Il testo è datato in seguito divulgato con il titolo *Proiettiva e disegno di quarta dimensione*.

<sup>550</sup> C. Cagli, Presentazione, cit.



La scienza porta quindi a Cagli – ma come vedremo anche a Villa e a Fasola – una nuova metodologia, un nuovo approccio sperimentale e operativo che può essere usato dagli artisti moderni, come lo era già in epoche passate. Se invece ci si sofferma solamente sugli aspetti visivi, allora anche le ricerche di Cagli si riducono a semplici invenzioni formali che non fanno altro che creare confusione tra i due ambiti. E questa è la critica che gli viene mossa – senza che venga nominato esplicitamente – nel testo dedicato all'astrattismo e al realismo, pubblicato nel numero 4-5 dopo lo scritto di Villa *Astrattismo e scienza*. Se si conferma l'ipotesi attributiva del testo a Emilio Villa, allora, o ci si trova di fronte a una contraddizione dell'autore, oppure a una variazione di posizione che dopo un iniziale apprezzamento di queste ricerche cagliane, lo ha portato alla dichiarazione del "fallimento di tutte le oscure e dilettantesche applicazioni quadrimensionali"<sup>551</sup> con una chiosa finale dai toni aspri e sprezzanti che appaiono eccessivi. Il primo testo su "Arti Visive" dedicato al rapporto astrattismo e scienza è pubblicato da Villa nel numero 4-5 del maggio 1953 (il primo a cui il poeta collabora con numerosi apporti nuovi per la rivista), con il titolo *Astrattismo e scienza*<sup>552</sup>. Con il medesimo titolo Roberto Fasola nel fascicolo successivo di "Arti Visive" del gennaio 1954<sup>553</sup> anticiperà alcune considerazioni che svilupperà in un contributo che sarà edito da "Civiltà delle Macchine" nel marzo 1955<sup>554</sup>. I due testi appena citati di Villa e Fasola – unici due interventi teorici diretti pubblicati sulla rivista della Fondazione Origine – si concentrano, infatti, su questioni di metodo, mettendo in guardia da facili suggestioni visive suggerite dalla scienza e dalle immagini scientifiche – così come Villa fa nei confronti dei manufatti primitivi. Se da un lato, certamente, le ricerche di Cagli sono per Villa stimolo di approfondimento di tali tematiche, dall'altro è proprio Fasola che si fa portavoce nell'ambito artistico romano, e nello specifico in quello di Origine, dell'interesse per la scienza. È lui, grazie alla formazione scientifica, che meglio di altri si muove parallelamente sui due piani, sostenendo la possibilità di una collaborazione data da comunanze metodologiche<sup>555</sup>. È lui l'artista e poeta che più di altri è coinvolto – anche da un punto di vista teorico – nelle discussioni alimentate dalla rivista "Civiltà delle Macchine", edita da Finmeccanica, fondata e diretta da Leonardo Sinisgalli con la collaborazione di Giuseppe Eugenio Nuraghi, dirigente dell'azienda. L'importanza dell'apporto di Fasola<sup>556</sup>, come artista e letterato, alla causa di "Civiltà delle Macchine" è riconosciuta anche da Ungaretti nella commemorazione della morte pubblicata nel marzo 1956<sup>557</sup>.

Negli anni Cinquanta "Civiltà delle Macchine" si rivela il centro catalizzatore delle riflessioni sul rapporto tra arte e tecnica nate in ambito artistico, scientifico, letterario e filosofico, pubblicando contributi di artisti, intellettuali, critici, tecnici e scienziati; e assolve il compito di moderatore del dibattito, offrendo nuovi spunti alla discussione con contributi capaci di indirizzare su nuove

<sup>551</sup> [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, "Arti Visive", cit. Il commento prosegue in questo modo: "Abbiamo assistito, pochi mesi fa, qui da noi al fallimento di tutte le oscure e dilettantesche applicazioni quadrimensionali. Il pittore che aveva tentato di scambiare un simbolo matematico con una risorsa espressiva, è stato punito; ha dovuto far ritorno, con una ritirata strategica, alle turgide suggestioni del drammatismo michelangiolesco. Tanto per far qualche cosa".

<sup>552</sup> E. Villa, *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", Roma, I (4-5), maggio 1953.

<sup>553</sup> R. Fasola, *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", Roma, I (6-7), gennaio 1954. Di Fasola su "Arti Visive" troviamo altri riferimenti: E. Villa, *Esposizioni e nuove opere. Fasola*, I (8-9), primavera 1954, con un'illustrazione; un'opera di Fasola in (I), 10, primavera-estate 1954; un trafiletto redazionale a commemorazione della morte di Fasola, II (3-4), gennaio 1956; recensione mostra collettiva alla Galleria Selecta di Roma dal 30 giugno al 10 luglio 1956 in cui vennero esposte opere di Fasola con quelle di Dorazio, Perilli, Rotella e Sanfilippo, II (5), estate 1956.

<sup>554</sup> R. Fasola, *Arte e scienza d'avanguardia*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, III (2), marzo 1955, pp.11-12.

<sup>555</sup> In *Arte e scienza d'avanguardia* Fasola ribadisce che il suo approccio alla scienza è quello di un artista: "I testi [scientifici] letti erano stati capiti naturalmente a nostro modo, che è un modo d'assimilare d'artista, empirico, di parte".

<sup>556</sup> Si vedano in "Civiltà delle Macchine": *Viaggio sentimentale nella repubblica dei numeri*, II (2), marzo 1954, pp.19-20, con 4 disegni; un disegno ad accompagnamento del testo B. Alfieri, *Le automobili brutte*, II (4), luglio 1954, p.41; XT e 4° EEMU, II (6), novembre 1954, pp.50-51, con 5 disegni; *Poesia per un parallelepipedo*, III (1), gennaio 1955, p.79; *Arte e scienza d'avanguardia*, III (2), marzo 1955, pp.11-12, con una fotografia; 7 disegni che illustrano il testo di S. Butler, *Everwhon = no where = utopia*, III, 4, luglio 1955, pp.16-21, con 7 disegni; *Passi perduti alla 1° Mostra dell'Atomo per la Pace di Ginevra*, III (5), settembre 1955, con 3 illustrazioni; 6 disegni illustrativi del testo R. Mucci, *Fanta-tecnica del dottor Pawlowski*.

<sup>557</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Per Roberto Fasola*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (2), marzo 1956, p.79.

vie<sup>558</sup>. Così scrive Fasola in *Arte e scienza d'avanguardia*: “Tempo fa tra alcuni amici in casa mia si occasionò una familiare discussione sull'arte e sulla scienza. Poiché sul tavolo stavano alcuni numeri di 'Civiltà delle Macchine', ecco che anche quella intervenne nel discorso col peso delle sue immagini. Guardando immagini e composizioni di 'Civiltà delle Macchine' si ha l'impressione di una pubblicazione figurativa moderna. Leggendo testi e disegni integranti si ha la prova di trovarsi di fronte a una pubblicazione tecnica. Ma figuratività e tecnica si trasformano su un piano più elevato, diventano Arte e Scienza. Dirò di più, su un terzo piano Arte e Scienza si fondono ancora e diventano Sapere inteso come sapere unitario”<sup>559</sup>.

Anche Villa aspira a una coincidenza tra arte e scienza; la considera possibile “nel momento in cui, arbitrio assoluto e necessità assoluta, destinazione cieca e ragionevolezza, agilità e perfezione, mistero e delicatezza, abbiano non solo a coincidere, ma a confondersi. Sarà un momento di drammaticità, semplicità di profonda energia mentale, quasi un attimo di follia cosciente in cui il mondo l'uomo la natura hanno origine e fine”<sup>560</sup>. Un confondersi che sembra trovare la possibilità di realizzarsi in quel concetto gnostico di origine, che comprende inizio e fine.

I rapporti tra le figure gravitanti attorno ad “Arti Visive” e quelle coinvolte in “Civiltà delle Macchine” sono ben stretti e documentati dalla comunanza di collaboratori e di interessi, mostrando una consonanza di scelte in ambito artistico a sostegno dell'arte astratta. Addirittura, confrontando temi e date, si può osservare come spesso ci sia una primogenitura da parte di “Arti visive”, che si evidenzia soprattutto nel caso di eventi artistici apparentemente minori. Se da un lato sembrerebbe quasi ovvio che figurino opere o testi dedicati a Burri<sup>561</sup>, Capogrossi<sup>562</sup>,

---

<sup>558</sup> “Civiltà delle Macchine” raccolse e sviluppò l'eredità di “Pirelli”, rivista aziendale fondata da Sinisgalli nel 1948 insieme a Giuseppe Eugenio Luraghi e Arturo Tofanelli, fino al 1952, quando Nuraghi passò a Finmeccanica e Sinisgalli lo seguì per la fondazione di “Civiltà delle Macchine”. E proprio l'esperienza di “Pirelli” è stata riconosciuta dalla critica come prova generale per la rivista romana, in cui Sinisgalli – egli stesso ingegnere e poeta – perfeziona quest'idea di accostare più culture e ambiti, affidandosi alla sensibilità e alla curiosità di poeti e artisti. L'idea era quella di far nascere un luogo di discussione in continua evoluzione culturale, capace di differenziarsi dai periodici di settore che avevano già battuto in precedenza quelle strade (cfr. L. Sinisgalli, “Pirelli”, Milano, 6, dicembre 1952). “Civiltà delle Macchine” nasce come foglio di pubblicità industriale, come strumento di diffusione delle conoscenze sulle nuove tecnologie, sui nuovi linguaggi della tecnica, ma fin dall'inizio si dedica in ugual modo alla fisica, alla matematica, alle scoperte nucleari, cioè a tutto ciò che riguarda il mondo scientifico, ma anche all'arte, alla letteratura e alla filosofia. Pittori, poeti, scultori e architetti vengono presenti in ogni numero con articoli di cui sono, alternatamente, argomento o autori, firmando spesso servizi che poco hanno a che fare, apparentemente, con l'arte e la letteratura. Sinisgalli segue questi temi con la stessa attenzione dedicata a qualunque altro argomento e qualunque altro grande nome della conoscenza scientifica e umanistica. Per ulteriori approfondimenti si veda l'interessante volume a cura di G. Lacorazza e G. Lupo, *L'anima meccanica*, Roma, Avagliano Editore, 2008.

<sup>559</sup> Ivi, p.11.

<sup>560</sup> E. Villa, *Astrattismo e scienza*, cit.

<sup>561</sup> In merito all'importanza di Burri per “Arti Visive” e per la Fondazione Origine si veda quanto scritto al cap. 2.3. Di Alberto Burri in “Civiltà delle Macchine”, oltre alla riproduzione di alcune opere – Z.Q.1, 1953, IV (1), gennaio-febbraio 1956, p.36; un disegno a corredo del testo di A. Perilli, *Segno astratto e disegno concreto*, IV (6), novembre-dicembre 1956, p.24, con una carrellata di disegni di Consagra, Burri, Guerrini, Parise, Scanalino, Berti, Caporossi, Sanfilippo, Turcato, Rotella, Dorazio, Accardi, Perilli, Barisani, Afro, Franchina, Scordia, Dova, Novelli, De Fusco, Vedova, Moretti, Reggiani, Saraceni, Fontana, Nativi, Scialoja, Scarpitta (pp.22-24) –, è significativo ricordare l'importante sopralluogo a Casalbordino insieme a Giuseppe Cenza: cfr. G. Cenza e A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, III (6), novembre-dicembre 1955, pp.49-52, con un disegno e due combustioni su carta di Burri.

<sup>562</sup> Come si è visto, il ruolo e l'importanza di Capogrossi all'interno di Origine sono evidenti, in quanto cofondatore del Gruppo Origine. Oltre alla partecipazione alla mostra del gruppo nel gennaio 1951 e all'esposizione inaugurale della Fondazione Origine, *Omaggio a Leonardo*, dal 24 aprile al 7 maggio 1952, si mettono in risalto in “Arti Visive”: la segnalazione della personale di Capogrossi alla Zimmgalerie Frank di Francoforte dal 19 giugno 1952 con la riproduzione della *Superficie 420*, 1949-50 [15] in I (1), luglio-agosto 1952; G. Capogrossi, *Superficie 102*, 1953 [104] nella rubrica *Indicazioni*, I (4-5), maggio 1953; R. S. Matta, *Capogrossi*, II (1), novembre 1954; la segnalazione della personale alla Galleria Selecta di Roma dal 3 al 16 marzo 1956 sia in II (3-4), marzo 1956 sia in II (5), estate 1956; Capogrossi, *Superficie giallo nero*, [1950], II (8), 1958. Anche “Civiltà delle Macchine” mostra un grande interesse nei confronti della ricerca di Capogrossi, attraverso una lettura che vi riconosce connessioni con la realtà meccanica: G. Capogrossi, *Composizione*, 1952 [esposto alla Galleria del naviglio con il titolo *Civiltà delle macchine*], I (2), marzo-aprile 1955, p.79; [Civiltà delle Macchine], *Capogrossi alla Biennale*, II (4), luglio-agosto 1954, p.25, con 3 opere di Capogrossi e un'immagine dell'artista di fronte a un suo dipinto alla Biennale; G.

Soldati<sup>563</sup>, Mondrian<sup>564</sup>, Vordemberge-Gildewart<sup>565</sup>, o a musei come il MoMA di New York<sup>566</sup> o lo Stedelijk di Amsterdam<sup>567</sup>, dall'altro è più singolare che in entrambe si parli del concorso per un monumento alla memoria di Paisiello a Taranto vinto da Nino Franchina<sup>568</sup>, oppure si pubblicano i primi *décollage* di Rotella<sup>569</sup>, e infine vi siano testi dedicati all'urbanistica scritti dal

---

Capogrossi, *Superficie* 131, 1954 [157], IV (2), marzo-aprile 1956, p.31; disegno di Capogrossi, IV (6), novembre-dicembre 1956, p.22.

<sup>563</sup> In "Arti Visive" l'intensità dell'attenzione all'opera di Atanasio Soldati – come si è già visto – si rivela davvero interessante: l'opera *Domani è un altro giorno* del 1952, a corollario del testo di Dorazio, *La 26° Biennale di Venezia*, I (1), luglio-agosto 1952; Gillo Dorfles, *Soldati*, I (3), dicembre 1952-gennaio 1953, con 5 illustrazioni: 1 foto di Soldati e 4 opere, *Solitudine lunare*, 1951, *Signor generale*, 1952, *Architettura spirituale*, 1950, *Fuga*, 1952; l'opera *Composizione* del 1952, I (4-5), maggio 1953 [è da segnalare che erroneamente compare il nome Mario Soldati invece di Atanasio Soldati]; E. Colla, *Memoria di Atanasio Soldati*, I (6-7), gennaio 1954, con un'opera. In "Civiltà delle Macchine" viene invece pubblicato un testo in occasione della morte dell'artista di V. Lacorazza (fratello di Leonardo Sinigalli e figura essenziale nella realizzazione materiale della rivista), *A. A. Soldati*, I (6), novembre-dicembre 1953, p.31, con una foto dell'artista al lavoro. Comune in entrambe le riviste è l'ammirazione per il vecchio maestro e per la sua ricerca pionieristica e testarda nell'arte astratta.

<sup>564</sup> In "Arti Visive" si vedano i già citati A. Canevari, *Kandinsky – Mondrian*, I (1), luglio-agosto 1952; alcune citazioni di Mondrian tratte dai testi *Neoplasticismo in pittura* e *Realtà naturale e realtà astratta* pubblicati su "De Stijl", I (2), settembre 1952; A. Perilli, *Mondrian in Italia*, II (6-7), estate 1956. In "Civiltà delle Macchine" abbiamo G. C. Argan, *Mondrian*, I (6), novembre-dicembre 1953, pp.49-50, con la sequenza del processo di astrazione dell'albero in quattro opere realizzate tra il 1910 e il 1911; J. J. P. Oud, *Mondrian*, V (1), gennaio-febbraio 1957, pp.46-48.

<sup>565</sup> Dell'artista olandese in "Arti Visive" viene pubblicato un suo testo su de Stijl e un *Trittico* del 1950 [???] nel numero I (2), settembre 1952; invece in "Civiltà delle Macchine" compare un lungo testo di Tomás Maldonado, *Vordemberge-Gildewart e il tema della purezza*, III (4), luglio 1955, pp.68-70, con una foto dell'artista e 4 opere.

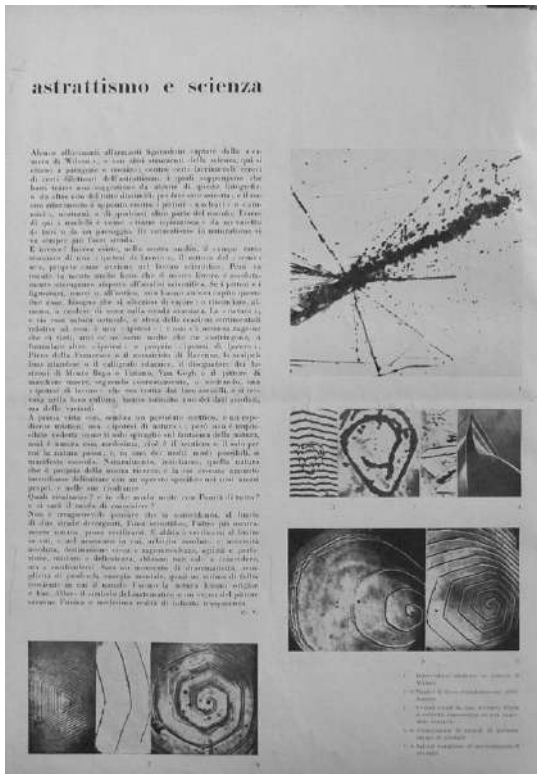
<sup>566</sup> Nell'interesse per l'arte americana e nella dinamica degli scambi internazionali il MoMA di New York è inevitabilmente l'istituzione privilegiata verso cui rivolgersi da parte di riviste, artisti e istituzioni italiane. Come si è visto, per "Arti Visive" i contatti sono favoriti dai rapporti diretti con Anna Salzman, membro del Junior Council del MoMA. Invece in "Civiltà delle Macchine" viene pubblicato un reportage di Josef V. Lombardo in occasione dei venticinque anni di fondazione del museo: J. V. Lombardo, *The Museum of Modern Art*, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.68-70, con 6 immagini delle sale del museo, tra cui una grande foto in cui campeggia Alfred Barr Jr. tra alcuni capolavori del museo.

<sup>567</sup> In "Arti Visive" si vedano il contributo di W. J. H. B. Sandberg, *La fonction du musée d'art modern*, I (6-7), gennaio 1954, con due immagini delle sale dello Stedelijk Museum di Amsterdam, e un trafiletto redazionale su due mostre d'arte non figurativa realizzate sempre dallo Stedelijk Museum, con 6 illustrazioni di opere: artista non identificato; W. Muller-Bufschied, 1952; Hans Uhlmann, 1953; Ernst W. Nay, *Hall und Zart*, 1954; Marc Mendelson, 1952; Louis van Lint, 1949 ("Arti Visive", I (10), primavera-estate 1954). Anche in "Civiltà delle Macchine" viene pubblicato un testo di Ione Robinson sullo Stedelijk Museum con intervista al direttore Sandberg: I. Robinson, *Arte viva al Museo Stedelijk di Amsterdam*, III (1), gennaio 1955, p.22, con una foto di Sandberg e due immagini del museo: la mostra dell'arte astratta tedesca della collezione Domnick di Stoccarda allestita presso il museo nel 1953, e la sala dedicata al gruppo Der Stijl.

<sup>568</sup> L'argomento è affrontato da "Arti Visive" nel numero 3-4, del gennaio 1956, con un breve testo redazionale *Due idee per un monumento a Paisiello* – accompagnato da un bozzetto del progetto di Franchina (primo classifica) e un particolare di quello di Amerigo Tot (quarto classificato) – che sottolinea l'importanza e quasi l'inevitabilità dell'assegnazione del concorso al progetto di un monumento dalle forme astratte. In "Civiltà delle Macchine", invece, il contributo è più ampio e articolato, grazie al confronto con un altro concorso per monumento pubblico a Rotterdam assegnato a Naum Gabo: vi sono pubblicati un testo di Gabo e uno di Franchina e dell'architetto Ugo Sissa, *Tre opinioni dei giudici tarantini* (Raffaele Carrieri, Marco Valsecchi e Bruno Zevi), degli schizzi di Franchina, e i progetti dei due monumenti (cfr. *Due monumenti a Rotterdam e a Taranto*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (3), maggio-giugno 1956, p.24 e II e III di copertina).

<sup>569</sup> In questo caso, sebbene fosse stato Villa a scoprire e nominare i *décollage* di Mimmo Rotella, "Civiltà delle Macchine" pubblicò un testo dello stesso Rotella sul mercato dei ferrivecchi di Porta Portese di Roma nel numero 1 del 1955 (p.78), accompagnato dalle riproduzioni di due collage dell'artista; fu poi nel settembre dello stesso anno che venne pubblicato un testo sui manifesti strappati con tre riproduzioni a colori (cfr. *Le carte lacerate di Rotella*, I (5), settembre 1955, p.25). Invece è nel numero 2 della seconda serie di "Arti Visive", aprile-maggio 1955, che Villa pubblica il breve scritto *Décollage di Rotella*, con tre opere; inoltre un *décollage* del 1956 verrà pubblicato nella carrellata di opere dell'ultimo numero della rivista nel 1958.

medesimo autore, Marcello Giovenale, sicuramente non un tecnico in materia, anche se appassionato<sup>570</sup>.



E. Villa, *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953, p.8



R. Fasola, *Astrattismo e scienza*, "Arti Visive", I serie (6-7), gennaio 1954, p.16

La scienza quindi può dare molto agli artisti: porta un metodo. In *Astrattismo e scienza* Villa afferma che non è sufficiente trarre suggestione da immagini scientifiche<sup>571</sup> – come le fotografie delle intersezioni nucleari nella camera a nebbia di Wilson, o quelle dei vortici creati da correnti d'aria supersonica, oppure ancora le immagini di moduli e spirali complesse di accrescimento dei cristalli, tutte accomunate da strutture formali astratte, fortemente affascinanti e suggestive<sup>572</sup> – per fare arte astratta; equivale a trarre ispirazione da qualsiasi altro elemento

<sup>570</sup> Si vedano M. Giovenale, *Piazze e strade. Strade e piazze*, "Arti Visive", Roma, I, luglio-agosto 1952 e M. Giovenale, *Urbanistica e industria*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (4), luglio-agosto 1953, pp.54-56. In "Civiltà delle macchine" viene pubblicato anche un disegno nel numero 4 del luglio 1954 (p.78): il progetto di un quartiere che deve rispondere a cinque ragioni, cioè la ragione tecnica, la ragione espressiva, quella cromatica, quella viaria e infine la ragione psicologica e sociale. Infine si ricorda che di Giovenale nel fascicolo del novembre 1954 di "Arti Visive" viene pubblicata anche la recensione della mostra *Younger American Artists* al Guggenheim Museum di New York (cfr. M. Giovenale, *Pittura americana: oggi nel Solomon R. Guggenheim Museum*, cit.).

<sup>571</sup> La medesima posizione compare anche nel già citato testo della pagina successiva dedicato all'astrattismo e al realismo: "Ad ogni modo, tanto l'artista che suppone realtà algebriche dentro la propria opera, quanto il matematico che suppone di aver fatto un solido 'artistico', sono entrambi dilettanti senza qualità, confondono i campi, gli socpi, gli strumenti. E il confusionismo può essere anche patetico ma è sempre dannoso". (Cfr. [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, "Arti Visive", cit.)

<sup>572</sup> Cfr. E. Villa, *Astrattismo e scienza*, cit. Il testo è corredato di 8 fotografie: l'intersezione nucleare in camera di Wilson, un nucleo di ferro completamente disintegrato [2 foto], vortici creati da una corrente d'aria a velocità supersonica su una superficie concava, osservazioni di moduli di accrescimento di cristalli [2 foto], spirali complesse di accrescimento di cristalli [2 foto]. Si vuole anche ricordare che immagini simili si ritrovano in alcuni numeri di "Civiltà delle Macchine", e quindi è molto probabile che da lì provengano le immagini scientifiche pubblicate in "Arti Visive": F. Panaria, *I raggi cosmici*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (1), gennaio-febbraio 1954, pp.15-19, con 2 grafici tecnici e 8 illustrazioni, tra cui due immagini di tracce di raggi cosmici fotografati in camera di Wilson; A. Sellerio, *Correnti visualizzate*, "Civiltà

naturale; per Villa si tratta sempre di naturalismo, perché approccio e metodo sono i medesimi. Villa, in questo senso, critica in modo netto i Nucleari, in quanto rei di realizzare un formalismo, fors'anche affascinante, ma decorativo e vuoto. Pur riconoscendo alcune diversità tra l'arte e la scienza, in quanto la prima è più eterogenea dell'analisi scientifica, tuttavia Villa evidenzia un'identità metodologica tra i due campi, cioè la possibilità di operare secondo "ipotesi di lavoro" anche in arte, così come è in natura (che è "ipotesi di natura") e come si fa in scienza, dove un fatto è un esempio; così come in passato hanno già fatto grandi artisti come Piero della Francesca, i mosaicisti di Ravenna, gli scalpellini inglesi, i calligrafi islamici, gli uomini preistorici di Monte Bego, Tiziano, Van Gogh, il pittore di maschere maore (per fare esempi sparsi nel tempo e nei luoghi). Villa mette in guardia dal ritenerlo un "postulato scettico" oppure un "espediente mistico". Operare secondo un'ipotesi di lavoro, significa elaborare un'ipotesi operativa secondo coscienza e ricerca, che ha radici nella propria cultura, e che dà vita non a dati assoluti, ma a varianti. Un'opera d'arte non è assoluta, ma una variante all'interno di differenti possibilità; è la sua relatività a conferirle valore. Come scriverà anche Fasola, la ricerca della verità assoluta è un problema in sé mal posto, in quanto "la verità è ricercabile in funzione di dati convenzionali ai fini dei quali interessa indagare come essa agisce"<sup>573</sup>; la verità è parziale e funzionale. Come affermano gli scienziati, è preferibile dire "credo che sia vero", piuttosto che "è vero". È la scienza quindi con il suo metodo sperimentale che mette in crisi il dato oggettivo assoluto, contrariamente a quanto si possa comunemente affermare.

Al medesimo piano concettuale appartiene anche quell'idealità matematica – di cui si parla nel testo sull'astrattismo e sul realismo<sup>574</sup> –, superiore alla matematica stessa (intesa come struttura alla base della natura), che è la stessa idealità propria dell'arte. Perciò è sul piano dell'idea (cioè un piano generale e astratto) che scienza e arte possono trovare un punto di contatto e di coesione.

Come si è già accennato, la problematica metodologica è affrontata, più per suggestioni e citazioni, anche da Fasola nel breve scritto su "Arti Visive". Così come la matematica – citando il premio Nobel Percy Williams Bridgman – e la scienza in generale sono sotto inchiesta e revisione, lo stesso deve valere per l'arte astratta. Così come in passato, in vari momenti della storia dell'arte, pittori e scultori studiarono le leggi della natura per sviluppare la propria ricerca artistica, lo stesso devono fare gli artisti moderni, comprendendo che ogni legge, ogni struttura è astratta. Fasola conclude, infatti, con una citazione di Bertrand Russell, a lui molto cara tanto da riproporla più volte nei propri contributi teorici, che è utile qui riportare: "Sembra, dunque, che due persone avranno con maggiore probabilità lo stesso *questo* se si tratta di qualcosa di astratto che non se si tratta di una cosa pienamente concreta. In realtà, in un senso molto sommario, si può dire che ogni accrescimento di astrattezza diminuisce la differenza fra il mondo di una persona e quello di un'altra"<sup>575</sup>. In *Arte e scienza d'avanguardia*, inoltre, la citazione di Russell prosegue in modo altrettanto significativo: "e questa è anche la ragione per cui tanti filosofi hanno sostenuto che tutta la conoscenza è intellettuale piuttosto che sensibile e che l'intelletto ci libera mentre i sensi ci tengono in una prigione personale"<sup>576</sup>. Russell infatti sostiene che, sebbene l'astrazione sia odiata e rifiutata da molti soprattutto perché presenta difficoltà intellettuali, tuttavia è l'unico modo per comprendere e spiegare con chiarezza il mondo con le sue strutture e leggi, e, in un certo senso potremmo dire, rendere visibile l'invisibile: "L'estrema astrattezza della fisica moderna la rende difficile a capirsi, ma dà a coloro che la possono capire una visione del mondo come un tutto, e un senso della sua struttura e del suo meccanismo che nessun apparato meno astratto potrebbe dare. Il potere di usare

---

delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (4), luglio-agosto 1954, pp.76-71, con 13 immagini di visualizzazioni di moti d'aria.

<sup>573</sup> R. Fasola, *Arte e scienza d'avanguardia*, cit., p.12.

<sup>574</sup> Cfr. [Arti Visive / E. Villa?], testo su astrattismo e realismo, "Arti Visive", cit: "La matematica è, credo, uno dei segnali vivi con cui il fantasma della natura rivela il suo sogno, il suo delirio avido, la sua allucinazione meccanica. Possiede i suoi indizi miracolosi, è vero: eccezionali. Ma è tale quando opera nel suo campo, con i suoi strumenti, con le sue mete davanti. Se esiste una idealità matematica che sia superiore alla matematica stessa, ebbene è quella idealità che la scienza delle forme formali insegue, percorrendo tramite il cui tracciato è opera propria del nostro lavoro, dell'arte: e solamente di essa. Matematicamente grezze come esse sono, le figure che noi produciamo senza nessun sussidio, possono bene essere considerate ben più illuminanti".

<sup>575</sup> R. Fasola, *Astrattismo e scienza*, cit. La citazione è riproposta in R. Fasola, *Viaggio sentimentale nella repubblica dei numeri*, cit., p.19 e in R. Fasola, *Arte e scienza d'avanguardia*, cit., pp.11-12.

<sup>576</sup> R. Fasola, *Arte e scienza d'avanguardia*, cit., p.12.

astrazioni è l'essenza dell'intelletto, e ogni aumento d'astrazione accresce i trionfi intellettuali della scienza<sup>577</sup>. Russell risulta essere per Fasola uno dei pensatori più interessanti, tanto che già nel catalogo di una mostra del 1951 insieme ad Aurelio Ceccarelli presso la Galleria Numero di Fiamma Vigo a Firenze, venne pubblicato un testo dello stesso Russell<sup>578</sup>. Fasola in *Arte e scienza d'avanguardia* sviluppa il discorso accennato nel testo di "Arti Visive" sollecitando anche nell'arte il medesimo processo di revisione metodologica, e quindi inevitabilmente anche sostanziale, avviato da tempo dalla scienza. La scienza d'avanguardia sta attuando un'analisi dei propri limiti in nome della necessità di riformare gli strumenti del pensiero, cioè la logica e la ragione. Secondo la logica tradizionale, le geometrie non euclidee, le fisiche non classiche, gli assurdi matematici non potrebbero esistere, ma esistono. Logica tradizionale, tecnica e natura sono esperienze parziali, soggettive e fondate su uno schema razionale anch'esso arbitrario e relativo. Sono quindi ipotizzabili più logiche e più linguaggi su cui si basano mondi diversi, spesso incomunicabili. La metodologia si prefigge quindi il compito di cercare punti in comune per individuare un'unità fondamentale di metodo fra i vari ambiti del pensiero. La nuova logica – depurata anche dagli aspetti psicologici ed emozionali – permette così una nuova libertà di pensiero, che comporta il decadimento dell'assoluto e della verità. Allo stesso modo in arte certe scelte formali, prospettiche e cromatiche moderne, definite arbitrarie e inaccettabili secondo le logiche rappresentative tradizionali, rispondono a un piano logico proprio e differente. I linguaggi di figurativi e astrattisti rispondono a logiche diverse, perché hanno una precisa intenzione localizzata in mondi e piani diversi. Per Fasola l'arte è qualcosa di più della rappresentazione, è conoscenza, è parte integrante del sapere: "E non ti paia strano, caro Sinisgalli, che intendendo discorrere di arte io abbia così insistentemente parlato di logica, di ragione e di verità. L'arte è conoscenza, cioè qualcosa di più della rappresentazione, ed è parte integrante del sapere. Alla conoscenza ci si accosta operando anche di logica e di ragione, se non ci si vuole arrestare ai semplici giudizi: mi piace, non mi piace; è bello, è brutto"<sup>579</sup>. In questo invece la posizione di "Arti Visive" – nello specifico di Villa e Dorazio – appare differente: come si legge nell'editoriale del numero 4-5 del maggio 1953, l'arte non è conoscenza, ma azione<sup>580</sup>. Ma in realtà forse si tratta di un uso diverso delle parole. La conoscenza in termini scientifici corrisponde al frutto di un'analisi razionale, logica e sperimentale delle possibilità, depurata da connessioni psicologiche e intellettualistiche, quindi molto più vicina a un'idea di arte da intendersi come conoscenza attiva e sperimentale. E un'interpretazione in senso attivo del termine conoscenza potrebbe essere confermata anche dai concetti espressi nel testo introduttivo alla mostra *Omaggio a Leonardo* in cui si afferma che la ragione essenziale dell'arte da sempre è il volere "conoscere e proporre una forma coincidente a quanto si conosce. Per fare questo, l'uomo si è servito di tutto se stesso; del suo pensiero della sua immaginazione, della sua tecnica"<sup>581</sup>.

#### *Organicità come relazionalità*

In "Civiltà delle Macchine", durante la direzione di Sinisgalli dal 1953 al 1958, vengono pubblicati diversi contributi sul rapporto tra arte e tecnica da autori di entrambi i campi: dai testi di Argan<sup>582</sup> e Dorfles<sup>583</sup> a quelli dell'urbanista e sociologo americano Lewis Mumford<sup>584</sup>; fino ai

<sup>577</sup> B. Russell, *The Scientific Outlook*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1931 (trad. It. a cura di E. A. G. Loliva, *Panorama scientifico*, Bari, Laterza, 1934; nuova edizione B. Russell, *La visione scientifica del mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2000, p.57).

<sup>578</sup> Aurelio Ceccarelli, Roberto Fasola, Firenze, Galleria Numero, 1951, con un testo di B. Russell (catalogo della mostra alla Galleria Numero 21r, Bar Cennini, Firenze, 18-27 dicembre 1951).

<sup>579</sup> R. Fasola, *Arte e scienza d'avanguardia*, cit., p.12.

<sup>580</sup> Cfr. [P. Dorazio], Editoriale, "Arti Visive", I (4-5), cit.: "per noi l'arte non è conoscenza né sfogo sentimentale o elaborazione sensibile, ma che l'arte è azione, l'agire proprio, il fare con la sua anatomia la sua volontà la sua decisione e i suoi strumenti speciali".

<sup>581</sup> [Arti Visive], *Omaggio a Leonardo*, cit.

<sup>582</sup> C. G. Argan, *A chi spetta il comando*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (1), gennaio-febbraio 1953, pp.31-32; C. G. Argan, *Gropius e la 'metodologia'*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (2), marzo-aprile 1954, pp.40-42.

<sup>583</sup> G. Dorfles, *Tecnica e arte*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (5), settembre-ottobre 1953, pp.30-32; G. Dorfles, *Interferenze tra arte e scienza*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, III (3), maggio-giugno 1955, pp.17-19.

<sup>584</sup> L. Mumford, *Technics and Civilisation*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (2), marzo-aprile 1954, pp.22-23 (passi tratti da L. Mumford, *Technics and Civilisation*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1934, nella traduzione di G. di Benedetto); L. Mumford, *Art and Technics*, "Civiltà delle

numerosi scritti del filosofo Enzo Paci<sup>585</sup>, non direttamente inerenti al tema del rapporto tra arte e tecnica, tuttavia molto utili al dibattito.

Seguendo i testi di Paci, ma anche alcune riflessioni di Fasola sopracitate, si potrebbero rileggere in modo diverso anche alcune affermazioni di “Arti Visive” e di Villa. Nell’editoriale del fascicolo 4-5, Dorazio scrive: “questa rivista, nata in un gesto di entusiasmo, continua la sua attività con vigilanza scrupolosa, per chiarire, approfondire gli strumenti del nostro lavoro e stimolare esemplarmente un uso persuaso e morale di questi strumenti, fuori dalle sollecitazioni eterogenee, e da discipline spurie. Per trovare i limiti e descrivere il funzionamento di un luogo che sia poesia senza residui, un organismo organico<sup>586</sup>. Sostituendo all’arte la scienza, i concetti non cambiano; ritroviamo la medesima metodologia sperimentale: da un lato analizzare e rivedere i propri strumenti d’indagine (con pregi, difetti e limiti), dall’altro studiare e spiegare struttura, leggi e meccanismi di funzionamento del soggetto d’indagine, cioè un organismo organico. Il concetto di organicità, infatti, è prettamente scientifico e interdipendente con quello di razionalità, funzionalità e relazionalità. Paci nel suo primo testo in “Civiltà delle Macchine”, *Quantità e qualità*, afferma che un’organizzazione organica (cioè scientifica) è relazionata<sup>587</sup>. La relazione infatti è la condizione di esistenza di tutti gli avvenimenti che costituiscono il mondo. Secondo questa lettura relazionale di ogni cosa, anche l’arte è esistenzialmente relazionata al mondo, alla realtà sociale, al contesto in cui nasce, e non può prescindere da esso. Da ciò si può comprendere ancora meglio l’idea di “presa di possesso del mondo” e di creazione di un mondo nuovo e altro, di cui scrive Villa, come la realizzazione di una possibilità. Nel pensiero di Enzo Paci troviamo anche un altro concetto che potrebbe svelare o almeno supportare la “mitografia delle origini” di Villa. Paci riprende l’*epoché* di Husserl, che ha qualche analogia con il dubbio scettico o il dubbio metodico cartesiano – a noi viene alla mente il postulato scettico con cui non si deve confondere l’“ipotesi di lavoro” di Villa<sup>588</sup> – come ricerca di una visione originaria. Fare *epoché* non è negare il giudizio, ma sospenderlo e maturare la consapevolezza della parzialità e della soggettività di ogni giudizio; l’*epoché* è una continua ricerca dell’Originario, della Verità che si trova nel mondo e che è nel processo stesso di ricerca e riflessione. È forse azzardato pensare il processo di recupero delle origini come verità prima e altra attuato da Villa, come un’*epoché*?

L’analisi del rapporto arte-scienza proposto da Mumford, invece, sembra più tradizionale, cioè basato sulla distinzione tra il lato soggettivo e quello oggettivo dell’uomo: “L’arte e la tecnica rappresentano ambedue aspetti formativi dell’organismo umano. L’arte sta per il lato soggettivo, intimo dell’uomo. Tutte le sue strutture simboliche sono altrettanti tentativi di inventare un vocabolario e un linguaggio nel quale l’uomo possa essere capace di esteriorizzare e dare una forma completa e pubblica alle sue emozioni, alle sue intuizioni dei significati e dei valori della vita. La tecnica al contrario si sviluppa soprattutto dalla necessità di affrontare e dominare le condizioni esterne della vita, di controllare le forze della natura e di espandere la potenza e la efficienza meccanica degli organi naturali dell’uomo in direzione pratica e operativa<sup>589</sup>. Tuttavia in entrambi comune è la relazione con l’esterno e la definizione concreta e funzionale di un mondo. Nel dibattito interno a “Civiltà delle Macchine” le posizioni di Mumford si rivelano di grande stimolo: Argan, per esempio, nel primo numero della rivista, contrappone alle tesi di Siegfried Giedion<sup>590</sup> – “mechanisation takes command” – quella di Mumford – “man takes command” – in cui si dà primato all’uomo nella relazione con la tecnica e le macchine. Seguendo Mumford, Argan sostiene che l’uomo moderno libero è interamente assorbito nella

---

Macchine”, Roma, Finmeccanica, II (6), novembre-dicembre 1954, pp.26-27 (passi tratti da *Art and Technics*, London, Oxford University Press, 1952, nella traduzione di G. di Benedetto; il libro comprende le 6 *Bampton Lectures in America* alla Columbia University di New York nel 1951); L. Mumford, *L’uomo postistorico*, “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, VI (1), gennaio-febbraio 1958, pp.11-13.

<sup>585</sup> E. Paci, *Quantità e qualità*, “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, I (6), novembre-dicembre 1953, p.11; E. Paci, *La tecnica e la libertà dell’uomo*, “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, I (1), gennaio 1954, pp.12-14; E. Paci, *Ritorno alla sociologia*, “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.71-72; E. Paci, *Le scienze e l’enciclopedia filosofica*, “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, IV (2), marzo-aprile 1956, pp.39-40; E. Paci, *Vivere nel tempo*, “Civiltà delle Macchine”, Roma, Finmeccanica, IV (3), maggio-giugno 1956, pp.11-12.

<sup>586</sup> [P. Dorazio], Editoriale, “Arti Visive”, I (4-5), cit.

<sup>587</sup> E. Paci, *Quantità e qualità*, cit.

<sup>588</sup> Cfr. E. Villa, *Astrattismo e scienza*, cit.

<sup>589</sup> L. Mumford, *Art and Technics*, cit., p.27.

<sup>590</sup> Cfr. S. Giedion, *Mechanisation takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford, Oxford University Press, 1948 (trad. it. *L’era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1967).

propria funzione e nel proprio fare, e per questo cosciente delle proprie capacità di determinare la realtà e di fare un'opera creativa. In questo contesto la capacità estetica dell'uomo è "capacità di prendere coscienza delle forme che il suo fare produce e che, nell'insieme di una società omogenea e funzionale, creano nuova realtà, il nuovo panorama del mondo"<sup>591</sup>.

Il nome di Mumford compare anche tra i giudizi sulla rivista, provenienti da importanti personaggi italiani e internazionali – tra cui Giulio E. Aghib, Reyner Banham, Dino Buzzati, Luigi Einaudi, Giò Ponti, Francesco Severi, Pietro Maria Bardi, Max Bill e Walter Gropius – pubblicati da "Civiltà delle Macchine" in tre serie sui numeri di settembre-ottobre 1955, novembre-dicembre 1956, gennaio-febbraio 1957, marzo-aprile 1957 e maggio-giugno 1957, con lo slogan "uno strumento indispensabile nella cultura moderna" per incrementare le vendite e gli abbonati<sup>592</sup>. In esso Mumford scrive: "'Civiltà delle Macchine', which comes to me regularly, continues to interest and fascinate me: each number is a further invitation to improve me very meagre equipment in Italian! I envy the country that can produce such a magazine..."<sup>593</sup>. È significativo che proprio il giudizio di Mumford venga pubblicato in "Arti Visive"<sup>594</sup> nella recensione della mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* organizzata dall'Art Club (92° esposizione) presso la Galleria nazionale d'Arte Moderna di Roma dal 20 maggio al 20 giugno 1955, e presentata in catalogo da Sinisgalli<sup>595</sup>. La mostra si prefigge il compito di documentare la parentela grafica, plastica e spirituale tra le opere d'arte e le invenzioni meccaniche degli ingegneri, e la consapevolezza da parte degli artisti delle conseguenze dello sconvolgimento dei valori ideologici portati dal mondo meccanico. Si fronteggiano così nelle sale (tra le molte) opere di Mirko, Prampolini, Perilli, Munari, Vedova, Franchina, Jarema, Dorazio, Magnelli, Bloc,

<sup>591</sup> G. C. Argan, *A chi spetta il comando*, cit., p.32.

<sup>592</sup> Il numero 5 del settembre-ottobre 1955 contiene la presentazione della rivista che l'emittente britannica BBC fece ai suoi telespettatori, citando i complimenti di altre riviste e dei redattori di tali autorevoli pubblicazioni. Le due serie principali di commenti sono state pubblicate tra novembre 1956 e giugno 1957; la prima è stata riproposta per tre volte consecutive, mentre la seconda è stata pubblicata nel numero di maggio-giugno '57.

<sup>593</sup> L. Mumford, giudizio su Civiltà delle Macchine, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (6), novembre-dicembre 1956, p.1 [riproposto in V (1), gennaio-febbraio 1957 e in V (2), marzo-aprile 1957].

<sup>594</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma* (recensione della mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*), "Arti Visive", Roma, II (3-4), gennaio 1956.

<sup>595</sup> *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, Roma, Art Club, con un testo di E. Prampolini e L. Sinisgalli (catalogo della 92° mostra dell'Art Club alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 20 maggio-20 giugno 1955). La mostra organizzata dall'Art Club con la collaborazione di Sinisgalli si affidò a un comitato direttivo costituito dalla Bucarelli, Sinisgalli, Prampolini, Dorazio, Perilli e Conte. Vi esposero 46 artisti per un totale di 105 opere: Accardi (3), Arp (1), Barisani (3), Barnes-Graham (3), baumeister (3), Bloc (3), Bordoni (2), caporossi (1), P. Cascella (3), Conte (3), Consagra (2), Corpora (2), Dova (2), De Fusco (3), Dalvit (2), Dorazio (3), Franchina (3), Frei (2), Giannattasio (2), Gorin (2), L. Guerrini (2), Hewett (3), Jacob (2), Jarema (2), Kock (2), Kaufmann (2), Nativi (3), Parisot (2), Paulucci (2), Perilli (3), Prampolini (3), Radice (2), Reggiani (2), sanfilippo (3), Severini (1), Sperling (2), Tatafiore (2), Vedova (3), Veronesi (3), Yunkers (3). Per gli elementi meccanici si vedano: *Serbatoio supplementare di estremità alare sganciabile in volo del velivolo F/84 G*, dell'Aerfer, Officine di Somigliano per Costruzioni Aeronautiche e Ferroviarie, Napoli; Gruppo differenziale dell'automobile 1900 Alfa dell'Alfa Romeo, Milano; *Creatore a modulo per ingranaggi cilindrici* dell'Ansaldo, Genova; *Ruota di turbina Pel ton* dell'Ansaldo-San Giorgio - Stabilimenti Elettromeccanici, Genova; *Anima di una centrifuga della Fabbr. Macchine S. Andrea* della CRDA - Cantieri Riuniti dell'Adriatico, Trieste; Bobina di una corda di rame e bobina di una corda di alluminio della Delta - Società Metallurgica Ligure, Genova; *Centralino telefonico ADH 22* e *Tubi elettronici trasmittenti e ricevitori dello stabilimento Marconi dell'Aquila* della Fatme - Fabbrica Apparecchi Telefonici e Materiale Elettrico, Roma; *Circuito elettronico di un apparecchio radar* della Microlambda - Società per gli Studi e le Applicazioni di Elettronica, Roma; *Campioni di cavi elettrici* della Pirelli, Milano; *Un albero a gomito ad 8 colli* degli Stabilimenti Meccanici di Pozzuoli; *Getti di ghisa e anime di fonderia* della Termomeccanica, La Spezia; *Una girante di acciaio inossidabile per turbina a gas di scarico a due pezzi in ghisa malleabile* della Terni - Società per l'Industria e l'Elettricità, Terni. In catalogo vengono pubblicate le seguenti illustrazioni: 8 elementi meccanici, automobili e navi di Pozzuoli, Termomeccanica, Pirelli, Alfa Romeo (2), Ansaldo (2), Marconi, pubblicati in precedenza su "Civiltà delle Macchine" [è interessante segnalare che la foto di armature per fusioni della Termomeccanica era stata pubblicata a corollario dell'articolo di Federico Patellani, *Ho viaggiato tra le macchine* ("Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (4), luglio-agosto 1953, pp.25-26), in cui emerge la meraviglia è la magia di luoghi di questo tipo]; 14 opere di Mirko, Prampolini, Perilli, Munari, Vedova, Franchina, Jarema, Dorazio, Magnelli, Bloc, Caporossi, Arp, Conte, Corpora. Durante l'esposizione vennero organizzati anche degli eventi collaterali: la presentazione delle proiezioni dirette di Munari il 16 maggio 1955; un dibattito presieduto da Prampolini e Sinisgalli sul tema *Creazione artistica e invenzione meccanica*.



Arp, Capogrossi, Corpora, Mannucci, Veronesi, Barisani, Baumeister, ed elementi meccanici delle Officine di Somigliano per le Costruzioni Aeronautiche e Ferroviarie, dell'Alfa Romeo, dell'Ansaldo di Genova, della Pirelli, degli Stabilimenti meccanici di Pozzuoli, della Società per l'Industria e l'Elettricità di Terni. La mostra viene immediatamente presentata in "Civiltà delle Macchine" nel luglio 1955 con un testo non firmato, ma attribuibile a Sinisgalli, accompagnato da un ricco reportage fotografico. Sinisgalli, anche in questa sede, ribadisce che l'obiettivo dell'esposizione consiste, non nel fomentare un misticismo della macchina, ma nell'"arricchire il nostro patrimonio visivo e intellettuale, [...] sottolineare un parallelismo nella storia del sentimento e del pensiero di questo secolo: il cammino concorde di due pattuglie di punta, quella dell'arte e quella della scienza"<sup>596</sup>. La recensione di "Arti Visive", pur lodando l'iniziativa, ne mette in luce le effettive mancanze, sottolineando che non tutte le opere erano congeniali e rapportabili al tema dell'esposizione e al confronto con gli elementi meccanici esposti. "Arti Visive" suggerisce quindi che il tema venga affrontato o con maggiore severità o più decisa ironia. In effetti passando in rassegna i nomi e le opere esposte (almeno quelle pubblicate nel catalogo), si ha la sensazione che molte di esse potevano essere presentate benissimo in altre collettive, con altri titoli e altri temi, e che mancavano invece nomi che con la tecnica e le macchine si sono più direttamente e coscientemente confrontati, soprattutto se si pensa agli artisti coinvolti da Sinisgalli nei *reportage* per "Civiltà delle Macchine" qui assenti, come per esempio Burri, Colla, Turcato, Fasola, Bruno Caruso, Scordia e Natili. Sembra quindi che la scelta di nomi e opere possa essere dipesa dall'appartenenza all'Art Club e da indicazioni di Prampolini, ormai ai ferri corti con l'ambiente della Fondazione Origine.



[L. Sinisgalli], *Le macchine in cappella*, "Civiltà delle Macchine", III (4), luglio-agosto 1955, p.25

<sup>596</sup> [L. Sinisgalli], *Le macchine in cappella*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, III (4), luglio-agosto 1955, p.25, con sette fotografie dell'esposizione.



### 3. Vocazione internazionale

#### 3.1 Internazionalismo: tra Stati Uniti, Gran Bretagna, Francia, Olanda, Germania e Austria

Sebbene nella letteratura su “Arti Visive” sia stato dato per scontato – cosa che non era –, in realtà il carattere internazionale della rivista risulta essere uno degli aspetti metodologici specifici e imprescindibili. E tale considerazione appare quasi banale dalla semplice lettura della definizione che la Fondazione Origine dà di se stessa nel primo numero di “Arti Visive”, nel luglio-agosto 1952: “Questa nuova istituzione si propone di creare una raccolta permanente delle opere più rappresentative del pensiero e del gusto del nostro tempo, dovute a eminenti artisti italiani e stranieri (pittura, scultura, architettura, urbanistica, artigianato, disegno industriale, spettacolo). Lo scopo della Fondazione è di creare nel nostro paese un centro di documentazione internazionale aperto alle consultazioni e allo studio di tutti coloro ai quali stanno a cuore le vicende dell’arte moderna”<sup>1</sup>.

Le premesse storiche di questo obiettivo fondante sono note: la volontà di aggiornamento e conoscenza diretta delle ricerche artistiche internazionali più avanzate sconosciute ai più dopo l’isolamento del ventennio fascista. Le stesse motivazioni che in questi anni spingono numerosi artisti (più o meno giovani) a varcare i confini e che muovono, per esempio, riviste come “AZ. Arte d’oggi”, “Spazio”, “Domus” e “Civiltà delle Macchine” a riprendere e sostenere l’alto esempio dei maestri delle avanguardie storiche, oppure che sorreggono la ricostruzione storica operata dalla Biennale di Venezia nelle edizioni del secondo dopoguerra; com’è noto le “Biennali di Pallucchini” (1948-1956) sono le Biennali delle grandi retrospettive storiche a partire da *L’Impressionismo* e dalla mostra *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* (Carlo Carrà, Grigio De Chirico e Giorgio Morandi)<sup>2</sup>. Nell’introduzione, con parole pacate ma ferme e precise, Rodolfo Pallucchini sostiene la necessità di tornare al programma originario della Biennale e di permettere “a tutti gli intelligenti [...] il modo di conoscere e paragonare gli indirizzi estetici più diversi ed [arricchire] il patrimonio intellettuale dei giovani artisti”, possibilità che fu negata dal “nuovo verbo riformatore purista predicato dal nazismo e che, purtroppo, anche da noi trovò i suoi difensori. Il nuovo clima di libertà, dura conquista dello spirito europeo, ha trovato ben diverso atteggiamento di comprensione in coloro che sono stati chiamati a far parte della Commissione figurativa della XXIV Biennale”<sup>3</sup>. Anche Giovanni Ponti, presidente della Biennale, così scrive nella prefazione in catalogo, che suona come invito postbellico a tutti gli uomini di andare oltre le frontiere nazionali e le barriere ideologiche in nome di un’unità umanistica: “Credo di non esagerare se affermo che per la prima volta dopo la guerra si ha una visione così larga e completa di quanto è stato creato dai maggiori artisti dell’età moderna. Dal movimento primo di reazione contro l’accademia che si vuol chiamare impressionismo al postimpressionismo, alla corrente espressionista, all’astrattismo, surrealismo, il panorama sugli indirizzi dell’arte è completo”<sup>4</sup>. Identificare l’Impressionismo francese come progenitore della lotta umanistica contro l’accademismo e come base per lo sviluppo del gusto artistico europeo, da un lato, e riconoscere l’importante contributo della pittura metafisica di De Chirico, Carrà e Morandi all’arte moderna e in particolare al Surrealismo e a certa pittura degli anni Venti, dall’altro, risponde alla volontà di ribadire la centralità del modernismo nella cultura europea contemporanea – e il posto della Francia e in particolare dell’Italia all’interno di essa – e in quella occidentale evitando una posizione totalmente subalterna agli Stati Uniti. Anzi, in realtà, per tutti gli anni Cinquanta in Europa persiste una generale posizione eurocentrica che vede la cultura americana come intrinsecamente europea, limitando il riconoscimento dell’americanità delle nuove proposte artistiche e culturali, nel tentativo di salvare il primato cronologico-ideativo europeo, nei fatti ormai perso. La Biennale di Venezia diviene anche, da un punto di vista politico, lo strumento diplomatico per favorire un ripristino dei

<sup>1</sup> [Arti Visive], *La Fondazione Origine*, “Arti Visive”, Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.7. In più casi la Fondazione insiste sul definirsi internazionale: si veda per esempio il trafiletto redazionale *Fondazione internazionale per l’arte astratta “origine”*, “Arti Visive”, Roma, I serie (2), settembre-ottobre 1952, p.16.

<sup>2</sup> Si vedano P. Budillon Puma, *La Biennale di Venezia: dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, pp.29-30; M. C. Bandiera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Milano, Charta, 1999, pp.7-41; E. Di Martino, *Storia della Biennale di Venezia 1895-2003*, Venezia, Papiro Arte, 2003, pp.53-58.

<sup>3</sup> R. Pallucchini, *Introduzione*, in *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, p. XI (catalogo della *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, 29 maggio-30 settembre 1948).

<sup>4</sup> G. Ponti, *Prefazione*, in *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, Edizioni Serenissima, 1948, pp. VIII-IX (catalogo della *XXIV Biennale di Venezia*, Venezia, 29 maggio-30 settembre 1948).

rapporti internazionali dell'Italia e un suo reintegro nella comunità internazionale. In questi anni, infatti, come è noto, il Governo italiano, nelle figure di Alcide De Gasperi e del Ministro degli Esteri Carlo Sforza, punta sul governo francese come "patrono" per ottenere l'ammissione all'Alleanza Atlantica. E talvolta queste cose passano anche attraverso la cultura e l'arte<sup>5</sup>.

L'ansia di aggiornamento degli artisti italiani sembra suonare come una sorta di pulizia del passato, come la volontà di recuperare il tempo perduto e colmare un ritardo artistico ed estetico che trascina con sé riflessi morali. Leggendo con gli occhi d'oggi le pagine di alcuni protagonisti di allora, suscita quasi tenerezza la ricerca spasmodica di informazioni, libri, cataloghi, immagini e di ogni possibilità di vedere, sapere e capire. Rimanendo nell'ambito oggetto di questa ricerca, esaustivi sono il tono e l'insistenza delle richieste di Dorazio alla Rebay nelle proprie lettere<sup>6</sup>, oppure i racconti dello stesso Dorazio e di Perilli dei primi viaggi all'estero per visitare mostre storiche e conoscere giovani artisti, come nel caso del viaggio a Monaco per vedere per la prima volta le opere del Blaue Reiter alla Haus der Kunst nel settembre-ottobre 1949<sup>7</sup>.

La Germania, l'Olanda, Londra, e Parigi, soprattutto, sono le nazioni e le città a cui gli artisti italiani guardano, e verso cui viaggiano; ma da questo momento anche gli Stati Uniti e New York. Si creano rapporti e scambi personali che i singoli artisti o gruppi di artisti creano tra di sé, dando vita a collaborazioni, alleanze e gruppi transnazionali. E ognuno di essi porta con sé – come è ovvio – i propri contatti e referenti, creando ulteriori intrecci e stratificazioni, ma andando anche incontro a contrasti e conflittualità a volte molto accese.

Anche in "Arti Visive" avviene così: molte delle relazioni internazionali sono la dote delle molteplici personalità coinvolte nella rivista. Ed è proprio questa pluralità di anime, che – nonostante evidenti difficoltà, divenute palesi con l'abbandono di molti dopo il terzo numero – è il punto di forza della rivista, offrendo al lettore un ampio spettro di informazioni e opinioni critico-artistiche internazionali. Difatti molti dei collaboratori della rivista – seppure questo termine debba essere verificato per ogni singolo caso – derivano dalla struttura capillare dell'Art Club diretto da Enrico Prampolini, membro della direzione di "Arti Visive" per i primi tre fascicoli: i corrispondenti regionali ed esteri che compaiono nel n. 3 della rivista corrispondono in gran parte ai rappresentanti nazionali e internazionali dell'Art Club, tra cui nomi importanti come Edgard Pillet, Max Bill, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Joseph Paul Hodin, Allan Frumkin e Robert Motherwell. Si ricorda infatti, che in questo stesso numero di "Arti Visive", nel testo *Arte italiana all'estero. Pittori dell'Art Club negli U.S.A., Giappone, Austria, Svizzera* vengono recensite le presenze di artisti italiani all'estero<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Sulle ragioni e gli usi politici delle scelte culturali in Italia e in particolar modo nell'ambito delle Biennali di Venezia del dopoguerra si veda il volume di Nancy Jachec, *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64. Italy and the idea of Europe*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007, pp.6-8 e pp.37-44. Lo studio si avvale di materiali documentari e carteggi tra Pallucchini, Ponti, D'Ossat, Gonella, De Angelis provenienti dall'ASAC di Venezia e dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, che mostrano gli scambi e intrecci tra la Biennale e il Ministero della Pubblica Istruzione.

<sup>6</sup> Si prendano in considerazione a titolo di esempio le prime lettere pervenuteci di Dorazio alla Rebay: la missiva di Dorazio del 25 giugno 1948 in cui ringrazia per i libri su Kandinskij inviati loro e richiede i cataloghi delle mostre del Non-Objective Art Museum dal lei diretto; la lettera del 16 marzo 1949 in cui Dorazio (e con lui Perilli, Guerrini e Manisco) ribadisce la sensazione di sentirsi isolati all'interno del panorama artistico italiano e la necessità di un interlocutore come la baronessa, e la fede nella tradizione moderna internazionale che riconosce Kandinskij come un passaggio nodale; inoltre richiedono l'invio di nuova documentazione su Bauer, Mondrian e Moholy-Naghy per il Center Italian Documentation on Abstract Art che hanno aperto nello studio di Dorazio [Dorazio aveva richiesto alcune fotografie di opere di Mondrian anche al direttore del Kröller-Müller Museum di Otterlo, che le avrebbe concesse solo a pagamento]; infine nella lettera del successivo 27 marzo l'artista italiano ringrazia calorosamente per le stampe a colori e i cataloghi e i libri sulle attività del museo. (Cfr. Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, June 25rd, 1948 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY; Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, March 16th, 1949 (f/r, 1 foglio numerato), Box 164, Folder 8, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY; Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, March 27th, 1949 (fronte, 3 fogli), Box 164, Folder 8, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.).

<sup>7</sup> Cfr. *Der Blaue Reiter. München und die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1908-1914*, München, Haus der Kunst, 1949 (catalogo della mostra alla Haus der Kunst, Monaco, settembre-ottobre 1949).

<sup>8</sup> Cfr. [Arti Visive], *Arte italiana all'estero. Pittori dell'Art Club negli U.S.A., Giappone, Austria, Svizzera*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, p.15, con 3 opere: E. Prampolini, *Composizione cosmica*, 1952; E. Vedova, *Immagine del tempo*, 1952; A. Corpora, *Cantiere*, 1952: Biennale Internazionale

### Gran Bretagna

Joseph Paul Hodin, critico d'arte e figura di punta dell'ICA, The Institute of Contemporary Art di Londra, pubblica il testo teorico *Arte astratta come visione* nel primo numero di "Arti Visive" di luglio-agosto 1952<sup>9</sup>, in una doppia pagina che, come abbiamo già visto, comprende il commento di Guerrini al Padiglione inglese alla XXV Biennale di Venezia di quell'anno in cui espongono alcuni artisti che nei mesi precedenti erano stati presentati alla Galleria Origine.

In questa prima metà dell'anno, e probabilmente già a partire dagli ultimi mesi del 1951, i rapporti tra "Arti Visive" e Londra appaiono piuttosto intensi, e l'ICA risulta esserne appunto l'interlocutore privilegiato.

Si può ipotizzare che Hodin, in base ai propri rapporti con l'Art Club e con la realtà italiana già a partire dal 1945<sup>10</sup>, abbia fatto da tramite per la rivista per avere informazioni, contributi scritti e immagini, sebbene al momento non ci siano conferme documentarie in quanto le J. P. Hodin Personal Papers conservate presso la Tate Library and Archive sono ancora in fase di riordino e quindi non consultabili<sup>11</sup>. Comunque è da rilevare che il testo su "Arti Visive" risulta essere il primo dei contributi del critico inglese a importanti riviste italiane d'arte, estetica e filosofia durante gli anni Cinquanta, come la rivista della Biennale di Venezia, "Sele Arte" diretta dal critico e storico dell'arte Carlo Ludovico Raggianti (su cui pubblica ben dieci testi), "Aut-Aut" del filosofo Enzo Paci e la "Rivista di Estetica" dell'Università di Torino fondata da Luigi Pareyson<sup>12</sup>. In questi anni Hodin

---

d'Arte in Giappone (Tokio, Osaka, Nagoya, Fukuoka, Kyoto) a cui hanno partecipato Belgio, Brasile, Francia, Giappone, Italia (18 pittori tra cui vengono citati Cagli, Casorati, Corpora, Guttuso, Pirandello, Paulucci, Prampolini e Severini), Inghilterra, Stati Uniti; collettiva al The Art Institute of Chicago con artisti di 12 nazioni, quali Belgio, Cile, Danimarca, Francia, Germania, Inghilterra, Italia (Afro, Birolli, Cagli, Consagra, Corpora, Guttuso, Marini, Mirko, Moreni, Morlotti, Music, Prampolini, Santomaso, Turcato, Vespignani), Messico, Norvegia, Olanda, Stati Uniti, Svizzera; la raccolta di arte grafica alla Galerie Kunst Gegenwart di Salisburgo comprendente circa 300 opere di 120 artisti di 9 nazioni, Argentina, Austria, Francia, Germania, Inghilterra, Italia (Afro, Bacci, Birolli, Campigli, Casorati, Corpora, Greco, Mafai, Morlotti, Prampolini, Santomaso, Spazzapan e Vedova), Olanda, Stati Uniti e Sud Africa; Mostra d'arte astratta Italo-Francese al Musée des Beaux-Arts, gennaio 1953 (Afro, Corpora, Davico, Magnelli, Reggiani, Santomaso, Severini, Vedova, Adam, Bissiere, Bazaine, Chastel, La Grange, Manessier, Singier e Van Velde).

<sup>9</sup> J. P. Hodin, *Arte astratta come visione*, cit., pp.12-13. Di Hodin si vedano le raccolte di scritti *The Dilemma of Being Modern. Essays on Art and Literature*, London, Routledge & Regan Paul, 1956 e *Modern Art and the Modern Mind*, Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1972.

<sup>10</sup> Si veda J. P. Hodin, *Tommaso G. Masaryk il filosofo della democrazia*, "Problemi Cecoslovacchi", Roma, Istituto Storico cecoslovacco, (3), 1945, p.20.

<sup>11</sup> J. P. Hodin Personal Papers, TGA 20062, Tate Library and Archive, London.

<sup>12</sup> Cfr. *Il Posto di Edvard Munch nell'arte contemporanea*, "La Biennale di Venezia", Venezia, XXVI (12), febbraio 1953, pp.4-10; *Testimonianza sulla scultura inglese attuale*, "Sele Arte. Rivista bimestrale di cultura, selezione, informazione artistica internazionale", Ivrea, Olivetti, (9), novembre-dicembre 1953, pp.57-64 [ripubblicato con il titolo *Contemporary English Sculpture: Recent Trends and Their Origin*, in J. P. Hodin, *The Dilemma of Being Modern. Essays on Art and Literature*, cit., pp.145-152]; *Storia dell'arte o storia della cultura? Un problema della Germania d'oggi*, "Aut-Aut", Milano, (21), maggio 1954, pp.183-195; *Ben Nicholson, the Pythagorean*, "La Biennale di Venezia", Venezia, Alfieri Editore, (19-20), 1954 [ripubblicato in J. P. Hodin, *The Dilemma of Being Modern. Essays on Art and Literature*, cit., pp.106-119]; *Crisi dell'arte e dell'uomo nella critica tedesca*, "Sele Arte", Ivrea, Olivetti, (20), settembre-ottobre 1955, pp.18-20; *Artisti in Esilio. Endre Nemes*, "Sele Arte", Ivrea, Olivetti, (27), novembre-dicembre 1956, p.53; *La Critica d'arte nella Germania del dopoguerra*, "Aut-Aut", Milano, (36), novembre 1956, pp.491-501; *Esperienze originarie e forme artistiche*, "Rivista di Estetica", Torino, III (1), gennaio-aprile 1958, pp.9-14; *I convegni de Eranos e la Psiche Moderna*, "Aut-Aut", Milano, (46), luglio 1958, pp.174-181. A ciò si aggiungono anche le partecipazioni ad alcuni convegni di critica d'arte ed estetica: il III Congresso Internazionale di Estetica dal titolo *Il giudizio estetico*, tenutosi alla Fondazione Cini di Venezia dal 3 al 5 settembre 1956 (cfr. J. P. Hodin, *Art and Modern Science*, in *Il giudizio estetico. Relazioni Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Torino, Edizioni della "Rivista di Estetica", 1958, pp.55-62) [ripubblicato con lo stesso titolo in J. P. Hodin, *Modern Art and the Modern Mind*, cit., pp.177-185]; il Sixth International Congress of Art Critics organizzato dall'AICA-Association Internationale des Critiques d'Art – fondata a Parigi nel 1950 sotto il patronato dell'UNESCO – a Napoli e Palermo nel 1957 (cfr. J. P. Hodin, *Daily Life and the Values of the Form in Art*) [ripubblicato con il titolo *The Timeless and the Timebound in Art: Thoughts on the Problem of Abstraction*, in J. P. Hodin, *Modern Art and the Modern Mind*, cit., pp.186-194]; il IV Congresso Internazionale di Estetica dal titolo *Il giudizio estetico*, tenutosi sempre alla Fondazione Cini di Venezia il 19 settembre 1958 (cfr. J. P. Hodin, *Aesthetic Judgment and modern art criticism*, in L. Pareyson (a cura di), *Il giudizio estetico, Relazioni. Atti del Simposio di Estetica*, Torino, Edizioni della "Rivista di Estetica", 1958, pp.27-34) [ripubblicato con lo stesso titolo in J. P. Hodin, *Modern Art and the Modern Mind*, cit., pp.195-209].

visita frequentemente l'Italia recensendo mostre personali, retrospettive e collettive come la Biennale di Venezia<sup>13</sup>, oppure le attività espositive e didattiche dei musei, tra cui soprattutto la GNAM di Roma, e mantenendo rapporti diretti con artisti quali Marini, Greco, Manzù, Birolli, Burri, Afro e Santomaso, nonché architetti e storici dell'arte come Giò Ponti, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Giuseppe Marchiori, Michelangelo Masciotta e intellettuali e filosofi come Mario Praz, Benedetto Croce e Luigi Pareyson.



J. P. Hodin, *Arte astratta come visione*; M. Guerrini, *Gli inglesi*, "Arti Visive", I serie (1), luglio-agosto 1952, pp.12-13

Hodin dopo la seconda guerra mondiale tiene una serie di lezioni di grande successo sull'arte moderna presso l'ICA, il Courtauld Institute of London University, l'Arts Council e il Victoria and Albert Museum<sup>14</sup>, tanto da essere nominato Direttore degli studi dell'ICA dal 1949 al 1954, come è anche segnalato ai lettori italiani dalla firma in calce al testo su "Arti Visive". Hodin organizza serie di conferenze e lezioni in cui analizza l'impatto della scienza, della tecnologia e della psicologia sull'arte moderna, lavorando parallelamente sulla filosofia contemporanea, sulla letteratura e sulla musica, che ritiene fondamentali per la formazione del pubblico, come si può verificare anche dai materiali inediti provenienti dalle carte dell'ICA, conservate presso la Tate Library and Archive. Infatti l'*Annual Report* del 1951 riferisce l'incremento delle attività ed degli eventi organizzati dall'ICA a partire dal dicembre 1950 con lezioni, conferenze, concerti di giovani compositori, proiezioni di film in collaborazione con il French Institute, discussioni pubbliche organizzate da Sylvester (*The Platform for Poets*, *The Television Study Groups*) e il corso di arte

<sup>13</sup> Nel 1954 ottiene il primo premio al Concorso per la Critica Italiana e Straniera indetto dalla XXVI Biennale di Venezia per il testo dedicatole.

<sup>14</sup> Si vedano per esempio le conferenze organizzate dall'ICA al Victoria & Albert Museum alla fine del 1949: J. P. Hodin, Expressionism, 3 novembre; R. Penrose, Max Ernst, 17 novembre; D. Sutton, Modern American Painting, 1 dicembre; R. Melville, G. Sutherland, 15 dicembre (cfr. Invito dell'ICA su cartoncino color carta da zucchero [TGA 955.1.7.34 10/25], ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.7.34 Lectures and Discussion Publicity material 1948-53, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

contemporanea di Hodin<sup>15</sup>. Questi concepisce un corso suddiviso in due serie di lezioni: la prima, *The Early Phase*, dal 23 novembre 1950 al 1 febbraio 1951, comprende sette incontri che vanno da presentazioni di carattere generale con *excursus* sulle epoche passate, fino al fauvismo e all'espressionismo<sup>16</sup>; la seconda, intitolata *The Later Phase. The Panorama of Contemporary Art, its Philosophic and Scientific Basis*, consta di undici serate dall'8 novembre 1951 al 14 febbraio 1952<sup>17</sup>, a cui Hodin fa riferimento in *Arte astratta come visione*. È proprio durante gli incontri del 31 gennaio e del 7 febbraio 1952 che elabora la propria definizione di arte astratta. La grande importanza che Hodin attribuisce alle conferenze e alle discussioni, come cornice di tutte le altre attività dell'ICA, si evince anche da alcune considerazioni dello stesso Hodin scritte nella minuta di un incontro del Sub-Committee on Lecture Policy and Programme il 29 gennaio 1952: "There is certain percentage amongst our members who are intensely interested in being informed about the questions which arise in connection with contemporary creativeness in all the fields of the

<sup>15</sup> Cfr. Report from by Chairman, June 6th 1951 (dattiloscritto, fronte, 5 fogli numerati dal n.2 al 5 [955.1.1.15 1/17]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.1.15 Annual Reports 1951-67, Tate Library and Archive, Tate Britain, London.

<sup>16</sup> Si veda il documento intitolato *A Course in Contemporary Art. An Analysis of its Basis and its Place in Art History* con l'elenco delle lezioni: The Unity of the Arts, 23 novembre 1950; What is Contemporary Art?, 30 novembre 1950; Art History as the History of the Human Mind I: Romanesque and Gothic, 7 dicembre 1950; Art History as the History of the Human Mind II: Renaissance, Baroque and the Modern Age, 14 dicembre 1950; The Panorama of Contemporary Art, Its Philosophic and Scientific Basis I: The Realism of Courbet, The Copy Theory, The Problem of Perspective, Manet, Renoir, 18 gennaio 1951; The Panorama of Contemporary Art, Its Philosophic and Scientific Basis II: The Divisionism of Seurat, Cezanne, Gauguin, The Symbolism of Colours, 25 gennaio 1951; The Panorama of Contemporary Art, Its Philosophic and Scientific Basis III: Matisse and Fauvism, Neo-Primitivism, The Art of Children and the Mentally Deranged, Expressionism, 1 febbraio 1951 (cfr. elenco lezioni, dattiloscritto (fronte, 1 foglio [955.1.7.34 19/25]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.7.34 Annual Reports 1951-67, Tate Library and Archive, Tate Britain, London). In archivio vi sono altri documenti correlati di un certo interesse, come la bibliografia per la seconda lezione (bibliografia lezione n..2, dattiloscritto, fronte, 1 foglio [955.1.7.34 20/25]), e uno schema dello sviluppo dell'arte contemporanea (The Development of Contemporary Art, dattiloscritto, fronte, 1 foglio [955.1.7.34 21/25]).

<sup>17</sup> Si veda l'invito dell'ICA intitolato *A Course in Contemporary Art. An Analysis of its Basis and its Place in Art History* con l'elenco delle lezioni: Art in the Laboratory. Analytical Cubism – a Synthesis of Primitivism and the Scientific Spirit, 8 novembre 1951; Art in the Laboratory. Synthetic Cubism. The Space-Time problem in Art. Cubist space, a classic achievement, 15 novembre 1951; Futurism. Concerning the Problem of Dynamics in Modern Art. The Dilemma of the Mechanistic Spirit, 22 novembre 1951; The Intermezzo of Dadaism. Formal Nihilism and Revolutionary Politics, 29 novembre 1951; Surrealism. The Polarity of dream and Consciousness. Hegelian dialectics in Contemporary Arts. Freud or Jung? Surrealist Beauty and the Conception of Cycles in History, 6 dicembre 1951; Surrealism. Max Ernst. Dalí's Paranoiac-Critical Activity a Regression. The Daemonic Trend in Contemporary Art. Delvaux. Tanguy, 13 dicembre 1951; Aspects of fantastic Arts. Concrete scientific knowledge and the Poetical Conception. Mysticism and Cosmic Harmony. Redon. Chagall. East and West. Chirico. Classical Culture and Industrial Civilization. Durer's Melancholia I and Kokoska's The Promethean Saga, 17 gennaio 1952; Aspects of Fantastic Art. From Symbol and Sign to Ideoplastic Art. Masson, Miro, Klee. Instinct, Intuition, Metaphysical Art. Participation mystique. The New Myth, 24 gennaio 1952; Abstract Art. What is abstract? Definitions and traditions of Abstract Art. The Various Roots of Abstraction. Geometrical and Non-geometrical Abstract Art. De Stijl and Mondrian's Neoplasticism, Russian Suprematism, Non-Objectivism, Rayonism and Constructivism. Abstract Art and the Spirit of Engineering and Modern Architecture, 31 gennaio 1952; Abstract Art. Kandinsky's Notion of Spiritual Harmony. Pythagoras, Plato, Plotinus. Abstract Art, Music and the scientific criterion of classical beauty. Concretism. Orphism. Simultaneism. Amorphism. Purism, 7 febbraio 1952; Picasso. The Spirit of Metamorphoses. The Relative and the Absolute. A Global challenge to art. Conclusions, 14 febbraio 1952 (cfr. invito dell'ICA, dattiloscritto, f/r, 1 foglio [955.1.7.34 23/25]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.7.34 Annual Reports 1951-67, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

Si ricorda inoltre che l'Annual Report 1951-52 riporta oltre l'elenco delle cinquanta conferenze organizzate dall'ICA in quindici mesi: sei lezioni di Helmut Ruhemann sulle tecniche della pittura, le undici lezioni del corso di Hodin, cinque conferenze di Anthony Blunt su Picasso, e molte altre tra cui J. Bronowski, Serge Chermanyeff, Paul Eluard, Maxwell Fry, Giedion, Antonin Heythum, Philip Johnson, Vladimir Kamenov, Bernard Leach, F.R. Leavis, Michel St. Denis e Lionello Venturi (cfr. Annual Report, dattiloscritto, fronte, 12 fogli numerati dal n.2 al 10 [955.1.1.15 2/17]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.1.15 Annual Reports 1951-67, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

contemporary art: plastic art, literature, film, theatre, crafts, etc., also problems of the interrelations of the arts, of art and science, etc.”<sup>18</sup>.

Per Hodin l'interpretazione critica dell'arte non si esaurisce in un semplice giudizio critico ed estetico dell'opera né nell'analisi di ciascun singolo artista come un caso isolato di cui si evidenziano gli specifici meriti formali<sup>19</sup>. Hodin è alla ricerca del “significato” – diremmo profondo – dell'opera d'arte per portare alla luce l'urgenza creativa da cui essa stessa è nata. Per questo è necessario rimanere fedeli ad alcuni principi: occuparsi solamente degli artisti contemporanei di cui si può avere conoscenza diretta instaurando con essi uno stretto rapporto, e contestualizzare il “significato” dell'opera sia nella vita e nel lavoro dell'artista, sia nella cornice della cultura e dell'ideologia contemporanea in modo da considerarlo come l'espressione artistica di un concetto filosofico relativo ai misteri della vita e della creazione, come una “philosophy in paint, in stone, in tone, in rhythm”<sup>20</sup>. La ricerca del “significato culturale” dell'arte porta Hodin allo studio delle affinità dell'arte moderna con la scienza e la tecnologia contemporanee, con il clima intellettuale coevo, e l'inerenza con gli aspetti psicologici e sociali dell'uomo moderno. Se da un lato Hodin verifica le connessioni dell'opera d'arte con la psiche individuale dell'artista e con le idee dominanti dell'epoca, dall'altro tuttavia rifiuta gli approcci deterministici all'arte, sia psicoanalitici sia materialistici e marxisti. Grazie alla propria formazione culturale e filosofica, e sull'esempio dello storico d'arte Max Dvořak, come l'opera d'arte è parte del mondo in cui e da cui nasce, così la storia dell'arte è parte integrante della storia culturale. Il pensiero di Hodin si basa, quindi, su una *Weltanschauung*, cioè una visione del mondo, e sui concetti di *Schauen*, “visione diretta”, e di *Gestalt* cioè “forma”. Attraverso la visione diretta si può percepire il processo creativo della vita come un processo formativo (cioè creazione di forma) che porta avanti la vita cambiandola; in modo analogo si deve comprendere anche la creazione dell'opera d'arte. Nel testo *Arte astratta come visione* Hodin definisce il denominatore comune di tutte le declinazioni dell'arte astratta (concreta, assoluta, non-oggettiva, pura) la “tendenza a esprimere chiaramente l'essenza delle cose con delle forme prodotte dalla facoltà di percepire e reagire”<sup>21</sup>. L'arte del dopoguerra, contrariamente alla posizione filosofica dominante, cioè l'esistenzialismo, e all'interpretazione che tale pensiero dà dell'arte, va verso l'essenzialismo e l'immanentismo che sono i segni della tendenza dell'uomo contemporaneo a cercare le ragioni di una nuova visione del mondo di carattere antitrascendentale, antidogmatico, umanista e panteista. Una visione che tende all'uomo, una visione che vuole esplorare, capire e fissare il segreto dell'uomo. Torna qui l'*antropos metron panteon* – l'uomo come “l'unica” (specificazione di Hodin) misura di tutte le cose – identificato da “Arti Visive” in ogni artista capace di esprimere una visione autonoma del mondo. In questo stesso numero della rivista, infatti, viene pubblicato il testo in catalogo della collettiva inaugurale della Fondazione Origine, *Omaggio a Leonardo*, che propone l'artista rinascimentale come modello per gli artisti moderni: “Come ogni vero artista, egli traduce nel linguaggio plastico della sua visione tutto ciò che cerca una immagine nella sua coscienza. E tale è sempre stata la ragione essenziale dell'arte fra gli uomini, conoscere e proporre una forma coincidente a quanto si conosce”<sup>22</sup>. Il compito dell'artista è quindi quello di combattere per una nuova visione e un nuovo concetto del mondo, e in Italia – come sottolinea Hodin – anche contro un vecchio e storico concetto del mondo che si ripropone come presente. Il rischio verso cui corre la realtà artistica italiana – che potremmo riconoscere latente o voluto sottotraccia nelle retrospettive storiche che dominano le Biennali e anche nell'ansia di recupero dei modelli storici da parte degli artisti – è

<sup>18</sup> Minuta dell'incontro, January 29th 1952 (f/r, 4 fogli numerati dal n.2 al 4 [955.1.7.1 1/17-2/17]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.7.1 lectures Sub-committee minutes 1952-54, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

Si ricorda inoltre che l'Annual Report 1951-52 riporta oltre l'elenco delle cinquanta conferenze organizzate dall'ICA in quindici mesi: sei lezioni di Helmut Ruhemann sulle tecniche della pittura, le undici lezioni del corso di Hodin, cinque conferenze di Anthony Blunt su Picasso, e molte altre tra cui J. Bronowski, Serge Chermayeff, Paul Eluard, Maxwell Fry, Giedion, Antonin Heythum, Philip Johnson, Vladimir Kemenov, Bernard Leach, F.R. Leavis, Michel St. Denis e Lionello Venturi (cfr. Annual Report, dattiloscritto, fronte, 12 fogli numerati dal n.2 al 10 [955.1.1.15 2/17]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.1.15 Annual Reports 1951-67, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

<sup>19</sup> Cfr. V. Vanek, *Joseph Paul Hodin: A Biographical Study*; K. Mitchells, *Art Criticism and Weltanschauung*, in W. Kern (edited by), *J. P. Hodin: European Critic*, London, Cory, Adams and MacKay, 1965, pp.83-104 e 123-127.

<sup>20</sup> Citazione da Hodin riportata in K. Mitchells, *Art Criticism and Weltanschauung*, in W. Kern (edited by), *J. P. Hodin: European Critic*, London, Cory, Adams and MacKay, 1965, p. 123.

<sup>21</sup> J. P. Hodin, *Arte astratta come visione*, cit., pp.12-13.

<sup>22</sup> [Arti Visive], *Omaggio a Leonardo*, cit., p.16.



quello di sostituire lo slancio vitale, la volontà creativa continua di forme nuove, con il monumento e l'accademismo, con formule storiche e con l'imitazione di uno stile; il rischio di rigettare il cambiamento continuo e il tempo a favore di un concetto cronologico e storico. Per Hodin e per "Arti Visive" l'artista ha il dovere di occuparsi solo del presente, di dare forma al presente senza cadere in meccanicismi e decorativismi.

Hodin, più volte, ribadendo l'essenzialità dei cicli di lezioni e conferenze nel complesso delle attività dell'ICA, insiste perché vengano risolti i problemi economici e pratici, magari organizzandoli e distribuendoli meglio nell'arco dell'anno con l'individuazione di sessioni prestabilite. Tra le serie di incontri che vengono nuovamente organizzati negli anni seguenti, preme sottolineare che a lezioni di carattere storico seguono conferenze che indagano questioni generali di estetica quali l'impatto della tecnologia, lo spazio, la proporzione e la simmetria in arte, i problemi di percezione e la psicologia<sup>23</sup>.

La seconda personalità di spicco dell'ICA che collabora con "Arti Visive" è il critico Lawrence Alloway<sup>24</sup> che pubblica nel n. 6-7 del gennaio 1954 l'importante testo *Non-figurative art in England* con un ricco apparato fotografico, dedicato a Barbara Hepworth, John Mc Hale, Robert Adams, Kenneth Martin, William Scott, Anthony Hill, William Gear, Eduardo Paolozzi, Victor Pasmore, Ben Nicholson, Alan Davie<sup>25</sup>. Alloway cerca quindi di tracciare una panoramica della situazione inglese attuale, partendo da artisti la cui importanza è ormai riconosciuta, come Nicholson e la Hepworth per giungere a Pasmore e alle nuove generazioni, spaziando tra scultura e pittura, sebbene la prima sembri essere trainante nel panorama inglese. Un'indagine che vuole rivelare lo stato di vitalità dell'arte inglese, tra collaborazioni architettoniche e individualità espressioniste, tra sperimentazioni tecnologiche e finezze pittoriche. Da riscontri interni al testo, benché non siano state trovate conferme documentarie, l'articolo sembra essere stato redatto appositamente per "Arti Visive"<sup>26</sup> e anticipare in parte l'importante pubblicazione di Alloway edita nel corso dello stesso 1954 e recensita con grande favore anche da "Arti Visive", cioè *Nine Abstract Artists* con la quale egli sostiene i costruttivisti inglesi Robert Adams, Anthony Hill, Kenneth Martin, Victor

---

<sup>23</sup> Si veda per esempio l'invito dell'ICA intitolato *Aesthetic Problems of Contemporary Art*, comprendente nove lezioni tenute all'ICA nell'inverno del 1953: R. Banham, *The Impact of Technology*, 15 ottobre 1953; R. Hamilton, *New Sources Form*, 29 ottobre 1953; F. Atkinson e W. Turnbull, *New Concepts of Space*, 12 novembre 1953; C. A. J. Wilson, *Proportion and Symmetry*, 26 novembre; T. del Rienzo, *Non-Formal Painting*, 10 dicembre 1953; J. Brengelmann, *Problems of Perception*; L. Alloway, *The Human Image*; R. Melville, *Mythology and Psychology*; R. Banham, *Summing up: Art in the Fifties* (cfr. Invito dell'ICA, dattiloscritto, f/r, 1 pieghevole [955.1.7.34 25/25]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.7.34 Lectures and Discussion Publicity material 1948-53, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

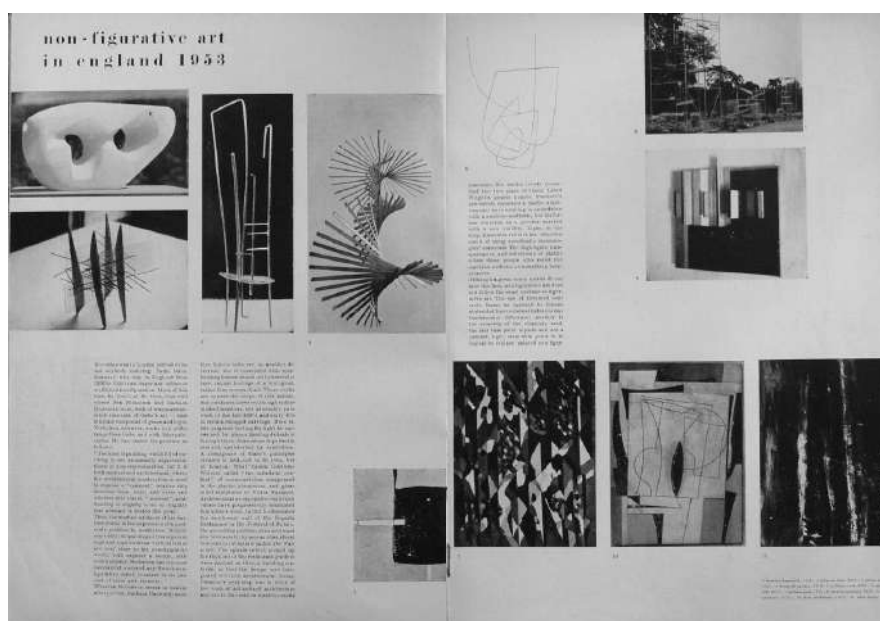
Si ricorda inoltre che l'Annual Report 1951-52 riporta oltre l'elenco delle cinquanta conferenze organizzate dall'ICA in quindici mesi: sei lezioni di Helmut Ruhemann sulle tecniche della pittura, le undici lezioni del corso di Hodin, cinque conferenze di Anthony Blunt su Picasso, e molte altre tra cui J. Bronowski, Serge Chermanyeff, Paul Eluard, Maxwell Fry, Giedion, Antonin Heythum, Philip Johnson, Vladimir Kemenov, Bernard Leach, F.R. Leavis, Michel St. Denis e Lionello Venturi (cfr. Annual Report, dattiloscritto, fronte, 12 fogli numerati dal n.2 al 10 [955.1.1.15 2/17]), ICA – Administrative paper TGA 955 – Dorothy Morland Collection, Folder TGA 955.1.1.15 Annual Reports 1951-67, Tate Library and Archive, Tate Britain, London).

<sup>24</sup> Alloway è vice-direttore dell'ICA dal 1955 al 1960.

<sup>25</sup> L. Alloway, *Non-Figurative art in England 1953*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, pp.16-18, con undici opere: B. Hepworth, 1952; J. Mc Hale, 1953 [*Construction kit*, ca 1954]; R. Adams, 1951; K. Martin, 1953 [*Screw Mobile*, 1953]; W. Scott, 1953 [*Ochre, Black, and White Landscape*, 1953-54] [in "AV" ruotata di 90° in senso antiorario]; A. Hill, 1953 [*Loopline*, 1953]; W. Gear, 1951; E. Paolozzi, 1951 [*Three Fountains*, 1953, Hamburg Garden Show]; V. Pasmore, 1953; B. Nicholson, 1951; A. Davie, 1953. Di questi alcuni, Mc Hale e Paolozzi, partecipano alle sessioni dell'*Independent Group* condotte presso l'ICA dal 1952 alla fine del 1955 con il supporto di Alloway e Banham, dopo le quali continuò comunque la collaborazione tra gli artisti lungo una linea di ricerca attenta al rapporto tra arte e vita che avrà il suo culmine nella famosa collettiva *This is Tomorrow* a cura di Lawrence Alloway, Reyner Banham e David Lewis e allestita presso la Whitechapel Art Gallery di Londra dal 9 agosto al 9 settembre 1956 (cfr. L. Alloway, R. Banham, D. Lewis, *This is tomorrow*, London The Whitechapel Art Gallery, 1956 (catalogo della mostra alla Whitechapel Art Gallery, Londra, 9 agosto-9 settembre 1959). Sull'*Independent Group* si veda l'ottimo volume D. Robbin, *The Independent Group*, Cambridge-London, MIT press, 1990.

<sup>26</sup> Si vedano nella prima parte del testo la frase "These works are outside the scope of this article", e la conclusione "This brief survey does not exhaust British non figurative art, though I tried to mention the key figures in particular styles".

Pasmore, William Scott (già citati) e Roger Hilton, Terry Frost, Adrian Heath, Mary Martin<sup>27</sup>. Nel n. 2, aprile-maggio 1955, infatti, "Arti Visive" recensisce tale volume come "un esempio straordinario di precisione, di senso della misura e di sensibile energia critica, non disgiunta da un desiderio profondo di ordinare in una sintassi autentica le voci tipiche dell'astrattismo inglese, quale esso è venuto manifestandosi nelle opere di questo dopoguerra"<sup>28</sup>, e come fonte importante di informazioni e immagini usate in occasione della rassegna di opere dell'ultimo numero della prima serie pubblicato nel novembre del 1954, per le opere di K. Martin, Pasmore e Scott<sup>29</sup>. In questa stessa carrellata di opere compare anche una tela di Sandra Blow, presumibilmente identificabile con una delle opere esposte alla personale presso la Gimpel Fils Gallery di Londra nel settembre 1952 e alla collettiva presso la Galleria Origine nel marzo dello stesso anno. La seconda personale alla Gimpel Fils Gallery del maggio 1954, invece, è commentata nel fascicolo 8-9, primavera 1954, all'interno della rubrica *Indicazioni* con un breve testo redazionale<sup>30</sup>. Inoltre una scultura del 1954 di Adams è pubblicata in una breve rassegna sulla scultura contemporanea nel fascicolo 2 della seconda serie, con opere di Gilioli, Pevsner, Müller, Mirko, Tjiri<sup>31</sup>.



L. Alloway, *Non-figurative Art in England 1953*, "Arti Visive", I serie (6-7), gennaio 1954, pp.14-15

<sup>27</sup> L. Alloway, *Nine Abstract artists: Their work and theory Robert Adams, Terry Frost, Adrian Heath, Anthony Hill, Roger Hilton, Kenneth Martin, Mary Martin, Victor Pasmore, William Scott*, London, Alec Tiranti, 1954.

<sup>28</sup> [Arti Visive], Edizioni, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.2.

<sup>29</sup> Opere identificate in quelle pubblicate in *Nine Abstract Artists*: K. Martin, *Mobile Reflector, Black, White, Brown and Gold*, 1952-54; V. Pasmore, *Relief in White, Red, Black and Yellow*, 1953; W. Scott, *Ochre, Black, and White Landscape*, 1953 [in "AV" ruotata di 180°]; W. Scott, *Yellow and Black Composition*, 1953-54.

<sup>30</sup> [Arti Visive], *Nuove indicazioni. Sandra Blow*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.20, con la riproduzione dell'opera *Astrazione*, 1952. Cfr. *Redvers Taylor, Sandra Blow, Alan Davie*, London, Gimpel Fils Gallery, 1952 (catalogo della mostra alla Gimpel Fils Gallery, Londra, settembre 1952): la Blow espone 20 opere: *Coloured shapes in a blue landscape; Patterns on crimson; Composition; Line, shadow and form on red; Reflected forms on black; Pattern in vermilion and brown; Composition with wire; White spikes on coloured shapes; Interior; Composition; Sketch; Sketch; Sketch; Sketch; Black and white composition; White structure enclosed in black and grey; Whirls in dark space; Organic composition; Lichen framework on blue and orange*. Cfr. *Paintings by Peter Kinley; Recent Paintings by Sandra Blow*, London, Gimpel Fils Gallery, 1954 (catalogo della mostra alla Gimpel Fils Gallery, Londra, maggio 1954): la Blow espone 9 opere: *Dual composition; Red, black and white; Red and Black; Study; Study; Avian fantasy: rose, black and gold; Frozen river; Composition in red; Orange, lemon, black and white composition*. Si fa notare che nelle note bio-bibliografiche di entrambi i cataloghi è riportata la partecipazione alla collettiva presso la Galleria Origine nel 1952.

<sup>31</sup> [Arti Visive], *Aspetti della scultura oggi*, "Arti Visive", Roma II serie (2), aprile-maggio 1955, pp. 14-15, con 6 opere: Adams, *Scultura*, 1954; Gilioli, *Scultura*, 1952; Pevsner, *Surface développable*, 1938; Müller, *Oiseau*, 1954; Mirko, *Lamiera*, 1954; Tjiri, *La guerre*, 1954.

Alloway pone le visite di Mondrian e Gabo a Londra tra il 1936 e il 1946 come il presupposto delle ricerche di Ben Nicholson e Barbara Hepworth, il cui punto nodale, secondo quanto dice lo stesso Nicholson, non è scegliere tra rappresentazione e non-rappresentazione, ma fare in modo che sia contemporaneamente musicale e architettonica<sup>32</sup>. I principi di Gabo riemergono a Londra nel 1951 nei rilievi in plastica, alluminio e vetro di Victor Pasmore basati su un'idea costruttivista e architettonica dell'opera d'arte; così come – citando Carola Giedion-Wecker, storica dell'arte e autrice della prima pubblicazione estensiva e ricca di immagini sulla scultura moderna *Modern Plastic Art: Elements of reality, Volum and Disintegration*<sup>33</sup> – ricompare nella sua ricerca il "contenuto industriale" del costruttivismo. Per Alloway la rivisitazione a opera di Pasmore del costruttivismo è il punto di partenza per valutare la ricerca di vari artisti come Anthony Hill che, sorretto da una solida base teoretica, elabora progetti dati da una struttura lineare governata matematicamente, così come anche Kenneth Martin ha evoluto la propria scultura sulle basi di una via matematica del pensiero. Di Mc Hale, Alloway evidenzia l'attenzione per la relazione con lo spettatore chiamato a muovere le sue costruzioni modulari, che rimandano a Gabo e anche a Calder. Nelle pitture di Adams invece le forme centralizzate, free-standing e dai volumi chiari nati dalla materia, sembrano una reazione alle forme aperte e centrifughe di Pasmore. Nella ricerca di Scott, in cui l'artista procede per piani sovrapposti e che avanzano, Alloway riconosce quell'attitudine spaziale propria dell'arte non-figurativa del secondo dopoguerra. William Gear invece rifiuta sia l'austerità costruttivista sia la veemenza dell'espressionismo astratto, a favore di una pittura fatta di forme che si trasformano in pattern che implicano un'estensione oltre il limite fisico stesso delle opere. Tra tutti questi artisti per Alloway, Alan Davie è colui che maggiormente si distanzia dall'estetica meccanica di Pasmore o dal gusto per lo standard di Nicholson, e che meglio rappresenta quel rinnovamento astratto-espressionista che corrisponde in Francia all'*Informel* di Tapié e in America all'*action painting* di Rosenberg: "his art lives only in the making". Tuttavia in Davie, come anche in Paolozzi, si può riconoscere anche il piacere dadaista per la pura opposizione e per quel valore magico legato all'assurdo e all'indefinito. Difatti, pur ammettendo una prolifica varietà di stili coltivati dall'artista di origini italiane, il critico inglese si sofferma sul gruppo di *Three Fountains* realizzate ad Amburgo in occasione dell'*Hamburg Garden Show* nel 1953, in cui sviluppò il progetto presentato al *South Bank Festival* di Londra nel 1951<sup>34</sup>: egli crea in modo diretto e con una semplicità fisica (lontanamente connessa a quella dell'*action-painting*) e con un pensiero filtrato da "truculenza elegante". Quindi Victor Pasmore risulta essere per Alloway l'artista attorno al quale ruota molto dell'arte inglese del secondo dopoguerra. Alloway organizza infatti un'ampia e importante personale di Pasmore all'ICA dal 31 marzo ad agosto 1954 con 37 opere tra pitture e costruzioni in rilievo realizzate che presentano l'evoluzione della sua ricerca dagli inizi di tipo impressionista nel 1944 ai primi tentativi astratti del 1947, fino ai rilievi degli anni Cinquanta che adottano le idee tecniche costruttiviste relative alla tecnologia e all'estetica meccanica per esprimere in forme concrete gli effetti luce e spazio<sup>35</sup>. Il discorso intrapreso con *Nine Abstract Artists* sembra chiudersi con la collettiva *New Trends in British Art – Nuove tendenze dell'arte inglese* da lui curata alla Rome-New York Art Foundation nel 1957<sup>36</sup> dopo la mostra inaugurale della fondazione che aveva presentato artisti italiani,

<sup>32</sup> Si tratta di una famosa citazione di Nicholson riportata anche da Hodin all'inizio del proprio saggio *Ben Nicholson, the Pythagorean*, "La Biennale di Venezia", cit.: "The Kind of painting which i find exciting is not necessarily representational or non-representational, but it is both musical and architectural, where the architectural construction is used to express a 'musical' relationship between form, tone, and color nad whether this visual, "musical" relationship is slightly more or slightly less abstract is beside the point".

<sup>33</sup> Cfr. C. Giedion-Wecker, *Modern Plastic Art: Elements of reality, Volum and Disintegration*, London, Girsberger, 1937; aggiornato e ripubblicato con il titolo *Contemporary Sculture. An Evolution in Volume and Space*, London, Faber & Faber Ltd., 1955 (II revisited edition) e *Contemporary Sculture. An Evolution in Volume and Space*, London, Faber & Faber Ltd., 1960 (III revisited edition).

<sup>34</sup> Cfr. I. Cox (edited by), *The South Bank Exhibition. A guide to the story it tells*, London, H. M. Stationery Office, 1951.

<sup>35</sup> Cfr. L. Alloway, *Victor Pasmore. Paintings and Constructions 1944-1954*, London, ICA, 1954 (catalogo della mostra all'ICA Gallery, Londra, 31 marzo-agosto 1954). La mostra fu ampiamente recensita in Inghilterra (cfr. N. Wallis, *At the Galleries Explorers*, *The Observer*, Londra, 11 aprile 1954; *Victor Pasmore. Theory versus Talent*, "The Time", Londra, 13 aprile 1954; recensione, "Burlington Magazine", Londra, maggio 1954) e comunicata con tempestività anche da "Arti Visive" nel 8-9 della primavera 1954 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Londra*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954, p.23).

<sup>36</sup> Cfr. H. Read e L. Alloway, *New Trends in British Art – Nuove tendenze dell'arte inglese*, Roma, Istituto grafico Tiberino, 1957 (catalogo della mostra a cura di L. Alloway alla Rome-New York Foundation, 1957). Vi espongono 23 artisti per 61 opere: Franck Auerbach 819; Frank Avray-Wilson (1), Gillian Ayres (1), Sandra

francesi e americani, che viene segnalata da “Arti Visive” nell’ultimo numero del 1958. Nel suo testo introduttivo ormai Alloway ha abbandonato qualsiasi riconoscimento di carattere costruttivista nelle opere dei giovani astrattisti inglesi, i cui linguaggi “pongono l’accento sul fare immediato e sui materiali, accogliendo con gioia il dramma della materia”<sup>37</sup>, e hanno scelto il gesto, cioè il segno visibile dell’artista nel creare l’opera d’arte, come metodo.



D. Lewis, R. Hilton; B. Hepworth, “Arti Visive”, Roma, II serie (3-4), marzo 1956, pp.4-5

La terza figura a cui facciamo riferimento nell’ambito dei rapporti tra “Arti Visive” e l’Inghilterra è David Lewis, anch’egli critico di primo piano che sarà coinvolto nella storica mostra *This is Tomorrow* insieme ad Alloway e Banahm, seppur con posizioni un po’ più defilate rispetto ai due colleghi. Difatti nella propria introduzione in catalogo Lewis rimane nel solco di un’ottica costruttivista e modernista, confermando la capacità dei principi modernisti di soddisfare le necessità del mondo degli anni Cinquanta.

Di Lewis in “Arti Visive” vengono pubblicati nei fascicoli 2 e 3-4 della seconda serie tre ampi e illustrati saggi dedicati ai due maestri Ben Nicholson<sup>38</sup>, Barbara Hepworth e al giovane pittore

Blow (1), Francis Bacon (1), Anthony Caro (3), Austin Cooper (4), Magda Cordell (3), Alan Davie (7), Robyn Denny (1), Terry frost (1), William Green (1), Roger Hilton (3), Gwther Irwin (2), Peter Kinley (1), Peter Canyon (2), John McHale (5), Eduardo Paolozzi (6), Ralph Rumney 82), William Scott (5), Richard Smith (2), William Turnbull (6), bryan Wynter (2). In catalogo è riprodotta un’opera per artista. L’esposizione è recensita da Milton Gendel, *Art News from Rome*, “Art News”, New York, LVI 810, febbraio 1958, pp.46 + 48, con una foto della mostra a p.46.

<sup>37</sup> L. Alloway, *Introduzione*, in H. Read e L. Alloway, *New Trends in British Art – Nuove tendenze dell’arte inglese*, cit.

<sup>38</sup> D. Lewis, *Ben Nicholson*, “Arti Visive”, Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, pp.5-7, con una foto di Ben Nicholson del 1954 scattata da Barbara Hepworth e 9 opere esposte alla Biennale: *Painting*, 1938 [n.11: *Painting / Pittura*, 1938]; *Poisonous yellow*, 1953 [n.23: *Dec 5 - 49 (Poisonous Yellow) / Giallo Velenoso*, 5 dicembre '49, 1949]; *Painting*, 1937 [n.10: *Painting / Pittura*, 1937]; *Wicca*, 1953 [n.35: *March 23 - 53 (Wicca) / Wicca*, 23 marzo '53, 1953]; *Painting (version I)*, 1937 [n.9: *Painting (version I) / Pittura (versione I)*, 1937]; *Aztec*, 1953 [n.47: *Sept 6 - 53 (Aztec) / Azteco*, 6 settembre '53, 1953]; *White relief*, 1934 [n.8: *White relief (quai d'Auteuil) / Quai d'Auteuil: rilievo bianco*, 1935]; *White relief*, 1939 [n.12: *White relief / Rilievo bianco*, 1939]; *Painted relief*, 1939 [n.13: *Painted relief (version I) / Rilievo dipinto: versione I*, 1939]. È molto probabile che i dati relativi alle opere siano stati presi dal catalogo specifico del Padiglione della Gran Bretagna e non da quello generale della Biennale, dal momento che i titoli sono in inglese e non in italiano.

Roger Hilton presentato da Alloway in *Nine Abstract Artists*. Una sorta di ulteriore approfondimento sull'arte inglese a seguito della mostra di Nicholson alla XXVII Biennale di Venezia, a cura di Herbert Read<sup>39</sup>. Lewis inquadra la ricerca di Nicholson in un discorso storico di confronto-scontro con modelli del passato quali Miro, Braque, Mondrian e Malevich. Un percorso che ha portato l'artista, come sottolinea più volte Lewis, a concepire l'opera d'arte come una parte attiva e intensa della sua vita: "he would transform an ordinary surface into an architectural harmony of planes, textures, and depths – which would advance into the actual space of life with the rhythmic control nad case of an athlete – and with the strenght and precision fo the Partheon"<sup>40</sup>.

Nel numero successivo, "Arti Visive" fronteggia i due testi di Lewis su Hilton<sup>41</sup> e la Hepworth<sup>42</sup> in una doppia pagina, come sempre sapientemente strutturata, quasi a contrapporre o mettere in dialogo due modi di operare – al di là di tecniche e materiali differenti (pittura e scultura) – che appaiono diametralmente opposti: da un alto la spazialità superficiale e senza profondità di Hilton, dall'altro lo scavo dei volumi con l'interscambio tra pieno e vuoto, tra forma e spazio, tra luce e ombra. Ma in entrambi è comune la tensione interna che si libera in Hilton nella capacità di irradiare pace, e nella Hepworth nella ricerca dell'armonia, dell'equilibrio in un'ottica di ricostruita unità dell'uomo e tra gli uomini nel mondo. Per entrambi, come già aveva fatto con Nicholson, David Lewis propone una metodologia critica che con rigore valuta l'attività di ogni artista attraverso confronti con i modelli del passato, contestualizzazioni di carattere biografico e sociale su cui impostare e sostenere analisi di tipo formale.

#### Francia

In Italia L'Art Club e il milanese M.A.C hanno rapporti privilegiati con Parigi e con gli artisti che ruotano attorno ad André Bloc ed Edgard Pillet, e alla rivista "Art d'Aujourd'hui" (1949-55), divulgata a Roma direttamente anche da Dorazio, Perilli e Guerrini durante gli anni della libreria-galleria Age d'Or (1950-51) come efficace strumento di aggiornamento; Dorazio infatti a partire dal 1951 assume il ruolo di corrispondente dall'Italia per "Art d'Aujourd'hui". Inoltre nel n. 4-5 di "Arti Visive" un breve testo redazionale, con apparato fotografico scelto tra le opere esposte maggiormente apprezzate, recensisce la presenza francese all'importante mostra *Arte astratta italiana e francese* organizzata alla GNAM di Roma dall'Art Club e dalla rivista "Art d'Aujourd'hui", in cui espongono tra gli altri, Arp, Bloc, Delaunay, Jacobsen, Magnelli, Pillet e Vasarely<sup>43</sup>.

---

Una copia della foto di Nicholson si trova in J.P. Hodin, *The Dilemma of Being Modern. Essays on art and literature*, cit., tav. tra pp.116 e 117.

<sup>39</sup> Cfr. H. Read, *Ben Nicholson* (pp.280-284); D. Sylvester, *Francis Bacon* (pp.284-286); J. Rothenstein, *Lucian Freud* (pp.286-288); *Litografie* (pp.289-291); *Reg Butler* (pp.291-292) in *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della *XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954), pp.280-292. Il Padiglione inglese pubblicò anche un proprio catalogo senza immagini.

Si ricorda anche che di Nicholson "Arti Visive" aveva segnalato la partecipazione alla collettiva Nicholson, Desmond, Harmsworth presso la Roland, Browse & Delbanco Gallery di Londra nel fascicolo 10 della primavera-estate del 1954 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Londra*, "Arti Visive", I serie (10), primavera-estate 1954, p.20). In realtà si trattava di una doppia personale di William Nicholson (padre di Ben Nicholson) e Lord Desmond Harmsworth alla dal 17 marzo al 4 aprile 1954 con 31 opere di Nicholson e 19 di Harmsworth (cfr. *Paintings by William Nicholson and Lord Desmond Harmsworth*, London, Roland, Browse & Delbanco, 1954 (catalogo della mostra alla Roland, Browse & Delbanco Gallery, 17 marzo-4 aprile 1954). Nel numero seguente "Arti Visive" segnala con una brevissima nota un'altra mostra alla Roland, Browse & Delbanco, con opere di Will Roberts (16), Bernard Dunstan (27), W. Barns-Graham (23) (cfr. *Will Roberts, Bernard Dunstan, W. Barns-Graham*, London, Roland, Browse & Delbanco, 1954 (catalogo della mostra alla Roland, Browse & Delbanco Gallery, Londra, 22 settembre-ottobre 1954) Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Londra*, "Arti Visive", II serie (1), novembre 1954, p.19).

I cataloghi delle esposizioni presso la Roland, Browse & Delbanco Gallery sono conservati alla Tate Library and Archive: Roland, Browse & Delbanco paper TGA 975.e Exhibition Catalogues and Ephemera 1953-63. Su Henry Roland [Rosebaum], uno dei tre soci della galleria si veda H. Roland, *Behind the Facade. Recollections of an Art Dealer*, London, 1988.

<sup>40</sup> D. Lewis, *Ben Nicholson*, cit., p.6.

<sup>41</sup> D. Lewis, *R. Hilton*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, p.4, con 4 opere del 1954-55.

<sup>42</sup> D. Lewis, *B. Hepworth*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, pp.5 + 20, con 3 opere: *Hand Sculpture*, 1952; *Wood with Color*, 1954; *Solitary figure*, 1952.

<sup>43</sup> [Arti Visive], *Astrattisti francesi*, "Arti Visive", Roma, I serie (4-5), maggio 1953, p.22, con 5 opere: R. Jacobsen, *Scultura in ferro*, 1952; A. Bloc, *Composizione*, 1952; J. Deyrolle, *Movimenti*, 1951, Collezione D. René; S. Delaunay, *Composizione*, 1952; J. Dewasne, *Composizione*, 1952, Collezione D. René. Si veda *Arte astratta italiana e francese*, con testi di E. Trampolini e L. Degand, Roma, C. Sestetti, 1953 (catalogo

Pillet fu coinvolto da André Bloc nella fondazione della rivista "Art d'Aujourd'hui" nel 1949, di cui fu segretario generale fino al dicembre 1954 – quando si fuse con la preesistente "Architecture d'Aujourd'hui" (fondata nel 1933) per dar vita ad "Aujourd'hui. Art et Architecture" –, tenendo anche la rubrica di cronaca *Pour un large débat*, e sempre con Bloc fu tra i fondatori del Groupe Espace<sup>44</sup> nel 1951 (Bloc, presidente; Pillet, responsabile della comunicazione; Del Maile, segretario generale). Come vedremo meglio più avanti, Bloc, Pillet e anche Seuphor – anch'egli coinvolto nella rivista "Aujourd'hui" – furono tra i principali tramite francesi con "Arti Visive". Infatti nel primo numero di "Arti Visive", all'interno della rubrica *Notiziario*<sup>45</sup>, compare una dichiarazione breve ma esaustiva da parte della redazione, in cui si sostiene che "Art d'Aujourd'hui" è la migliore rivista francese di arte moderna. Proprio Pillet è l'artista francese verso cui "Arti Visive", nei primi numeri, mostra un grande interesse: nella rubrica *I libri* del n. 3 – dove abbiamo anche una recensione dei 10 manifesti del meccanismo editi dal MAC – vengono commentate con entusiasmo una cartella di litografie e una monografie sull'artista francese<sup>46</sup>. L'attenzione per Seuphor<sup>47</sup> invece è precocemente mostrata da Dorazio che – come si legge anche in una lettera del 22 agosto 1949 alla Rebay<sup>48</sup> – in quell'anno era impegnato nella lettura e commento del libro sull'arte astratta di Michel Seuphor, intendendo con esso il catalogo della mostra *Les Premiers Maîtres de l'Art Abstrait* del 1949, dal momento che il libro *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*<sup>49</sup>, verrà pubblicato l'anno seguente.

Grazie agli stretti rapporti tra "Aujourd'hui" e "Arti Visive", tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta anche Villa verrà coinvolto nella rivista francese con la pubblicazione di sette testi, tutti – eccetto l'ultimo su Bloc dal carattere di semplice recensione della mostra tenuta a Firenze nel 1963 – accompagnati da un ricco apparato illustrativo, necessario e parallelo a quello verbale. L'avvio della collaborazione di Villa con la rivista è dato dai due lunghi saggi *La peinture italienne dans les dix dernières années* e *La sculpture italienne contemporaine*<sup>50</sup>, a cui seguono una

---

dell'82° mostra dell'Art Club alla GNAM, Roma, 22 aprile-22 maggio 1953). Per la parte francese la mostra è realizzata grazie alla collaborazione della Galerie Denise René di Parigi, tra le più citate da "Arti Visive" nelle Cronache insieme alla Galerie Arnaud e la Galerie Rive Droit diretta da Michel Tapié.

<sup>44</sup> In "Arti Visive" vengono recensite due attività a cura del Groupe Espace: un'esposizione giudicata eccellente di sculture all'aperto di Arp, Lipsi, Bloc, Gilioli, Day Schnabel, Stahly, Boethy, Anderson, Jacobsen a Blot (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Blot*, "Arti Visive", Il serie (1), novembre 1954, p.20); collettiva alla Galleria del Fiore di Milano dal 14 al 27 maggio 1955 del MAC Espace – costituitosi dall'adesione di artisti appartenenti al MAC italiano al gruppo francese nel 1953 – a cui partecipano artisti quali Barisani, Caruso, Conte, Davico, Dorfler, Galvano, Garau, Guerrini, Mesciulam, Monnet, Moretti, Munari, Nigro, Perogalli, Trampolini, Radice, Rama, Reggiani, Regina, Rho, Veronesi, Vigano che presentano "esperimenti di sintesi delle arti" (cfr. A. Ascani, *Cronache. Milano*, "Arti Visive", Roma, Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.2).

<sup>45</sup> Cfr. [Arti Visive], *Notiziario*, "Arti Visive", Roma, I serie (1), luglio-agosto 1952, p.15.

<sup>46</sup> Cfr. [Arti Visive], *I libri*, "Arti Visive", Roma, I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953, p.16: Edgard Pillet: 11 tavole a colori formato 50-65 con testo di Léon Degand, Edizione Denise René, Parigi, 1952; Edgard Pillet: 11 tavole a colori, Collection Prisme, Parigi, con circa 20 illustrazioni. Su Pillet veda anche il già citato testo di C-H. Sibert, *Esposizioni e opere nuove. Pillet*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954. Due sue opere vengono pubblicate nell'ultimo numero della prima serie "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954), e il fascicolo successivo recensisce la mostra *Peintures-Gouaches-Sérigraphie* di Pillet alla Galerie d'Art Schmitt, in occasione della quale lo stesso artista ha tenuto una conferenza sul tema *L'art abstrait image de notre sensibilité* [*La peinture abstraite, image de la sensibilité moderne*, Studio Nord-Sud, Zurigo] e ha proiettato il proprio film astratto *Génèse*, un film d'animazione in cui elementi geometrici semplici, linee, quadrati e cerchi giocano tra loro, si incrociano e si combinano (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, Il serie (1), novembre 1954). Sibert aveva pubblicato un saggio dedicato su *Génèse* nel numero 4 del febbraio 1954 di "Cimaise". Il trafiletto in questione potrebbe riferirsi invece alla partecipazione di Pillet alla collettiva *Divergences. Nouvelle Situation* a cura di R. V. Gindertael presso la Galerie Arnaud di Parigi.

<sup>47</sup> Di Michel Seuphor in "Arti Visive" vengono pubblicati un breve scritto su Childs nel numero 8-9 (cfr. M. Seuphor, *Nuove indicazioni. Childs*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.20) e un'opera in accompagnamento al testo di René Massat sull'arte non-oggettiva nel primo numero della seconda serie (cfr. R. Massat, *La plastique non-objective*, "Arti Visive", Il serie (1), novembre 1954, p.15).

<sup>48</sup> Cfr. Lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Rome, August 22th, 1949 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 26, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>49</sup> M. Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Maeght, Paris, 1950.

<sup>50</sup> E. Villa, *La peinture italienne dans le dix dernières années*, in "Aujourd'hui. Art et architecture", 21, marzo-aprile 1959, pp.17-25; *La sculpture italienne contemporaine*, in "Aujourd'hui. Art et architecture", 23, settembre 1959, pp.4-15.

ricostruzione storica dell'attività di Burri e i testi *Jeunes artistes italiens*, Giulio Turcato, Sante Monachesi e Florence. André Bloc<sup>51</sup>. La collaborazione di Villa, che rientra in una panoramica generale intitolata *Libres opinions sur l'art italien contemporain*, è esplicitamente motivata dalla rivista con un trafiletto redazionale, *Tribune libre*<sup>52</sup>, che introduce i due saggi sull'arte italiana, in quanto consapevole della necessità di proporre testi polemici oltre le esposizioni più analitiche e documentarie per rendere con più completezza l'attività artistica in Italia. Nel numero precedente del dicembre 1958 infatti la rivista aveva ospitato una serie di contributi sull'arte italiana di Lionello Venturi, Nello Ponente, Gabriella Drudi, Enrico Crispolti, Pier Carlo Santini e Laura Drudi Gambillo<sup>53</sup>, e nello stesso numero in cui compare il primo saggio di Villa, viene pubblicato un testo di Cesare Vivaldi<sup>54</sup>. "Aujourd'hui" perciò riconosce a Villa un ruolo di prim'ordine nel panorama critico italiano, sia a livello teorico che attivo e propositivo nei suoi rapporti diretti con gli artisti. Nei due testi sulla pittura e scultura italiana – arricchiti da un corposo apparato fotografico – Villa traccia il panorama dell'arte italiana dal 1947 e per tutti gli anni Cinquanta, dandone un giudizio nel complesso duro e polemicamente negativo: da un lato afferma che la pittura italiana dopo il 1947 si è ritrovata senza basi solide, risorse efficaci, privata di tutte le sue fonti, prosciugata dalla *debacle* del Novecento, e che non sono sufficienti vaghi esercizi di stile come il neo-naturalismo, il neo-espressionismo, il neo-cubismo, il neo-astrattismo; dall'altro sostiene che la scultura del secondo dopoguerra in Italia mostra un certo ritardo rispetto alla situazione europea e poi americana, e una dipendenza diretta o indiretta da esse. Villa però, anche in modo incrociato, cioè sovrapponendo le ricerche pittoriche con quelle scultoree, per una inevitabile consapevolezza delle influenze reciproche, individua Alberto Burri e Lucio Fontana come autentici innovatori di pittura e scultura, e punti di riferimento di giovani o coetanei, pur criticando la proliferazione di epigoni di entrambi, dai risultati incoerenti e inconsistenti. Tra il 1953 e il 1954 "Arti Visive" pubblica alcuni importanti contributi di artisti e critici francesi come quelli di carattere critico-teorico di Max Clara-Séron, Jaroslav Serpan e René Massat e la presentazione da parte di Charles Estienne delle opere di Corneille<sup>55</sup>. Tutti i testi vertono attorno al concetto di spazio inteso in senso dinamico e come esperienza, secondo una riforma complessiva della visione dello spazio che – come scrive Massat – l'arte non-oggettiva richiede e permette. Clara-Séron analizzando i lavori di Matta, Zanartu, Cristiano, Serpan e Christine, parla di "spazio continuo" e "spazio vissuto": al di là di linguaggi personali, tutti sono accomunati da un

<sup>51</sup> Villa dal marzo-aprile 1959 al gennaio 1963 pubblica in "Aujourd'hui. Art et architecture" sette testi: *La peinture italienne dans le dix dernières années*, (21), marzo-aprile 1959, pp.17-25, con 28 foto; *La sculpture italienne contemporaine*, (23), settembre 1959, pp.4-15, con 35 foto; *Alberto Burri*, (28), settembre 1960, pp.4-23, con 30 foto + la copertina; *Jeunes artistes italiens*, (28), settembre 1960, pp.40-41, con 5 foto; *Giulio Turcato*, (29), dicembre 1960, pp.24-25, con 3 foto; *Sante Monachesi*, (40), gennaio 1963, pp.26-27, con 4 foto (tradotto in francese da S. Frigerio); *Florence. André Bloc*, (40), gennaio 1963, p.57.

<sup>52</sup> Cfr. *Tribune libre*: "Désiderant dresser un panorama aussi complete que possible de l'activité artistique en Italie, nous avons décidé d'ouvrir nos colonnes non seulement à des exposés analytiques et documentaires de la situation, mais à des textes plus polémiques, liés au combat pour une certaine idée ou une certaine tendance. C'est dans cet esprit que nous publions l'article d'Emilio Villa qu, avec tout son talent et toute sa véhémence, occupe comme théoricien et comme animateur une place de premier ordre dans le mouvement de l'avant-garde italienne: lui laissant, bien entendu, l'entière responsabilité de ses affirmations et de ses controverses".

<sup>53</sup> Cfr. L. Venturi, *Peintres italiens d'aujourd'hui*, p.5; N. Ponente, *Situation de la peinture italienne*, pp.6-9; G. Drudi, *Aspect de la peinture italienne contemporaine*, p.9; E. Crispolti, *La Quatrième génération*, pp.10-13; P. C. Santini, *La vie artistique à Milan*, p.13; L. D. Gambillo, *La vie artistique à Rome*, pp.14-15, "Aujourd'hui. Art et Architecture", Parigi, (20), dicembre 1958. Questi testi, come consuetudine della rivista, sono supportati da una lunga carrellata di opere (pp.5-27).

<sup>54</sup> La rassegna *Libres opinions sur l'art italien contemporain* in "Aujourd'hui. Art et architecture", (21), marzo-aprile 1959, comprende anche il contributo di C. Vivaldi, *La nouvelle avant-garde italienne* (pp.8-15) e appunto il testo di Villa (pp.16-25).

<sup>55</sup> M. Clara-Séron, *Espace Continu. Espace Vecu*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, pp.6-7, con due opere: R. Cristiano, *Cruel*, 1952; J. Serpan, *Ibrazum*, 1952.

J. Serpan, *Pour des saturnales de l'imaginaire* (1° parte), "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.6 e *Pour des saturnales de l'imaginaire* (2° parte), "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.8, con un'opera dello stesso Serpan del 1954.

R. Massat, *La plastique non-objective*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954, p.15, con opere di Pantaloni, Hella Guth, Alcopley, Mary Webb, Niiva Tryggvadoltir, Michel Seuphor, Alexandre Istrati, Breuer, Nicolas Schöffer.

C. Estienne, *Un peu de beau temps avec Corneille*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.16, con 3 opere di Corneille: *Nid d'oiseau*, 1954; *La ville hostile*, 1954; *Rouge et bleu*, 1953.

modo determinato dal dinamismo. In Cristiano, per esempio, lo spazio, pur presente, è ridotto a fili sottili descritti simultaneamente, e in Serpan, è dato da movimenti impercettibili e forme imprevedibili.



J. Serpan, *Pour des saturnales de l'imaginaire* (2° parte), "Arti Visive", Il serie (2), aprile-maggio 1955, p.8

Serpan stesso nello scritto in due puntate *Pour des saturnales de l'imaginaire* sottolinea che si tratta di un nuovo concetto spaziale di qualità dinamica che struttura la pittura stessa. Questa risulta quindi essere l'istantanea di un momento della coscienza e di un'esperienza pittorica vissuta: "la toile apparait ainsi comme une sorte de 'tranche de vie', où se trouve présenté un monde de formes en gestation, d'images en perpétuel devenir, dont la coexistence institue *une dialectique du donné et du possible*, de la lumière et de l'opaque, de la permanence et du changement"<sup>56</sup>. Com'è noto la formazione scientifica di Serpan, il suo approccio segnico e gestuale e, appunto, la concezione globale dello spazio mostrano molte convergenze con quelle dello Spazialismo italiano, infatti nel settembre del 1953 – dopo la prima personale alla Galleria del Cavallino di Venezia nell'agosto precedente presentata da Michel Tapié, trasferita l'anno seguente alla Galleria del Naviglio di Milano<sup>57</sup> – viene invitato a esporre nella collettiva del gruppo inaugurata il 5 settembre sempre a Venezia<sup>58</sup>. È interessante osservare come in una rivista in cui Spazialismo e Neoplasticismo non trovano molto spazio, se non in alcune recensioni critiche e in un saggio importante proprio di Serpan su Gianni Dova<sup>59</sup>, si insista sulla posizione critica affine di artisti e critici francesi. Quali le ragioni? Riconoscimento da parte di "Arti Visive" di sottili ma

<sup>56</sup> J. Serpan, *Pour des saturnales de l'imaginaire* (1° parte), cit., p.6.

<sup>57</sup> La mostra viene recensita da "Arti Visive" con un ampio stralcio del testo di Tapié (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Milano*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), gennaio 1954, p.23). Anche nel caso dell'esposizione alla Galleria Spazio di Roma nel settembre 1956 con presentazione di Moretti e Tapié vengono riportati passi dei due scritti. E in particolare è interessante la lettura puntuale da parte di Moretti della struttura delle opere di Serpan, costruite su due gruppi spaziali distinti e compenetrati in cui la singola configurazione e reciproca dipendenza o indifferenza variano di volta in volta con grande libertà e veemenza. (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Roma*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, p.19). Infine il n. 6-7 del 1957 comunica l'avvenuta inaugurazione della personale di Serpan con propria autopresentazione alla Galere Stadler di Parigi tra maggio e giugno 1957 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Parigi*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.26).

<sup>58</sup> Cfr. *Artisti Spaziali*, Sala degli Specchi, Cà Giustinian, Venezia dal 5 settembre 1953

<sup>59</sup> J. Serpan, *Gianni Dova*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, pp.6-7, con 4 opere di Dova: *La tartue*, 1936; *Africa*, 1954; *Perla grigia*, 1954; *La notte*, 1953.



effettive differenze rispetto agli spaziali italiani e di maggiore qualità nelle posizioni francesi, oppure unicamente contrapposizioni personali? Oppure ancora si può supporre malignamente che l'ansia di aggiornamento internazionale togliesse obiettività critica?

#### *Olanda, Germania, Austria*

I rapporti con l'ambiente artistico olandese passano inevitabilmente attraverso de Stijl e attraverso figure come Vordember-Gildewart e Vantogerloo con cui diversi artisti italiani, tra cui – come abbiamo visto in precedenza – Dorazio, trattengono scambi e rapporti epistolari. Nel caso di "Arti Visive" – dopo l'incontro a Roma in occasione di una visita presso lo studio di Balla nel 1952 – diviene privilegiato il rapporto con Willem Jacob Henri Berend Sandberg di cui viene seguita con grande attenzione l'attività espositiva e grafica presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam. Infatti, dal fascicolo 4-5 del maggio 1953 fino al n. 6-7 dell'estate 1957, si susseguono con grande costanza le segnalazioni e le recensioni delle mostre organizzate presso il museo<sup>60</sup>, sottolineando da un lato il sostegno all'arte astratta, dall'altro la straordinaria innovazione grafica portata da Sandberg nell'ambito dei cataloghi e dei manifesti per le esposizioni, i quali, come suggerisce "Arti Visive", dovrebbe essere presi a modello dai direttori di musei italiani: "In generale un catalogo rappresenta tutte le inquietudini e le contrarietà da cui ogni mostra nasce. Ma spesso, alcuni cataloghi crisi [sic: ci si] presentano come vere e proprie opere d'arte, ponderate, meditate, animate da uno spirito esemplare. Citiamo qui come opere di altissimo pregio i cataloghi delle mostre dello Stedelijk Museum di Amsterdam [...]. Il professor Sandberg ha curato questi cataloghi con amore e poesia. Noi segnaliamo alle autorità preposte alle nostre gallerie e a tutti gli organismi, che si occupano di manifestazioni d'arte, questi modelli perché se ne servano come punti di riferimento e paragone"<sup>61</sup>. Sandberg in qualità di designer, durante la propria direzione dello Stedelijk Museum dal 1945 al 1962 ha curato la grafica di 250 cataloghi, 270 manifesti, i bollettini e altri materiali a stampa relativi a esposizioni e attività tenute presso il museo<sup>62</sup>. In realtà la spinta innovatrice di Sandberg riguarda il "museo" nel suo complesso, mosso dall'ambizione di convertire all'arte contemporanea il più ampio numero di persone convincendole del fatto che essa fosse il prodotto naturale di quell'epoca, e di trasformare il museo su modello del MoMA di New York. Pertanto significativo è il testo *La fonction du musée d'art modern* pubblicato nel numero 6-7 del gennaio 1954, una sorta di manifesto o vademecum per l'attività di un museo di arte contemporanea, valido anche oggi<sup>63</sup>. Dal momento che le occasioni per il pubblico più vasto di entrare in contatto con l'arte moderna visitando gli studi degli artisti, i mercanti d'arte, le mostre e i musei sono rare, e che i mercanti pensano al proprio tornaconto e le esposizioni spesso sono conformiste, il ruolo del museo è fondamentale. La storia dell'arte, che è una branca delle scienze sociali, deve svelare e spiegare i cambiamenti dell'arte nel suo

---

<sup>60</sup> Si vedano: [Arti Visive], [Commento sui cataloghi dello Stedelijk Museum], in *Edizioni*, "Arti Visive", Roma I serie (4-5), maggio 1953, p.24; [Arti Visive], [Commento sui bollettini dello Stedelijk Museum], in *Nuove edizioni*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, p.20; mostra sull'arte tedesca di avanguardia presentata in catalogo dal critico Albert Schulze Vellinghausen (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Amsterdam*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.23); esposizione delle acquisizioni effettuate da Sandberg dal 1945 al 1954: Mondrian, Baumeister, van der Leek, Duchamp-Villon, Schlemmer, Pollock, Delaunay, Balla, Severini, Klee, van Heemskerck (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Amsterdam*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954, p.19); collettiva di artisti israeliti: Krakauer, Schatz, Streichman, Tamis, Ticho, Zaritzky; 5 artisti americani in Europa dal 21 gennaio 1955: Alcopley, Chelimsky, Fontane, Levee, Parker; personale di Vieira da Silva con opere dal 1951 al 1954, dal 4 febbraio 1955; retrospettiva di Franz Marc con opere dal 1908 al 1914, nel mese di febbraio 1955; grande retrospettiva di Gonzalez (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Amsterdam, Bruxelles*, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, pp.1-2); personale di Julius Gonzalez allo Stedelijk Museum (maggio-giugno 1956) e poi al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, proveniente dal MoMA di New York [MoMA Exh. n. 597, 8 febbraio-8 aprile, 1956] (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Amsterdam, Bruxelles*, "Arti Visive", Roma, II serie (3-4), marzo 1956, p.19); retrospettiva di Willi Baumeister con opere dal 1920 al 1955, a cura di W. Grohmann; Guernica, luglio-settembre 1956; mostra di Kurt Schwitters, giugno 1956 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Amsterdam*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, pp.22-23); mostra di Ivon Hitchens e di Lynn Chadwick, marzo-maggio 1957 (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Amsterdam, Bruxelles*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.25).

<sup>61</sup> [Arti Visive], *Edizioni*, cit., p.24.

<sup>62</sup> Sull'argomento si veda P. Bil'ak (edited by), *Sandberg: Designer and Director of the Stedelijk*, Amsterdam, Prins Bernhard Cultuurfonds, 2005.

<sup>63</sup> W. J. H. B. Sandberg, *La fonction du musée d'art modern*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, p.5, con due panoramiche dello Stedelijk Museum di Amsterdam.

continuo sviluppo, cioè del vero volto della società in cui viviamo. Quindi la funzione del museo è quella di seguire da vicino questo cambiamento e mostrare con varie esposizioni ciascun movimento costruttivo. Sandberg sottolinea quanto sia importante inserire il museo nel contesto della vita pubblica e sociale come stimolo per l'ambiente circostante, favorendo l'ingresso di giovani studenti, famiglie, pur pagando il biglietto ma con sostanziali agevolazioni. Pertanto il sostegno da parte del museo dell'arte moderna non porta a una sua estraneità rispetto al contesto sociale, ma come avviene per l'arte astratta stessa, anch'esso deve essere espressione del suo tempo. Infine Sandberg esprime un concetto estremamente moderno, sostenendo che il museo dell'arte odierna – diversamente da quello d'arte antica che deve mostrare lo sviluppo storico dell'arte di epoche consacrate – parte dal presente e guarda al passato con gli occhi del presente esprimendo un giudizio critico e deve esporre tutti gli oggetti della creazione umana, senza alcuna distinzione tra una scultura della nuova Guinea o della Sardegna antica, o un oggetto di produzione industriale oppure un'opera d'arte di Klee, Kandinskij e altri; ciò che conta non è la bellezza, né l'equilibrio, ma "il s'agit de vitalité et de caractère, il s'agit de clarté"<sup>64</sup>. L'intensità e la chiarezza che "Arti visive" invoca in questi anni, e che per esempio noi abbiamo trovato nelle parole di Villa quando, parlando di Matta, afferma che l'arte è una forma creata dall'intensità, dalla chiarezza, dall'unità e dall'azione<sup>65</sup>; oppure quella chiarezza di pensiero che si deve esprimere in una lucidità e interrelazione di forme, strutture, spazio e colore invocata da Buzzi su "AZ" e riconosciuta negli artisti del Gruppo Origine<sup>66</sup>. Il riconoscimento della validità e dell'importanza della programmazione dello Stedelijk Museum sotto la guida di Sandberg è ribadita da "Arti Visive" nell'ultimo numero della prima serie<sup>67</sup>, citando due recenti mostre di grande interesse lì allestite: la collettiva di arte tedesca a cura di Vellinghausen recensita anche nelle *Cronache* del n. 6-7, e la presentazione della collezione di Philippe Dotremont, industriale belga con base a Bruxelles<sup>68</sup>.



W. J. H. B. Sandberg, *La fonction du musée d'art modern, "Arti Visive", I serie (6-7), gennaio 1954, p.5*

<sup>64</sup> W. J. H. B. Sandberg, *La fonction du musée d'art modern*, cit., p.5.

<sup>65</sup> E. Villa, *Matta*, cit., p.42.

<sup>66</sup> G. Buzzi, *Chiarezza*, cit.

<sup>67</sup> [Arti Visive], [trafiletto su due mostre d'arte non figurativa allo Stedelijk Museum], "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954, p.2, con 6 opere di cui la prima non individuata, ma della collezione Ph. Dotremont: W. Muller-Bufschied, 1952; H. Uhlmann, 1953; E. W. Nay, *Hall und Zart*, 1954; M. Mendelson, 1952 (Coll. Ph. Dotremont); L. van Lint, 1949 (Coll. Ph. Dotremont).

<sup>68</sup> Cfr. *Collectie Philippe Dotremont*, Stedelijk Museum, Amsterdam, aprile-maggio 1954; la mostra venne poi trasferita a Eindhoven allo Stedelijk Abbe-Museum tra maggio e giugno 1954.

L'attenzione per l'arte tedesca e austriaca è invece più sporadica e probabilmente dovuta a rapporti più occasionali e meno strutturati. Oltre ai già citati contributi di Hundertwasser, e di Max Bill in merito al Bauhaus, l'ampio testo di Will Grohmann su Hans Hulmann in occasione della partecipazione dello scultore al padiglione tedesco della XXVI Biennale di Venezia del 1954 e la riproduzione dell'opera di Winter esposta alla Biennale del 1956, si vuole qui citare la panoramica del critico Juliane Roh, moglie del critico e artista Franz Roh, sull'arte non figurativa tedesca del dopoguerra pubblicato sul fascicolo 3-4 del marzo 1956. In *Gegestandlose Kunst in Deutschland nach dem Kriege*<sup>69</sup>, la Roh analizza come l'eredità delle avanguardie tedesche, dal Der Blaue Reiter al Bauhaus di Gropius, fino alle ricerche costruttiviste, sia stata raccolta dagli artisti tedeschi, giovani e non, dopo la seconda guerra mondiale e il ripristino della libertà espressiva e artistica. L'attenzione quindi, da un lato, è rivolta alle nuove ricerche di artisti con una propria storia come Willi Baumeister, Max Ackermann, Otto Ritschl, Ernst Wilhelm Nay e Fritz Winter, legati da esperienze umane e artistiche comuni, come la partecipazione al gruppo Zen 49 fondato nel 1950, dall'altro a nomi poco noti come Ritschl, Bluth, Sonderburg, Stöchl, Trökes e Westpfahl.

### 3.2 “Arti Visive”: Roma-New York A/R

Che dopo la seconda guerra mondiale New York stesse diventando la nuova mecca dell'arte, il nuovo centro catalizzatore delle ricerche artistiche, nonostante alcune resistenze europee, tra cui in primis Parigi, ma anche Londra, era chiaro già ai protagonisti di allora. L'esplosione artistica e culturale degli Stati Uniti divenne veicolo di diffusione dell'*American way of life*, cioè di libertà, possibilità e democrazia. La vivacità culturale e il fascino quasi esotico dell'oltreoceano, visualizzano l'espressione – e, come è stato dimostrato da studi e documentazioni, la pressione – morale e della condotta di una nazione. E fra tutti e forse più di tutti, gli artisti italiani guardano all'America, a New York; e in Italia se Milano è si rivolge ancora soprattutto a Parigi, Roma è catalizzata da New York.

Non si vuole qui riproporre esempi già detti e ridetti né ripercorre tutta la storia dei rapporti tra Roma e New York, tra gli artisti italiani e la realtà artistica statunitense<sup>70</sup>. Si vuole sottolineare invece la lucida consapevolezza da parte di chi dirige “Arti Visive” che l'arte americana e New York sono il nuovo punto di riferimento, e in modo altrettanto netto che non è sufficiente ricevere informazioni né riuscire a intrecciare scambi e confronti, ma a New York bisogna starci: per migliorare ciò che a distanza si fa più con difficoltà, cioè non solo ricevere, ma anche dare. Questo è il senso più vero della redazione di “Arti Visive” aperta a partire dal n. 6-7 del gennaio 1954 (pur nei fatti limitata nella figura di Salvatore Meo e poi di Ann Salzman) e soprattutto della scelta di proporre le sintesi dei principali contributi critici in inglese e di pubblicare i testi scritti dai collaboratori stranieri in lingua originale. “Arti Visive” cerca di compiere un passo in più anche rispetto a riviste che le sono state da modello e sostegno, come “Spazio” di Moretti. Questa infatti aveva aperto una propria redazione straniera a partire dal n. 3, ottobre 1950, oltre a quelle romana e milanese, ma a Parigi. C'è l'idea di una sorta di circolazione globale. C'è la volontà di comunicare all'estero cosa succede in Italia, cioè qualcosa di nuovo, di diverso, che si è liberato della chiusura artistica, culturale, intellettuale e morale del ventennio fascista. Si tratta di un'intenzione alla base stessa della rivista, che ne muove le fila, sebbene non si possa parlare di un progetto nel senso strutturato e organico che il termine richiederebbe, perché “Arti Visive” stessa – dopo la fuoriuscita delle figure legate al concretismo e quindi la perdita delle potenzialità offerte dalla struttura dell'Art Club – non è una rivista strutturata e programmatica, ma, pur ferma nel proprio indirizzo e nelle proprie scelte, vive degli apporti liberi e totalizzanti di alcune figure. Come abbiamo già visto sono queste forti personalità – artisti, letterati o poeti –, che diventano catalizzatori dei rapporti interpersonali e internazionali. Raramente abbiamo discorsi collettivi in carteggi personali. Difficile trovare per esempio comunicazioni del tipo di quelle di Angelo

<sup>69</sup> J. Roh, *Gegestandlose Kunst in Deutschland nach dem Kriege*, “Arti Visive”, Roma, II serie (3-4), marzo 1956, pp.12-13+20, con 6 opere: M. Bluth, 1954; H. Sonderburg, 1955; W. Baumeister, 1953; R. Stöckl, 1954; H. Trökes, 1952; C. Westpfahl, 1953.

<sup>70</sup> Si vedano come esempi indicativi G. Celant, A. Costantini, *Roma-New York 1948-1964*, Milano, Charta, 1993 (catalogo della mostra presso The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 5 novembre 1993-10 gennaio 1994); M. Fagiolo Dell'Arco, C. Terenzi (a cura di), *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Milano, Skira, 2002 (catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 30 gennaio-27 maggio 2002).

Canevari a nome di “Spazio” e del direttore Moretti, alla gallerista Catherine Viviano<sup>71</sup>. O meglio, le richieste per la rivista vengono sempre piegate alle proprie esigenze quasi a marcare il proprio territorio e le proprie posizioni.

Perciò, nell’economia di un discorso su “Arti Visive”, risulta più interessante ed efficace verificare i rapporti intessuti da alcuni artisti con la realtà americana in parallelo all’analisi degli apporti americani alla rivista attraverso immagini e testi pubblicati.

#### *Corrado Cagli e Charles Olson*

Tra i primi artisti italiani a recarsi negli Stati Uniti ricordiamo Corrado Cagli, mai integrato in “Arti Visive”, tuttavia strettamente legato ad alcune figure centrali della rivista come Emilio Villa, e comunque figura di grande stimolo culturale, intellettuale ed artistico per l’ambiente romano a cavallo tra la fine degli anni Quaranta e l’inizio dei Cinquanta.

Cagli, dopo essere stato a New York una prima volta alla fine del 1937 per un’esposizione personale di inaugurazione della sede americana della Galleria della Cometa della Contessa Mimì Pecci-Blunt, diretta a Roma da Libero de Libero<sup>72</sup>, vi torna nel 1939 a causa delle leggi razziali, dopo essersi rifugiato inizialmente a Parigi. La permanenza newyorkese dal 1939 al 1948 è interrotta dagli anni della guerra: divenuto cittadino americano, nel 1941 Cagli si arruola nell’esercito tornando in Europa a combattere, dove, fatto prigioniero e internato nel campo di concentramento di Bunchenwald, esegue una serie di drammatici disegni. Dopo la mostra nel 1947 allo Studio d’Arte Palma diretto da Pietro Maria Bardi – divenuta famosa per la contestazione e la scazzottata a opera del gruppo astrattista di Forma 1<sup>73</sup> – Cagli torna definitivamente a Roma nel 1948. A New York, in questi anni, si era dedicato soprattutto alle collaborazioni teatrali, realizzando le scenografie per i balletti *Sinfonia Concertante* di Mozart<sup>74</sup> e *Trionfo di Bacco e Arianna* di Vittorio Rieti, in collaborazione con il coreografo Balanchine della

---

<sup>71</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da Angelo Canevari a Catherine Viviano, Roma 2 novembre 1950 (f/r, 1 foglio, carta intestata “Spazio”, firma manoscritta), Folder Spazio, Box 6, Catherine Viviano Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York. .

<sup>72</sup> Cfr. *A collection of paintings by Corrado Cagli*, catalogo della mostra alla The Comet Art Gallery, New York, 9-28 dicembre 1937, con una biografia di Cagli e l’elenco delle 37 opere esposte. In contemporanea la galleria presentò anche la collettiva *An Antology of Contemporary Italian Painters*, con un testo introduttivo di Anna Laetitia Pecci-Blunt e l’elenco dei 27 artisti che vi espongono (Afro, Cagli, Campigli, Capogrossi, Carrà, Casorati, Ceracchini, de Chirico, De Grada, De Pisis, Guttuso, Levi, Mafai, Melli, Menzio, Montanarini, Morandi, Paulucci, Pinna, Pirandello, Salvatori, Sassu, Savinio, Severini, Tamburi, Tomea, Tosi). La stessa mostra, in versione ridotta (Afro, Cagli, Campigli, carrà, Caporossi, Casorati, Ceracchini, de Chirico, de Pisis, Levi, Moranti, Pirandello, Savinio, Severini, Tosi), venne trasferita all’Arts Club di Chicago dal 4 al 19 aprile 1938 con il titolo *Contemporary Italian Painting*. Ulteriori informazioni sull’organizzazione della mostra si trovano in Series 1, Box 23, Folder 386, Arts Club Records, Midwest Manuscript Collection, The Newberry Library, Chicago: si vedano 17 lettere inviate dal 7 dicembre 1937 al 17 giugno 1938 tra Mrs. Charles B. Goodspeed (presidente) e Alice F. Roullier dell’Arts Club, e Anna Laetitia Pecci-Blunt e Mary Magnani in merito all’organizzazione della mostra e il suo trasferimento al Detroit Institute of Arts.

Anche a Roma la galleria venne inaugurata con una personale di Cagli di 50 disegni il 15 aprile 1935, presentata da Massimo Bontempelli; una seconda mostra venne presentata nel gennaio 1936.

<sup>73</sup> Cfr. M. Bontempelli, A. Trombadori, *Corrado Cagli*, Roma, Studio d’Arte Palma, 1947 (catalogo della mostra allo Studio d’Arte Palma, novembre 1947). In occasione dell’inaugurazione della mostra di Cagli allo Studio Palma ai primi di novembre del 1947, la prima dal suo ritorno dagli Stati Uniti, scoppiò una rissa tra Perilli, Consagra, Dorazio, Attardi, da un lato, e Mirko, sua moglie (sorella di Cagli), Afro, dall’altro. Le ragioni furono più politiche che pittoriche. Gli astrattisti Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Maugeri, Mirabella, Perilli, Sanfilippo, Turcato e il critico d’arte Guglielmo Peyrce, avendo letto nella presentazione di Trombadori che la pittura di Cagli “fu sempre immune dalla retorica imperialistica del tempo” e che “il lavoro di Cagli è sempre stato improntato ad una ricerca di contenuti”, s’indignarono profondamente ed appesero all’entrata della mostra un manifesto in cui espressero la loro posizione accompagnandola con fotografie di opere di Cagli degli anni Trenta. La lite si spostò poi in Questura. Trombadori cercò una soluzione pretendendo dai giovani artisti una lettera di scuse e una autocondanna, che quest’ultimi rifiutarono di scrivere. Gli strascichi continuarono su “L’Unità” e su “La Fiera Letteraria”. Alla fine di novembre Cagli invitò nel suo studio gli artisti romani di Forma 1 offrendo loro un servizio su una importante rivista di New York con la condizione di eliminare dal gruppo Turcato. Nuovamente essi risposero con un rifiuto. Solo in seguito gli astrattisti riannodarono i rapporti con Afro. Per maggiori notizie su questa vicenda si veda A. Perilli, *L’age d’or di Forma 1*, cit., pp.62-68.

<sup>74</sup> Il balletto non venne messo in scena: restano gli studi per le scene e per i costumi.

Ballet Society di Lincoln Kirstein a New York<sup>75</sup>. Nel 1948 Cagli elaborò nuove scene, sipario e costumi per una nuova versione del *Trionfo di Bacco e Arianna*, messo in scena al City Center di New York<sup>76</sup>; nello stesso anno collaborò anche con il The Poet's Theatre di Madame Piscatore a New York, ideando scene e costumi per *The dusk* di Goodman. Anche dopo il ritorno in Italia, Cagli si dedicherà frequentemente a realizzazioni scenografiche, collaborando anche a due sequenze sceniche del film di John Huston sulla Bibbia (l'Albero del Bene e del Male nel Paradiso terrestre, e la Torre di Babele), in cui, come abbiamo già visto, verrà coinvolto anche Emilio Villa in qualità di consulente biblico.

Della permanenza newyorkese, in realtà a noi interessa un altro aspetto, cioè la collaborazione e profonda amicizia sorta con il poeta Charles Olson nel maggio 1940 in occasione della mostra di Cagli alla Julien Levy Gallery di New York, che darà frutti molto importanti, purtroppo poco riconosciuti in ambito artistico e critico italiano. Il rapporto tra i due – come dimostrano le lettere inedite di Cagli a Olson (1940-49) conservate alla Charles Olson Research Collection presso le University of Connecticut Libraries di Storrs<sup>77</sup> – è molto stretto e caratterizzato da continui scambi di pareri e sollecitazioni intellettuali. Diversi, infatti, sono i testi o gli abbozzi di testo scritti da Olson per Cagli in quegli anni, di cui solo una poesia è stata pubblicata come presentazione in catalogo della personale di Cagli inaugurata alla Knoedler Gallery di New York il 31 marzo 1947<sup>78</sup> – replicata l'anno seguente<sup>79</sup> – e ripubblicata anche nel catalogo della mostra di disegni e monotipi alla Galleria dell'Obelisco di Roma a partire dal 1° ottobre 1948<sup>80</sup>. In realtà la poesia edita, e approvata da Cagli nel marzo del 1947<sup>81</sup>, è il risultato di varie prove da parte del poeta, in

---

<sup>75</sup> Si veda, per esempio, la recensione in J. Martin, *The Dance: New Ballet*, "New York Times", New York, 27 ottobre 1946, p.74.

<sup>76</sup> Si veda la lunga recensione di J. Martin, *Balanchine Work on Dance Program*, "New York Times", New York, 10 febbraio 1948, p.26.

<sup>77</sup> Presso archivio di Charles Olson sono conservate 20 missive di Cagli a Olson di cui una cartolina, due telegrammi e sedici lettere manoscritte (alcune corredate da disegni) redatte tra il 1940 e la fine del 1949, e una lettera del 15 aprile 1958 (cfr. [Folder Cagli, Corrado 1940-1946 e Folder Cagli, Corrado 1947-1958, Box 135, Series II: Correspondence, Box 135], Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs). Purtroppo al momento non è stato "possibile" rintracciare le risposte di Olson presso l'Archivio Cagli di Roma.

<sup>78</sup> Mostra recensita da A. B. L., *Spotlight on: Osver, Cagli, Chushing*, "Art News", New York, XLVI (2), aprile 1947, pp.26 + 58. Nello stesso numero viene commentata anche la successiva mostra di Mirko: *Mirko*, "Art News", New York, XLVI (2), aprile 1947, p.42. Una nota sulla mostra di Cagli è presente anche in H. Devree, *Groups and Singly*, "New York Times", New York, 6 aprile 1947, p.X7, e in E. A. Jewell, *Modern Art Opens Drawings Display*, "New York Times", New York, 16 aprile 1947, p.29.

<sup>79</sup> Anche in questo caso sia la personale di Cagli, sia quella di Mirko alla Knoedler Gallery vengono recensite da "Art News": *Cagli and Mirko*, "Art News", New York, XLVII (1), marzo 1948, p.52. Un'altra e attenta recensione compare in S. Hunter, *Diverse Modernisme*, "New York Times", New York, 14 maggio 1948, p.X8.

<sup>80</sup>; in catalogo vengono ripubblicati il testo in francese di Luc Bouchage redatto ad aprile 1948 per la mostra alla Knoedler Gallery di New York, la poesia di Olson To Corrado Cagli del 1947 e una citazione dallo scritto di Bontempelli sempre del 1947. Una copia del catalogo con dedica autografa – "an y & x to y from x (but was tue 'Siena' a 'Pisa...?) as ever Corrado. Rome october 1948" – è conservata presso il Charles Olson Research Collection alla University of Connecticut: Olson 0285, Olson's Library, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. Nella biblioteca di Olson sono conservati altri cataloghi inviati da Cagli all'amico [Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs]: il catalogo della mostra dei Disegni di quarta dimensione di Cagli alla Galleria del Secolo nel giugno 1949 con dedica autografa – "to Charles with profound love as ever, Corrado. Rome, novembre 1949" – [Spec. WNE 6, Olson's Library]; il libro *La rotta del Po*, Roma, Edizioni di Cultura Sociale, dicembre 1951, che comprende dieci dei trenta disegni eseguiti sul tema, con una presentazione dello stesso Cagli, anch'esso con dedica autografa: "To dearest Olson from Corrado. Cagli, february 1952" [Spec. WNE 8, Olson's Library]; infine Cagli, *Disegni di guerra*, Milano, Silvana Editoriale, 1971 (riedizione a cura di S. Giannelli, P. Macchi del volume edito dallo Studio Palma nel 1946) [Olson f06, Olson's Library].

<sup>81</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, [databile verso la fine di marzo 1947] (fronte, 1 foglio; con lo schizzo di un pesciolino), Folder Corrado 1947-1958, Box 135, Series II, Box 135, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. Si segnala sempre nella stessa collocazione anche un'altra lettera relativa all'esposizione alla Knoedler Gallery: nella missiva datata 1° marzo – in cui discute anche del volume Y & X – Cagli espone a Olson il progetto di una piccola pubblicazione per la mostra da Knoedler che

quanto tra i materiali in archivio è presente un breve poema intitolato *Spring Song for Cagli* datato marzo 1947, rimasto inedito, e pubblicato postumo<sup>82</sup>. Il testo poi pubblicato nel catalogo della mostra esordisce citando l'anello di Moebius, spesso al centro delle discussioni tra i due – anche in seguito sarà centrale nelle riflessioni di Cagli sul rapporto tra arte e scienza – e verrà pubblicato nel volume *Y & X. Drawings by Carrado Cagli. Poems by Charles Olson* del 1948 con il titolo di *The Moebus Strip*. Nella poesia Olson insiste su alcuni elementi centrali di Cagli come il buco, le sporgenze, la sfera, la gravità, il centro, che ritroviamo anche nel saggio di impostazione storica di Luc Bouchage precedentemente citato: il critico analizza l'evoluzione della ricerca dell'artista che trasforma gli uomini in un tumulto di ovali, spirali e croci che lentamente si combinano e si amalgamano nello spazio in forme concentriche; una sorta di “mathématique sphérique de nième dimension, ambiguë, déserte, dépeulée”<sup>83</sup>. Un altro testo pubblicato in *Y & X, The préface*, è il primo contributo critico di Olson al lavoro artistico di Cagli: in origine, infatti, era stato pensato come prefazione del catalogo della mostra *Corrado Cagli. From Cherbourg to Leipzig. Document and memoires* organizzata all'Art Club di Chicago dal 7 al 31 maggio 1946 in collaborazione con la Hugo Gallery di New York, purtroppo poi è restato inedito per motivi ufficialmente rimasti oscuri allo stesso Cagli, ma probabilmente dovuti all'incapacità degli organizzatori dell'esposizione di comprendere la poesia di Olson<sup>84</sup>. Poesia che invece Cagli apprezza molto e di cui si compiace di essere stato lo spunto; il testo infatti attinge alla biografia di Cagli: il suo essere ebreo e il dramma delle leggi razziali riecheggia nell'espressione quasi gridata “NO RACE”, la sua prigionia nel campo di concentramento di Buchenwald, la partecipazione alla guerra; ma anche il primo incontro con Olson nel maggio 1940 e il tema dei tarocchi dibattuto con lo stesso Olson; tutti elementi che in realtà ruotano attorno al tema centrale della poesia e dei disegni di Cagli, cioè quello della morte.

*The Moebus Strip* e *The préface* sono due delle cinque poesie pubblicate in *Y & X. Drawings by Carrado Cagli. Poems by Charles Olson*, la più importante collaborazione tra i due amici, che ebbe grande risonanza in particolar modo negli Stati Uniti per la novità dei testi di Olson, pubblicati per la prima volta<sup>85</sup>. L'opera comprende altre tre poesie di Olson – *Trinacria*, *The K*,

---

non sia un catalogo, ma un pamphlet con una poesia di Olson e un proprio disegno, già approvato dalla stessa galleria (cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, march 1st 1947 (fronte, 1 foglio lungo; firmato Charles the small one)).

<sup>82</sup> Cfr. G. F. Butterick (edited by), *The Collected Poems of Charles Olson. Excluding the Maximus Poems*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1997, p.62.

<sup>83</sup> L. Bouchage, testo su Cagli, cit.

<sup>84</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, from the plane going to New York, May 12nd [1946], (fronte, 2 fogli di carta gialla; con il disegno a matita grigia e rossa di un vaso che inquadra la parola “love” del saluto finale “and love as ever”), Folder Cagli, Corrado 1940-1946, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. Cagli spiega a Olson che le organizzatrici della mostra hanno motivato la mancata pubblicazione della sua poesia con il ritardo nella ricezione della stessa, ma alla sua obiezione che sia la poesia sia il disegno per il catalogo sono stati inviati insieme, e quest'ultimo è stato utilizzato. In catalogo infatti compare *Spleen & 125* e il testo di Leon Kochnitzky (cfr. *Corrado Cagli. From Cherbourg to Leipzig. Document and memoires*, catalogo della mostra all'Arts Club, Chicago, 7-31 maggio 1946). L'esposizione comprendeva 20 disegni realizzati durante gli anni della guerra e della prigionia, tra cui uno proveniente dalla collezione di Matta, uno dal MoMA e un terzo dal Whitney Museum di New York. La mostra venne recensita sul “New York Times”: E. A. Jewell, *Accent on 'Modern'. In the local Field*, “New York Times”, New York, 27 gennaio 1946, p.X7.

Ulteriori informazioni relative alla mostra si trovano negli Arts Club Records dell'Arts Club di Chicago conservati presso The Newberry Library di Chicago. Si vedano 12 lettere e un telegramma scritti dal 25 marzo 1946 al 24 giugno 1946 tra Mrs. Alfred P. Shaw (presidente dell'Arts Club) e i suoi collaboratori, e la Hugo Gallery di New York o Cagli stesso, relativi alla preparazione della mostra a Chicago e alla spedizione della stessa a San Francisco. Cfr. Series 1, Box 41, Folder 567, Arts Club Records, Midwest Manuscript Collection, The Newberry Library, Chicago. Si ricorda che nello stesso Folder è conservato anche un dattiloscritto de *The Préface* di Olson.

<sup>85</sup> *Y & X. Drawings by Carrado Cagli. Poems by Charles Olson*, Washington, Black Sun Press, Caresse Crosby, 1948; di formato poco più grande di un A4 con pagine non numerate piegate l'una nell'altra: C., *Season*, 1947; O., *Trinacria*; O., *The Green Man*; C., *The Sjield*, 1943; O., *La Préface*; C., *The Cello*, 1945; C., *The Lion*, 1932; O., *The K*; C., *Trio*, 1933; O., *The Moebus Strip*. Visto il successo venne pubblicata una nuova edizione nel 1950 con un formato ridotto e a libretto, con testi e disegni tirati in blu che seguono una sequenza diversa (C., *A Season*; O., *La Préface*; C., *The Shields*; O., *Trinacria*; C., *Trinacria*; O., *The K*; C., *Trio*; O., *Moebus Strip*; C., *The Cello*; O., *The Green Man*): *Y & X. Drawings by Carrado Cagli. Poems by*

*The Green Man* – e cinque disegni di Cagli – *The Season* (1947), *The Shields* (1943), *The Lion* (1932), *Trio* (1933), *The Cello* (1945) –, creando un dialogo diretto tra testi e immagini. La realizzazione del *pamphlet*, come preferiva chiamarlo Cagli, coinvolge i due sodali già a partire dal 1946: in una lettera del 21 settembre 1946<sup>86</sup>, Cagli racconta a Olson dell'incontro avvenuto con la scrittrice ed editrice Caresse Crosby e dell'approvazione del progetto nella sua totalità – dal titolo, ai poemi di Olson, fino ai disegni scelti – che sarebbe stato pubblicato in un formato un po' più grande del normale, come poi effettivamente avverrà. Da questa lettera si scopre che, diversamente dall'esito finale, il progetto originale prevedeva la pubblicazione di dieci disegni di Cagli e di un poema di Olson diviso in otto parti. È difficile dirlo con certezza, ma forse si può ipotizzare che la parte non inclusa nella versione finale possa essere il testo *Cagli & I on love* – rimasto inedito e conservato sempre presso la Charles Olson Research Collection<sup>87</sup> –, databile a prima del 1946 in base al coinvolgimento emotivo che emerge dalla scrittura. Di questo testo abbiamo più versioni o riutilizzi parziali per altri scritti: una prima versione manoscritta con la rispettiva trascrizione dattiloscritta, che sembra appunto essere la versione originaria, e una seconda versione ridotta e differente che costituisce l'inizio del manoscritto *Drawing of Cagli* identificabile con una prima bozza del dattiloscritto dal titolo *Drawing in the Fourth Dimension* che sarà letto da Olson alla Watkins Gallery di Washington nel 1949; tuttavia in questa versione dattiloscritta finale, l'incipit, intitolato *Cagli & I on love*, corrisponde alla prima pagina del dattiloscritto originario. Nella prima parte di *Cagli & I on Love*, Olson – facendo riferimento all'amicizia con Cagli, rimasta forte anche durante gli anni d'assenza dell'artista impegnato in guerra e addirittura rafforzata dopo la conoscenza da parte di Olson della prigionia di Cagli a Buchenwald – afferma con forza l'importanza dell'amore: "It is love which is important not the object"; "Love is the source of every things: my work could not come whitout it". *Y & X* venne infine pubblicato alla fine del 1948 e, come riferisce lo stesso Cagli in una lettera da Roma del 26 luglio 1949<sup>88</sup>, ottenne grande attenzione da parte dei suoi amici artisti e letterati romani quando fu esposto alla propria personale presso la Galleria del Secolo nel giugno del 1949. In questa lettera Cagli, galvanizzato, propone a Olson una nuova collaborazione da realizzarsi questa volta con Mirko – per il quale l'anno precedente aveva già scritto una presentazione della mostra alla Knoedler Gallery – per i tipi delle Edizioni d'Argo di Gianni Polidori, specializzato in edizioni numerate e litografie. Inoltre lo sollecita a partecipare con un suo testo a un nuovo almanacco che sta per pubblicare in Sicilia, cioè "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", dove, infatti, nel secondo

---

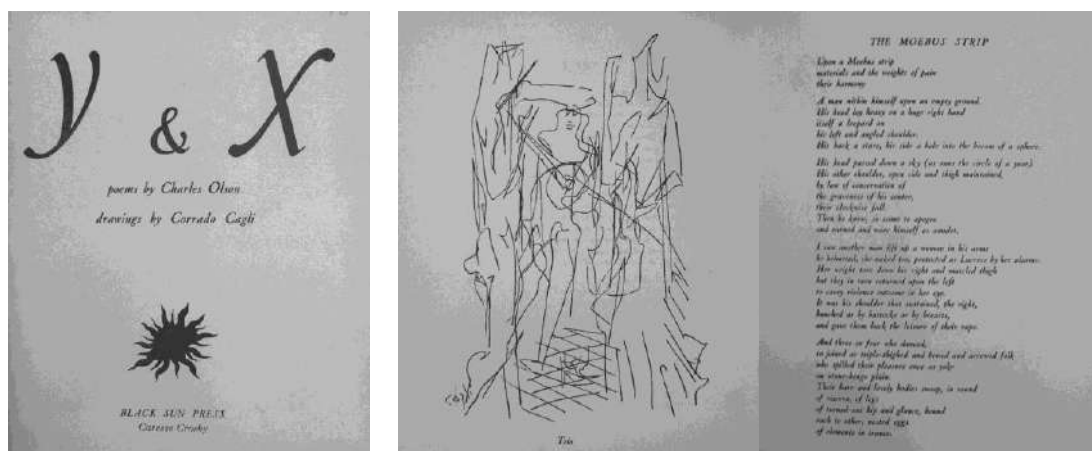
*Charles Olson*, Washington, Black Sun Press, Caresse Crosby, 1950. Entrambe le edizioni e il menabò finale sono conservati presso la Olson's Library: [D1493, Olson's Library]; [Spec. Olson Archives 336, Olson's Library]; [Spec. Olson f9a, Olson's Library] Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>86</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, New York, September 21st [1946] (fronte, 2 fogli, con il disegno di un pesce sega infilzato da una fiocina) Folder Cagli Corrado 1940-1946, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. Della lettera del 21 settembre esiste anche una seconda versione con un disegno finale raffigurante degli uomini in barca. Nell'archivio sono conservate altre lettere relative ai rapporti con Caresse Crosby per la preparazione del libro: una lettera manoscritta del 9 settembre 1946 (in cui si apprende che non c'è stato ancora l'incontro con la Crosby e che il costo della stampa dovrebbe aggirarsi attorno ai 35 dollari); una lettera manoscritta dell'ottobre 1946 con un disegno del re e della regina di bastoni sul retro (Cagli chiede notizie su *X & Y*) [Folder Cagli, Corrado 1940-1946]; la già citata lettera del 1° marzo 1947 (la Crosby vuole pubblicare il libro a Parigi, quindi ci vorrà più tempo, anche perché per tutto il mese di marzo sarà impegnato nella preparazione della mostra alla Knoedler Gallery) [Folder Cagli Corrado 1947-1958].

<sup>87</sup> C. Olson, *Cagli & I on love* [Charles Olson Prose no. 183], Folder 1507 Olson Charles, 1910-1970, Box 29, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs: si tratta di una fotocopia di un dattiloscritto con note manoscritte, titolo in alto sx: titolo in alto sx: Cagli & I on love (fronte, 5 fogli); al dattiloscritto corrisponde il manoscritto, titolo in alto sx: Cagli & I on Love (fronte, 4 fogli, carta marrone) [di quest'ultimo esiste una fotocopia]

<sup>88</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, Rome, July 26th [1949] (fronte, 2 fogli) Folder Cagli, Corrado 1947-1958, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

numero del 1950 verrà pubblicata la *Trinacria* di X & Y, tradotta anche in italiano da Salvatore Rosati<sup>89</sup>.



Y & X. Drawings by Carrado Cagli. Poems by Charles Olson, Washington, Black Sun Press, Caresse Crosby, 1948

Y & X è la prima raccolta di poesie di Olson ed è certamente il risultato delle discussioni e sollecitudini di Cagli<sup>90</sup>, che lo hanno spinto all'interno di una pratica archetipica e all'interesse per i tarocchi, uno dei tre fronti verso cui Cagli ha sospinto l'amico in questi anni. Infatti, come abbiamo già visto in precedenza, e come è noto, l'interesse per l'arcano e per i tarocchi è sempre stato e sempre sarà molto vivo nell'artista italiano. La comunanza di intenti è mostrata anche da un progetto a cui i due lavorano nel 1948, cioè un nuovo mazzo di 78 carte dei tarocchi da realizzare con disegni a colori e interpretazioni di Olson, che propongono alla Western Playing Card Company di Racine nel Wisconsin. Il 7 luglio 1948 Olson invia al presidente della Compagnia una lettera con la descrizione dettagliata del progetto – che comprende anche una cartella di fogli sciolti con un testo di Olson che illustri il mistero e la storia dei tarocchi come il più antico gioco di carte, e funga da introduzione al mazzo di carte –, accompagnata da alcuni numeri delle riviste “Harper’s Bazar” e Town and Country” in cui sono stati già pubblicati alcuni esempi del lavoro, e da un disegno del Bagatto realizzato da Cagli. Il 14 luglio Olson riceverà un’immediata risposta della Compagnia che rifiuta il progetto in quanto già in possesso di un mazzo di tarocchi che vende migliaia di pezzi all’anno<sup>91</sup>.

Un secondo ambito di influenza è riconoscibile nell’utilizzo della geometria non-euclidea come stimolo per un nuovo approccio e per una nuova visione del mondo e dello spazio, che si riscontra già in *The Préface*, in cui compare il termine “polytopes” a indicare una realtà bidimensionale. Inoltre – come riporta Ralph Maud – Olson, in una lettera a Pound del 15 dicembre 1946<sup>92</sup>, cita il matematico Bernhard Riemann e la sua geometria basata sulle curve geodetiche di cui ha letto nel testo di Roberto Bonola del 1906, *La geometria non-Euclidea*.

<sup>89</sup> Cfr. C. Olson, *Trinacria*, “Mediterranea. Almanacco di Sicilia”, Palermo, (2), 1950, p.1; sul fondo della pagina è lasciato affiorare un disegno di Cagli molto simile ad altri realizzati nel 1944 e intitolati *Trinacria*; nella nota bio-bibliografica vengono menzionati di Olson il *Call me Ismael* come libro di rara forza, e la sua prima raccolta di poesie, *Y & X poems*. La poesia di Olson accompagna lo scritto di Emilio Villa, *Sicilia Immaginata*, pubblicata alla pagina xlix, e il lavoro *Trinacria* del pittore neoromantico americano Eugene Barman (p.li) (cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, Rome December 3rd 1949 (fronte, 1 foglio), Folder Cagli Corrado 1947-1958, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs).

<sup>90</sup> Sui rapporti tra Olson e Cagli si veda R. Maud, *Charles Olson’s Reading: a Biography*, Carbondale, Southern Illinois University, 1996, pp.71-72.

<sup>91</sup> La lettera di Olson a Mr. Wadewitz, presidente della Western Playing Card Company, è pubblicata in R. Maud (edited by), *Selected Letters of Charles Olson*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2000, pp.81-83. Il disegno del Bagatto allegato alla missiva è stato pubblicato nel catalogo della mostra *Charles Olson and Corrado Cagli* al William Benton Museum of Art, University of Connecticut, Storrs, marzo-aprile 1973.

<sup>92</sup> Citata in R. Maud (edited by), *Selected Letters of Charles Olson*, cit., p.71.



*Esposizione storico-critica del suo sviluppo*<sup>93</sup>, fatto conoscere a Olson da Cagli. Infine è ancora Cagli a parlare a Olson dei modelli pluridimensionali di carta o corde di Paul Samuel Donchian alle base delle proprie riflessioni spaziali espresse nei *Disegni di quarta dimensione* esposti alla Galleria del Secolo nel giugno del 1949 con una propria autopresentazione<sup>94</sup>. Come si legge nella corrispondenza tra Cagli e Olson, è proprio quest'ultimo a chiedere all'amico – su richiesta di William Calfee, direttore del dipartimento d'arte dell'American University di Washington – di poter trasferire la mostra negli Stati Uniti. Cagli nella lettera del 3 dicembre 1949<sup>95</sup> comunica di aver inviato al Dipartimento di Stato tramite l'Ambasciata Americana 26 disegni da esporre alla Watkins Gallery dell'American University di Washington, raccomandandosi di un'adeguata presentazione e sollecitando la pubblicazione di un piccolo catalogo con le idee di Olson sulla quarta dimensione unitamente al proprio scritto in merito, cosa che non avverrà a causa dei tempi molto stretti. Una successiva missiva dell'8 dicembre contiene, invece, una lista dei materiali per la mostra (con relativi prezzi per la vendita, aspetto molto importante per Cagli) per un totale di 31 pezzi, e conferma l'invio di 30 copie del catalogo della Galleria del Secolo<sup>96</sup>. Nella stessa Cagli si lamenta della scelta di esporre anche alcuni modelli di Donchian perché troppo teorici e programmatici, adducendo alcuni rischi di provocazione e confusione spiegabili solamente con la poesia orfica, in realtà non molto chiari<sup>97</sup>; sorge il dubbio che la ritrosia di Cagli possa essere dovuta alla possibilità che i propri disegni potessero essere giudicati una trasposizione diretta dei modelli di Donchian.

L'inaugurazione della mostra *Drawing in the 4th Dimension* il 15 dicembre 1949 è accompagnata da una lezione di Olson sui disegni di Cagli, di cui è conservato il lungo dattiloscritto inedito, frutto di nuove riflessioni e di rielaborazioni di pensieri e scritti precedenti<sup>98</sup>. Il testo sembra ripercorrere l'amicizia e il confronto intellettuale con Cagli, riproponendo come incipit la prima parte di *Cagli & I on love* e la lettura de *La Préface*, e chiarendo lo scopo della serata: spiegare la nuova concezione di spazio su cui entrambi stanno lavorando, che conduce a una nuova arte e a una

---

<sup>93</sup> R. Bonola, *La geometria non-Euclidea. Esposizione storico-critica del suo sviluppo*, Milano, Zanichelli, 1906; tradotto in inglese da H. Carlslaw, *Non-Euclidean Geometry: A critical and Historical Study of its Development*, Open Court Publishing Company, 1912.

<sup>94</sup> C. Cagli, presentazione, in catalogo della mostra alla Galleria del Secolo, Roma, giugno 1949. La mostra fu recensita da Emilio Villa con il testo "*Quarta dimensione*" (*Commento a Corrado Cagli*), pubblicato in "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, (2), 1950, f.t. p.368, con la riproduzione di due opere di Cagli. Si ricorda che il testo villiano è inserito all'interno di un fascicolo intitolato *Quelli dello scisma* – che presenta opere di Cagli, Mirko, Afro, Donnini, Ceccarelli, Polidori, Consagra, Turcato, Capogrossi e Savelli –, anticipato da un commento polemico di Cagli sulle contrapposizioni tra astrattisti e realisti (cfr. C. Cagli, *Le correnti d'arte d'avanguardia a Roma*, p.368): Sostanzialmente la pittura a Roma (come altrove) è divisa in due campi e le cause di questo scisma non vanno ricercate nell'antitesi tra figurativo e astratto. L'incompatibilità tra i due campi è d'ordine morale e non estetico; chi opera e si batte per uno 'statu quo' non può trovarsi nello stesso campo di chi opera e si batte per un mondo in divenire. Chi crede di operare e di battersi per uno 'ssatu quo' in sostanza non fa che vegetare; chi vuol dipingere costantemente ingorandogli acquisti sociali e scientifici che fanno la coscienza del tempo, farà tutt'al più opera di copista e non di pittore. Invece quel che fa apparire oggi astratta l'ezstetica dei pittori d'avanguardia è appunto la presenza nelle loro opere di quella coscienza del nostro tempo che (nuovamente distinguendo tra arte e artificio) loro impone la necessità di un nuovo linguaggio pittorico.

<sup>95</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, Rome December 3rd 1949 (fronte, 1 foglio), Folder Cagli, Corrado 1947-1958, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>96</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, [Rome December 8th 1949] (fronte, 2 fogli), Folder Cagli, Corrado 1947-1958, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. [La lettera in realtà non è identificata come tale nell'archivio, ma erroneamente considerata la continuazione della lettera del 3 dicembre]. Opere elencate: 7 litografie del libro con le poesie del giovane poeta Tentoris; 12 disegni sulle quattro dimensioni; 7 disegni; 1 *Diogene*, olio su tela; 1 variazione da *Diogene*; 2 grandi disegni morfologici; 1 *Pastore*, olio su tela.

<sup>97</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, [Rome December 8th 1949] cit. La missiva conclude con uno schema sulla poesia orfica: l'automatismo grafico è collegato al subconscio atavico, mentre la geometria a quello individuale: entrambi i subconsci sono l'aula della memoria secondo Sant'Agostino e Jung; l'amaro Stil Novo rimanda alla coscienza individuale.

<sup>98</sup> Si tratta di un dattiloscritto con note manoscritte (fronte, 7 fogli), a cui aggiungere altri due fogli dattiloscritti dedicati alla quarta dimensione ma che sembrano non integrati nel discorso della *lecture* [Charles Olson Prose no. 31] Cfr. Folder 1660 Olson Charles, 1910-1970, Box 33, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

ridefinizione dell'uomo, per realizzare un'umanità moralmente nuova. Entrambi non hanno avuto una specifica formazione matematica e geometrica, ma si basano su una percezione plastica e, nel caso di Cagli, su alcune spiegazioni relative alla geometria non-euclidea date dal suocero che è professore di matematica alla Harvard University e da altri matematici incontrati a Urban, come ricorda nella missiva del 12 maggio 1946<sup>99</sup>. Ma è stato l'incontro con i modelli di Donchian che ha fornito a Cagli la traccia per evolvere nettamente la propria ricerca. Nell'autopresentazione alla Galleria del Secolo – letta in traduzione da Olson – Cagli è consapevole che, per utilizzare in arte i principi proiettivi dei solidi di quarta dimensione di Donchian, il pittore deve disegnare in quarta dimensione adoperando il filo di ferro anziché il tratto e invadendo lo spazio tridimensionale anziché il foglio. Cagli ragiona in un'ottica spaziale, tentato e preoccupato dal dover andare oltre la bidimensionalità della tela o del foglio, alla ricerca di una struttura o forma solida, sia l'anello di Moebius già sperimentato oppure siano altri solidi che gli architetti razionalisti o organici possono proporre. Cagli si trova su un limite oltre il quale, nonostante le sperimentazioni degli anni successivi con le carte e le cicute, non riuscirà ad andare, o meglio, di cui non riuscirà a dare una soluzione efficace, sicuramente meno di quella proposta contemporaneamente da Lucio Fontana con gli *Ambienti spaziali* e i *Buchi*. Olson conferma di essere rimasto affascinato dai modelli di Donchian e dalla sua storia letta nel volume *Regular Polytopes* edito nel 1948 a cura di Coxeter<sup>100</sup> per prepararsi alla *lecture*. Olson prosegue ritornando all'anello di Moebius, leggendo la propria poesia *The Moebius Strip*: il poeta sottolinea in modo molto significativo che le distorsioni e i movimenti usati per distorcere il linguaggio assolvono lo stesso scopo della pittura sull'anello di Moebius. Queste nuove prospettive spaziali, che si stratificano con precedenti stimoli del medesimo tipo derivati grazie a Cagli dall'arte italiana del passato (Duccio da Boninsegna, Sassetta, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Giovanni di Paolo), aprono a Olson nuovi occhi, gli offrono un nuovo punto di vista con cui osservare la realtà e l'umanità in modo più fresco. Tuttavia Olson si rende conto che tra poesia e arte, oltre ad alcune affinità, ci sono differenze specifiche: il linguaggio appartiene alla sfera delle idee perché le parole devono contenere il respiro, cioè lo spirito delle generazioni degli uomini, e la sua plasticità esiste solo nel tempo. Dopo essere tornato a Cagli e alla pittura, ricordando quanto il lavoro collettivo sia fondamentale per la nuova arte quadimensionale, prosegue leggendo un lungo poema non terminato dedicato a Fibonacci e Trinacria e conclude con la poesia *The Kingfishers* – pubblicata per la prima volta tradotta in Italiano da Cagli per le Edizioni d'Argo con alcuni disegni di Mirko e considerata un ulteriore passaggio all'interno della produzione poetica di Olson –, una sorta di presentazione del mondo che vorrebbe. Nella primavera dell'anno successivo Olson, invitato nuovamente al Black Mountain College per alcune lezioni, porta con sé la mostra di Cagli, riproponendo la stessa *lecture*.

Come si è accennato in precedenza, il terzo ambito in cui l'influenza di Cagli si fa sentire, è l'interesse per l'arte italiana del passato e soprattutto per la figura di Giovanni di Paolo – scoperta alla mostra *Paintings from the Berlin Museums* alla National Gallery di Washington dal 17 marzo al 25 aprile 1948 – come espressione della “dimension of awkwardness”, cioè della delicatezza, intesa come “abito permanente dello spirito”. Il confronto con l'arte italiana diviene nel 1948 lo spunto per una serie di lezioni sull'arte al Robert Richman Institute of Contemporary Art<sup>101</sup> e alla Watkins Gallery di Washington, e al Black Mountain College. A uno degli interventi al Richman Institute dovrebbe corrispondere il dattiloscritto *Drawings of Cagli* conservato sempre nella Charles Olson Research Collection in cui in realtà si intrecciano o sovrappongono tre versioni del testo<sup>102</sup>. La parte introduttiva ricorda la prefazione scritta per la collettiva allestita all'American-

<sup>99</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, from the plane going to New York, May 12nd [1946], (fronte, 2 fogli di carta gialla; con il disegno a matita grigia e rossa di un vaso che inquadra la parola “love” del saluto finale “and love as ever”), Folder Cagli, Corrado 1940-1946, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>100</sup> Cfr. H. S. M. Coxeter, *Regular Polytopes*, London, Methuen, 1948; P. S. Donchian, H. S. M. Coxeter, *An n-Dimensional Extension of Pythagoras Theorem*, “Mathematical Gazette”, luglio 1935.

<sup>101</sup> Cfr. *Ideas for Series of Lectures at Richman Institute of Contemporary Art*, dattiloscritto (fronte, 2 fogli), [Charles Olson Prose no. 23] Cfr. Folder 1593 Olson Charles, 1910-1970, Box 31, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>102</sup> Si tratta di un dattiloscritto con note manoscritte (fronte, 7 fogli), [Charles Olson Prose no. 21] Cfr. Folder 1539 Olson Charles, 1910-1970, Box 30, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special

British Center di New York con opere di Afro, Cagli, Guttuso, Levi e Mirko<sup>103</sup>, che era incentrata su un aspetto comune: il motivo e la fonte dell'importante interesse di questi artisti italiani per i segreti dello spazio, inteso come spazio che, sia dà forma agli oggetti, sia li contiene, in antitesi con il tempo. L'obiettivo della lezione di Olson consiste nello spiegare che cosa egli intenda per spazio come chiave per l'arte e per l'azione, partendo dall'analisi del lavoro di Cagli influenzato dalla geometria non-euclidea. Olson, anche in quest'occasione, riconosce le differenze tra essere poeta ed essere artista, e che per il primo il concetto di tempo è stato il problema maggiore, in quanto i suoni e gli intervalli con cui uno scrittore lavora, sono bagliori di luce, sono *time-bound*. Olson evidenzia in Cagli la capacità di guardare l'uomo con gli stessi occhi della natura, cioè come un oggetto con lo spazio attorno a lui, e di tenere sempre ben presente che tale variazione e redistribuzione dell'attenzione comporta inevitabilmente una redistribuzione di valori, cioè una nuova visione del mondo e dell'uomo.

La *lecture* del 29 luglio 1948 alla Watkins Gallery – come si può constatare dalle *The search in art, or notes on the New Dimension*<sup>104</sup> – fu dedicata al tema della “nuova dimensione”. Il testo pervenuto non è completo e costituito da parti dattiloscritte e manoscritte non consequenziali, pertanto appare molto più utile l'analisi della scaletta in sei punti del discorso appuntata a mano da Olson. Al punto I (a cui corrisponde la parte più comprensibile del dattiloscritto) abbiamo la spiegazione di come l'idea del discorso si sia sviluppata partendo dalla scoperta folgorante del pittore Giovanni di Paolo – equiparabile secondo Olson a uno straordinario gruppo di pittori come Duccio, Sassetta, Domenico Veneziano, Masaccio, Piero della Francesca e Paolo Uccello – da contrapporsi in modo provocatorio, ma utile al discorso, a Picasso: Olson sostiene la delicatezza e la soavità di Giovanni di Paolo<sup>105</sup> sia molto più vicina a noi per sensibilità e interesse della forza e frammentazione di Picasso, che in realtà non ci porta nulla di nuovo e viene relegata all'ambito tecnico. Al punto II Olson analizza le influenze di Bogolomets e Einstein sulle altre discipline, e i concetti di uomo come oggetto disposto nello spazio e di uomo come particolare opposto all'assoluto; al punto III prosegue la riflessione sul rapporto tra spazio e oggetto introducendo il concetto di Primordia (certamente dovuto a Cagli)<sup>106</sup>; il punto IV è dedicato alla figura del matematico ungherese János Bolyai, noto per il suo contributo alla geometria non-euclidea; al V punto Olson affirma la necessità di una summa o di un trattato sulla “dimensione”; infine, al VI, focalizza l'attenzione sulla scrittura e sulla pittura. È probabile che questa stessa *lecture* sia stata riproposta da Olson al Black Mountain su invito di Joseph Albers il 12 ottobre 1948 con il titolo *Object and Space or the Dimension of Art*, nell'ambito di tre lezioni tenute dal 12 al 15 ottobre 1948.

---

Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. Nella stessa cartella è conservato anche un foglio manoscritto relativo al testo dattiloscritto.

<sup>103</sup> Relativo a questa mostra sembra essere anche il testo *Notes for a Response to “A letter From Italy”*, conservato nella Charles Olson Collection e costituito da 20 fogli dattiloscritti e manoscritti in cui si sovrappongono più versioni e appunti, nella cui prima parte si trovano alcune considerazioni in merito alla loro ricerca artistica. Cfr. *Notes for a Response to “A letter From Italy”*, dattiloscritto e manoscritto (fronte, 20 fogli), [Charles Olson Prose no. 203] Cfr. Folder 1661 Olson Charles, 1910-1970, Box 33, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>104</sup> Cfr. *The search in art, or notes on the New Dimension*, dattiloscritto e manoscritto (fronte, 6 fogli), [Charles Olson Prose no. 21] Cfr. Folder 1680 Olson Charles, 1910-1970, Box 35, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>105</sup> Cfr. *Notes for the proposition: Man is Prospective*, dattiloscritto (fronte, 7 fogli), [Charles Olson Prose no. 25] Cfr. Folder 1662 Olson Charles, 1910-1970, Box 33, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs. Si veda anche C. Olson, *Notes for the proposition: Man is Prospective*, “Boundary 2. An International Journal of Postmodern Literature”, Durham, Duke University Press, (2), autunno 1973-inverno 1974. Su questo testo di Olson si veda R. Maud, *What does not change: the significance of Charles Olson's “The Kingfisher”*, Cranbury, NJ, Associated University Press, 1998, pp.42-43.

<sup>106</sup> Si vuole ricordare che nell'attenzione di Olson per il passato rientra anche quella per la cultura mesopotamica piuttosto che per quella occidentale greco-romana che compare già in diversi testi, come per esempio nel *Cagli & I on love*, e che troverà massima espressione in *The Maximum Poems*. Su questo argomento e sull'interesse di Olson per il primordio si vedano: J. R. Maier, *Charles Olson and the Poetic Uses of Mesopotamian Scholarship*, “Journal of the American Oriental Society”, American Oriental Society-University of Michigan, 103 (1), gennaio-marzo 1983, pp.227-235; O.J. Ford, *Regaining the Primordial (Charles Olson as Teacher)*, “Athlon”, (1), 1971 e ripubblicato in J. R. Mayer (edited by), *Gilgamesh a reader*, Wauconda, Illinois, Bolchazy-Carducci Publishers, Inc., 1997, pp.158-177.

Di questo stesso periodo è un altro testo teorico di Olson, *Notes for the proposition: Man is Prospective*<sup>107</sup> – databile, come ha scritto Ralph Maud, attorno all'11 maggio 1948, ma pubblicato postumo sulla rivista "Boundary" nell'autunno-inverno 1973-74 –, che risente dell'influenza di Cagli e di Robert Payne, e in cui ritroviamo concetti e passi visti in precedenza. In esso Olson si prefigge di trovare uno sguardo complessivo del mondo, consapevole che tale sintesi non si trova nella politica, né nella scienza, né nella religione, ma nelle arti, e che si basa sull'uomo e sui suoi primordi.

Come si è visto, il rapporto tra Olson e Cagli è strettissimo e le influenze di quest'ultimo sul poeta americano agiscono su più livelli e in modo stratificato. D'altra parte le discussioni con Olson e la sua produzione poetica sono di grande stimolo e chiarimento delle riflessioni portate avanti in questi anni da Cagli, che si manifestano sul piano artistico nell'elaborazione di una concezione di spazio come luogo della molteplicità e della compenetrazione infinita. Se le sperimentazioni artistiche di Cagli su principi scientifici e matematici probabilmente non hanno raggiunto i risultati sperati e, come si è visto in precedenza, sono stati criticati anche all'interno di "Arti Visive", tuttavia innegabile è quanto importante sia stata la sua riflessione teorica e la circolazione delle poesie di Olson nell'ambiente artistico romano, soprattutto per alcune figure come Villa. E certamente i principi teorici (ma anche pratici) esposti da Olson nel *Projective Verse*, il "manifesto" della sua nuova poesia a partire dal 1950, devono essere annoverati come elemento di confronto importante per la poesia di Emilio Villa. Nel *Projective Verse*, o verso aperto, Olson propone una costruzione poetica aperta basata sul suono e sulla percezione piuttosto che sulla sintassi e la logica, cioè una "composizione sul campo" che si risolve totalmente nel linguaggio, dove la forma non è nient'altro che l'estensione del contenuto. Il poema deve essere una liberazione di energia, possibile grazie al processo cinetico degli oggetti e a una percezione che deve immediatamente e direttamente portare a un'altra percezione innescando una sequenza continua. Nella lettera di Cagli a Olson del 15 aprile 1958<sup>108</sup> – l'ultima conservata in archivio – l'artista italiano paragona un nuovo e lungo poema di Villa *3 ideologie da piazza del popolo / senza l'imprimatur* (pubblicato con tre tavole originali di Nuvolo) a *In Cold Hell, in ticket* di Olson del 1953 – considerato la più stretta dimostrazione del *projective verse* –, tradotto appositamente in italiano per lo stesso Villa un paio di settimane prima, considerandoli "twins". Difatti il componimento di Villa può essere efficacemente letto nell'ottica dei principi poetici di Olson. È quindi altrettanto evidente come i principi di Olson circolassero nell'ambiente artistico e letterario romano, probabilmente all'interno di una cerchia ristretta, già durante gli anni Cinquanta, e ben prima della pubblicazione in traduzione del *Projective Verse* del 1950<sup>109</sup> sul primo numero de "Il Verri" nel marzo 1961<sup>110</sup>.

#### *Sull'onda del '49 apre la Catherine Viviano Gallery*

Alla fine degli anni Quaranta e poi per tutti gli anni Cinquanta si osserva negli Stati Uniti un interesse sempre crescente verso l'arte contemporanea italiana e verso i giovani artisti, tanto che in questi anni si riscontra un aumento costante di collettive e personali dedicate ad alcuni artisti italiani negli Stati Uniti, specialmente a New York, e un maggior numero di recensioni delle stesse sulle riviste specializzate d'arte – *Art News*, "Art Digest", –, ma anche su quotidiani come il *New York Times*, e la specializzazione di alcune gallerie americane nel sostegno e diffusione delle ricerche di artisti italiani; tra queste non si può non ricordare la Catherine Viviano Gallery di New York. E molto di tutto ciò è dovuto al grande successo ottenuto dalla mostra *Twentieth Century Italian Art* organizzata dal MoMA dal 28 giugno al 18 settembre 1949, e curata da H. Barr Jr.,

<sup>107</sup> Cfr. *Giovanni di Paolo (1403-1483)*, dattiloscritto (fronte, 1 foglio), [Charles Olson Prose no. 205] Cfr. Folder 1570 Olson Charles, 1910-1970, Box 30, Series I-F, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>108</sup> Cfr. lettera manoscritta da Corrado Cagli a Charles Olson, Rome April 15th 1958 (fronte, 1 foglio), Folder Cagli, Corrado 1947-1958, Box 135, Series II, Charles Olson Research Collection. Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs.

<sup>109</sup> C. Olson, *Projective Verse*, "Poetry", 1950. Tale dichiarazione di poetica avrà grandi influenze sulla nuova generazione di poeti e artisti americani, soprattutto quelli formati al Black Mountain College, dove Olson, dopo aver tenuto alcune lezioni saltuarie tra il 1948 e il 1949, occuperà il ruolo di rettore dal 1951 fino al 1956. Nel numero 2, aprile-maggio 1955, di "Arti Visive" viene recensita la nuova rivista del Black Mountain, il cui comitato direttivo è formato dai poeti Blackburn, Layton, Olson, Rexroth, con parole di paluso e sostegno alla poesia di Olson. "La poesia di Charles Olson, sopra tutto, ci trova uniti e consenzienti" (cfr. A. Ascani (a cura di), Cronache. Black Mountain, "Arti Visive", Roma, II serie (2), aprile-maggio 1955, p.1.

<sup>110</sup> Cfr. C. Olson, *Il verso proiettivo*, "Il Verri", Milano, I (1), marzo 1961, pp.9-23. A commento del manifesto del poeta americano in questo stesso numero compaiono A. Giuliani, *Il verso secondo l'orecchio*, pp.43-52 ed E. Sanguineti, *Poesia e mitologia*, pp.24-33.

direttore del museo, e James Thrall Soby<sup>111</sup>. Infatti è proprio grazie al successo della mostra del MoMA e agli scambi di opinioni con Cagli e Soby, che Catherine Viviano alla fine del 1949 – affrancatasi dal gallerista Pierre Matisse, di cui era stata assistente per quindici anni, promuovendo l'arte francese negli Stati Uniti –, decide di aprire una propria galleria specializzata in artisti italiani<sup>112</sup>, proponendo mostre di Afro (1950, 1952, 1955, 1957), Birolli (1952, 1955, 1958), Cagli, Cremonini (1953, 1957), Greco, Guttuso, Manzù, Minguzzi (1956), Mirko (1951, 1957), Morlotti (1951, 1959), Pizzinato, Scialoja (1956), Vedova (1951). La galleria inaugura nel 1950 con una collettiva di Afro, Cagli, Guttuso, Morlotti, Pizzinato negli spazi al 42 East 57th Street che fino ad allora avevano ospitato la galleria di Julien Levy, per molti anni associato agli artisti surrealisti<sup>113</sup>.

Prima del 1949 il MoMA aveva organizzato solamente due mostre dedicate all'arte antica italiana, *Italian Masters* [MoMA Exh. n. 98] dal 26 gennaio al 7 aprile 1940 e *Madonna and Childs*. Come si è detto, la mostra *Twentieth Century Italian Art* del 1949, invece, diede avvio a un processo di crescita di interesse degli Americani verso l'arte italiana del '900, e non solo verso l'antico e il Rinascimento, e determinò una campagna di acquisti di arte italiana del '900 da parte del MoMA stesso, ma anche da altre istituzioni e diversi collezionisti privati. Un percorso che idealmente si concluderà con l'organizzazione, sotto gli auspici dell'International Council del MoMA, dell'esposizione *Twentieth-Century Italian Art from American Collection (Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane)*<sup>114</sup> presso Palazzo Reale di Milano dal 30 aprile al 26 giugno 1960 e alla GNAM di Roma dal 15 luglio al 18 settembre 1960, per essere poi presentata per un'esposizione speciale a New York presso la Santini Brothers Warehouse dal 24 al 26 ottobre 1960. La mostra del 1960 vuole essere una documentazione delle preferenze dei musei e dei collezionisti americani verso l'arte italiana del '900, quindi con lacune e scelte arbitrarie dovute a motivazioni varie e ben precise. Mrs. Bliss Parkinson – presidente dell'International Council – nella prefazione al catalogo della mostra<sup>115</sup>, ribadisce come questa esposizione sia direttamente dipendente da quella del 1949, e quindi da ritenersi un atto di gratitudine degli Stati Uniti, la dimostrazione di grande stima in cui è tenuta l'arte moderna italiana, l'occasione di esporre opere mai viste in Italia, e il frutto di una collaborazione internazionale che ha coinvolto diciotto musei,

---

<sup>111</sup> Tra le molte recensioni che l'esposizione ebbe, si veda L. Venturi, *New York... The New Italy Arrives in America*, "Art News", New York, XLVIII (4), giugno-luglio-agosto 1949, pp.26-29 + 60 e J. Gibbes, *First Survey of 20<sup>th</sup> Century Italian Art at Modern Museum*, "Art Digest", New York, 23 (19), 1 agosto 1949, pp.5 + 31.

<sup>112</sup> Si veda a proposito quanto scrive la stessa Viviano a Giorgio Morandi in una lettera del 2 marzo 1950 in cui invita l'artista italiano ad esporre in galleria: "Recentemente ho inaugurato a New York una galleria per mostrare pittore italiane. Per quindici anni era associata con la Pierre Matisse Gallery. Signor Matisse e figlio di Henri Matisse e si ha occupato con l'arte francese. Io sono de genitori italiani e per lungo tempo ho avuto in mente l'intenzione di stabilire una galleria con intento di fare per l'arte italiana ciò che ha fatto Pierre Matisse per l'arte francese moderna qui in America. Adesso – e finalmente – tutto questo è attualmente accaduto, e la mia galleria è stata inaugurata poche settimane fa con un amostra di cinque pittori italiani contemporanea. Mentre che io ero in Italia l'estate scorsa, avevo il piacere di vedere molti quadri suoi e – se mi permetta di dire – io la considerasse un grand'onore d'avere l'opportunità di mettere in mostra le sue pitture nel prossimo anno qui in New York. Giorni fa, ho parlato con Signor James Soby del Museum of Modern Art e mi ha informato che egli aveva parlato con lei della mia galleria". (cfr. lettera dattiloscritta da Catherine Viviano a Giorgio Morandi, 2 marzo 1950 (fronte, 1 foglio), Folder Morandi, Box 6, Catherine Viviano Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York). La risposta di Morandi del 20 marzo è cordiale e dimostra l'interesse ad esporre dalla Viviano ma non immediatamente per gli impegni già presi (cfr. lettera manoscritta da Giorgio Morandi a Catherine Viviano, Bologna, 20 marzo 1950 (f/r, 1 foglio), Folder Morandi, Box 6, Catherine Viviano Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York).

<sup>113</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da Catherine Viviano a Ennio Morlotti, September 27th 1949 (fronti, 2 fogli di carta velina rosa; testo in italiano), Folder Morlotti, Box 2, Catherine Viviano Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York: "Ma ora sono molto lieto [sic] di dirvi che ho trovato una bella galleria, situata a 57th street – la strada più rinomata per gallerie d'arte in New York. Recentemente, questa galleria apparteneva a Julien Levy chi [sic] per molti anni ha [sic] stato associato cogli artisti surrealisti. [...] Primo [sic] di partire per America, ho parlato con Corrado Cagli d'un progetto – di mostrare un gruppo di cinque pittori italiani. Gli artisti che vorrei mostrare primi [sic] sono: Afro, Cagli, Guttuso, Morlotti, Pizzinato". Questa stessa lettera venne inviata dalla Viviano a tutti e cinque gli artisti della prima collettiva.

<sup>114</sup> *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*; Milano, Silvana Editoriale, 1960 (catalogo della mostra a cura di J. T. Soby a Palazzo Reale, Milano, 30 aprile-26 giugno 1960 e alla GNAM, Roma, 15 luglio-18 settembre 1960).

<sup>115</sup> Mrs. Bliss Parkinson, *Prefazione*, in *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*; cit., pp.14-15.

sessantadue collezionisti privati per il prestito delle opere, e una nutrita cerchia di critici e direttori di musei per l'individuazione e la localizzazione delle opere<sup>116</sup>. Lo stesso Soby nel testo in catalogo descrive l'evoluzione dell'interesse degli Americani per la cultura italiana del Novecento, iniziato nell'immediato dopoguerra e rivolto innanzitutto al cinema e alla letteratura, poi alla pittura e alla scultura, e accompagnato dal riesame con spirito nuovo dell'opera degli artisti del primo Novecento, che, salvo alcune eccezioni, erano rimasti al di fuori dell'attenzione dei critici americani, indirizzata specialmente a Parigi. Soby afferma che è "lontano il tempo in cui tendevamo a scartare il futurismo come semplice variante, soltanto un po' più rumorosa del cubismo parigino"<sup>117</sup>, per cui anche la vasta sezione dedicata al futurismo dalla fondamentale mostra al MoMA nel 1936, *Cubism and Abstract Art*, curata da Barr, poteva essere considerata un'eccezione. La mostra del 1960 vuole essere "chiara prova di quante opere contemporanee di interesse e importanza indiscutibile, di scultori e pittori italiani, costituiscano oggi una parte preziosa di molte collezioni americane private e pubbliche"<sup>118</sup>.

*Twentieth Century Italian Art* fu davvero la prima grande occasione per il pubblico americano di ammirare un vasto gruppo di opere di artisti italiani contemporanei<sup>119</sup>, riconoscendo all'arte italiana del Novecento una propria storia, autonomia e carattere indipendenti da quella francese. L'esposizione fu il risultato di un lavoro di ricerca e di permanenze in Italia da parte dei due curatori nella primavera-estate del 1948 e della collaborazione di rilevanti figure del panorama artistico e culturale italiano, tra cui soprattutto Romeo Toninelli, a cui viene riconosciuto il ruolo di Segretario esecutivo della mostra<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Tra i critici e direttori di musei abbiamo: Eleanor Fery, Detroit Art Institute; Gordon M. Smith, Albright Art Gallery di Buffalo; John Maxon e Frederick A. Sweet, The Art Institute di Chicago; Reginald Poland, Atlanta Art Association; Gordon B. Washburn, Carnegie Institute di Pittsburgh; William N. Eserdrath Jr., City Art Museum St. Louis; Richard F. Brown, James H. Elliot, Country Museum di Los Angeles; Sam Hunter, Minneapolis Institute of Arts; James W. Foster Jr., Santa Barbara Museum of Art]. Tra i collezionisti privati, invece, ricordiamo, figure fondamentali del collezionismo americano quali Vico Baer, Eric Estorick, Henri Ford II, Ginger Godyear, Peggy Guggenheim, Joseph Hishorn, John S. Newberry, Robert Osborn, Vincent Price, John D. Rockefeller 3rd, Nelson Rockefeller, Slifka, Winston. Infine possiamo citare tra i musei prestatori, oltre al MoMA che riveste un ruolo centrale con 46 opere prestate, i principali musei statunitensi come l'Albright Art Gallery di Buffalo, l'Art Institute di Chicago, il Carnegie Institute di Pittsburgh, il Guggenheim di NY, il Museum of Fine Arts di Boston, il San Francisco Museum of Arts, il Walker Art Center di Minneapolis e la Yale University Art Gallery di New Haven. Pur nell'intento di mostrare un panorama del collezionismo americano il più completo e di alta qualità possibile, il MoMA, in quanto organizzatore e principale finanziatore della mostra, vuole ribadire il proprio ruolo guida nella conoscenza dell'arte italiana moderna in Italia. Cfr. lettera dattiloscritta da Frank O'Hara, James Schuyler a Susan Senior, cc. A. H. Barr Jr., James Thrall Soby, August 7th 1958 (fronte, 2 fogli, il primo su carta intestata MoMA) James Thrall Soby Papers I-22-A.2. The Museum of Modern Art Archives, New York: O'Hara riporta una discussione con Dorothy Miller in cui si ribadisce la volontà del MoMA di prestare le opere: "Mr. Barr and Mr. Soby would in all probability wish to include from the MoMA collections, both for the quality of the exhibition and also to show clearly the leadership which the Museum has shown in the connoisseurship of modern Italian art which the exhibition should reflect".

<sup>117</sup> J. T. Soby, *Presentazione*, in *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*; cit., p.16.

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> La mostra comprendeva circa 230 opere (tra dipinti, sculture, disegni, bozzetti, incisioni) – in molti casi di altissima qualità – di 45 artisti: Afro (2), Balla (6), Bartolini (4), Boccioni (26), Borra (2), Cagli (3), Campigli (6), Carrà (12), Casorati (8), Cassinari (2), De Chirico (12), Clerici (2), Donghi (3), Fazzini (5), Fiume (6), Fontana (3), Greco (2), Guidi (2), Guttuso (8), Lepri (1), Mafai (4), Manzù (7), Marini (7), Martini (4), Mascherini (1), Modigliani (19), Morandi (18), Muccini (2), Pirandello (3), De Pisis (4), Pizzicato (2), Rosai (6), Russolo (1), Santomaso (2), Scialoja (1), Scipione (3), Semeghini (2), Severini (8), Sironi (4), Soffici (2), Stradone (1), Tosi (3), Vespignani (2), Viani (1), Viviani (7).

<sup>120</sup> Si ricordano Fernanda Wittengs, Soprintendente di Brera, Costantino Baroni, Direttore dei Musei Civici di Milano, Palma Bucarelli, Soprintendente e direttrice della GNAM, Umbro Apollonio e Rodolfo Pallucchini della Biennale di Venezia, Laurence P. Roberts e Charles Rufus Morey dell'American Academy in Rome, Raffaele Carrieri, Lamberto Vitali, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Carlo L. Ragghianti, Roberto Longhi, Pietro Feroldi, Leone Traverso, Giovanni Scheiwiller, Virginio Ghiringhelli, Carlo Cardazzo, Gianni Mattioli, Adriano Pallini, Riccardo Jucker, Cesare Tosi e Donna Benedetta Martinetti, inoltre un importante contributo fu dato anche da Vico Baer e Douglas Cooper.



Sala d'ingresso della mostra *Twentieth-Century Italian Art*, MoMA, 28 giugno-18 settembre 1949

I primi ragionamenti concreti sulla mostra iniziarono nel 1945, sebbene, come scrive lo stesso Barr in una lettera a Wheeler del 22 maggio 1945<sup>121</sup> l'interesse per realizzare un'esposizione di arte italiana del '900 al MoMA risalgono già al 1933. Appena terminata la guerra in Italia, immediata fu la ripresa delle relazioni culturali tra Italia e Stati Uniti, non solo per il restauro dei monumenti distrutti dai bombardamenti, ma anche per sviluppare scambi artistici contemporanei. Difatti una lettera di Morey a Barr del precedente 15 maggio confermava che i rapporti tra arte italiana e arte americana rientrano nel programma di cooperazione culturale tra gli Stati Uniti e l'Italia dell'American Academy in Rome e nell'interesse degli Stati Uniti<sup>122</sup>. Come Barr e Soby scrivono nell'introduzione del catalogo, la mostra è anche l'occasione per ammettere, con grande onestà intellettuale, un proprio ritardo e mancanza critica e storica nei confronti dell'arte italiana moderna, dovuto, da un lato dal giustificato interesse per la pittura e la scultura contemporanee americane, dall'altro dalla formidabile attrazione in Europa verso l'arte contemporanea parigina e quella antica italiana. I due curatori riconoscono ora il grande interesse per la produzione artistica italiana moderna, soprattutto, ma non solo, per i due grandi movimenti del futurismo e della scuola metafisica, che hanno contribuito in modo vitale alla tendenza dominante dell'arte internazionale, ma anche per artisti della generazione più vecchia e di mezzo, e per i giovani attivi nel secondo dopoguerra. In alcuni casi si tratta di vere rivelazioni per la conoscenza americana, come la reale comprensione del valore e dell'importanza dell'opera di Morandi, fino a quel momento fortemente sottovalutato. Inoltre i due curatori rivelano quanto ora sia propizio il clima per l'arte, dopo la fine dell'isolazionismo fascista.

È interessante osservare come *Twentieth-Century Italian Art*, con il riconoscimento critico "ufficiale" dell'arte italiana del XX secolo da parte del MoMA, massima istituzione americana dell'arte moderna, – negli anni in cui New York sta assumendo il ruolo di città guida nella ricerca artistica internazionale – abbia avuto un impatto davvero notevole e abbia stimolato l'interesse dei musei e dei collezionisti americani. Lo stesso MoMA, che prima della mostra annoverava nella

<sup>121</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da A. H. Barr Jr. a Wheeler, cc. James Thrall Soby, May 22<sup>nd</sup> 1945 (fronte, 1 foglio su carta intestata MoMA per comunicazione interna) James Thrall Soby Papers I-22-B.1. The Museum of Modern Art Archives, New York: "O'Hara riporta una discussione con Dorothy Miller in cui si ribadisce la volontà del MoMA di prestare le opere: "Mr. Barr and Mr. Soby would in all probability wish to include from the MoMA collections, both for the quality of the exhibition and also to show clearly the leadership which the Museum has shown in the connoisseurship of modern Italian art which the exhibition should reflect".

<sup>122</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da Charles Rufus Morey a A. H. Barr Jr., May 15<sup>th</sup> 1945 (fronte, 1 foglio su carta velina) James Thrall Soby Papers I-22-B.1. The Museum of Modern Art Archives, New York. Morey, Prof. all'American Academy in Rome è responsabile delle Relazioni Culturali tra gli USA e l'Italia, e membro americano dell'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti (cfr. *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, testo di E. Lavagnino, prefazione di Croce, Morey e Bianchi Bandinelli, Roma 1947).

propria collezione solamente tre de Chirico e tre Modigliani (seppur di gran qualità)<sup>123</sup>, acquista un numero cospicuo di opere (tra dipinti, sculture, disegni e incisioni) durante la fase di preparazione dell'esposizione e soprattutto dopo di essa<sup>124</sup>. La mancanza nella collezione del MoMA di un gruppo di opere che illustrassero sufficientemente il panorama artistico italiano prima della mostra del 1949 fu, infatti, oggetto di una polemica "costruttiva" tra Giò Ponti, direttore di "Domus", e Barr, direttore della collezioni del MoMA. Nel numero 234 di "Domus" dell'aprile 1949<sup>125</sup>, Ponti pubblica una propria recensione del volume della collezione di dipinti e sculture del MoMA del 1948: in essa, da un lato loda il museo per la straordinaria raccolta di opere europee in proprio possesso, dall'altro lo critica, in modo garbato ma fermo, ritenendo insufficiente la collezione italiana (con un solo de Chirico [in realtà tre] e due Modigliani [in realtà tre] e affermando quanto sia indispensabile un suo completamento con opere scelte di Sironi, Morandi, Carrà, Martini, Marini, Manzù e del futurismo. Ne risulta un confronto franco con relativo carteggio conservato presso il MoMA<sup>126</sup>, rivelatorio dei modi di operare di tali importanti personalità del mondo dell'arte, rispettosi l'uno dell'altro, ma pronti a sostenere con fermezza le proprie posizioni, e del funzionamento del mercato dell'arte. Con una lettera del 18 maggio – di cui poi Ponti chiederà il permesso di pubblicazione su "Domus – Barr Jr. ringrazia Ponti per la recensione, ammettendo le lacune della collezione del MoMA in ambito italiano e affermando che il museo sta operando per completare il *gap* acquistando nuove opere, sempre che gli italiani non alzino troppo i prezzi; per questo motivo Barr si affida all'intermediazione di Ponti<sup>127</sup>. L'8 dicembre dello stesso anno, al termine della mostra sull'arte italiana e della campagna di acquisizioni operata dal MoMA, Barr Jr. riprende il discorso in sospenso illustrando a Ponti in un'ampia lettera gli acquisti dell'ultimo anno di molti lavori italiani, tra cui alcuni di grande importanza, tanto che ora è in grado di affermare che posseggono "a better collection of Modiglianis, of de Chiricos, and of the Futurists than any museum in Italy or elsewhere. We have also a good number of works by other Italian painters and

<sup>123</sup> Cfr. catalogo della collezione *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1948.

<sup>124</sup> Cfr. 1 foglio dattiloscritto, s.d [posteriore al 1948, anteriore alla mostra del 1949] Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.935]. The Museum of Modern Art Archives, New York: *Modern Italian work of art acquired before the exhibition Twentieth-Century Italian Art, 1949*: elenco opere: Boccioni (3) (*Three pencil studies, 1911 for States of Mind*; *Unique Forms of Continuity in Space*, 1913), Cagli (3), Campigli (1), De Chirico (7), Magnelli (1), Marini (1), Modigliani (8). Cfr. *Painting and Sculpture Acquisitions from January 1, 1948 to July 1, 1949. A Supplement to the Catalog Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, New York, 1948 – The Museum of Modern Art Bulletin*, XVII (2-3), 1950: opere di Balla (*Speeding Automobile*, 1912; *Swifts: paths of Movement + Dynamic Sequences*, 1912), Boccioni (*Development of a Bottle in Space*, 1912), Carrà (*Funeral of the Anarchist Galli*, 1911), Cassinari, Marini, Morandi (*Horse and Rider*, 1947-48), Muccini, Severini (*Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin*, 1912). Cfr. press release s.d [databile tra l'8 settembre (Museum's Gala Italian Evening) e il 18 settembre 1949 (fine mostra)] AHB 1.151 [AAA:2172.936-939]. The Museum of Modern Art Archives, New York: *Museum Purchases Modern Italian Works from 20<sup>th</sup>-Century Italian Art Exhibition*: comunicazione dell'acquisto di opere (con commenti di Barr) avvenuto grazie ai contributi raccolti durante la serata di Gala a favore dell'Italian Purchase Fund che ha tali finalità: 41 opere (10 dipinti, 4 sculture, 7 disegni, 15 stampe, 5 portfoli di stampe) di 22 artisti. La scelta delle opere e degli artisti risponde a un duplice obiettivo del museo: acquistare sia artisti già affermati a livello internazionale, sia giovani i cui il museo crede: Balla (2) (*Swifts: paths of Movement + Dynamic Sequences*, 1912; *Speeding Automobile*, 1912), Boccioni (3) (*Development of a Bottle in Space*, 1912), Carrà (1) (*Funeral of the Anarchist Galli*, 1911), Severini (*Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin*, 1912); Morandi (7), Casorati (1), Cassinari (1), Fiume (1), Guttuso (2), Lepri (1), Manzù (20), Marini (1), Martini (1) (*Daedalus and Icarus*, 1934-35), Mirko (1), Muccini (1), De Pisis (10), Urbinati (3), Vespignani (4), Viani (1), Viviani (8). Si veda anche un secondo foglio dattiloscritto con l'elenco delle acquisizioni dopo il 9 settembre 1949 (Boccioni, De Chirico, Guttuso, Marini, Modigliani, Morandi, Severini, De Chirico); cfr. foglio dattiloscritto (1 fronte, 1 foglio), Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.934]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>125</sup> Cfr. G. Ponti, *La scelta del Museum of Modern Art*, Milano, "Domus", (234), p.50. L'estratto della recensione efu inviato da Ponti a Barr Jr. con un'altra lettera del 30 aprile 1949 (cfr. lettera dattiloscritta da Giò Ponti ad Alfred H. Barr Jr., Milano, 30 aprile 1949 (fronte, 1 foglio, carta intestata Editoriale Domus), Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.921-922]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>126</sup> Il carteggio comprende 32 documenti tra materiali, telegrammi e lettere scritte tra Ponti e suoi collaboratori, Barr Jr. e suoi collaboratori, e Daria Guarnati dal 30 aprile 1949 e al 17 giugno 1952; cfr. Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.913-967]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>127</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da Alfred H. Barr Jr. a Giò Ponti, Milano, 30 aprile 1949 (fronte, 1 foglio, carta velina), Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.962]. The Museum of Modern Art Archives, New York.



sculptors”<sup>128</sup>. Barr vuole una sorta di “risarcimento” e – grazie alle sollecitazioni di Daria Guarnati, amica e collaboratrice di Ponti – propone a Ponti di pubblicare su “Domus” una sorta di catalogo illustrato della collezione italiana del MoMA con la lista di tutte le opere con le relative riproduzioni e un testo esplicativo a firma di Ponti oppure di Barr Jr. Lo scambio epistolare mostra l’evolversi di questa proposta nel tentativo di trovare l’accordo sulle modalità di pubblicazione, soprattutto per trovare una soluzione che risolva il nodo economico, cioè l’alto costo dell’operazione. Finalmente il 28 aprile 1950 Ponti conferma a Barr Jr. che il materiale verrà pubblicato in tre parti sui numeri di “Domus” di luglio-agosto – dedicato alla Biennale di Venezia –, settembre e ottobre 1950, con un’introduzione dello stesso Ponti, come appunto poi avverrà<sup>129</sup>. Tuttavia non tutto è risolto, infatti – a sottolineare la grande attenzione che Barr presta alla comunicazione delle notizie e dei dati relativi al MoMA –, nella missiva del 3 ottobre 1950, Barr chiede a Ponti una rettifica all’affermazione di “Domus” secondo la quale la collezione d’arte italiana del MoMA sia la più completa al mondo, che è da ritenersi esagerata, perché ciò è sicuramente vero per le opere del primo periodo futurista, e molto belli sono anche i gruppi di lavori di De Chirico e Modigliani, ma non lo è per quanto riguarda l’arte degli ultimi trent’anni, dove sono ben lontani dalla completezza<sup>130</sup>. Leggendo i nomi degli acquisti del MoMA, infatti, si osserva come si tratti di artisti in grandissima maggioranza già attivi prima della seconda guerra mondiale: l’eccezione più eclatante, e che con un occhio storico attuale colpisce molto – è Vespignani<sup>131</sup>, apprezzato soprattutto come disegnatore e incisore, che, insieme a Cremonini, sembra essere la nuova star dell’arte italiana del secondo dopoguerra in America. Due nomi – il primo sostenuto da Guttuso,

<sup>128</sup> Lettera dattiloscritta da Alfred H. Barr a Giò Ponti, cc. J. T. Soby, Miss Chamberlain, December 8th, 1949 (fronte, 2 fogli), Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.958-959]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

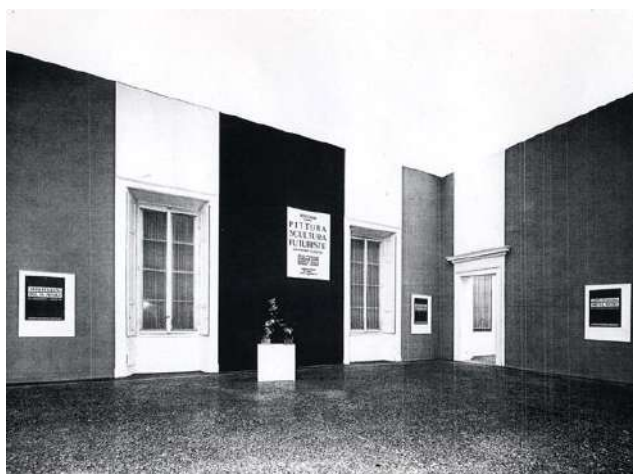
<sup>129</sup> Lettera dattiloscritta da Giò Ponti ad Alfred H. Barr, April 28th, 1950 (fronte, 1 foglio), Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.925]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>130</sup> Lettera dattiloscritta da Alfred H. Barr a Giò Ponti, cc. J. T. Soby, Miss Chamberlain, October 3rd 1949 (fronte, 1 foglio), Alfred H. Barr Jr. Papers 1.151 [AAA: 2172.917]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>131</sup> A partire dalla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta il successo di Vespignani negli Stati Uniti è piuttosto evidente e dimostrato dalla partecipazioni a diverse mostre personali (Hugo Gallery, Vivivano Gallery, John Helleer Gallery) e collettive, dalle acquisizioni importanti, e dalle numerose segnalazioni o recensioni su riviste quali “Art News” (*Renzo Vespignani* [recensione della mostra alla Hugo Gallery], vol. LVIII (8), dicembre 1948, p.52) e “Art Digest” (E. Genaur, *Vespignani Debut* [recensione della mostra alla Hugo Gallery], XXIII (4), 15 novembre 1948, p.30) e quotidiani, come per esempio il New York Times (E. A. Jewell, *Brooklyn Biennial*, 20 aprile 1947, p.X7; *Dog portraits in Exhibition* [recensione della mostra alla Hugo Gallery], 1 novembre 1948, p.27; S. Hunter, *Indonesia in Art* [recensione della mostra alla Hugo Gallery], 7 novembre 1948, p.X9; A. B. Louchheim, *Brancusi’s Fish in New Art Show* [mostra delle acquisizioni del MoMA], 1 febbraio 1950, p.27; S. Preston, *At Two Modern Museums* [recensione della mostra al Bodley Shop, 6 agosto 1950, p.X5; A. B. Louchheim, *Italian Art in 1950*, con un disegno di Vespignani, *Railroad Yards* [Vespignani alla Biennale: “some of the most sensitive and dramatic drawings of our time”], 13 agosto 1950, p.X85; *Contemporary Art Seen in Galleries* [recensione della mostra *Contemporary Italian Drawings*], 13 ottobre 1950, p.41; *New Art Displays Open for Holidays* [recensione della collettiva alla Viviano Gallery: Afro, Pizzinato, Ruvolo, Vespignani, Mirko, Guttuso], 16 dicembre 1950, p.25; *New Art Displays Cover Wide Range* [recensione della mostra di disegni e dipinti alla Hugo Gallery], 15 gennaio 1951, p.28; S. Preston, *Chiefly Modern* [recensione della mostra di Vespignano e Zancanaro alla Hugo Gallery], 21 gennaio 1951, p.89; inserto pubblicitario della mostra *Drawings: Rollo, Carlyle, Brown, Vespignani, Glasco, Marini, Cremonini*, 11 maggio 1952, p.X9; recensione di *A Handfu of Blackberries* by Silone, con un disegno di Vespignani, *The Wall*, 18 ottobre 1953, p. BR4; S. Preston, *62 Modern Drawings to Be Shown Today* [recensione della mostra al MoMA], 21 aprile 1954, p.32; S. Preston, *Masters of Prints* [recensione della mostra al MoMA *Master of Prints 1883-1954*], 12 dicembre 1954, p.X13; *About art and Artists* [recensione della mostra alla Knoedler Gallery *Twelve Contemporary Italian Painters*], 18 maggio 1955, p.29; S. Preston, *Contemporary Italians*, 24 luglio 1955, p.X6; *Art Gallery Pot-pourri* [recensione della collettiva alla Heller Gallery: Urbinati, Guttuso, Muccini, Urbinati, Morandi, Campigli], 9 febbraio 1957, p.17; *Art: satire and Human Trusths* [recensione tre personali di Urbinati, Muccini, Vespignani alla Heller Gallery], 28 febbraio 1957, p.55; *Variety of Shows marks Art Week* [recensione della personale alla Sagittarius Gallery con Antonio Bianco], 26 gennaio 1958, p.92; S. Preston, *Visit From a Museum* [recensione della mostra *Painting in Postwar Italy, 1945-1957*, Columbia University’s Casa Italiana], 26 gennaio 1958, p. X16; D. Ashton, *Art Work of Draftmen. Sixty from U.S. and Italy at Gallery G* [recensione della collettiva a cui partecipano Guttuso, Vespignani, Treccani, Manzù], 11 marzo 1958, p.25).

che anche negli Stati Uniti aveva grande credito e seguito, il secondo più volte esposto dalla Viviano<sup>132</sup> – poi ridimensionati e quasi dimenticati.

A partire da questo momento l'interesse degli Americani per l'arte italiana del Novecento è in grande crescita; e non solo a New York, ma in tutti gli Stati Uniti. E se probabilmente in una fase iniziale è il fascino della cultura italiana nel suo complesso a suscitare l'attenzione degli Americani, col tempo, ma in modo rapido e progressivo, tale interesse si focalizza sempre più sulla produzione artistica e in particolar modo sui giovani attivi a partire dal secondo dopoguerra. Diverse sono le gallerie e le istituzioni interessate – tra le più note ricordiamo la Knoedler Gallery, Hugo Gallery, Heller Gallery e Viviano Gallery a New York, The Art Institute e l'Art Club di Chicago – e in forte crescita è il mercato collezionistico, tanto che i prezzi di diversi artisti italiani – Afro su tutti – beneficiano di una crescita importante. E la già citata *Twentieth-Century Italian Art from American Collections* del 1960<sup>133</sup> è il risultato di tale processo.



I copertina del catalogo e sala d'ingresso della mostra *Arte Italiana del XX secolo dalle collezioni americane*, Palazzo Reale, Milano, 30 aprile-26 giugno 1960 e alla GNAM, Roma, 15 luglio-18 settembre 1960

La mostra, che si apre con la scultura di Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio*, dedica le prime sale alla vasta rappresentanza del futurismo riconoscendo un ruolo fondamentale a Balla e Boccioni, considerati da Soby "tra i più grandi artisti degli ultimi duecento anni", e presentando opere capitali e da tempo non visibili in Italia. Seguono le sale della scuola metafisica con un gruppo di opere di de Chirico di grande qualità realizzate tra il 1911 e il 1915 e alcuni disegni metafisici di Carrà, di cui invece mancano nelle collezioni americane i dipinti. Molto ampia e di alta qualità è la selezione di opere di Modigliani e di Morandi con opere dagli anni Venti ai Cinquanta, a cui seguono opere di artisti nati tra il 1880 e il 1890 come Campigli, Sironi, Casorati, De Pisis (che ha un seguito ristretto ma di veri convinti), Magnelli, che per Soby non ha ancora ricevuto il riconoscimento che merita, Pirandello e Scipione. Importante è anche la presentazione dei "giovani" come Cagli, Afro, Burri, Capogrossi, Santomaso, Birolli, Scialoja, Vedova, Music, Corpora, Tancredi, Bacci, Guttuso, Vespignani, Muccini, Cassinari, Pizzinato, Cremonini e degli scultori Martini, Marini, Manzù, Mirko, Minguzzi, Fazzini, Greco, Viani, Garelli, Fontana e Mastroianni, grazie ai quali – afferma Soby – l'Italia ha riacquisito il suo antico posto d'onore nella scultura, presentando una straordinaria ricchezza tecnica e qualitativa. Tuttavia, da un punto di vista critico e del mercato, il discorso sarebbe incompleto se non si considerassero le informazioni ricavabili dai materiali preparatori e dai carteggi inerenti la mostra conservati presso gli archivi del MoMA. Varie liste preparatorie mostrano molti nomi che sono stati esclusi, non perché non ne venisse riconosciuto il valore artistico, ma perché spesso non ben rappresentabili attraverso le opere presenti nelle collezioni americane: si va da Licini a Bartolini, Prampolini,

<sup>132</sup> Si segnala che in occasione della personale di Cremonini alla Viviano nel 1957, William Rubin pubblica su "Art Digest" un lungo saggio accompagnato da un ricco apparato fotografico (cfr. W. Rubin, *Cremonini*, "Art Digest", New York, 31 (5), febbraio 1957, pp.28-33).

<sup>133</sup> J. T. Soby, *Presentazione*, in *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*; cit., pp.16-23.

Turcato, Morlotti, Fontana (pittore), Chighine, Mannucci, Moreni, Crippa, Scanavino, Sanfilippo, Dova, Marotta e Giò Pomodoro<sup>134</sup>.

La mostra nel suo complesso ricevette una buona accoglienza da parte della critica internazionale e italiana, sebbene quest'ultima abbia messo in evidenza alcune assenze o sproporzioni, in base a preferenze personali o indirizzi critici assunti<sup>135</sup>.

L'esposizione risulta essere una documentazione veritiera dei gusti e degli indirizzi del collezionismo americano, pubblico e privato, che se da un lato mostra grande attenzione nei confronti dei maestri del futurismo e della metafisica e di altri autori come Modigliani e Morandi, con pezzi di altissima qualità, dall'altro presenta un interesse crescente verso i giovani artisti, che rispecchia la situazione espositiva degli italiani negli Stati Uniti, in equilibrio tra figurativismo e astrattismo. È sicuramente impressionante verificare come tale collezionismo piuttosto capillare e di grande qualità si sia sviluppato in soli dieci anni, grazie sia a un'apertura mentale e a un interesse artistico, sia alle possibilità economiche degli Americani. Tuttavia è interessante osservare come dal punto di vista italiano, e secondo una prospettiva storica più lontana, vi siano alcune mancanze soprattutto degli anni Venti e Trenta (se si pensa alle ricerche astratte generalmente riferibili al gruppo gravitante attorno alla Galleria del Milione), la scarsa considerazione negli Stati Uniti nei confronti di Fontana, conosciuto e considerato solo per le sue ceramiche barocche, o l'importanza riconosciuta in quegli anni ad artisti come Cremonini e Vespignani, successivamente ridimensionati. Nel complesso una riflessione su questa mostra e sul collezionismo americano degli anni Cinquanta, rivela come, se sicuramente è mancato un sistema forte che abbia saputo imporre l'arte italiana, così come era avvenuto per quella parigina, tuttavia dimostra che l'interesse e la passione dei collezionisti americani verso l'arte italiana del periodo sono stati tempestivi, qualitativi e diversificati. Si potrebbe quindi sfatare la semplificazione che viene spesso fatta in merito alla fama internazionale dell'arte italiana, cioè che si conoscano solamente Futurismo, Metafisica per saltare poi all'Arte Povera e alla Transavanguardia<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> La conoscenza dell'arte italiana (anche del secondo dopoguerra) da parte di Soby, Barr, O'Hara e McCray, cioè di tutti coloro che sono coinvolti nella mostra, risulta essere ampia e piuttosto dettagliata, più di quello che poi effettivamente risulti dalla mostra – in quanto vincolata dall'assunto di partenza, cioè le opere collezionate – e sicuramente più della conoscenza dell'arte americana che molti critici italiani in quegli anni avevano.

<sup>135</sup> La recensione di Leonardo Borghese sul Corriere della Sera del 30 aprile 1960 (p.3) scatena una dura polemica. Borghese accusa i curatori di pigrizia, prudenza e assoluta incapacità di ricerca, di slancio e fantasia, e sostiene che la mostra è una visione parziale e arbitraria dell'arte italiana moderna che segue la solita linea fissa dell'arte italiana stabilita dai critici delle Biennali di Venezia che parte dai futuristi, e passando per la metafisica e Morandi arriva fino agli astrattisti, fino "alle liberazioni magnifiche degli stracci sporchi, dei cartoni bucherellati e di qualsiasi materiale a pezzi informi". Partendo dall'equiparazione futurismo = fascismo, il critico afferma che il materialismo dei futuristi contribuì moltissimo alla rovina morale, in quanto scuola di perpetua violenza. L'attacco al futurismo, di carattere ideologico e politico, continua nell'attacco a questa linea dell'arte e della cultura considerata dal critico falsa, antidemocratica, antiamericana e immorale: "un'arte che principia con la velocità violenta porta alla disgregazione e al nulla, un'arte che ha per scopo ultimo gli oggetti, i valori materiali in se stessi, conduce al nulla dello spirito e della libertà". Pertanto un'America che sostiene quest'arte, tradisce se stessa e i propri valori morali. Per Borghese i pochi artisti validi, purtroppo male e poco rappresentati, sono De Pisis, Scipione, Vespignani, Muccini, Cassinari, Martini, Manzù, Marini.

In una lettera del 9 maggio 1960 a Soby, McCray afferma che la posizione di Borghese è inseribile in quella serie di commenti di carattere xenofobo e a priori nei confronti di qualsiasi mostra proveniente dagli Stati Uniti, non rispecchia il vero sentimento degli italiani e la buona ricezione della mostra; difatti ha ricevuto il sostegno di artisti, collezionisti e critici italiani come Frua, Rogers, Jucker, Jesi, Marini, Giò Ponti, Dorfles, Dell'Acqua, Vitali, Toninelli, Russoli, Mattioli, a cui va aggiungersi la lettera collettiva in difesa della mostra indirizzata a Mario Massioli, direttore del Corriere della Sera (cfr. lettera dattiloscritta da McCray a James Thrall Soby, May 9th 1960 (), James Thrall Soby Papers I-22-A.1. The Museum of Modern Art Archives, New York). Senza dilungarci troppo si segnalano gli interventi più interessanti comparsi sui quotidiani dell'epoca: M. De Micheli, *Arte italiana del Novecento nelle collezioni americane*, "L'Unità", Roma, 30 aprile 1960, p.3; M. Valsecchi, *Mezzo secolo d'arte italiana ci ritorna dall'America*, "Il Giorno", Milano, 30 aprile 1960, p.12; M. Lepore, *La pittura di casa nostra che piace agli americani*, "Corriere d'Informazione", Milano, 4-5 maggio 1960, p.3; M. Venturoli, *Di ritorno dall'America*, "Paese Sera", Roma, 11-12 maggio 1960, p.7; G. Sciortino, *Pittori italiani in America*, "La fiera letteraria", Roma, 15 maggio 1960, XV (20), p.6; C. Lonzi, *Arte italiana del XX secolo da Collezioni americane*, "L'Approdo letterario", VI 810), aprile-giugno 1960, pp.117-120.

<sup>136</sup> Ciò è dimostrato in tempi recenti anche dagli studi storici e critici condotti da ricercatori americani sull'arte italiana del secondo dopoguerra. Si veda come esempio principale il numero monografico *Postwar Italian Art. A Special Issue* pubblicato da "October", la rivista d'arte americana fondata da Rosalind Krauss e

In un tale contesto il ruolo della Catherine Viviano Gallery era unanimemente riconosciuto. Durante la preparazione della mostra, infatti, la Viviano, insieme a Leo Castelli e Philip Bruno, è ritenuta dallo staff del MoMA una delle figure più esperte e conoscitrici dell'arte italiana del secondo dopoguerra grazie a un'esperienza ormai decennale<sup>137</sup>.

Come abbiamo visto, la Catherine Viviano Gallery inaugura nel gennaio 1950 con la collettiva di Afro, Cagli, Guttuso, Morlotti e Pizzinato, grazie ai contatti diretti favoriti da Cagli e dagli incontri durante i viaggi della Viviano in Italia soprattutto in occasione della Biennale di Venezia.

Tra settembre e novembre 1949 l'attività organizzativa della Viviano è piuttosto frenetica così come sostenuta è la corrispondenza, in italiano e inglese, con gli artisti coinvolti. I Catherine Viviano Gallery Records, conservati presso gli uffici newyorkesi degli Archives of American Art della Smithsonian Institution presentano una grande quantità di materiali relativi all'attività ventennale della galleria, tra cui numerosi carteggi con artisti, critici e gallerie italiane che dimostrano la capillare conoscenza dell'arte italiana e gli stretti rapporti che la Viviano col tempo si crea, divenendo punto di riferimento per chiunque in Italia si rivolgesse al mercato americano<sup>138</sup>. L'elenco dei nomi – dato da una prima consultazione e analisi dell'archivio, di cui solo ora, visto l'interesse di alcuni studiosi (fra cui tra i primi chi scrive) è iniziato il riordino e la catalogazione dopo la donazione e deposito avvenuto nel 2003 – va da Cagli, Afro, Morlotti, Pizzinato, Guttuso, Birolli, Cassinari, Mirko, Minguzzi, Pirandello, Music, Dorazio, Greco, Salvatore Meo, Morandi, Moreni, Santomaso<sup>139</sup>, Margherita Russo, Sanfilippo, Savelli, Cremonini, Tancredi, Cavellini, Ghiringelli, Franchetti, Valsecchi, la Galleria delle Carrozze, la Galleria dell'Obelisco, la Galleria Schneider, la rivista e Galleria Spazio, l'Archivio della Biennale di Venezia, l'Istituto Italiano di cultura e l'America-Italy Society. Tra i carteggi segnalati quelli più corposi e interessanti riguardano i rapporti della Viviano con Birolli<sup>140</sup>, Morlotti<sup>141</sup> e Afro<sup>142</sup>, il quale, com'è noto, divenne il suo artista italiano di punta, nonché fondamentale fonte di informazioni sull'America e sull'arte americana per molti artisti italiani. .

Il più sollecito a rispondere all'invito della Viviano del 27 settembre 1949 a partecipare alla mostra *Five Italian Painters* è Ennio Morlotti<sup>143</sup>, che il 3 ottobre comunica la disponibilità dei cinque quadri richiesti e invita caldamente la gallerista a coinvolgere nel progetto anche Renato Birolli,

---

Annette Michelson, nella primavera del 2008 (cfr. C. Gilman (edited by), *Postwar Italian Art. A Special Issue*, Cambridge, MIT Press, 124, primavera 2008). Un discorso a parte richiederebbe la valutazione critica della modalità dell'operazione condotta e dell'impostazione di alcune analisi.

<sup>137</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da Frank O'Hara, James Schuyler a Susan C. Senior, cc. Alfred H. Barr Jr., James Thrall Soby, August 7<sup>th</sup> 1958 (fronte, 2 fogli, il primo su carta intestata MoMA), James Thrall Soby Papers I.22.A.2. The Museum of Modern Art Archives, New York: "Based on our understanding that because of the pressing schedules which Mr. Barr and Mr. Soby were following, our department should being preliminary research on artists to be included and on collections we might approach to obtain important loans, we have proceeded accordingly. Since the period of the exhibition is 1908-1958, we have consulted such dealers as Catherine Viviano, Leo Castelli and Philip Bruno for information on the post-war period".

<sup>138</sup> L'archivio della Catherine Viviano Gallery è costituito dai Catherine Viviano Gallery Records che constano di 12 box, tra materiali bio-bibliografici e preparatori delle mostre, carteggi e documenti finanziari. Cfr. Catherine Viviano Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York.

<sup>139</sup> La prima mostra personale di Santomaso negli Stati Uniti verrà organizzata solo tra aprile e maggio del 1957 dalla Grace Borgenicht Gallery di New York (cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache*. New York, "Arti Visive", Roma, Il serie (6-7), estate 1957, p.25.

<sup>140</sup> Il materiale inerente Birolli si trova in folder specifici all'interno del box 1 (Folder Birolli e Folder Birolli – Price List, Box 1: Artists' Biographies. Artists' Files. Basaldella, Afro & Mirko – Broderson, Rob't) e come materiale sparso nei box 3 (Box 3: Artists' Files, Dan Rice - Kozo Wakabayashi; Printed Material), 12 (Box 12: Printed Material, Exhibition Catalogues and Miscellaneous Publications). Sono conservate 97 lettere e cartoline tra la Viviano e Birolli (Renato e Rosa) durante gli anni cinquanta, e altre 57 lettere e cartoline tra la Viviano e Rosa, Zeno e Marco Birolli tra il 1961 e il 1975. Questo materiale dovrà essere incrociato con quelli conservati nel Fondo Renato Birolli presso il Gabinetto Viessaux a Firenze.

<sup>141</sup> Il materiale inerente Morlotti è conservato in folder specifici all'interno del box 2 (Folder Morlotti e Folder Morlotti – Report, Box 2: Artists' Biographies. Artists' Files, Joseph Glasco-Armando Pizzinato). Sono conservate 50 lettere e telegrammi tra la Viviano e Morlotti scritte dal 27 settembre 1949 al 18 dicembre 1959, e quattro cataloghi.

<sup>142</sup> Il carteggio Viviano-Afro è stato recentemente pubblicato da Barbara Drudi in B. Drudi, *Afro, da Roma a New York 1950-1968*, Prato-Siena, Gli Ori, 2008, basandosi sui materiali conservati presso l'Archivio Afro di Roma, che andrebbero incrociati con alcuni materiali presenti nei Catherine Viviano Records.

<sup>143</sup> Incrociando i vari carteggi si apprende che le risposte più pronte furono quelle di Morlotti, Afro e Pizzinato, mentre per Cagli e Guttuso fu necessaria una certa sollecitazione per la quale la Viviano incaricò Afro, visti i tempi stretti per l'organizzazione e la spedizione delle opere.

sostenendo che in tal modo l'esposizione ne avrebbe guadagnato in oggettività. Nella risposta datata 1° novembre – contemporanea e simile a quella scritta il giorno precedente ad Afro – la Viviano chiede a Morlotti di proporre a Birolli l'organizzazione di una mostra personale con 15-18 quadri<sup>144</sup> e l'invio di due o tre tele che ha visto in casa della signora Birolli per mostrarle privatamente ad alcuni collezionisti, e 6-8 acquerelli e disegni per la seconda collettiva in programma. L'attività espositiva della Viviano, quindi, è ben pianificata: si inizia con due collettive, la prima di dipinti dei *Five Italian Painters* dal 24 gennaio al 18 febbraio 1950, la seconda di disegni e acquerelli (febbraio-marzo 1950); e si prosegue con le prime personali di artisti italiani, dedicate a Mirko (aprile-6 maggio 1950) e Afro (15 maggio-9 giugno) – che diviene per quest'ultimo l'occasione per una permanenza di otto mesi negli Stati Uniti –, recensite da Belle Krasne su "Art Digest"<sup>145</sup>. La prima collettiva, invece, era stata commentata su "Art News" nel numero di febbraio 1950 sottolineando la presenza di tutti gli artisti eccetto Morlotti, alla mostra del MoMA del 1949, l'evidenza del progresso delle loro ricerche, e una generale comune dipendenza dalle forme di Picasso, in realtà poi riconosciuta nello specifico in Afro e Guttuso<sup>146</sup>. Più dettagliata l'analisi di Aline B. Louchheim sul New York Times, che, pur ammettendo un debito alla Scuola di Parigi, riconosce in ognuno dei cinque artisti un linguaggio personale pieno di qualità, vita, vigore e attenzione per la pura bellezza visuale<sup>147</sup>. Comunque, ciò che a noi interessa maggiormente è l'attenzione che la Louchheim rivolge all'operazione nel suo complesso, giudicata considerevole e ben fatta, ricordando i trascorsi della Viviano alla Pierre Matisse Gallery e la scelta di aprire la galleria negli spazi di Julien Levy, completamente trasformati con pannelli autoportanti bianchi in nome di effetti di luminosità e spaziosità. Catherine Viviano, tramite Afro, diviene quindi punto di riferimento per molti artisti italiani, seppure non fosse l'unica gallerista americana a presentarli e col tempo si sia dedicata anche ad altri artisti europei e americani. E il connubio con Afro probabilmente spiega l'assenza di notizie relative alla Catherine Viviano Gallery nelle pagine di "Arti visive" fino al numero 5 dell'estate del 1956, quando entrano nella redazione della rivista Gabriella Drudi e Toti Scialoja pubblicando l'innovativo saggio su Afro riccamente illustrato. Difatti è a partire da questo fascicolo che compaiono le comunicazioni delle mostre organizzate dalla Viviano, oltre alle inserzioni pubblicitarie della galleria pubblicate sugli ultimi due numeri del 1957 e 1958<sup>148</sup>. Nel numero 5 abbiamo la recensione della prima personale dell'artista inglese Alan Davie negli Stati Uniti con sedici opere realizzate tra il 1951 e il 1955 – di cui viene ricordata la partecipazione alla *Mostra Internazionale dei Giovani Artisti* organizzata dal Congresso per la libertà della cultura a Roma, Bruxelles e Parigi nel 1956 –, e la collettiva di dipinti, sculture e disegni di artisti americani ed europei quali Afro, Beckmann, Birolli, Brown, Cremonini, Davie, Glasco, Mirko, Pirandello, Sage e Scialoja<sup>149</sup>. In quello successivo compaiono le segnalazioni delle personali di Peter Canyon tra gennaio-febbraio 1957 e di Mirko da maggio a giugno dello stesso anno<sup>150</sup>; infine nell'ultimo numero di "Arti Visive" si ha una nuova personale di Davie dal 5 al 23 novembre e la quarta personale di Afro allestita dal 25 novembre 1957 al 4 gennaio 1958, che ebbe nuovamente un grande successo<sup>151</sup>.

<sup>144</sup> La personale di Birolli si terrà dal 2 al 27 gennaio 1952, con una presentazione in catalogo di Venturi. Cfr. recensione H. L. F., *Renato Birolli*, "Art News", New York, XLIX (9), gennaio 1951, p.48 e B. K., Renato Birolli, "Art Digest", New York, 25 (7), 1 gennaio 1951, p.19 [viene pubblicata anche un'inserzione pubblicitaria della mostra p.4].

<sup>145</sup> B. Krasne, *Mirko's Lyric Lamentations in Sculpture*, "Art Digest", New York, 24 (14), 15 aprile 1950, p.16; B. Krasne, *Action in Afro*, "Art Digest", New York, 24 (16), 15 maggio 1950, p.19. Nelle due recensioni la Krasne evidenzia un comune sguardo al Picasso post-cubista, sottolineando in Mirko il maggiore interesse per la linea e le relazioni tra forma e spazio, piuttosto che per la massa, invece in Afro un idioma più ambizioso animato da un'azione non dinamica ma di tipo narrativo, con ritmi ascendenti e discendenti.

<sup>146</sup> R. T., *Five Italian painters*, "Art News", New York, XLVIII (10), febbraio 1950, pp.49-50.

<sup>147</sup> A. B. Louchheim, *Italian Art Opens New Gallery Here*, "New York Times", New York, 28 gennaio 1950, p.11. Questa recensione è citata dalla Viviano (senza indicarne però l'autore) nella lettera inviata agli artisti italiani per confermare loro il successo della mostra.

<sup>148</sup> Inserzioni pubblicitarie della Catherine Viviano Gallery nel n.6-7, estate 1957, p.27 e nel n.8, 1958, p.26.

<sup>149</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. New York*, "Arti Visive", Roma, II serie (5), estate 1956, p.22.

<sup>150</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. New York*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, pp.25-26.

<sup>151</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. New York*, "Arti Visive", Roma, II serie (8), 1958, p.1. La mostra di Afro è recensita in "Arti News": P. T., *Afro*, "Art News", New York, LVI (8), dicembre 1957, p.11.

*Matta, Carone, Frumkin, Moterwell: alcuni Americani al tempo degli inizi di "Arti Visive"*

Com'è noto la letteratura artistica relativa ai rapporti tra Stati Uniti e Italia riporta già a partire dai primi anni Cinquanta viaggi e permanenze prolungate di artisti americani in Italia, e in particolar modo a Roma: tra i principali ricordiamo Mark Rothko (1950, 1958), Robert Rauschenberg (ottobre 1952-marzo 1953), Cy Twombly (ottobre 1952-marzo 1953 e in modo stabile a partire dal 1957), Conrad Marca-Relli (1955-56), Willelm De Kooning (dicembre 1959), Franz Kline (1960), Philip Guston (1961)<sup>152</sup>, ma anche di importanti storici dell'arte e direttori di musei, nonché critici come il fotografo e giornalista Milton Gendel a partire dal 1949, e il critico di "Art Digest" Dore Ashton con il marito e artista Adja Yunker nel 1955, e infine i principali galleristi newyorchesi specialmente in occasione della Biennale di Venezia.

Milton Gendel arriva a Roma nel 1949, grazie a una borsa di studio Fulbright, stabilendovisi definitivamente fino a oggi<sup>153</sup>. Gendel collabora ad "Art News" già prima della partenza per l'Italia, ma è a partire dal 1954 che ne assume il ruolo di corrispondente con la rubrica *Art News From Rome*. Da qui recensisce gli avvenimenti culturali e artistici più importanti spaziando dalle scoperte archeologiche e dai restauri post-bellici per cui l'America si dimostrò molto coinvolta e partecipe, alle proposte artistiche più innovative contribuendo alla loro diffusione internazionale. A questo scopo molto importanti sono i due testi su Alberto Burri e Toti Scialoja appartenenti alla serie ... *Paints a Picture*, in cui parole e fotografie ricostruiscono il processo creativo e realizzativo dell'opera d'arte<sup>154</sup>. Senza dilungarsi su Gendel interessa qui ricordare l'occasione di contatto con l'ambiente di "Arti Visive", cioè la collettiva *Arte Attuale. Sette pittori sul Tevere a ponte Sant'Angelo* a cura di Emilio Villa, allestita sul barcone del Ciriola sul Tevere tra maggio e giugno 1955, sebbene oggi Gendel non ricordi di aver visto e consultato la rivista durante gli anni Cinquanta<sup>155</sup>. Durante la permanenza a Roma, Dore Ashton assume il ruolo di corrispondente dall'Italia per "Art Digest", recensendo soprattutto le mostre di alcuni degli artisti più innovativi come Capogrossi e Afro<sup>156</sup>, osservando da vicino una realtà artistica che fino a quel momento aveva conosciuto attraverso il filtro della Viviano Gallery<sup>157</sup>. Si ricorda che l'anno precedente "Art Digest" aveva pubblicato un numero speciale dedicato all'Italia, spaziando dai musei di arte antica come Palazzo Bianco a Genova nel riallestimento dell'architetto Albini, all'arte contemporanea grazie al contributo di Dorazio, fino all'architettura moderna<sup>158</sup>.

<sup>152</sup> Cfr. G. Celant, A. Costantini, *Roma-New York 1948-1964*, cit., pp.18-31.

<sup>153</sup> Milton Gendel, dopo una Laurea in Chimica e Biologia, vinse un dottorato in Storia dell'Arte e Archeologia alla Columbia University di New York, dove fu assistente di Meyer Schapiro. Durante la sua formazione come artista e storico dell'arte si avvicinò in particolare all'ambiente surrealista, frequentando l'Atelier 17 dell'incisore William Stanley Hayter e partecipando per un breve tempo insieme all'amico Robert Motherwell alla rivista "VVV" di Breton. Come si è già accennato in precedenza, si fa riferimento all'intervista del 23 settembre 2009 a Milton Gendel da parte di chi scrive..

<sup>154</sup> M. Gendel, *Burri makes a picture*, "Art News", New York, LIII (8), dicembre 1954, pp.28-31 + 67-69; M. Gendel, *Scialoja paints a picture*, "Art News", New York, LIV (4), giugno-luglio-agosto 1955, pp.42-45 + 67-68.

<sup>155</sup> Cfr. M. Gendel, *Roma. The Tiber Group*, cit., pp.50+52.

<sup>156</sup> Si vedano gli articoli pubblicati su "Art Digest", *Report from Rome*, 29 (9), 1 febbraio 1955, pp.14-15; *Giuseppe Capogrossi*, 29 (11), 1 marzo 1955, pp.10-11 + 29; *Avanguardia*, 29 (12), 15 marzo 1955, pp.16-17 + 34; *Afro*, 29 (15), 1 maggio 1955, pp.10-11 + 30; *Young Painters in Rome*, 29 (17), 1 giugno 1955, pp.6-7; *Report From Italy. The Vatican's Exhibition of Fra Angelico*, 29 (19), 1 luglio 1955, pp.24-25 + 32. Di questo periodo si ricorda anche un interessante articolo sul New York Times: D. Ashton, *Modern Stir in Rome*, 19 dicembre 1954, p.X12.

<sup>157</sup> Su questo aspetto si veda, per esempio, quanto scritto nella lettera di risposta a Gualtieri di San Lazzaro in merito alla diffusione dell'arte italiana in America: "I think that in general, we have been able to form a fairly accurate image of Italian painting and sculpture. As you know, Catherine Viviano began many years ago to bring the work of Afro, Birolli, Mirko, Morlotti, Vedova and others to our attention. Since then, several other galleries, among them Boegenicht, Kleemann and Castelli have offered exhibitions of serious Italian painters and sculptors, and a host of smaller galleries have been busy bringing over the more saleable, via Margutta adaptations of American abstraction (which is unfortunate)". Tuttavia molto significativa e critica è la considerazione finale che, eccetto Dorazio, di cui sono state viste delle composizioni a rilievo, che i giovani e più noti artisti italiani non hanno ancora trovato la loro via a New York (cfr. Lettera dattiloscritta da Dore Ashton a Gualtieri di San Lazzaro, New York, April 28th 1959 (fronte, 2 fogli), Reel 5143.374-375, Dore Ashton Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York).

<sup>158</sup> *Italian Supplement*: A. L. Huxtable, *Post War Italy: Architecture and Design*, pp.6-8; R. Elkon, *The Palazzo Bianco*, p.9; P. Dorazio, *New Italian Art: A promise. A Summary of Styles, Schools and Movements*, pp.10-11; P. Tyler, *Two Americans in Rome. Matta and Tchelitchev have Found Refuge and New Inspiration in the Climate of Italian Humanism*, pp.12-13, "Art Digest", New York, 28 (18), 1 luglio 1954.

Ma accanto a questi potremo citare molti altri nomi, anche minori, che tuttavia rendono ancora meglio la portata dell'afflusso degli Americani a Roma e della presenza di un sostrato culturale e artistico molto fitto e ramificato, e di una realtà molto più complessa di quanto normalmente traspaia. Tutto ciò a conferma dell'interesse per l'Italia nel suo complesso, tanto che appare indicativo, per esempio, anche un semplice articolo di recensioni di mostre d'arte antica e moderna pubblicato da John Lucas su "Art Digest" nel 1959 – quindi ormai a conclusione di questa stagione di viaggi americani verso Roma – che parte dall'assunto che qualunque artista, da sempre e ancora oggi, è affascinato e attratto da una città come Roma<sup>159</sup>.

Tra i primi che si stabilirono a Roma alla fine degli anni Quaranta si segnalano Nicholas Carone e Roberto Sebastian Matta; il primo, giovane artista di origini italiane, il secondo, figura ormai affermata negli Stati Uniti e ora "in fuga" da New York e dall'ambiente surrealista, tuttavia entrambi, figure ugualmente preziose per i giovani artisti romani come fonte di notizie, spiegazioni e immagini delle nuove ricerche artistiche statunitensi, e attratti dalla città e dall'ambiente culturale e artistico della città<sup>160</sup>. Se il ruolo di Matta è generalmente riconosciuto, meno noto, se non addirittura sconosciuto è quello di Carone. In realtà sono proprio alcuni dei protagonisti di allora che ancora oggi lo rammentano: infatti Malitte Matta – seconda moglie dell'artista cileno giunta a Roma nel 1952 – in un'intervista congiunta a Jean Martin Frumkin rilasciatami il 22 agosto 2008<sup>161</sup>, ricorda bene il ruolo di Carone grazie anche al rapporto di amicizia con Matta. In un'intervista registrata da Paul Cummings l'11 maggio 1968 per gli Archives of American Art all'interno di un progetto di fonti orali dell'arte americana, Carone ricorda il proprio viaggio in Italia con la prima moglie, avvenuto grazie alla conversione in denaro del Prix of Rome che aveva vinto nel 1941 e inevitabilmente non utilizzato, e successivamente tramite il sostegno di una borsa di Studio Fulbright ottenuta nel 1949-50 durante la permanenza in Italia. È Carone, nel 1949, ad accogliere Matta in arrivo da New York su indicazioni di Ionas, proprietario della Hugo Gallery di New York e sostenitore della pittura surrealista, dopo le vicende relative al suicidio di Gorky. I due per il primo anno lavorano quasi quotidianamente insieme nello studio di Carone in Via Margutta (a fianco di quello dello scultore Pericle Fazzini con cui strinse un rapporto molto stretto) con effetti importanti per lo sviluppo della ricerca artistica di Carone. Questi a Roma stringe amicizie con molti artisti, tra cui Afro, Mirko e Capogrossi che sponsorizzano la sua prima personale romana alla Galleria Cortilla, presentata in catalogo da Guttuso, ma anche Burri e Cagli, già conosciuto a New York. Per tutti loro, avidi di informazioni in quanto consapevoli della novità dell'arte americana, Carone diventa un interlocutore importante con cui confrontarsi e di cui osservare il lavoro, in quegli anni caratterizzato da un linguaggio prettamente espressionista- astratto vicino a quello di Hoffman. A loro – e nello specifico a Burri – mostra le riviste "Tiger's Eye" e "Art News".

In un ambiente piccolo e osmotico in cui – come conferma lo stesso Gendel<sup>162</sup> – tutti si conoscevano – Matta assume un ruolo di preminenza per la sua fama già affermata e per la sua forte personalità e vitalità, da cui tutti attingono. Stretti diventano i legami con Afro e Mirko, ma anche con Dorazio, Burri e Capogrossi, di cui – come ci conferma Malitte Matta – ama e studia in modo approfondito il lavoro, pubblicando un testo su "Arti Visive" nel novembre 1954, quasi a congedo dalla sua permanenza in Italia prima del trasferimento a Parigi<sup>163</sup>. All'inizio del 1950 Matta aveva tenuto le due prime personali in Italia: la prima alla Galleria L'Obelisco nel mese di gennaio esponendo un solo grande quadro *Fosforesciamo*<sup>164</sup>, la seconda, con opere appena

<sup>159</sup> Cfr. J. Lucas, *Rome. The city's continuing lure for artists...*, Art Digest, Report from Rome, 33 (7), aprile 1959, pp.17 + 68.

<sup>160</sup> Cfr. P. Tyler, *Two Americans in Rome. Matta and Tchelitchev have Found Refuge and New Inspiration in the Climate of Italian Humanism*, cit., p.12: "Both feel attached to Rome as a metropolis. Tchelitchev because it is a city whose classical tradition he can appreciate in a deeply intimate way, and Matta because it is the chief city of a country where he has discovered the heart of social activity. It is completely congruent with the present styles of these two men that one lives outside Rome in Grottaferrata, the other in Rome itself. Matta was surrounded by Rome; Tchelitchev sees it (on good days) in the distance".

<sup>161</sup> Intervista di chi scrive a Malitte Matta e Jean Martin Frumkin nell'appartamento di Jean Martin Frumkin a New York, il 22 agosto 2008.

<sup>162</sup> Intervista di chi scrive a Milton Gendel il 23 settembre 2009.

<sup>163</sup> Cfr. R. S. Matta, Capogrossi, cit., p.13.

<sup>164</sup> Per la mostra *Matta Fosforesciamo* alla Galleria dell'Obelisco nel gennaio 1950, Matta realizza un biglietto d'invito intitolato *Le tarot Mir-Castein. Pour dénoncer la minéralisation de la vie*. Cfr. E. Crispolti, *Due personali di Matta e tre di Donati a Roma e a Milano*, in E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Assisi-Roma, Crucci Editore, pp.328-329.

realizzate, a partire dal 30 marzo 1950 alla Galleria del Secolo, presentata in catalogo da Emilio Villa con un testo estremamente innovativo la cui reale portata non fu a lungo compresa<sup>165</sup>. E nel 1952 era entrato nel giro di Origine e di "Arti Visive" partecipando alla mostra inaugurale della Fondazione Origine, *Omaggio a Leonardo. Segni intorno e nella natura umana*, dal 24 aprile al 7 maggio, e pubblicando in seguito le riproduzioni fotografiche di due opere, *Vertu Noire*, nel primo numero del luglio-agosto 1952, e *Aburando* 1952, nel n. 4-5, maggio 1953.



R. S. Matta, *Aburando*, 1952, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953, p.6

Matta diviene il tramite di Villa verso la conoscenza della nuova arte americana, infatti lo stesso Villa in *Attributi dell'arte odierna 1947-1967* ricorda che Matta gli aveva portato notizie e immagini fotografiche di Gorky<sup>166</sup>. Tra i due si instaura un sodalizio molto forte e proficuo, fatto di confronti, scambi, stimoli reciproci e continui in lunghe discussioni nelle trattorie romane "di nuove cosmografie del sesso, di anatomie altre, dell'*autre-outre*, di metafisiche ciclotimiche e ghiandolari, di tempeste di sangue nelle filiture delle sillabe, di un theatrum emopoetico. Inoltrarsi in una nuova scienza dell'occhio rovesciato fu una sùbita ambizione, come apprensione, che coltivammo, che dovevamo redigere (re-agire) in un libro; e questo, quasi portato a termine, nessuno volle nemmeno guardare. Non c'era nemmeno un occhio che ascoltasse"<sup>167</sup>. Un sodalizio che – come scriverà nel catalogo della mostra alla Galleria L'Attico nel novembre 1961 – ha portato Villa a considerare Matta "UNO DEGLI SPIRITI maggiori della moderna rivelazione, e spirito teso, arso sull'altare originario della rinnovata vitalità surreale, e là proprio dove si accende la pittura nordamericana e, in ultima analisi, la porzione più feconda di tutta la pittura odierna"<sup>168</sup>. La prosa poetica villiana del testo in francese, sfruttando i tipici espedienti stilistici, linguistici e fonetici, si incentra sulla capacità dell'occhio rovesciato di penetrare nell'abisso con profonda

<sup>165</sup> E. Villa, *Matta*, cit.

<sup>166</sup> E. Villa, *Didascalia*, in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., p.172.

<sup>167</sup> E. Villa, testo su Matta ottobre 1961; *L'oeil de Matta*, settembre 1961, in E. Villa, *Matta*, Roma, L'Attico, 1961 (catalogo della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, dal 3 novembre 1961). Il testo dell'ottobre 1961 è ripubblicato in E. Villa, *Matta*, Milano, Salone dell'Annunciata, 1963 (catalogo della mostra al Salone dell'Annunciata, Milano, 5-31 ottobre 1963).

<sup>168</sup> *Ibidem*.



lacerazione e distruzione, di far scoppiare la logica esplosiva del caos, e per illuminazione profetica, farne riemergere la vita, secondo un processo di palingenesi, di rinascita.

Carone cita nell'intervista anche altri Americani a Roma, e non solo artisti come Salvatore Scarpetta (già in Italia nel 1948) e Conrad Marca-Relli con cui nacque una forte amicizia – anch'essi orbitanti attorno ad "Arti Visive" e a Emilio Villa –, ma anche a letterati quali Robert Cook, John Nay e William Murry.

Nella primavera del 1952 giunge a Roma Allan Frumkin, giovane gallerista di Chicago, nell'ambito del suo viaggio di sei settimane in Europa tra Inghilterra, Francia, Svizzera e Italia per visitare studi di artisti e gallerie, e avviare contatti proficui per la nuova galleria che aveva in previsione di aprire, e che in breve tempo diverrà una delle più importanti degli Stati Uniti. A Roma il suo contatto è proprio Nicolas Carone<sup>169</sup>, che lo introduce nell'ambiente artistico presentandolo a numerosi artisti, tra cui Matta – con il quale manterrà una lunga amicizia – e Burri. Allan Frumkin infatti dedicherà le mostre della prima stagione espositiva della nuova galleria (1952-53) a Carone, Matta e Burri<sup>170</sup>: "The first season was pretty heady stuff. One of the people I met in Italy was Matta with whom I've maintained a long friendship. He was very helpful in terms of giving me suggestions, people to see... [...] I did Matta first season. [...] A guy I found in Italy and who interested me – Alberto Burri – I brought him over and gave him his first two shows, probably anywhere"<sup>171</sup>.

Tra le opere esposte alla mostra *Alberto Burri: paintings and collages*, allestita presso la Allan Frumkin Gallery di Chicago dal 13 gennaio al 7 febbraio 1953, si ricordano *Bianco*, 1951 [94], *Gobbo*, 1952 [111], *Composizione n.5*, 1952 [158] e *Sacco*, 1953 [da ridatare alla fine del 1952] [228]<sup>172</sup>. Degli ultimi due lavori citati, il primo viene pubblicato da Allen Weller – direttore del dipartimento d'arte dell'University of Illinois – ad accompagnamento della recensione su "Art Digest", il secondo compare nella fotografia d'ambiente dell'esposizione pubblicata con la poesia di Villa su Burri nel n. 4-5 del maggio 1953 di "Arti Visive". La foto è sicuramente stata inviata alla rivista da Frumkin, che già nel numero precedente, compariva come corrispondente da Chicago per "Arti Visive"<sup>173</sup>. Weller riconosce immediatamente le peculiarità del linguaggio di Burri: un'acuta immaginazione visiva di tipo intuitivo che suscita un eccitamento disturbante, la combinazione di pittura e collage, e l'attenzione per i materiali, che però non nega la tendenza alla costruzione e alla composizione: "Yet his work is by no means formless. Indeed, he has a sense of delicate balance and his weighing of mass and space is truly architectural at time".

La mostra e la recensione aprono la strada alla diffusione dell'opera di Burri negli Stati Uniti<sup>174</sup> e a nuove personali, come quelle alla Stable Gallery di New York nel 1953 (23 novembre-12 dicembre)<sup>175</sup> e nel 1955 (23 maggio-18 gennaio 1955)<sup>176</sup>. La galleria viene aperta nel 1953 da

<sup>169</sup> Notizia appresa da Jean Martin Frumkin nell'intervista di chi scrive a Malitte Matta e Jean Martin Frumkin, cit..

<sup>170</sup> Prima stagione espositiva della Allan Frumkin Gallery, 1952-53: *Nicholas Carone: paintings* (prima mostra personale in America); *Matta: Roman Paintings*; *Twentieth Century Prints*; *Alberto Burri: Paintings and Collages* (prima mostra personale in America).

<sup>171</sup> Intervista ad Allan Frumkin da parte di Paul Cummings il 14 aprile 1970 nell'ambito del programma di storia orale avviato dagli Archives of American Art nel 1958. La seconda personale di Burri presso la Allan Frumkin Gallery si tiene dal 19 aprile al 15 maggio 1954.

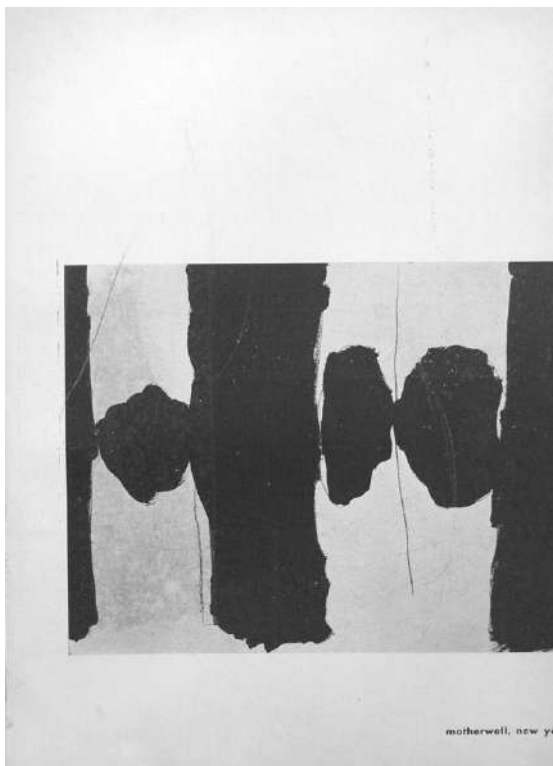
<sup>172</sup> La mostra fu recensita da Allen S. Weller, *Burri*, in "Art Digest", New York, 27 (9), febbraio 1953, pp.10-11.

<sup>173</sup> Maggiori informazioni in merito potranno essere probabilmente acquisite nel momento in cui saranno consultabili le carte della galleria, al momento non ancora inventariate.

<sup>174</sup> La letteratura relativa alle mostre personali e collettive di Burri è nutrita e nota, tuttavia qualche novità e singolarità – però molto significativa – può essere trovata sui quotidiani. Si segnala qui in particolare un articolo di Betty Pepis sul New York Times del 20 settembre 1953, intitolato *Art in the Home*, relativo ai servizi di prestito (ed eventualmente di vendita) di opere organizzati dal MoMA e dal Brooklyn Museum, in cui sono pubblicate fotografie degli interni delle abitazioni di giovani collezionisti americani. Tra queste ci interessa una delle due foto che mostrano l'appartamento di Edgar Kaufmann Jr., del MoMA: come recita anche la didascalia, sulla parete dietro il tavolo con alti bicchieri Tiffany, e accanto a un Leger, trova collocazione anche un dipinto ("oil painting") dell'artista italiano Alberto Burri (cfr. B. Pepis, *Art in the Home*, "New York Times", New York, 20 settembre 1953, p.SM52).

<sup>175</sup> Il commento in "Arti Visive" ([Arti Visive], *Notiziario*, "Arti Visive", Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, p.19) sottolinea l'importanza della location, cioè la validità della Stable Gallery come una delle migliori gallerie in America e Europa nel campo dell'arte non-figurativa, e cita in inglese le recensioni positive di Fierfeld Porter in "Art News" (cfr. F. P., *Alberto Burri*, "Art News", New York, LII (8), dicembre 1953, p.41) e Martica Sawin in "Art Digest" (cfr. M. Sawin, *Burri Patches a Picture*, "Art Digest", New York, 28 (5), 1 dicembre 1953, pp.11 +

Eleanor Ward è condotta grazie alla collaborazione di Nicholas Carone, da poco rientrato dall'Italia: Carone vi lavorerà per circa tre anni procacciando gli artisti e organizzandone le mostre – Edward Dugmore, Conrad Marca-Relli, Ernie Briggs, John ferren, Isamu Noguchi, Joseph Cornell, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, James Brooks, Jack and Bialla Twokov – e vi esporrà in due personali nel 1956 e nel 1957<sup>177</sup>.



R. Motherwell, *Western Air*, "Arti Visive", I serie (10), primavera-estate 1954, p.11

Nel terzo fascicolo della prima serie, dicembre 1952-gennaio 1953, "Arti Visive" pubblica la lista dei corrispondenti regionali ed esteri, tra cui il già nominato Allan Frumkin da Chicago e l'artista Robert Motherwell da New York, figura fondamentale del panorama artistico americano anche dal punto di vista teorico. Purtroppo non sono state trovate maggiori informazioni e dati che documentano la reale consistenza di questi rapporti neppure presso i Motherwell Archive alla Dedalus Foundation di New York, in quanto pochi dei materiali riguardanti gli anni Cinquanta sono stati conservati. Molto corposa invece risulta essere la documentazione dei decenni successivi. E infatti è possibile trovare carteggi piuttosto corposi tra Motherwell e artisti e critici italiani, quali Piero Dorazio e la moglie Virginia Dortch dal 1968 al 1986, e Gabriella Drudi dal 1973 al 1989, con una parte prettamente dedicata al suo lungo testo *Note Romane a Robert Motherwell*, che sono il risultato dei rapporti e delle amicizie nate durante i soggiorni americani degli artisti italiani<sup>178</sup>. Per esempio il testo su Motherwell pubblicato dalla Drudi su "Appia Antica", rivista

---

13). Un'altra recensione da segnalare, meno nota, è quella di Stuart Preston sul "New York Times": S. Preston, *Gallery Variety. Bizzarre*, "New York Times", New York, 29 novembre 1953, p.X10.

<sup>176</sup> Si veda il carteggio Eleanor Ward-Alberto Burri costituito da 19 lettere scritte tra il 15 dicembre 1953 e dicembre 1956, che insieme ad altro materiale preparatorio per la seconda esposizione fa parte degli Stable Gallery Records: Series 1, Microfilms Reel 8821 [229-302], Stable Gallery Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

<sup>177</sup> Si vedano alcuni cataloghi e recensioni di mostre di Carone in Microfilms Reel N69-39, Nicholas Carone scrapbook pages, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

<sup>178</sup> Cfr. carteggio Motherwell-Dorazio Piero e Virginia, Folder VI.047, Motherwell Archive, Dedalus Foundation, New York; carteggio Motherwell-Drudi, Folder IX.F.16 (1973-83), IX.F.17 (1984-89), IX.F.18 (1988), Motherwell Archive, Dedalus Foundation, New York.

diretta da Emilio Villa tra il 1959 e il 1960, è dato dalla visione delle opere dell'artista durante la visita al suo studio nel 1956 in occasione del primo viaggio con Scialoja a New York<sup>179</sup>. Di Motherwell in "Arti Visive" vengono pubblicate riproduzioni di alcune opere e recensioni di mostre personali. Una prima opera, *Western Air*, di proprietà del MoMA, compare a corollario del lungo testo di Ann Salzman sulla realtà artistica americana nel n. 8-9 della primavera 1954, in cui l'autrice inserisce Motherwell in quel gruppo di artisti che comprende Hans Hoffman, Kurth Roeschl, William Seitz, Adolph Gottlieb e George Mc Neil, la cui pittura dinamica e intellettuale di composizioni liriche, emozionali e astratte è il tentativo di far coesistere le due forze vitali e simbiotiche che stanno alla base del conflitto umano tra intelletto ed emozioni<sup>180</sup>. La stessa opera di Motherwell viene riprodotta altre volte nella rivista: innanzitutto nella rassegna fotografica dell'ultimo numero della prima serie<sup>181</sup>, e poi a corredo della recensione, firmata da Marcello Giovenale, della mostra *Younger American Painters* organizzata da James Johnson Sweeney al Guggenheim Museum nel 1954<sup>182</sup>. Infine nel n. 6-7, estate 1957, viene recensita la personale di Motherwell alla Sidney Janis Gallery di New York tra maggio e giugno 1957, in cui vengono esposti i grandi "Je t'aime" e i suoi piccoli collages: "Dal cancellare nasce pittura, dallo scrivere "Je t'aime" nasce pittura, dallo strappare una busta e poi raccoglierla dal cestino nasce ancora pittura ma, questa volta, tanto assottigliata da rassegnarsi entro un gesto di ossessionata desolazione. Questa fatalità nel decurtarsi, questi preannunci di sazietà e di stanchezza, preoccupano chi riconosce e ama in Motherwell uno degli artisti più originali, più intrepidi, della scuola di New York"<sup>183</sup>.

#### *Dorazio finalmente in America*

Dopo molti tentativi di trovare una via per l'America – agognata meta – attraverso la richiesta di borse di studio Fulbright, finalmente Dorazio vi sbarca all'inizio di luglio del 1953 stupefatto da ciò che vede; così scrive l'8 luglio 1953 alla Rebay: "These early days of my visit are pretty confusing to me since I had never seen anything like that before"<sup>184</sup>.

Dorazio è stato invitato a partecipare al Summer International Seminar della Summer School of Harvard University, un programma di incontro e cooperazione internazionale avviato nel 1951, aperto a coloro che non hanno ancora partecipato a *exchange program* di altro tipo, hanno un'età compresa tra i 25 e i 40 anni, e di cui è riconosciuta una posizione di leadership nella propria nazione all'interno del proprio campo d'azione e ricerca. Un programma estremamente innovativo che punta sulla singolarità e la qualità dei partecipanti e sull'interdisciplinarietà dei settori e delle problematiche affrontate con implicazioni di carattere culturale, sociale, politico e storico, che anticipa di oltre quarant'anni i progetti di arte partecipata e di piattaforme di discussione interdisciplinari della fine degli anni Novanta, istituzionalizzate da Documenta XI di Kassel nel 2002. Infatti, come si legge nel *Report of the 1953 Harvard International Seminar*, conservato presso gli Harvard University Archives<sup>185</sup>, il seminario si propone di favorire un'atmosfera di discussione aperta e libera necessaria per qualsiasi sforzo di cooperazione, e per analizzare e comprendere meglio i problemi culturali-politici comuni e i più profondi valori dell'America. Il Summer International Seminar si inserisce in quella serie di attività politico-culturali avviate negli Stati Uniti e anche all'estero da soggetti privati, ma in linea con i propositi e in alcuni casi con le direttive governative durante la guerra fredda<sup>186</sup>, come vedremo più avanti. Quattro sono gli

<sup>179</sup> Cfr. G. Drudi, *Motherwell*, "Appia Antica", Roma, (1), luglio 1959. s.p., con 5 opere: *Spanish Elegy*, 1954; *Yellow Still Life*, 1951; *Spanish Elegy*, 1953; *Collage*, 1953; *Je t'aime*, 1955.

<sup>180</sup> Cfr. A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), pp.15-19.

<sup>181</sup> Cfr., R. Motherwell, *Western Air*, "Arti Visive", Roma, I serie (10), primavera-estate 1954, p.11.

<sup>182</sup> Cfr., M. Giovenale, *Pittura americana: oggi nel Solomon R. Guggenheim Museum*, "Arti Visive", Roma, II serie (1), novembre 1954, p.18.

<sup>183</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache*. New York, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.26.

<sup>184</sup> Cfr. lettera dattiloscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Cambridge July 8th 1953 (fronte, 1 foglio, firma manoscritta di Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. Dorazio visiterà la Rebay a New York alla fine del mese: cfr. lettera manoscritta di Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Cambridge July 27th 1953 (f/r, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>185</sup> Cfr. *Report of the 1953 Harvard International Seminar*, pp.1-11, UAV 813.141.25 hd, International Seminar: general records, Harvard University Archives. Harvard University, Cambridge.

<sup>186</sup> Su questo argomento si veda il già citato F. Stoner Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999 (ed. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della Guerra Fredda culturale*, trad. di S. Calzavarini, pref. di G. Fasanello, Roma, Fazi Editore, 2004).

scopi prefissi dal seminario: dare la possibilità ai partecipanti di acquisire informazioni di prima mano sulla democrazia americana; discutere e studiare il ruolo dell'America nelle relazioni con le altre nazioni del mondo; superare i pregiudizi nazionali e costruire nuove linee di comunicazione internazionale; portare all'attenzione degli americani il pensiero e le attitudini straniere.

La linea del seminario è quindi piuttosto chiara, invece molteplice può esserne l'interpretazione e la valutazione politica in base alle convinzioni o riflessioni strategiche e pragmatiche.

Il seminario venne attivato nel 1951 come progetto pilota che coinvolgeva venti partecipanti provenienti dall'Europa occidentale e già studenti negli Stati Uniti, che produsse la rivista "Confluence" che aveva come obiettivo il mantenimento di un forum continuo per scambi internazionali di idee. L'anno seguente, grazie al successo della prima edizione, il seminario venne aperto anche all'Asia e vide coinvolti ventuno Europei e diciannove Asiatici. La terza edizione del 1953, infine, vide la partecipazione di sedici figure provenienti dall'Asia e ventitrè dall'Europa, e, per la prima volta, anche tre Americani, tra cui "the editor of a negro newspaper in Atlanta".

La selezione dei partecipanti, basata su criteri precisi – attività professionale o accademica, ampiezza di respiro degli interessi, abilità nei lavori di gruppo, potenziale impatto nel proprio paese – e sulla diversità dei settori di provenienza (ambito accademico, arti o giornalismo, attività civica o politica), varia tra Europa e Asia in conseguenza alle diverse possibilità di stabilire contatti. Per il Summer International Seminar del 1953 dall'Europa provennero 700 domande di partecipazione, tra cui vennero selezionati 125 candidati che furono sottoposti a interviste da parte di membri dell'Università: per l'Italia le interviste vennero condotte dal Professor Mason Hammond della Harvard University e da alcuni membri dell'USIS (United States Information Service). A ciò seguì la selezione finale fatta ad Harvard. Per l'Italia vengono invitati a partecipare al seminario Giovanni Cinque, assistente esecutivo alla direzione dell'Organizzazione di Riforma del Territorio di Bari (ambito politico); Umberto Serafini, docente di storia e filosofia, assistente di Storia politica all'Università di Roma e direttore dell'Istituto italiano per i centri comunitari (ambito accademico); Piero Dorazio, "art writer, painter and designer; editor of "Arti Visive" (ambito artistico). Tra tutti i partecipanti Dorazio risulta essere l'unico artista presente<sup>187</sup>.

Il programma dell'International Seminar era composto da tre sezioni – un programma accademico formale, la visita a istituzioni e imprese americane, e tavoli di discussione aperti in cui un rappresentante per nazione esponeva alcuni aspetti del proprio paese – caratterizzati dalla presenza di relatori esterni ospiti del seminario e da connessioni di carattere sociale. Il programma accademico prevedeva tre gruppi seminariali dedicati all'economia, alla politica e alle tematiche umanistiche che ogni membro del seminario doveva scegliere. Il seminario economico fu diretto dal Professor Paul A. Samuelson dell'MIT, Massachusetts Institute of Technology, che favorì i confronti tra le esperienze internazionali per valutare la situazione economica mondiale anche i relazione i programmi di sostegno economico condotti dagli Stati Uniti. Quello politico, condotto dal Professor Earl Latham dell'Amherst College, si concentrò sull'analisi del sistema partitico ed elettivo americano con confronti con quelli stranieri, sul ruolo delle commissioni e istituzioni investigative e su quello del Presidente degli Stati Uniti nella politica estera; inoltre particolare attenzione fu data ai problemi delle minoranze americane e, in particolare, alle libertà accordate agli Afro-americani. Infine il terzo seminario fu impostato, sotto la guida del Professor Philip B. Rice del Kenyon College, in modo da evidenziare argomenti comuni e trasversali: *Human Values in an Age of Science, Technology and Power Politics; Liberal Humanism and the Contemporary Awareness of the Ironic, The Tragic and the Demonic; The Artistic Imagination as an Instrument for Dealing with Tension and Conflict e Art as Social Expression and as Significant Form*<sup>188</sup>. Argomenti che dominano la scena culturale, filosofica e artistica internazionale, in

---

<sup>187</sup> Purtroppo negli archivi non sono conservati materiali relativi alle interviste condotte ai candidati.

<sup>188</sup> Temi di discussione e relativa bibliografia proposta nel seminario: *Human Values in an Age of Science, Technology and Power Politics*: problems of personal and moral values in a culture increasingly dominated by science and technology; the effect of large-scale industrial and bureaucratic organization on character-types; European and American approaches to 'characterology'; the role of mass-media in formation of aesthetics and moral standards; the problem of a cultural "elite"; attempts to found a "scientific" philosophy of values; empirical and naturalistic theories of value in America and their relation to European and Asian transcendental theories; moral nihilism (Camus, Polin); the 'ambiguity' of moral decisions in a world torn by power politics (cfr. M. Merleau-Ponty, *Humanisme et Terreur*; S. de Beauvoir, *Pour une Morale de l'Ambiguïté*; P. Polin, *La Création des Valeurs*; A. Camus, *L'Homme Revolte*; O. Gasset, *Revolt of the Masses*; T. S. Eliot, *Notes Towards a Definition of Culture*; G. Orwell, 1984; M. White, *Social Thought in America*; R. Lepley, *Value: a Cooperative Inquiry*; D. Riesman, *The Lonely Crowd*; C. Morris, *Paths of Ife*; M. Fish, *Classic*

particolare modo, per le implicazioni politiche e sociali che hanno, come abbiamo già visto per esempio in occasione dell'*International Conference of Artists* sul tema *The Artist and the Contemporary Society*, promossa dall'UNESCO e tenutasi a Venezia dal 22 al 28 settembre 1952 in occasione della Biennale. Dorazio partecipa agli incontri dell'*humanities group*, redigendo un testo a commento del libro di Malraux *Psychology of Art*<sup>189</sup>, e tenendo un paio di lezioni: la prima, il 6 agosto, sull'Italia e sui conflitti interni alla cultura italiana tra il realismo sociale e le tendenze conservatrici in arte da un lato, e quelle non-oggettive dall'altro<sup>190</sup>, la seconda, il 20 agosto, sull'arte contemporanea e nello specifico sull'arte non-oggettiva come visione dell'arte futura nel mondo. Inoltre espone alcuni disegni in una piccola mostra estemporanea in occasione di una festa studentesca ad Harvard<sup>191</sup>.

Come si legge anche nelle valutazioni finali del report, gli aspetti politico-culturali e morali sono quelli che stanno maggiormente a cuore agli organizzatori del seminario, il cui punto di forza è aver dato ai partecipanti un'esperienza concreta e tangibile dei valori democratici degli Stati Uniti, molto più efficace di qualsiasi conferenza teorica: "each of the members has broadened his perspective both with respect to the United States and with respect to their yellow nations of the non-communist world. A tolerance and understanding quite unexpected by those who rather tentatively assigned Europeans and Asians to live together has grown out of the shared experience of the entire program"<sup>192</sup>.

Ancora più esplicite sono le osservazioni conclusive di Henry A. Kissinger, direttore del programma<sup>193</sup>: il problema non sono il Comunismo, né il Maccartismo – cioè l'anticomunismo infiammato e la pulizia culturale autarchica contro tutto ciò che non sia americano e in quanto tale percepito come anti-americano, e che aveva raggiunto l'apice dello scontro interno in occasione del dibattito intitolato *In difesa di una cultura libera*, tenutosi al Waldorf Astoria Hotel di New York il 29 marzo 1953 –, ma il processo che essi rappresentano, cioè la massificazione della società e la diffusione del conformismo. Per Kissinger segnali di questo processo sono il burocrate, inteso come stato mentale e ideologico, e il memorandum in quanto suo strumento di potere: il burocrate è colui per il quale la forma ha più importanza della sostanza, colui che deplora la dedizione come volontà di influenza, l'ispirazione come confusione mentale, colui che vede la vita e la ricerca

---

*American Philosophers*; R. Niebuhr, *Moral Man and Immoral Society*). *Liberal Humanism and its Response to the Contemporary Awareness of the Ironic, the Tragic and the Demonic*: comparison of European, Asian, American versions of humanism; changes in the meaning of the term 'liberalism'; the reaction of liberal humanism in America and abroad to such movements as Marxism, logical positivism, neo-orthodoxy, crisis theology, existentialism and Far Eastern thought; redefinitions of the tragic view of life; Anglo-Saxon meliorism and the challenge of 'negative values' (T. Mann, *Doctor Faustus*; J. P. Sartre, *L'Existentialisme est un Humanisme*; R. Niebuhr, *Irony of American History*; P. Tillich, *Systematic Theology I and The Protestant Era*; G. Santayana, *Character and Opinion in the United States*). *The Artistic Imagination as an Instrument for Dealing with Tension and Conflict* (A. Malraux, *Psychology of Art*, L. Trilling, *The Liberal Imagination*; romanzi e poesie di W. Faulkner, E. Hemingway, R. P. Warren, P. Ellison). *Art and Social Expression and as Significant Form* (il "new criticism" in Inghilterra e America: Eliot, Empson, C. Brooks, J. C. Ranson, F. Burke, R. P. Blackmur; la critica marxista e sociale; C. Feidelson, *Symbolism in American Literature*; J. Aldridge, *After the Lost Generation*; J. Dewey, *Art as Experience*; G. Santayana, *The Sense of Beauty*; S. Langer, *Feeling and Form*). Cfr. *Report of the 1953 Harvard International Seminar, Appendix C. Reading Lists*, UAV 813.141.25 hd, International Seminar: general records, Harvard University Archives. Harvard University, Cambridge.

<sup>189</sup> Cfr. *Report of the 1953 Harvard International Seminar*, UAV 813.141.25 hd, International Seminar: general records, Harvard University Archives. Harvard University, Cambridge: "Some of the specific reports given within this general framework were from [...] an Italian artist on Malraux's *Psychology of Art* [...]"

<sup>190</sup> Cfr. lettera manoscritta da Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Cambridge August 9th 1953 (f/r, 1 foglio, carta intestata Piero Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>191</sup> Cfr. lettera dattiloscritta da Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Cambridge August 23rd 1953 (f/r, 1 foglio, firma manoscritta di Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>192</sup> Cfr. *Extract from Final Remarks to 1953 International Seminar by Henri A. Kissinger*, pp.1-3, UAV 813.141.25 hd, International Seminar: general records, Harvard University Archives. Harvard University, Cambridge.

<sup>193</sup> Henry Kissinger (Heinz Alfred Kissinger), futuro segretario di stato e una delle figure politiche più influenti della storia americana, tra gli anni Cinquanta e Sessanta lavora al Department of Government e al Center for International Affairs della Harvard University, dirigendo dal 1951 al 1971 l'Harvard International Seminar, e dal 1958 al 1971 l'Harvard Defense Studies Program, e svolgendo consulenze per diversi organismi governativi, fino ad entrare direttamente in politica accanto a Nelson Rockefeller.

della felicità solamente nella sicurezza; e in arte il burocrate è l'artista accademico che persegue la formula e l'ordine, che non ammette l'errore o qualunque cosa che attragga l'attenzione, che difende l'organizzazione e l'accademismo e nega l'ispirazione personale. E quindi il memorandum è il simbolo della ricerca dell'oggettività, della sistematicità, del controllo. L'obiettivo di un seminario impostato nel modo precedentemente descritto, è quello di liberare l'individuo dalla massa e creare situazioni in cui le persone possono dialogare non solo malgrado le differenze, ma a causa delle differenze. Si vuole ribadire quelli che sono i valori più autentici della società americana fondata sulla qualità delle persone in quanto tali, in quanto individui, in quanto consapevoli di chi sono, e non in nome di un individualismo che ne è una degenerazione.

Ma è anche evidente che la finalità più profonda fosse aderente agli interessi governativi per una propaganda culturale anti-sovietica.

In quella stessa estate durante la Summer School della Harvard University venne organizzata anche una conferenza intitolata *Free-World and Communism Conference*, tra i cui partecipanti si segnalano Hanna Arendt, Weigle, W. Y. Elliott e James Burnham, membro del comitato direttivo del Congresso per la libertà della Cultura, nonché tramite del Congresso con la CIA<sup>194</sup>. Il Congresso per la libertà della Cultura, infatti, era una creatura della CIA, che ne sosteneva le attività utilizzando fondi governativi che passavano attraverso finanziatori privati, consapevoli del loro ruolo e convinti sostenitori della propaganda culturale anti-sovietica.

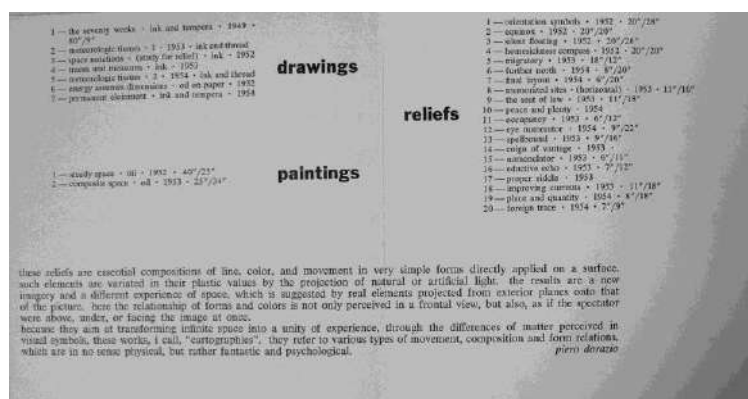
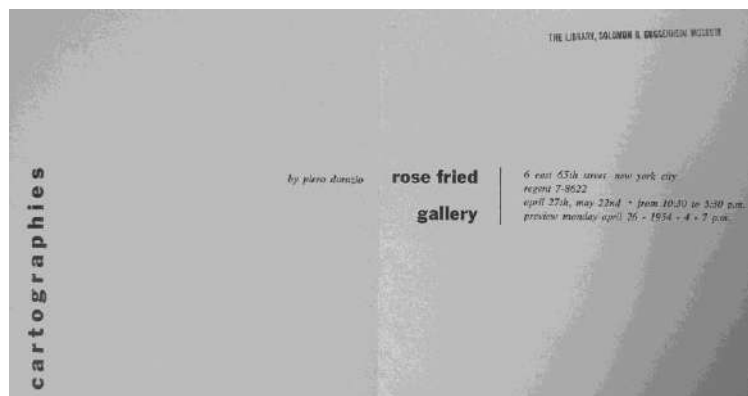
Il Congresso era lo strumento fondamentale del programma segreto governativo di guerra psicologica e propaganda culturale rivolto all'Europa occidentale e alle forze politiche e culturali della sinistra non-comunista. Più o meno consapevoli o assolutamente ignari di ciò, invece, erano gli intellettuali che aderivano alle sue attività. I finanziatori appartenevano a un "consorzio" – una coalizione di fondazioni filantropiche, imprese, istituzioni, che mantenendo il proprio status di privati, potevano agire meglio e più liberamente degli organismi governativi – denominato National Committee for a Free Europe, legalmente costituito a New York l'11 maggio 1949 sotto la direzione di Allen Dulles, che nel dicembre 1950 passerà alla CIA. Il National Committee, con la sua proliferazione di comitati e consigli di direzione e amministrazione era una struttura fortemente ramificata e perciò rigorosamente coordinata. Tra i finanziatori si possono citare nomi molto noti nell'ambiente economico-industriale e culturale: Gardner Cowles, presidente del gruppo editoriale Cowles e membro del consiglio di amministrazione della Fondazione Farfield, costituita come organizzazione no-profit nel 1952, ma mano operativa della CIA; Julius Fleischmann, presidente della Fondazione Farfield e copertura della CIA; Oveta Gulp Hobby, della direzione del MoMA, che aveva spesso permesso alla CIA di utilizzare le proprie fondazioni; C. D. Jackson, membro del consiglio direttivo della Time-Life, John Hughes, ambasciatore americano presso la NATO; Henry Ford II, presidente della General Motors e della Fondazione Ford; Dwight D. Eisenhower; Nelson Rockefeller presidente del MoMA e della Fondazione Rockefeller, il quale durante la guerra aveva avuto l'incarico di sovrintendere tutte le operazioni di intelligence in America Latina e che nel 1954 viene nominato da Eisenhower al National Security Council. Si trattava quindi di una rete occulta di privati, molti dei quali durante la seconda guerra mondiale avevano servito il governo americano nell'OSS, cioè gli uffici della propaganda, e che rappresentavano ora la crema liberal e progressista della classe dirigente statunitense. È qui, tra le famiglie aristocratiche della costa orientale e nelle università più prestigiose dell'Ivy League, la Lega dell'edera – Harvard, Yale, Princeton e Columbia University – che la CIA reclutava e selezionava i propri contatti.

Sarebbe quindi necessario consultare i documenti relativi ai finanziamenti del Summer International Seminar della Harvard University, per avere una probabile conferma del sostegno economico "governativo", oltre all'evidente identità di finalità con la propaganda culturale del governo, e dare così dei nomi a quelle fondazioni che Kissinger ed Elliott sono impegnati continuamente a persuadere della saggezza e dell'importanza del supporto finanziario all'International Seminar. Perché spesso il problema non era tanto la bontà dell'obiettivo, comune a tutti, ma la validità dei mezzi e delle strategie messe in gioco. E in questo caso l'obiezione riguardava il tempo a disposizione: "What do you hope to accomplish in two months?". Così invece la risposta di Kissinger: "It is not a question of time, but of quality. We at Harvard are trying

---

<sup>194</sup> Per tutte le informazioni relative al Congresso per la libertà della cultura di veda. F. Stoner Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, (ed. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della Guerra Fredda culturale*), cit.

to rescue the individual from the crowd. [...] This will be the answer of the Harvard International Seminar to mass movements of all kinds, to everything with total claims on the individual<sup>195</sup>.



Catalogo della mostra di Dorazio, *Cartographies*, Rose Fried Gallery, New York. 27-aprile-22 maggio 1954

Dopo la partecipazione all'International Seminar, Dorazio prolunga la propria permanenza negli Stati Uniti fino al giugno del 1954, attratto dall'America e dalla realtà artistica newyorkese, intrecciando rapporti proficui con artisti e galleristi, impegnato sia nell'attività artistica sia in quella critica e pubblicistica. Anche negli Stati Uniti viene apprezzata la sua capacità di analisi e scrittura critica, da riconoscere molto acuta e lucida, probabilmente superiore a quella pittorica, divenuta ripetitiva e chiusa su se stessa dopo la fase più propositiva degli anni Cinquanta. E forse la sua produzione artistica sarebbe stata diversa se fossero stati maggiormente sviluppati i presupposti presenti nei *Rilievi* esposti alla Rose Fried Gallery di New York dal 27 aprile al 22 maggio 1954<sup>196</sup>. Si tratta della seconda personale negli Stati Uniti; la prima venne realizzata alla Witterborn One Gallery di New York nell'ottobre del 1953 – dove esporrà anche nel febbraio 1959 – con una serie di acquerelli, disegni e collage che vengono recensiti su "Art Digest" da Dore Ashton<sup>197</sup>: dei primi sottolinea l'attenzione per la struttura e la composizione architettonica, mentre dei disegni bianchi su carta nera apprezza la poesia e la suggestione delle poche linee e degli spazi vuoti; infine i

<sup>195</sup> Extract from *Final Remarks to 1953 International Seminar* by Henri A. Kissiger, pp.1, 3, cit.

<sup>196</sup> P. Dorazio, *Cartographies*, New York, Rose Fried Gallery, 1954 (catalogo della mostra alla Rose Fried Gallery, New York, 27 aprile-22 maggio 1954). Dorazio vi espone 7 disegni: *The Seventy Weeks*, 1949; *Meteorologic Tissues 1*, 1953; *Space Notations (study for relief)*, 1952; *Traces and measures*, 1953; *Meteorologic Tissues 2*, 1954; *Energy Assumes Dimensions*, 1952; *Permanent Eloinment*, 1954; 2 dipinti: *Steady Space*, 1952; *Composite Space*, 1953; 20 rilievi: *Orientation Symbols*, 1952; *Equinox*, 1952; *Silent Floating*, 1952; *Homesickness compass*, 1952; *Migratory*, 1953; *Further North*, 1954; *Final Layout*, 1954; *Memorized Sites (Horizontal)*, 1953; *The Seat of Law*, 1953; *Peace and Plenty*, 1954; *Occupancy*, 1953; *Eye Numerator*, 1954; *Spellbound*, 1953; *Coign of vantage*, 1953; *Nomenclator*, 1953; *Eductive Echo*, 1953; *Proper Riddle*, 1953; *Improving Currents*, 1953; *Place and Quantity*, 1954; *Foreign Trace*, 1954.

Dopo la mostra del 1954 i rapporti tra Dorazio e Rose Fried saranno a lungo molto stretti e amichevoli; infatti il carteggio Fried-Dorazio, conservato nei Rose Fried Gallery Records presso gli Archives of American Art, è molto fitto tra il 1956 e il 1962, per poi diradarsi fino al 1970. Cfr. Microfilm Reel 2002 [721-783], Rose Fried Gallery Records, Archives of American Arts, Smithsonian Institution, Washington.

<sup>197</sup> D. Ashton, *Piero Dorazio*, "Art Digest", New York, 28 (1), 1 ottobre 1953, p.21.

collage vengono considerati decorativi, seppur eseguiti con innegabile autorità. Nella personale alla Fried Gallery, Dorazio presenta sette disegni, due dipinti e, soprattutto venti rilievi denominati *Cartografie*, in parte realizzati durante la permanenza negli Stati Uniti, che svelano un approccio fisico e diretto che lo spinge a superare la bidimensionalità e soprattutto la visione frontale dell'opera come l'unica possibile, e in cui forse si possono trovare stimoli e suggestioni visive e concettuali che si rifanno a Fontana, Burri e Nicholson: "Here the relationship of forms and colors is not only perceived in a frontal view, but also, as if the spectator were above, under, or facing the image at once"<sup>198</sup>. Si tratta di composizioni essenziali di linee, colori e movimenti direttamente applicati sulla superficie, la cui plasticità è variata dall'intervento della luce, che diviene elemento costruttivo dell'opera stessa. È l'elemento reale che determina una differente percezione, esperienza e immaginazione dello spazio. Si passa senza soluzione di continuità dal livello fisico a quello fantastico e immaginifico, fino a quello psicologico. Diverso è però il parere espresso nella recensione su "Art Digest", che ne ridimensiona l'aspetto fantastico e psicologico, per sottolineare comunque la validità delle costruzioni più complesse e la mobilità della percezione data dai cambiamenti di luce-ombra<sup>199</sup>.

Dopo due recensioni su "Art Digest", Dorazio diviene egli stesso collaboratore della rivista pubblicando una ricostruzione storica dell'arte moderna italiana dal futurismo fino all'esperienza astrattista – vissuta in prima persona – del secondo dopoguerra, in occasione del numero speciale dedicato all'arte italiana nel luglio 1954<sup>200</sup>. Dorazio ricostruisce la storia dell'astrattismo in Italia collegando direttamente le esperienze del dopoguerra alle prime sperimentazioni astratte degli anni Trenta, che guardavano al futurismo come unica tradizione possibile. Si va dal rinnovamento razionalista in architettura ai pochi esempi in pittura condotti da figure come Soldati, in primo luogo, Licini e Prampolini. Ma è dopo la guerra, dopo la caduta del fascismo che – come sottolinea Dorazio – tutto cambia: "The years 1946-47 represented a real Renaissance of the avant-garde spirit with the progressive elements of Italian culture identifying themselves with the liveliest minds abroad. After 20 years of virtual quarantine, the exponents of the new tendencies debated the merits of existentialist philosophy, 12 tone music, cubism, surrealism, organic architecture and other movements that had matured abroad much earlier"<sup>201</sup>. Da qui in poi è un susseguirsi sempre più incalzante e diffuso di artisti e gruppi che in tutt'Italia si dedicano all'arte astratta nelle sue molteplici declinazioni, dal costruttivismo e concretismo, al surrealismo, fino alle forme allusive e alla violenza esasperata dell'espressionismo astratto americano. Una crescita continua, tuttavia ostacolata dal conservatorismo delle istituzioni, dei critici e del pubblico non debitamente formato, ma "succube" della facilità delle formule figurative o naturalistiche del realismo astratto.

L'attività critica di Dorazio si concretizzerà con il volume *La fantasia dell'arte nella vita moderna* pubblicato da parte delle Edizioni Polveroni e Quinti di Roma nel 1955<sup>202</sup>, ma terminato nell'estate del 1954 dopo un anno di lavoro, come si legge nella lettera alla Rebay del 10 settembre 1953<sup>203</sup>. Dorazio con questo libro si propone un intento di "divulgazione del pensiero, delle teorie e delle forme dell'arte contemporanea" in modo chiaro e informativo per non generare confusioni o fraintendimenti.

La chiarezza teorica di Dorazio e la convinzione nelle proprie posizioni trovano conferma anche in un'ulteriore occasione, che vale la pena riportare. Il 2 dicembre Dorazio si reca al Guggenheim Museum per visitare la mostra su Frank Lyoid Wright e l'esposizione *Younger European Painters* a cura di James Johnson Sweeney<sup>204</sup>, di cui è rimasto deluso perché si tratta di una brutta mostra

<sup>198</sup> P. Dorazio, *Cartographies*, cit.

<sup>199</sup> A. N., *Piero Dorazio*, "Art Digest", New York, 28 (15), 1 maggio 1954, p.19.

<sup>200</sup> Cfr. P. Dorazio, *New Italian Art: A promise. A Summary fo Styles, Schools and Movements*, cit., pp.10-11, con le riproduzioni di opere di Roberto Crippa, Osvaldo Licini, Nino Franchina, Antonio Savelli. Si osserva che pur citando i milanesi Crippa, Dova, Peverelli, Dilani, Mellara e Bordoni, tuttavia ignora il nome di Fontana.

<sup>201</sup> Ivi, p.10.

<sup>202</sup> P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma, Edizioni Polveroni e Quinti, 1955.

<sup>203</sup> Cfr. lettera manoscritta da Piero Dorazio a Hilla von Rebay, Cambridge September 10th 1953 (fronte, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>204</sup> J. J. Sweeney, *Younger European Painters. A selection*, New York, Guggenheim Museum, 1953 (catalogo della mostra a cura di Sweeney al The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2 dicembre 1953-21 febbraio 1954). Nella mostra espongono 33 artisti: K. Appel, F. Arnal, W. Baumeister, Jean Bazaine, A. Burri, G. Capogrossi, J. Degottex, J. Deyrolle, R. Divillier, S. Hantai, H. Hartung, G. Hillairem, A. Lansky, C. Lapicque, M. Loubchansky, A. Manessier, G. Mathieu, M. Mendelson, J. Messagier, A. Mortier, P. Palazuelo,



che non rappresenta correttamente i giovani artisti europei del dopoguerra, ma enfatizza le comparazioni tra Francesi da una parte, e Tedeschi, Italiani, Austriaci e Olandesi dall'altra<sup>205</sup>. Dorazio contesta duramente la scelta degli artisti italiani, Burri e Capogrossi, in quanto non rappresentativi della giovane arte italiana – con motivazioni valide, ma parziali, come parziale è certamente una selezione –: “They are tow nice people and sensitive painters, but they would not exist by themselves if there had not seen other artists who would have siven them ideas and showed their work after the war. It is simply not true; if somebody wants to show ‘yournger’ italian painters since the war, he cannot show Burri and Capogrossi only because this would cause misunderstanding and not knowledge which should be the propose of such exhibit”<sup>206</sup>. Un giudizio che forse può far pensare a una qualche delusione personale – sebbene l'attacco alla mostra sia complessivo, visto che netta è anche la critica relativa alle selezioni tedesca e francese<sup>207</sup> –, ma che rispecchia alcune considerazioni piuttosto negative nei confronti di Burri che probabilmente Dorazio sta già meditando e che saranno nette e quasi sprezzanti negli anni successivi, almeno da quanto traspare in comunicazioni private, come nella missiva inviata alla Rebay il 12 ottobre 1957: “Therefore I refuse all these collages on canvas and burned woods ‘travaillés’ as Burri’s whom you mention in your letter. Of course he is not at all comunist since you ask me, maybe he is an arrivist but a nice fellow any how although I and some other people do not give a penny for his superficial and decorative work”<sup>208</sup>. Le riflessioni di Dorazio troveranno espressione pubblica grazie a un articolo pubblicato su “Aujourd’hui” nel n. 4-5 di maggio-giugno 1954<sup>209</sup>, ridotto in lunghezza da Bloc, ma sono riconoscibili, seppur inquadrate in una lettura più complessiva, anche in un trafiletto redazionale di “Arti Visive” pubblicato nel n. 8-9, primavera 1954, come contraltare alla proposizione di un passo del testo in catalogo di Sweeney<sup>210</sup>. Quest’ultimo illustra il criterio di selezione degli artisti inquadrandolo nella prospettiva di due mostre che fungono da *pendant* l’una per l’altra, dedicate ai giovani artisti europei e a quelli americani: innanzitutto, giovani non nel senso anagrafico, ma in relazione alla giovinezza della loro reputazione di artisti; secondo, si tratta di una scelta ristretta all’interno del campo vastissimo dell’arte contemporanea, piuttosto che una rappresentazione dello stesso; terzo, è il risultato di uno sguardo franco e assolutamente personale del curatore e non è rappresentativo di un generale consenso di opinione né popolare né professionale. Ma il punto scoperto della polemica probabilmente sta proprio qui: nel giudizio personale di un critico, direttore di uno dei più importanti musei d’arte contemporanea americani, che, volente o nolente, assume un valore di indirizzo e di influenza rispetto all’opinione del pubblico. Si tratta quindi dell’annoso e mai risolto problema dell’esserci o non esserci in una mostra, che poi storicamente ha assunto una funzione fondamentale di riconoscimento critico e storico. Quindi le obiezioni presentate da “Arti Visive”, ma potremmo dire da Dorazio, sono sicuramente lecite e anche corrette, ed evidenziano scompensi e arbitrarietà nelle scelte e una probabile influenza del mercato parigino – visto l’alto numero di artisti francesi presenti (quindici su trentatré) – ma perdono forza di fronte alle ragioni metodologiche illustrate da Sweeney. Più interessante, invece, è proprio l’analisi delle motivazioni interne al giudizio del critico, e qui Dorazio dimostra uno sguardo sottile. Per l’artista italiano si tratta “solo, più che altro, (o forse addirittura con aperta intenzione), indicazioni esatte sul gusto nordamericano attuale. Nemmeno l’inserzione pesante dell’hartungismo basta a smentire che chi ha operato la scelta ha seguito inflessibile le norme dettate dal paragone neoromantico e dei suoi

---

J. Piabert, S. Poliakoff, J. P. Riopelle, W. Scott, G. Singier, P. Soulages, A. Szenes, P. Tal Coat, R. Ubac, V. de Vasarely, M. H. Vieira da Silva, F. Winter.

<sup>205</sup> Cfr. lettera manoscritta da Piero Dorazio a Hilla von Rebay, New York, December 3rd 1953 (f/r, 1 foglio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Dorazio contesta che Baumeister e Winter siano i giovani artisti tedeschi più rappresentativi, e critica la presenza di molti pessimi francesi come Riopelle.

<sup>208</sup> Cfr. lettera manoscritta da Piero e Virginia Dorazio a Hilla von Rebay, Roma, October 12 1957 (f/r, 1 foglio, carta intestata Virginia Dortch Dorazio), Box 96, Folder 27, Hilla von Rebay Foundation Archive. M0007. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.

<sup>209</sup> P. Dorazio, *Younger European Painters*, “Aujourd’hui Art et Architecture”, Parigi, 1 (4-5), maggio-giugno 1954.

<sup>210</sup> *Arti Visive* [P. Dorazio], *Younger European Painters*, “Arti Visive”, Roma, I serie (8-9), primavera 1954, p.7; J. J. Sweeney, *Young European Painters*, “Arti Visive”, Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.6-7. Una recensione sulla mostra del Guggenheim era stata annunciata nel numero precedente 6-7, gennaio 1954: [Arti Visive], *Arti Visive* 8-9, “Arti Visive”, Roma, I serie (6-7), gennaio 1954, p.20.

rami statunitensi; sacrificando così la presenza di correnti e aperture più recenti, più vibrante<sup>211</sup>. Dorazio infatti nella già citata lettera alla Rebay del 3 dicembre 1953 sosteneva la necessità di una più approfondita conoscenza dell'arte europea da parte degli Americani e di quella statunitense dagli Europei<sup>212</sup>. Si mette quindi in luce anche la crisi del giudizio e del linguaggio critico, intendendo con "crisi", una situazione di difficoltà nell'adattamento da parte della critica artistica soprattutto europea alle nuove ricerche da un lato, e di accettazione dell'impostazione critica americana che propone approcci nuovi e differenti dall'altro.

Il cerchio si chiude alla fine del 1954, quando sul primo fascicolo della seconda serie di "Arti Visive"<sup>213</sup>, Marcello Giovenale recensisce l'esposizione *Younger American Painters*<sup>214</sup>. Giovenale segue Sweeney nel suo ragionamento d'analisi che sottolinea il contrasto tra la tensione esasperata, la crudezza dell'espressione e la disposizione alla violenza dei contrasti di forme e colori propria e inevitabile di una giovane scuola come quella americana, rispetto alla tradizione europea, e che incita gli artisti Americani a ricercare una creatività originale tutta americana, ma lo abbandona nel momento della proposta costruttiva. Per Sweeney la soluzione va ricercata nell'abbandonare completamente lo strutturale e il tridimensionale proprio della cultura visiva europea, a favore del pionierismo e dell'arte dell'Estremo Oriente; per Giovenale, invece, non bisogna guardare fuori dall'America, ma all'interno di essa, concentrandosi sempre più sull'americanità e sulla storia americana – riprendendo quindi un argomento fortemente dibattuto a partire dal secondo dopoguerra e che già dagli anni Venti e Trenta costituisce il cruccio di letterati e artisti statunitensi – affrontato in "Arti Visive" anche da Ann Salzman, come si vedrà in seguito in modo più approfondito.

#### *Ann Salzman: uno sguardo sull'America dall'America*

A partire dal fascicolo 3-4 del gennaio 1956 fino all'ultimo numero del 1958, Ann Salzman Phillips diviene responsabile della redazione americana di "Arti Visive", ma in realtà era apparsa nell'orbita di "Arti Visive" già nella primavera del 1954, pubblicando sul n. 8-9 il lungo saggio *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*<sup>215</sup>, commentato da Emilio Villa<sup>216</sup>.

Ma chi era Ann Salzman? Come è già stato detto, si tratta di una figura sconosciuta ai più, e le informazioni su di lei sono state trovate attraverso l'analisi attenta del suo testo e un lavoro di ricerca investigativa, di indizio in indizio, attraverso gli archivi dell'Immigration and Naturalization Service, del New York Times e del MoMA. Ne è fuoriuscita una figura molto interessante con una posizione ben definita all'interno del Junior Council del MoMA.

La Salzman entra a far parte del Junior Council nel 1954<sup>217</sup> e vi rimane sicuramente fino al 1968<sup>218</sup> – anno dopo il quale il suo nome non compare più nei rapporti annuali del Council (probabilmente per limiti di età, visto che l'associazione era aperta ai giovani) –, occupandosi delle attività dell'Art Lending Service – il servizio di prestito di opere avviato dal MoMA nel 1952 per favorire una maggiore circolazione e conoscenza delle opere d'arte – e lavorando spesso a stretto contatto con William Lieberman, direttore della Drawings and Prints Room del museo. Il

<sup>211</sup> Arti Visive [P. Dorazio], *Younger European Painters*, cit., p.7.

<sup>212</sup> Lettera manoscritta da Piero Dorazio a Hilla von Rebay, New York, December 3rd 1953, cit.

<sup>213</sup> Cfr., M. Giovenale, *Pittura americana: oggi nel Solomon R. Guggenheim Museum*, cit., p.18.

<sup>214</sup> J. J. Sweeney, *Younger American Painters. A selection*, New York, Guggenheim Museum, 1953 (catalogo della mostra a cura di Sweeney al The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 maggio-26 luglio 1954). Nella mostra espongono 57 artisti: R. D'Arista, W. Baziot, T. Benrimo, H. Bloom, W. Boynton, J. Brooks, K. Callaban, R. Diebenkorn, E. Donati, R. S. Du Casse, L. Edmondson, J. Erickson, J. Ernst, J. Follett, M. Forst, S. Gechtoff, F. Glarner, J. Glasco, L. Golub, A. Gottlieb, M. Graves, J. Guerrero, P. Guston, F. Hillsmith, D. Jameson, K. Khosrovi, F. Kline, R. S. Matta, F. Mitchell, W. P. Morehouse, C. Morris, G. L. K. Morris, K. Morris, R. Motherwell, G. Mueller, K. Nack, K. Okada, J. Pollock, O. P. Reed, J. Roth, R. Ruben, A. Salemme, T. Sato, L. Schanker, H. B. Schleeter, M. D. Simpson, J. C. Skinas, McKie Tritter, S. Twardowicz, H. Warshaw, H. Weber, R. A. White, U. Wilke, P. Wonner.

<sup>215</sup> A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.15-19.

<sup>216</sup> E. Villa, *È questa questa arte nordamericana*, "Arti Visive", Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.15-18.

<sup>217</sup> Cfr. minuta dattiloscritta dell'incontro del 7 ottobre 1954 (fronte, 6 fogli), Junior Council Records, 5. The Museum of Modern Art Archives, New York: Ann Salzman vi compare come membro del Junior Council con il nome di Miss Salzman; a partire dalla minuta del meeting del 10 ottobre 1955, invece, comparirà come Mrs Phillips.

<sup>218</sup> Nei Junior Council Records dei Museum of Modern Art Archives, il nome della Salzman compare piuttosto frequentemente all'interno di minute e report di incontri tenuti per l'organizzazione delle varie attività, dimostrando una certa vivacità e attivismo.

Junior Council of the Museum of Modern Art viene istituito nel febbraio del 1949<sup>219</sup> con lo scopo di riunire un gruppo di giovani – di buona e agiata famiglia – accomunati dall'interesse per l'arte e dal desiderio di “see them fostered soundly and liberally in this country”<sup>220</sup>. Loro compito è di studiare un ampio spettro di attività da sviluppare nei vari campi di interesse del MoMA, in collaborazione con i dipartimenti e lo staff del museo, anche con sano senso critico; inoltre, in quanto giovani, devono prestare maggiore attenzione verso i loro coetanei con sollecitazioni intellettuali. Per rendere l'idea del livello dei membri si ricordano a titolo dimostrativo alcuni dei primi aderenti: Mr. David Rockefeller, Mrs. John D. Rockefeller III, Mr. Franklin D. Roosevelt Jr. Il primo evento a cui la Salzman prende parte è l'esposizione *Young Collectors* organizzata con opere prestate dai membri del Junior Council, selezionate da Alfred H. Barr Jr. e da William S. Lieberman, e allestita presso la Guest House di Mrs. John D. Rockefeller III a New York dal 5 al 28 novembre 1954<sup>221</sup>. Si tratta di un nucleo di 60 opere di grande varietà e anche di differente qualità, che vanno da Bonnard, Bracque, Picasso, Cézanne, Chagall, Degas, Delaunay, Dufy, Feininger, Giacometti, Gris, Leger, Lipchitz, Malevich, Matisse, Mondrian, Mirò, Nolde, Munch, Orozco, Riopelle, Schwitters, Lissitzky, Utrillo agli americani Cassatt, Hartley, Marin, O' Keeffe, Hopper, fino a Rembrand e addirittura anche alcune sculture africane. Tra gli italiani ricordiamo Burri, De Chirico, Marini, Morandi, Tiepolo e Tintoretto. In occasione della mostra viene diffuso un pieghevole<sup>222</sup> con l'elenco dei circa settanta membri del Junior Council, tra cui appunto Miss Ann Salzman, e la lista degli sponsor per il Junior Council Benefit organizzato il 4 novembre 1954: tra le decine di nomi di una lista dichiarata incompleta troviamo Mr. Lawrence S. Phillips, certamente coinvolto dalla futura moglie.

L'attività della Salzman all'interno del Junior Council è legata soprattutto all'Art Lending Service, il servizio di noleggio di opere d'arte avviato dal Junior Council per conto del MoMA nell'ottobre del 1951 – dopo una prima ipotesi di realizzazione formulata all'inizio del 1950 e una lunga progettazione avviata effettivamente nel novembre del medesimo anno – e aperto ai membri del museo: da un lato un sistema di fidelizzazione attraverso il rilascio di membership, dall'altro un incoraggiamento più diffuso ad apprezzare e collezionare l'arte contemporanea. Per questo motivo il servizio offriva facilitazioni a college, scuole, ospedali, club e corporazioni finanziarie. Lo scopo era triplice<sup>223</sup>: allargare il gusto e la comprensione dell'arte contemporanea; facilitare in modo graduale la nascita di nuovi collezionisti e di conseguenza l'incremento del collezionismo d'arte; infine sostenere gli artisti più giovani, le cui opere, dai prezzi ancora contenuti (si va da una forchetta iniziale tra i 50 e i 750 dollari a una poco più ampia tra i 25 e i 750 dollari a partire dal 1953-54), erano maggiormente adatte a un sistema di noleggio che prevedeva la possibilità di affittare le opere per due e (da metà degli anni Cinquanta) per tre mesi, per un costo che oscillava tra i 3 e 20 dollari (e poi tra i 5 e i 35 dollari), e tra i 7 e 52 dollari, deducibili dal prezzo di vendita nel caso in cui l'opera fosse acquistata a titolo definitivo<sup>224</sup>. È interessante sottolineare come negli

---

<sup>219</sup> Il Junior Council nell'ottobre 1981 assume il nome di Associate Council, e a partire dal dicembre 1986 quello di Contemporary Art Council.

<sup>220</sup> Cfr. minuta dattiloscritta del 1° incontro del Junior Council, February 8, 1949 (fronte, 6 fogli), Junior Council Records, 5. The Museum of Modern Art Archives, New York. Il primo incontro si tenne nell'abitazione di Mrs. John D. Rockefeller alla presenza dei membri del Junior Council e dei Trustees del museo Clark, Nelson Rockefeller, Soby e Wheeler. La riunione fu l'occasione perché Soby illustrasse la grande mostra sull'arte italiana del XX secolo di prossima apertura al MoMA, sottolineando l'importanza dell'evento e la qualità artistica dell'arte italiana.

<sup>221</sup> Alfred H. Barr Jr. e William S. Lieberman (a cura di), *Young Collectors: an exhibition of paintings lent by Members of the Junior Council of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1954 (catalogo della mostra alla Guest House di Mrs. John D. Rockefeller 3<sup>rd</sup>, New York, 5-28 ottobre 1954). Junior Council Records, 9. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>222</sup> Pieghevole *The Junior Council; List of Sponsors for the Junior Council Benenfit*, November 4th, 1954, Junior Council Records, 9. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>223</sup> Cfr. “Our aims, therefore, are to enlarge taste and understanding, to stimulate sales, thus aiding both artists and galleries, and to show contemporary art can be enjoyed in the home as well as the museum”. W. Bareiss, K. S. Deutsch, M. Dewey, P. Erskine, H. Goldstone, A. K. Jones, E. Mase, L. Stokowski, M. Spaeth, M. L. Whitmarsh, J. Hutton (a cura di), *Proposal for an Art Lending Library on the Museum of Modern Art*, April 1951 (fronte, 1 copertina e 36 fogli), Junior Council Records, ALS 4. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>224</sup> Nella brochure informativa relativa alla 3 stagione dell'ALS – la prima in cui compare anche il nome della Salzman – si trova la tabella dei costi di noleggio in rapporto al valore dell'opera: 3 \$ per 25-50 \$, 5 \$ per 51-125 \$, 10 \$ per 126-200 \$, 15 \$ per 201-300 \$, 20 \$ per 301-400 \$, 25 \$ per 401-500 \$, 30 \$ per 501-625 \$,

anni il tetto massimo del prezzo fissato si sia dimostrato un metro di verifica dell'importanza raggiunta dall'artista: infatti la fuoriuscita di un artista dalla collezione dell'Art Lending Service era determinata o dal suo insuccesso e dal fatto che sue opere non venissero richieste in prestito o vendute, oppure, perché il raggiunto successo comportava l'aumento del valore economico dei suoi lavori e quindi il superamento della soglia massima stabilita.

Nell'aprile 1951 l'Art Lending Library Committee del Junior Council redige un ampio fascicolo indirizzato a tutti i membri del Council, e in seconda battuta allo staff del MoMA, in cui vengono illustrati in modo dettagliato gli obiettivi e le caratteristiche previste per l'Art Lending Service<sup>225</sup>. Volendo aiutare l'apprezzamento dell'arte mentre è ancora contemporanea, non contraddicendo la linea storico-critica tracciata dal MoMA, e allo stesso tempo – strategicamente – non avendo intenzione di offendere e inimicarsi artisti e galleristi, si propone di limitare la scelta degli artisti, per i primi due anni dell'ALS, agli artisti americani viventi già presenti nelle collezioni del MoMA, in modo da indicare una linea politica chiara e non ambigua. Le opere di 84 artisti, selezionati dal comitato dell'ALS e approvati da un gruppo ristretto di figure dello staff del museo – Alfred Barr Jr., Andrew Carnduff Ritchie, Dorothy Miller, Margaret Millerm d'Harnoncourt – provengono da 24 gallerie di New York quali, per esempio, Buchholz, Downtown, Fried, Janis, Kootz, Knoedler, Parsons, Seligman e Willard, tramite un prestito di 9 mesi che può essere rinnovato all'occorrenza. In prevalenza sono preferibili disegni, stampe, acquerelli e collage, ma anche sculture e dipinti di contenute dimensioni, fino a un massimo di 36 x 48 inc. (cm. 91,44 x 121,92). Certamente l'appoggio di galleristi e artisti – ai quali sono chiari i reciproci vantaggi economici e di visibilità – è ritenuto indispensabile per l'avvio e il successo dell'esperimento, così come molto importante è il sostegno economico da parte di alcuni sponsor, a integrazione di un finanziamento iniziale di 7.000 dollari e dell'apporto dato dalle entrate dovute per il noleggio delle opere, in genere circa il 10% del valore delle stesse.

Come emerge dalla ricostruzione storica pubblicata nel catalogo della mostra retrospettiva dell'Art Lending Service tenutasi al MoMA dal 26 al 20 marzo 1960 per celebrarne i dieci anni<sup>226</sup>, il servizio ha avuto un sempre crescente successo: in otto stagioni ci sono stati 4.231 prestiti a 1.762 differenti affittuari, tutti membri del museo (essendo questo un prerequisito essenziale); sono state coinvolte 96 gallerie soprattutto americane e newyorkesi – tra le più note Castelli, Downtown, Fried, Graham, Iolas, Jackson, Janis, Knoedler, Kootz, Krasner, Matisse, Parsons, Peridot, Stable, Viviano, Wittenborn –, ma anche straniere come l'italiana Camino; sono stati venduti 926 oggetti per un totale di 165.085,50 dollari, di cui il 90% è stato distribuito alle gallerie e tramite queste agli artisti; il numero dei noleggi dell'ottava stagione è stato più del doppio del primo anno, e quello delle vendite circa il quadruplo, con un valore monetario otto volte maggiore; il rapporto tra vendita e noleggio al primo anno era di 1 a 8, all'ottava stagione di 1 a 3,5; la collezione è progressivamente aumentata da circa 300 a 500 opere con una varietà di tipologie crescente (piccole sculture, acquerelli, disegni, stampe, collage e nell'ultimo periodo anche dipinti e fotografie) e il coinvolgimento di un 671 artisti americani e stranieri, tra i quali possiamo ricordare anche gli italiani Burri, Campigli, Capogrossi, Dorazio, Marini, Minguzzi, Morandi, Music, Nivola, Savelli, Vespignani (senza però un'esattezza di inventario complessivo).

---

35 \$ per 626-750 \$. Cfr. Brochure informativa su ALS, 1953-54, Junior Council Records, ALS 4. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>225</sup> W. Bareiss, K. S. Deutsch, M. Dewey, P. Erskine, H. Goldstone, A. K. Jones, E. Mase, L. Stokowski, M. Spaeth, M. L. Whitmarsh, J. Hutton (a cura di), *Proposal for an Art Lending Library on the Museum of Modern Art*, April 1951 (fronte, 1 copertina e 36 fogli), Junior Council Records, ALS 4. The Museum of Modern Art Archives, New York. Indice della proposta con le bozze dei documenti burocratici e legali preparati: 1. Aims; 2. Artists, galleries, selection of the library collection; 3. Borrowers; 4. Report on publicity; 5. Space; 6. Personnel and hours; 7. Outline of procedure; 8. Budget; 9. Financing. Appendix A. Artists to be included in the library during its first months of operation; Appendix B. Galleries; Appendix C. Publicity; Appendix D. Plan; Appendix E. Master contract with galleries; Appendix F. Letter to artists and waiver Agreement; Appendix G. Contract for individual consignment; Appendix H. Receipt on return of article to Gallery; Appendix I. Rental agreement with borrower; Appendix K. Receipt to borrower on return to library; Appendix J. Credit application for borrower; Appendix L. Notification of due date to Borrower; Appendix M. Letter introduction Junior Council members to dealers.

<sup>226</sup> *Art Lending Service Retrospective 1950-1960*, MoMA, New York, 1960 (catalogo della mostra al MoMA [MoMA Exh. n657], New York, 27 gennaio-20 marzo 1960), Junior Council Records, ALS 4. The Museum of Modern Art Archives, New York. Altre informazioni sono state ricavate da due pieghevoli informativi dell'ALS, il primo – già citato – relativo alla terza stagione (1953-54), l'altro databile dopo il 1955 in base ad alcuni riscontri interni; Junior Council Records, ALS 4. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Una prima proposta di realizzazione della mostra retrospettiva dell'Art Lending Service viene formulata nel dicembre 1958 quando il Presidente del Junior Council, Walter Bareiss, sottopone al Program Committee del MoMA l'idea di realizzare nella primavera 1960 una mostra retrospettiva dell'ALS in occasione dei suoi dieci anni, in concomitanza anche del trentennale del museo<sup>227</sup>. Ann Salzman viene incaricata di presiedere il comitato impegnato all'organizzazione della mostra, sotto la supervisione di Lieberman, dimostrando grande attivismo e capacità di gestione e organizzazione, sia nell'indirizzare la scelta delle opere, sia nel delineare l'impostazione del catalogo<sup>228</sup>. La mostra presenta 52 opere di 48 artisti selezionate tra quelle disponibili nell'area metropolitana acquistate nel corso degli anni attraverso l'ALS: si va dagli Americani Albers, Baziotes, Burchfield, Calder, Congdon, Feininger, Graves, Hare, H. Hofmann, Lipton, Matta, Peterdi, Pollock, Riopelle, Shahn e Tobey, agli Europei Burri, Caporossi, Dubuffet, Giacometti, Mathieu, Miró, Moore, Picasso, Schwitters, Soulages e Sutherland<sup>229</sup>. La mostra viene recensita, tra gli altri, da Stuart Preston in un articolo sul New York Times che sottolinea il successo del servizio al fine di accrescere la familiarità con l'arte contemporanea e di semplificare l'attività collezionistica, tanto che lo stesso MoMA e il Whitney Museum hanno acquistato opere per la propria collezione attraverso l'ALS<sup>230</sup>.

<sup>227</sup> Lettera dattiloscritta di Walter Bareiss al Program Committee, December 17<sup>th</sup>, 1958 (fronte, 1 foglio, carta intestata MoMA per le comunicazioni interne); William S. Lieberman Papers, III.38.d. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>228</sup> Si veda come esempio la minuta dell'incontro del Art Lending Service Retrospective Committee, September 15, 1959 (fronte, 3 fogli); Junior Council Records, ALS 4. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>229</sup> Elenco degli artisti e delle opere esposte secondo l'elencazione in catalogo: Joseph Albers, *Study for Homage to the Square: Night Shades*, 1957, Oil on masonite; Kenneth Armitage, *Seated Woman with Square Head*, 1954, Bronze; Kenneth Armitage, *Standing Figure with Hands Up*, 1952, Bronze; William Baziotes, *Spectre*, 1956, Oil on canvas; James Brooks, *Number 39*, 1951, Oil on canvas; Carlyle Brown, *Geraniums*, 1956, Oil on canvas; Charles Burchfield, *Son of Spring*, 1946, Watercolor; Alberto Burri, *Number 8*, 1953, Collage; Alexander Calder, *Black Triangle with White Dots*, 1953, Sheet iron, aluminium and wire; Mary Callery, *Reclining Woman*, 1950, Bronze; Giuseppe Capogrossi, *Surface 184*, 1956, Oil on canvas; Herman Cherry, *Number 15*, Oil on canvas; Carmen Cicero, *The Kiss*, 1955, Oil on canvas; William Congdon, *Santorin Number 1*, 1955, Oil on masonite; Edward Corbett, *Number 12*, 1951, Charcoal and pastel; Jean Dubuffet, *Woman with Uncombed Hair*, 1954, Oil on masonite, Lyonel Feininger, *Ray of light*, 1950, Watercolor; James Forsberg, *The Family*, 1953, Cardboard cut with woodcut, printed in black; Alberto Giacometti, *Plaster Head*, 1950, Oil on canvas; Morris Graves, *Seeking to Nest*, 1947, Tempera; Morris Graves, *"Yu" Double Owl.*, 1947, Tempera; Balcomb Greene, *Classical Portrait*, 1953, Oil on Canvas; David Hare, *Sunset I*, 1953, Stone and painted wire; Grace Hartigan, *City Life II*, 1956, Oil on canvas; Hans Hoffman, *The Yellow Pitcher 2*, 1953, Casein on masonite; John Hultberg, *Airport*, 1952, Tempera; Hans Jaenisch, *Bird*, 1952, Bronze; Wolf Kahan, *Landscape*, 1955, Pastel; John Levee, *July II*, 1957, Oil on canvas; Seymour Lipton, *The Cloak*, 1952, Bronze; Loren MacIver, *Fireflies*, 1951, Oil on canvas; Georges Mathieu, *Untitled*, 1957, Gouache; Sebastian Antonio Matta Echaurren, *Growth*, 1955, Oil on canvas; Joan Miro, *The Bird Catchers*, 1951, Color lithograph; Henry Moore, *Reclining Figure*, 1938, Bronze; Elie Nadelman, *Acrobat*, 1916, Bronze; Kenzo Okada, *Number 36*, 1954, Oil on canvas; Robert Andrew Parker, *Diplomat from Denmark*, 1956, Watercolor; Gabor Peterdi, *Germination*, 1952, Aquatint, etching and engraving, printed in black with offset color; Pablo Picasso, *Nude Pose*, 18 marzo 1954, Lithograph; Leona Pierce, *Strange Bird*, 1952, Color woodcut; Jackson Pollock, *Free Form*, 1946, Oil on masonite; Jean-Paul Riopelle, *Nocturne*, 1953, Oil on canvas; Kurt Schwitters, *Poco Poco*, 1947, Collage; Ben Shahan, *Phoenix*, 1952, Serigraph and watercolour; Ben Shahn, *Shakespeare*, 1954, Ink; Pierre Soulages, *Abstraction*, 1957, Gouache; Graham Sutherland, *Bird*, 1954, Color lithograph; Mark Tobey, *Apparitions*, 1954, Tempera and watercolour; Mark Tobey, *Multiple Journeys*, 1954, Tempera; Bradley Tomlin, *Number 15*, 1949 ca., Oil on canvas; Laura Ziegler, *Girl Leaning Against Stool*, 1955, Bronze.

<sup>230</sup> "One of the Museum of Modern Art's most popular features, the Art Lending Service, celebrates its first decade with a selective exhibition of paintings, prints, drawings and pieces of sculpture sold through this service at the price ranging from less than \$ 100 to a top of \$ 750. [...] The success of this service is largely based on the unfamiliarity of much modern art, which may startle at first and needs time to be introduced properly. A prospective purchaser might hesitate after only seeing a picture for a few minutes in a gallery. But the opportunity to rent it, to take it home and give it a chance, often makes a whole difference between an expensive mistake and a real find. Significantly enough, and a proof that the service does not traffic in unsalable odds and ends, both the Museum of Modern Art and the Whitney Museum have bought out of the service's exhibitions for their permanent collections". (S. Preston, *Art: Museum Service*, "New York Times", New York, gennaio 1960). Si segnala anche un altro contributo sul tema, il già citato articolo di Pepis sul "New York Times" del 20 settembre 1953 in cui viene lodata l'efficacia dei servizi di noleggio di opere d'arte attivati da musei come il MoMA e il Brooklyn Museum, pubblicando fotografie di interni degli appartamenti di

L'Art Lending Service, seppur la più popolare, non è l'unica attività del MoMA supportata e finanziata dal Junior Council. Nell'arco degli anni infatti gli ambiti di intervento si ampliano. In modo esemplificativo può essere analizzato un organigramma del Junior Council nel 1961<sup>231</sup> – in concomitanza della preparazione della mostra *The Human Figure in Recent American Painting* – in cui vengono segnalate le varie attività del Council: gestione dell'Art Lending Service, pubblicazione di libri e cartoline natalizie con fotografie di opere dell'ALS, organizzazione di conferenze, eventi e proiezioni di film, serate di *fund raising* e sponsorizzazione di alcune mostre-concorso del MoMA. In questo organigramma la Salzman è segnalata nell'organizzazione dell'ALS e della proiezione di film, ed è coinvolta anche nel comitato incaricato di proporre nuovi progetti.

Fino all'inizio degli anni Sessanta il Junior Council ha organizzato quattro mostre di carattere nazionale, cioè esposizioni basate sulla selezione per concorso di giovani artisti americani: *Young American Printmakers* dal 29 novembre 1953 al 24 gennaio 1954<sup>232</sup>, *Recent Drawing USA* nel 1956<sup>233</sup>, *Recent Sculpture USA* nel 1959<sup>234</sup> e *The Human Figure in Recent American Painting* [*Recent Painting U.S.A.: The Figure*] durante la primavera del 1962<sup>235</sup>.

Nel suo articolato saggio in "Arti Visive"<sup>236</sup>, la Salzman analizza il panorama artistico non-figurativo americano partendo dall'assunto che l'arte è la manifestazione e il riflesso del tempo in

---

alcuni collezionisti (cfr. B. Pepis, *Art in the Home*, "New York Times", New York, 20 settembre 1953, p.SM52).

<sup>231</sup> Organigramma del Junior Council, 1961, William S. Lieberman Papers, III.13.38b. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>232</sup> W. S. Lieberman (a cura di), *Young American Printmakers*, New York, MoMA, 1953 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MoMA Exh. n.547], New York, 29 novembre 1953-24 gennaio 1954). Cfr. brochure con l'*application form* per la mostra, William S. Lieberman Papers, III.13.38 f. The Museum of Modern Art Archives, New York. All'esposizione potevano partecipare artisti fino a 35 anni di età, che vivevano e lavoravano negli Stati Uniti, con opere realizzate dal 1° gennaio 1949, proponendo fino a 3 stampe di qualsiasi medium; tutte le stampe dovevano essere disponibili per la vendita, e per questo esposte in mostra con il prezzo di vendita. La partecipazione era subordinata all'invio della *entry card* e il pagamento di un dollaro di fee entro il 19 settembre 1953; di tutte le stampe inviate dal 1 al 30 settembre 1953, ne vennero selezionate circa 100. La mostra divenne poi la base per un'esposizione itinerante sulla grafica americana all'interno dell'International Exhibition Program del MoMA.

<sup>233</sup> W. S. Lieberman (a cura di), *Recent Drawing USA*, New York, MoMA, 1956 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MoMA Exh. n.601], New York, 25 aprile-5 agosto 1956). Cfr. brochure con l'*application form* per la mostra, William S. Lieberman Papers, III.13.38 f. The Museum of Modern Art Archives, New York. In questo caso potevano partecipare artisti *permanent residents* negli Stati Uniti, senza alcun vincolo di età, con opere realizzate dal 1° gennaio 1950; la selezione, avvenuta attraverso l'invio dei disegni dal 7 al 18 novembre 1955, ha selezionato 125 disegni disponibili per la vendita.

<sup>234</sup> *Recent Sculpture USA*, New York, MoMA, 1959 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MoMA Exh. n.644], New York, 13 maggio-16 agosto 1959). Cfr. brochure con l'*application form* per la mostra, William S. Lieberman Papers, III.13.38 f. The Museum of Modern Art Archives, New York. In questo caso potevano partecipare artisti che sono cittadini o *permanent residents* negli Stati Uniti, senza alcun vincolo di età, con opere realizzate dal 1° gennaio 1950; la selezione avvenne attraverso due stadi: il primo tramite invio di foto delle opere dal 13 al 24 gennaio 1958, il secondo con l'invio di opere da visionare. L'esposizione presentò circa 75 pezzi.

<sup>235</sup> *Recent Painting U.S.A.: The Figure*, May 23-August 26, 1962], New York, MoMA, 1962 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MoMA Exh. n.707], New York, 23 maggio-26 agosto 1962). Cfr. brochure con l'*application form* per la mostra, William S. Lieberman Papers, III.13.38 f. The Museum of Modern Art Archives, New York. La partecipazione alla mostra era aperta artisti che sono cittadini o *permanent residents* negli Stati Uniti, senza alcun vincolo di età, con opere realizzate dal 1° gennaio 1958; la selezione avvenne attraverso tre stadi: il primo tramite invio di foto delle opere dal 13 al 24 marzo 1961, il secondo con l'invio di opere da visionare presso centri regionali, infine il terzo attraverso la spedizione delle circa 60 opere selezionate al MoMA.

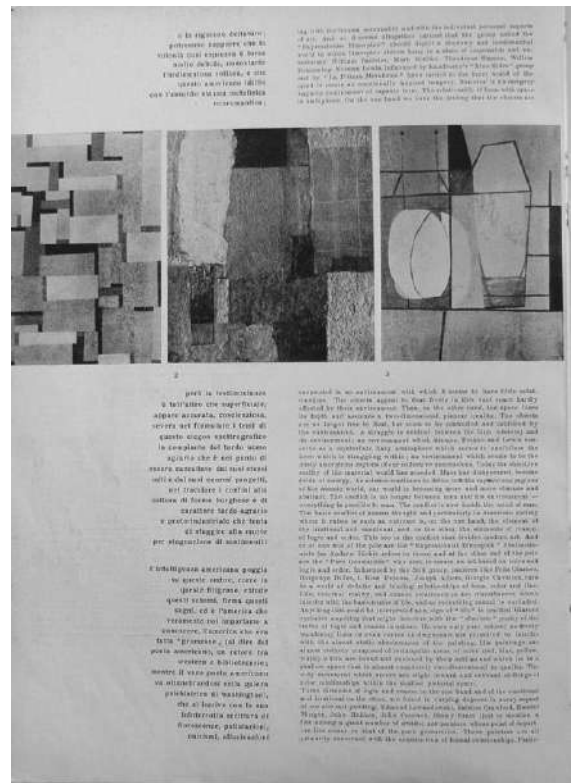
<sup>236</sup> A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*, cit., pp.15-19; con 13 opere: F. Glarner, *Relational Painting*, 1951, Rose Fried Gallery, NY; A. Ryan, *Collage*, 1950, Museum of Modern Art, NY; Motherwell, *Western Air*, Museum of R. Modern Art, NY; J. Pollock, *n. 1*, 1948, Museum of Modern Art, NY; K. Schragg, *Fittered Sunlight*, Kraushaar Gallery, NY; M. Rothko, 1950, Museum of Modern Art, NY; G. Peterdi, *Shadows*, 1952, Grace Borgenicht Gallery, NY; W. Baziotes, *Darf*, 1947, Museum of Modern Art, NY; R. Pousette-Dart, *A presence*, 1949, Museum of Modern Art, NY; M. Yektai, *Portrait II*, 1953, Grace Borgenicht Gallery, NY; N. Lewis, *Celestial Navigation*, 1952, Willard Gallery, NY; M. Tobey, *Festival 1933*, Willard Gallery, NY; H. Hofmann, *n. 1237*, Kootz Gallery, NY; J. Ernst, *Night Flight*, Grace Borgenicht Gallery, NY.

cui è stata creata, per cui è difficile separare l'arte americana dall'intero processo di civilizzazione del XX secolo in America. Quindi, se si considera la pittura astratta sviluppata negli Stati Uniti come prettamente americana, allora è necessario esaminare certi importanti e influenti aspetti dell'*American way of life*.



A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*; E. Villa, *È questa questa arte nordamericana*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954 pp.15-19

Il tema dell'americanità è fortemente sentito dagli intellettuali, letterati, poeti e artisti americani e investe la loro identità nazionale e il loro rapporto con la cultura, la tradizione e la storia dell'Europa. Nell'arte astratta varie sono state le tendenze europee che la Salzman riconosce come stratificate e metabolizzate fonti di influenza per quella americana. Si va da Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin, dal cubismo e da un astrattismo di carattere espressionista al futurismo italiano basato sul concetto di dinamismo della vita, fino al raggismo russo in cui il significato e la forza delle forme dipendono dalle forze e dalla loro posizione in relazione agli altri toni, e all'orfismo di Delaunay che, da un lato, rifiuta l'estremo approccio oggettivo dei cubisti e usa il colore come veicolo per esprimere le emozioni, dall'altro, nega ogni suggestione di oggetti identificabili; e poi ancora la lezione di *Der Blaue Reiter* di Kandinskij e Marc per i quali la forma deve dar vita a composizioni astratte liriche basate sul mondo interiore dello spirito, ma anche quella dell'astrazione geometrica pura di De Stijl e Mondrian. Come si vede, si può trovare di tutto, dipende da dove e cosa si guarda. La Salzman, stranamente e forse proprio per questo in modo significativo, non cita mai il surrealismo – generalmente ritenuto dalla critica come il mediatore privilegiato della cultura europea – ma, più avanti invece, parlando di artisti quali William Baziotes, Mark Rothko, Theodoros Stamos, William De Kooning e Norman Lewis, indica la pittura metafisica come sollecitazione importante alla pari di quella di Kandinskij e del *Blaue Reiter*. A queste a partire dagli anni Trenta si sovrapposero i contatti con la cultura figurativa americana, come il muralismo messicano e l'arte dei nativi americani, che tuttavia non vengono presi in considerazione dalla Salzman. Durante gli anni Quaranta negli Stati Uniti si consolida in modo progressivo la volontà di andare oltre i modelli europei, con scelte che permettono loro di sottrarsi alle contrapposizioni tra astrattisti e realisti molto forti in Europa, dove sono alimentate da motivazioni politiche. Finalmente anche in arte, tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, prende corpo non solo la coscienza di un'arte americana, ma la sua effettiva realizzazione, dopo un processo di



riflessione e ricerca che ha le sue radici nelle trasformazioni politiche, sociali e culturali degli anni Venti e Trenta.

È in questi anni che nasce quella che viene comunemente definita *American Wave*: si tratta dell'avvio al riconoscimento di una specificità americana fondata sull'individuazione di soggetti, iconografie e, in alcuni ambiti anche di formule, legati alla storia e ai caratteri della nazione<sup>237</sup>. Si tratta di "a state of mind, a type of subject and a style"<sup>238</sup> che sorregge l'idea di un nazionalismo culturale che tra poeti e letterati era già comparso all'inizio degli anni Venti. Come riporta lo storico dell'arte Matthew Baigell, nel 1928 il letterato Robert Luther Duffus pubblica un libro dal titolo *The American Renaissance*, in cui si sostiene che l'espressione di sé data dall'America in ambito politico, tecnico-scientifico e amministrativo, troverà la medesima capacità espressiva anche in ambito estetico, mossa dal desiderio di competere e superare l'Europa in arte. Duffus individua nei caratteri di forza, mascolinità, crudità, volgarità ed energia violenta propri dell'uomo americano, e nell'intensità della sua condotta di vita, le fonti dell'arte americana: "Art itself can be the greatest adventure. It will be seen that what is meant by art in this sense is not mere recreation, not decoration, not a refinement of life, not an escape from life, but a whole-hearted, wide-armed, exultant acceptance of life"<sup>239</sup>. L'arte diviene quindi uno strumento di rinnovamento e orgoglio morale, spirituale e culturale, secondo una posizione supportata da importanti riviste d'arte americane, come "The American Magazine of Art" e "The Art Digest". Durante gli anni Trenta intellettuali come Eugene Neuhaus<sup>240</sup> ed Edward Alden Jewell s'interrogano sull'esistenza di un'arte americana, così come avviene per le nazioni europee, partendo dall'analisi delle differenze e delle peculiarità della propria nazione rispetto all'Europa. Se è ovvio che l'arte americana sia priva di una propria tradizione e abbia debiti verso le ricerche e gli ideali artistici europei, tuttavia Neuhaus afferma che il confronto non è corretto in quanto è condotto tra realtà diverse. Gli Stati Uniti non corrispondono a ogni singola nazione europea, ma tutt'al più all'Europa nel suo complesso. Gli Stati Uniti sono uno stato eterogeneo in cui proprio la varietà della popolazione e la diversificazione regionale negli ambienti naturali e nelle attività industriali offre all'arte materiali ed energie importanti. L'America possiede quindi tutte quelle condizioni che hanno determinato lo sviluppo del Rinascimento italiano – ricchezza, potere, confidenza, energia, entusiasmo e talento autoctono – e che ora possono dar vita a un'*American Renaissance*. Alla fine del decennio però il quesito è ancora aperto, come dimostra il dibattito sviluppatosi sui giornali americani, francesi e inglesi in seguito alla mostra *Trois Siècles d'Art aux Etat-Unis* organizzata dal MoMA al Musée du Jeu de Paume di Parigi dal 24 maggio al 31 giugno 1938 e a un'altra esposizione sull'arte americana del 1938 alla Wildenstein Gallery di Londra in quello stesso anno. Tra gli interventi che Edward Jewell riporta nel volume *Have we an American Art?* pubblicato nel 1939, quello di Jan Gordon sul "The Observer"<sup>241</sup>, a commento della mostra londinese, si rivela molto acuto sottolineando la differenza dello stato di consapevolezza e crescita dell'idea di una produzione nazionale tra la letteratura e l'arte. Jewell ammette che la risposta alla domanda iniziale purtroppo è ancora negativa, tuttavia egli, come buona parte dell'ambiente artistico americano, crede che una nuova rinascita sia possibile grazie a un gruppo di artisti e da qui ovunque nel paese. Anche Jewell insiste sulla ricerca dell'americanità nelle peculiarità dell'uomo e della nazione americana, in cui individualità e senso della collettività sono collegati e bilanciati<sup>242</sup>. Tuttavia, con uno sguardo più distante e storico, sembra che il discorso sia bloccato, e che non venga affrontato il nodo centrale, cioè il problema della forma e del modo con cui trasferire lo spirito americano in un'arte americana.

Problema invece affrontato in ambito letterario, parallelamente a quello contenutistico. Il rapporto tra America ed Europa e il problema dell'americanità, che sarà sentito e affrontato dagli artisti in modo più consapevole a partire dagli anni Trenta, per i giovani scrittori statunitensi già oggetto di

---

<sup>237</sup> M. Baigell, *The beginnings of "The American Wave" and the Depression*, "Art Journal", New York, (27), estate 1968, pp.387-396.

<sup>238</sup> M. Baigell, *Artist and Identity in Twentieth-Century America*, New York, Cambridge University Press, 2001. Sull'argomento si vedano anche W. Corn, *The Great American thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999, e W. A. Orton, *America in Search of Culture*, Boston, Little, Browns and C., 1933.

<sup>239</sup> R. L. Duffus, *The American Renaissance*, New York, A. A. Knopf, 1928, p.321. Si veda anche R. M. Pearson, *The Modern Renaissance in American Art*, New York, Harper Brothers, 1954.

<sup>240</sup> E. Neuhaus, *The History and Ideals of American Art*, Stanford, Stanford University Press - London, H. Milford, Oxford University Press, 1931, pp.423-425.

<sup>241</sup> E. A. Jewell, *Have Wean American Art?*, New York-Toronto-Longmans, Green & C., 1939, pp.72-76.

<sup>242</sup> Ivi, pp.110-118.



analisi e polemiche fin dai primi anni Venti, in quanto l'idea di una letteratura americana con caratteri peculiari e autonomi, è già in una fase più avanzata. Il tema difatti risulta centrale in una rivista come "Broom"<sup>243</sup> fondata e diretta da Harold Albert Loeb<sup>244</sup> dal novembre 1921 al gennaio 1924, affiancato per il primo volume da Alfred Kreymborg, già fondatore e direttore di "The Glebe" (New York, 1913-14)<sup>245</sup> e "Others" (New York, 1915-19)<sup>246</sup>, due tra le prime e più attive riviste dell'avanguardia letteraria statunitense<sup>247</sup>. Così scrive Loeb nelle prime pagine della propria autobiografia: "But, more important, we both [Loeb e Kreymborg] deplored the obeisance to Europe prevalent among Americans who aspired to culture. I was convinced that whatever priority Europe may have had in the past, the new world was taking shape in these United States. And I believed I could recognize America's significant aspects more easily by living abroad for a while and observing them from distance"<sup>248</sup>.

Il tema viene affrontato in vari articoli pubblicati in "Broom" da Emmy Veronica Sanders, *America Invades Europa*, Leon Balzagette, *Notre Amerique*, dallo stesso Loeb in *Foreign Exchange* e *The*

---

<sup>243</sup> La rivista, suddivisa in sei volumi, viene pubblicata con una cadenza mensile – quattro numeri per volume, per un totale di ventuno uscite – , se si eccettuano marzo 1922, la pausa dall'aprile al luglio del 1923, e dicembre 1923 a causa di difficoltà economiche in cui la rivista ha sempre navigato. Le ragioni economiche difatti sono una delle motivazioni principali dei cambiamenti di redazione e di luogo di pubblicazione che la rivista ha avuto nell'arco dei poco più di due anni di esistenza. Fondata con il sottotitolo di "An International Magazine of the Arts Published by Americans in Italy" (divenuto "An International Magazine of the Arts Published by Harold H. Loeb", vol. II (1), aprile 1922 - vol. IV (4), marzo 1923, per poi assumere quello di "An International Magazine of the Arts" fino al termine delle pubblicazioni nel gennaio del 1924), "Broom" viene stampata in Italia, a Roma, dove pone anche la propria redazione principale, a cui si aggiungeranno, dal secondo numero, anche un ufficio a New York e uno a Londra.

Per uno sguardo complessivo su "Broom", come sulle altre "piccole" riviste americane dei primi del Novecento che verranno citate, e in generale su quello che viene definito "modern little magazine movement", si vedano F. J. Hoffman, C. Allen, C. F. Ulrich, *The Little Magazine. A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press, 1946 e *American Literary Magazines. The Twentieth Century*, a c. di Edward E. Chielens, Westport (Connecticut) - Londra, Greenwood Press, 1992. Inoltre sulle vicende specifiche intorno a "Broom" si tengano presente anche le autobiografie di tre figure chiave della rivista, nonostante alcuni errori e parzialità dati dai punti di vista personali: Harold A. Loeb, *The Way It Was*, New York, Criterion Books, 1959; A. Kreymborg, *Troubadour. An Autobiography*, New York, Boni and Livenght, 1925; M. Josephson, *Life among the Surrealists*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962.

<sup>244</sup> Harold Albert Loeb è figlio di Albert Loeb (secondogenito di Marcus Loeb, fratello di Solomon, uno dei fondatori della Kuhn-Loeb and Company, e di James Loeb, finanziatore della Loeb Classical Library) e di Rose Guggenheim, seconda figlia di Meyer, il patriarca dei Guggenheim. In realtà, come Harold Loeb scrive nella propria autobiografia (*The Way It Was*, cit., p.19) "Albert Loeb were not really part of the Guggenheim 'inner circle'".

<sup>245</sup> "The Glebe", settembre 1913-novembre? 1914, Ridgefield, New Jersey - New York, Albert and Charles Boni; 10 numeri dedicati ognuno a un solo autore, eccetto il n.5 del febbraio 1914, che offre una panoramica del movimento imagista, "Des Imagistes": *An Antology*, con una selezione di autori e testi fatta da Ezra Pound (già a metà del 1913), tra cui compaiono Richard Aldington, H. D. [Hilda Doolittle], Frank Stewart Flint, Pound, William Carlos Williams, James Joyce, Ford Madox Hueffer, Amy Lowell, Skip Cannell, Allen Upward e Cournos, ma da cui vengono escluse alcune figure quali Thomas Ernest Hulme ed Edward Storer. "The Glebe" fu una delle prime tra le piccole riviste d'avanguardia degli Stati Uniti, preceduta solo da "The Masses", fondata nel gennaio 1911 da Thomas Seltzer, che primariamente era un giornale politico, e da "Poetry. A Magazine of Verse", fondata da Harriet Monroe a Chicago nel 1912, che diverrà la rivista guida per le ricerche letterarie statunitensi più avanzate.

<sup>246</sup> "Others", luglio 1915-luglio 1919, New York-Chicago; voll. 1-5; uscita mensile da luglio 1915 a settembre 1916 (maggio-giugno 1916, numero doppio), irregolare da dicembre 1916 a febbraio 1918 per un totale di sei numeri, mensile da dicembre 1918 a luglio 1919 (aprile-maggio 1919, numero doppio). Oltre a componenti dello stesso Kreymborg, vengono pubblicati poemi di Richard Aldington, Conrad Aiken, Sherwood Anderson, Walter Arensberg, Djuna Barnes, Maxwell Bodenheim, Emanuel Carnevali, H. D., Thomas Eliot, Orrick Johns, Loy, Amy Lowell, Marianne Moore, Ezra Pound, Carl Sandburg, Wallace Stevens, Lola Ridge, John Rodker, William Carlos Williams. E tra questi, sicuramente la produzione di Williams, Stevens e Moore emerge come quella qualitativamente più alta e di grande importanza all'interno della stessa produzione poetica di ciascuno di loro.

<sup>247</sup> A Kreymborg viene generalmente riconosciuto dalla critica letteraria un ruolo fondamentale all'interno del panorama culturale statunitense degli anni dieci e venti, quale uno dei "patron saints of the modern little magazine movement". (F. J. Hoffman, C. Allen, C. F. Ulrich, *The Little Magazine. A History and a Bibliography*, cit., p.44)

<sup>248</sup> A. H. Loeb, *The Way It Was*, cit., pp.7-8; è da ricordare che queste considerazioni, già sicuramente presenti negli anni Venti, sono supportate dall'evidenza che i rapporti tra America ed Europa sono ormai invertiti nel 1959, quando Loeb le scrive nell'autobiografia.

*Mysticism of Money*, e da Matthew Josephson – letterato americano molto vicino all’ambiente dadaista e poi surrealista, tra i principali collaboratori, nonché *associate editor* della rivista al posto di Edward Storer in seguito al trasferimento della redazione a Berlino – con *Made in America* e *The Great American Billposter*<sup>249</sup>. Tra le motivazioni dell’esodo di Americani in Europa, oltre ai motivi economici e culturali, Loeb aggiunge anche quello di una “paradossale” restrizione delle libertà individuali negli Stati Uniti, a causa di una errata estensione del principio della maggioranza democratica, che assume connotati dispotici e prevaricatori<sup>250</sup>. La permanenza in Europa favorisce nei giovani letterati americani l’acquisizione di uno sguardo più lucido e consapevole sia sull’Europa (che non è solo Francia e Parigi), sia sull’America stessa, che porta a una sua rivalutazione, grazie anche all’ammirazione di artisti francesi per la civiltà dei grattacieli, del cinema, dei manifesti pubblicitari (non ancora quella della letteratura né dell’arte)<sup>251</sup>. Conscio della diversità di America ed Europa, Loeb sostiene la necessità di superare il senso di inferiorità e dipendenza americano, accompagnato dall’idea di fare dell’America, in letteratura e arte, una copia del Vecchio Continente; ma allo stesso tempo rifugge la proposta di alcuni di “dominio” americano del mondo, in nome di una valorizzazione delle differenze<sup>252</sup>. Come afferma anche Josephson, materia e spirito prettamente americani ci sono – l’attitudine all’aggressione e all’humour, l’alta velocità e tensione dell’*American way of life* – e da ciò essi devono partire per trovare una propria via espressiva nell’arte<sup>253</sup>. La velocità è uno dei caratteri fondamentali della nuova realtà meccanica, che anche Jean Epstein – nel testo (in realtà sulla situazione letteraria francese, ma che può assumere un valore paradigmatico) *The New Conditions of Literary Phenomena* di aprile 1922<sup>254</sup> – aveva individuato come nuove condizioni di vita date dalla consapevolezza del cambiamento in atto nel mondo, all’interno delle quali si sviluppa il nuovo fenomeno e contesto letterario: velocità spaziale, velocità mentale, infinita varietà di angoli di osservazione data dall’uso della tecnologia che porta a una complessità di percezione e alla moltiplicazione e deformazione delle immagini intellettuali, l’estensione dell’auto-osservazione, e la maggiore importanza data al mondo interiore e alla vita cerebrale. Il tema delle macchine, della *Machine Age*, è centrale nella rivista<sup>255</sup>, e in genere – come vedremo nell’analisi del testo della Salzman – nella ricerca letteraria e artistica americana. Josephson in *Made in America* – ma anche in altri testi – si oppone alla condanna della macchina in sé, sostenendo la possibilità di leggere il contesto industriale contemporaneo come stimolo straordinario per l’espressione artistica: “The machine is not ‘flattering us out’ nor ‘crushing us’. The machine is our magnificent slave, our fraternal genius. We are a new and harder race, friend to the sky-scraper and the subterranean railway as well”<sup>256</sup>. Quindi pannelli pubblicitari, giornali,

<sup>249</sup> E. V. Sanders, *America Invades Europe*, “Broom”, Roma, vol. I (1), novembre 1921, pp.89-93; L. Balzage, *Notre Amerique*, “Broom”, Roma, vol. I (2), dicembre 1921, pp.154-158; H. A. Loeb, *Foreign Exchange*, “Broom”, vol. II (2), maggio 1922, Roma, pp.176-181; M. Josephson, *Made in America*, “Broom”, Roma, vol. II (3), giugno 1922, pp.266-270; H. A. Loeb, *The Mysticism of Money*, “Broom”, Roma, vol. III (2), settembre 1922, pp.115-130; M. Josephson, *The Great American Billposter*, “Broom”, Berlino, vol. III (4), novembre 1922, pp.304-412.

<sup>250</sup> H. A. Loeb, *Foreign Exchange*, cit., pp.176-177.

<sup>251</sup> Ivi, p.178; Loeb riporta un’affermazione di Cendras molto eloquente: “Your intellectual America, yes, it bores me, but that other America of the skyscrapers, of the movies, of the streets, that is admirable”.

<sup>252</sup> Benché l’interesse e la valorizzazione delle differenze culturali emerga nelle scelte editoriali della rivista, è solo nell’autobiografia del 1959 che essa viene espressa in modo esplicito e anche polemico, quando il processo di omologazione è già avanzato e visibile: “I felt that America should find its own soul, whatever it was, before undertaking to embrace the universe. I questioned the desirability of universality. Perhaps in caveman days culture approached universality, but ever since, diversification had enriched human life, and the act of conforming had tended to impoverish it. I wanted to help Americans find out what they themselves meant. The more different cultures on the earth’s surface, the richer human life would be, or so I felt” (A. H. Loeb, *The Way It Was*, cit., p.81).

<sup>253</sup> M. Josephson, *Made in America*, cit., p.270.

<sup>254</sup> J. Epstein, *The New Conditions of Literary Phenomena*, “Broom”, Roma, vol. II (2), aprile 1922, pp.3-10.

<sup>255</sup> L’ultimo numero del quinto volume, novembre 1923, si chiude con un’inserzione pubblicitaria per la sottoscrizione di abbonamenti a “Broom” – intitolata *The Age of the Machine* – in cui si ribadisce la consapevolezza dei cambiamenti a cui è sottoposto il mondo e delle conseguenze sulla vita sociale, economica, culturale e artistica dell’America ma non solo, di cui la rivista si è sempre fatta portavoce: “The Age of the Machine in America is an age of spiritual change and growth as well as one of economic ascendancy. A new art and new literature spring sturdily from the machine civilization” (“Broom”, vol. V (4), novembre 1923).

<sup>256</sup> M. Josephson, *Made in America*, cit., p.269.

grattacieli, film e jazz, tutto ciò può divenire modello contenutistico e formale per la produzione artistica americana. Per Josephson lo studio del linguaggio e della mitologia della “letteratura pubblicitaria”, per esempio, può essere uno stimolo fresco e innovativo per rivitalizzare la letteratura americana secondo caratteri propri e indipendenti dalla tradizione europea<sup>257</sup>. L’approccio ottimistico, che in buona parte pervade anche gli scritti socio-economici di Loeb, risulta dominante nella rivista, tuttavia in alcuni passi è possibile rintracciare alcune vene pessimistiche o almeno critiche, come nella recensione redazionale, non firmata, ma scritta da Josephson, del libro di Stuart Sherman, *The Genius of America*, apparsa nel fascicolo del settembre 1923<sup>258</sup>. Criticando l’asserzione di Sherman per cui il *genius* americano sarebbe da identificarsi in un profondo idealismo morale, Josephson scrive: “The genius of America is rather for economic organization and express itself in quantity production and national sales”<sup>259</sup>. Pessimismo evidente già nel 1930 nell’introduzione a *Portrait of the Artist as American*: “Modern man lives under the sign of the Machine, we tend to say. In reality there is nothing wrong with the Machine itself; it is the morale or the mentality that speaks thorough it, commands through it, that is wrong”<sup>260</sup>. Paradossalmente in arte, gli artisti considerati i più rappresentativi dell’*American Wave*, quello che dovrebbe essere il nuovo rinascimento americano nel confronto contro l’europeizzazione dell’arte americana – Charles Burchfield, Edward Hopper e Thomas Hart Benton – rappresentano più aspetti negativi che l’ottimismo che dovrebbe essere connesso alla nuova era della *Machine Age*.

Il tema dell’americanità nella cultura rimane quindi connesso con le caratteristiche dell’uomo e della civiltà americana. La Salzman individua il concetto di diritti e valore dell’individuo come condizione esistenziale propria dell’uomo americano e quindi determinante nell’arte americana. Perciò l’artista americano è un essere creativo, libero di esprimere se stesso e i propri desideri, completo padrone di ciò che manipola, ha un’assoluta libertà circa il proprio soggetto, ha il diritto di introdurre elementi rappresentativi oppure di allontanarsi dal mondo della realtà verso l’astratto. Ann Salzman, parlando di valore e diritti dell’individuo, sostiene un’accezione positiva del concetto e del ruolo dell’individuo nella cultura americana, senza scadere nell’individualismo aggressivo; ma non abbiamo in lei neppure la percezione di individualismo come isolamento e solitudine, che invece possiamo trovare in diversi scrittori e poeti, da William Carlos Williams, Henry Miller a Edwards Dahlberg. Per loro, infatti, l’isolamento è la condizione necessaria del loro essere scrittori americani<sup>261</sup>. In arte, la libertà d’azione si manifesta in tutti gli aspetti dell’arte astratta, sia dal punto di vista tecnico sia contenutistico. La tecnica ha assunto un ruolo

---

L’approccio ottimistico, che in buona parte pervade anche gli scritti socio-economici di Loeb, risulta dominante nella rivista, tuttavia in alcuni passi è possibile rintracciare alcune vene pessimistiche o almeno critiche, come nella recensione redazionale, non firmata, ma scritta da Josephson del libro di Stuart Sherman, *The Genius of America*, apparsa nel fascicolo del settembre 1923 (cfr. S. P. Sherman, *The Genius of America. Studies in behalf of the younger generation*, New York-Londra, C. Scribner’s Sons, 1923). Criticando l’asserzione di Sherman per cui il *genius* americano sarebbe da identificarsi in un profondo idealismo morale, Josephson scrive: “The genius of America is rather for economic organization and express itself in quantity production and national sales” (cfr. [M. Josephson], *The Genius of America*, “Broom”, Berlino, vol. V (2), settembre 1923, pp.119-120). Il medesimo passo è riportato da Josephson nell’autobiografia *Life among the Surrealists*, cit., pp.254-255. Sempre in questo libro Josephson rivela un pessimismo accresciuto che fa i conti con una società brutalizzata e fatta di barbari intenti ad accumulare soldi e oggetti, a spendere e consumare, in cui la posizione dell’artista appare molto vulnerabile: “We have had, in any case, to build up our culture, such as it is, within the craters left by our technological revolution” (p.258). Pessimismo evidente già nel 1930 nell’introduzione a *Portrait of the Artist as American*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1930, pp.ix-x: “Modern man lives under the sign of the Machine, we tend to say. In reality there is nothing wrong with the Machine itself; it is the morale or the mentality that speaks thorough it, commands through it, that is wrong”.

<sup>257</sup> Cfr. M. Josephson, *The Great American Billposter*, cit., pp.304-412.

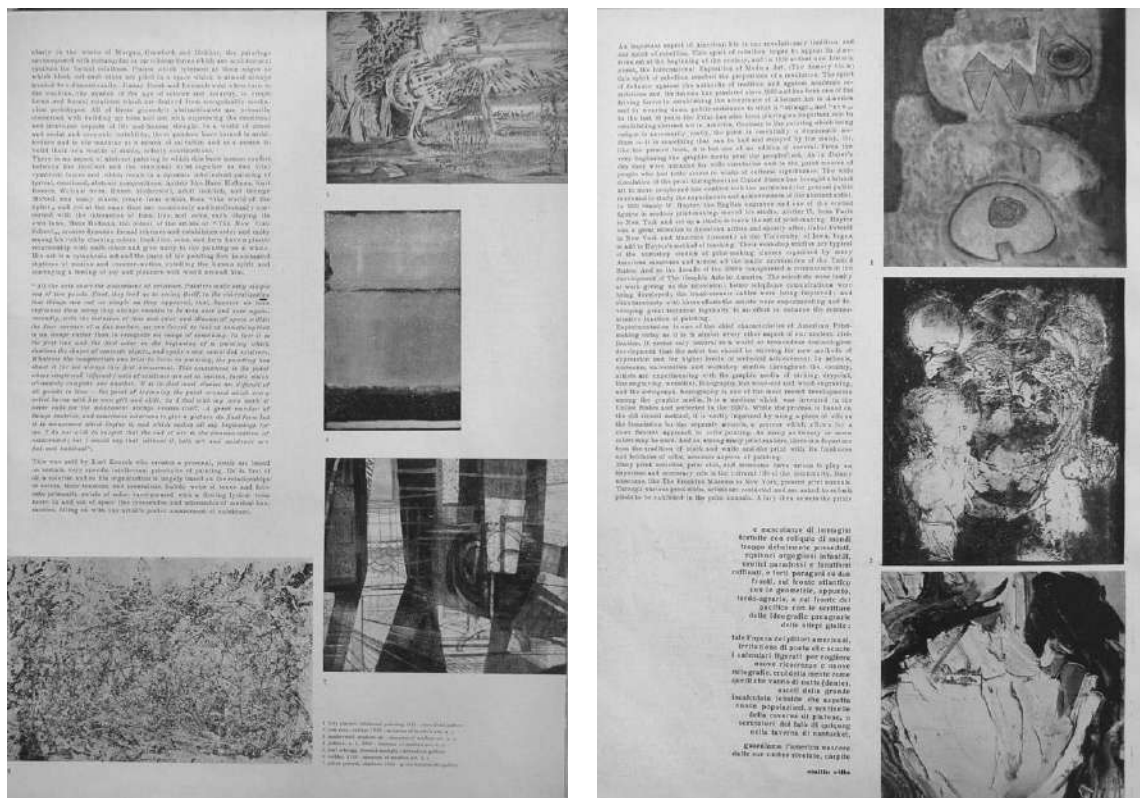
<sup>258</sup> Cfr. S. P. Sherman, *The Genius of America. Studies in behalf of the younger generation*, New York-Londra, C. Scribner’s Sons, 1923.

<sup>259</sup> [M. Josephson], *The Genius of America*, “Broom”, Berlino, vol. V (2), settembre 1923, pp.119-120. Il medesimo passo è riportato da Josephson nell’autobiografia *Life among the Surrealists*, cit., pp.254-255. Sempre in questo libro Josephson rivela un pessimismo accresciuto che fa i conti con una società brutalizzata e fatta di barbari intenti ad accumulare soldi e oggetti, a spendere e consumare, in cui la posizione dell’artista appare molto vulnerabile: “We have had, in any case, to build up our culture, such as it is, within the craters left by our technological revolution” (p.258).

<sup>260</sup> M. Josephson, *Portrait of the Artist as American*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1930, pp.ix-x.

<sup>261</sup> D. Ashton, *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York, The Viking Press, p.32.

fondamentale, pari a quello del contenuto: il modo in cui il poeta o l'artista parla o lavora è ugualmente importante quanto ciò che dice: il way vale tanto quanto il what; la tecnica è interdipendente dal contenuto. L'artista-individuo, infatti, è libero di esprimere se stesso come vuole<sup>262</sup>.



A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*; E. Villa, *È questa questa arte nordamericana*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954 pp.15-19

Il secondo carattere dell'*American way of life* che la Salzman sottolinea è "l'ossessione" americana del XX secolo per la scienza, la tecnica e l'industria, che si manifesta nell'arte astratta nel modo più evidente e facile di suggestioni visive e formali, ma soprattutto a livello concettuale: le scoperte scientifiche hanno fortemente cambiato il concetto di natura e di vita e hanno alterato la visione fisiologica e psicologica. Si tratta di una trasformazione sostanziale, metodologica e di prospettiva. Spazio, tempo e movimento sono gli aspetti rimessi in gioco in modo nuovo. Abbiamo uno spazio inteso come campo dinamico vissuto e determinato da un continuo movimento di nuove forze di energia; una nuova visione del mondo data da una prospettiva dinamica per cui le relazioni con gli oggetti, con lo spazio, con la distanza, con il tempo sono in un costante stato fluttuante. Ci si trova di fronte a una concezione e interpretazione relazionale e dinamica di tutti i fattori che portano alla realizzazione di un'opera d'arte. La Salzman osserva che le linee non modellano più le forme, ma hanno la loro qualità principale nel movimento; la sottigliezza della *texture* e la moltitudine delle parti che proliferano e vibrano con l'azione, assorbono lo spettatore in una attività intensa e che sembra senza inizio e senza fine, attivata anche dalla tensione emotiva. Lo spettatore rimane confuso, disorientato, tuttavia ne percepisce sempre più la familiarità e la identifica con il mondo che lo circonda, con il movimento della vita cittadina americana: "These artists have re-created 'feelings' of life and these 'feelings' are conveyed and re-experienced by the spectator"<sup>263</sup>. Si pone quindi in rilievo l'adesione psichica ed emotiva all'opera d'arte data da un riconoscimento e un'identificazione con essa, e si enfatizza l'apporto

<sup>262</sup> Cfr. A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in American*, cit.: "The spectator is made aware of the painting as an object itself, apart what lies within the painting and we are constantly reminded of the presence of the artist, the individual who is free to express himself as he wants" (p.13).

<sup>263</sup> A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in American*, cit., p.13.

della psicoanalisi e della psichiatria che hanno fornito all'uomo e all'artista una nuova visione delle profondità della mente e delle emozioni<sup>264</sup>. La realtà oggettiva del mondo materiale diviene labile, fino quasi a scomparire e diventare più oscura e astratta, per cui il conflitto non è più tra l'uomo e l'ambiente – infatti l'uomo può ogni cosa – ma si è trasferito all'interno dell'individuo stesso: riesplode il contrasto tra gli elementi dell'irrazionale e dell'emozionale, e quelli della ragione, della logica e dell'ordine. Una conflittualità di una tale portata che, seguendo qui la terminologia di Andrew Ritchie del MoMA, divide l'arte moderna in espressionismo biomorfico e in pura geometria.

La posizione critica della Salzman è integrata a quella dominante alla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta – dagli scritti degli stessi artisti ai saggi critici di Harold Rosenberg, di Elaine De Kooning, di Thomas B. Hess e della linea editoriale di "Art News" grazie alla serie *Paints a picture*, di Clement Greenberg e di Meyer Shapiro, per citare i nomi più altisonanti<sup>265</sup> – che insiste sulla personalità dell'artista e sulla valorizzazione dell'emozione, dell'autenticità e del rischio, sotto l'influenza di modello filosofico esistenzialista sfumato dal pragmatismo americano e dalla promozione junghiana del ruolo generativo del primitivismo e del mito<sup>266</sup>. Una lettura critica, unita a una parallela attività pubblicistica testuale e fotografica – che ha determinato la mitizzazione e la mitologia di questi artisti<sup>267</sup>.

Per la Salzman appartengono al polo degli *Expressionist Biomorph Abstractionists* artisti come William Baziotes, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Willem De Kooning e Norman Lewis che – influenzati dal Blaue Reiter di Kandinskij e dalla pittura Metafisica – si sono rivolti al mondo interiore della mente per creare un immaginario ispirato emozionalmente: descrivono un mondo di ombre e insostanziale in cui forme e oggetti biomorfi sono sospesi in uno stato di incertezza. In Baziotes le relazioni tra forme e spazio sono ambigue: da un lato gli oggetti appaiono fluttuare liberamente nello spazio, dall'altro questo perde la sua profondità e assume una qualità bidimensionale; gli oggetti sono liberi di flutturare ma come controllati e inibiti dall'ambiente. Stamos, Lewis e Rothko concepiscono l'ambiente spaziale come un'atmosfera misteriosa e confusa che sembra annichilire la forma e come campo di energia. Nel polo *Pure Geometric Abstractionists*, invece, rientrano Fritz Glarner, Burgonye Diller, I. Rice Pereira, Joseph Albers e Giorgio Cavallon. Influenzati da De Stijl cercano di creare un'arte basata su regole, logica e

---

<sup>264</sup> La Salzman parla già addirittura di *art therapy* grazie all'evoluzione degli studi sugli aspetti psicologici dei colori e delle forme, enfatizzando così i rapporti della pittura con la personalità umana e l'individualità dell'artista.

<sup>265</sup> Si vedano a titolo indicativo la rivista "Possibilities"; T. B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase*, New York, Viking Press, 1951; R. Goodnough, *Pollock Paints a Picture*, "Art News", New York, L (3), maggio 1951, pp.38-41 + 60-61; E. De Kooning, *David Smith Makes a Sculpture*, "Art News", New York, L (5), settembre 1951, pp.38-41 + 50-51; H. Rosenberg, *The American Action Painters*, "Art News", New York, LI (8), dicembre 1952, pp.22-23 + 48-50; C. Greenberg, *'American-Type' Painting*, "Partisan Review", New York, primavera 1955, pp.179-196; M. Shapiro, *The Liberating Quality of Avant-Garde Art*, "Art News", New York, LVI (4), giugno-luglio-agosto 1957, pp.36-42.

<sup>266</sup> Non si vuole qui ripercorre la letteratura critica sull'espressionismo astratto degli anni Cinquanta, né entrare nei meriti di una discussione sul termine con cui vengono definiti gli artisti, perché lavori di analisi dell'evoluzione del pensiero e della metodologia critica applicata a questo periodo storico-artistico sono già stati condotti in modo approfondito. Tra tutti si cita l'importante volume a cura di Ellen G. Landau, *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, in cui la trascrizione di una notevole quantità di contributi critici dagli anni Quaranta agli anni Novanta è accompagnata da una scansione per decenni del pensiero critico che va dalla mitologizzazione del movimento artistico negli anni Quaranta determinante per stabilirne un'autorità internazionale a livello estetico, culturale e storico-sociale negli anni Cinquanta, a un consolidamento del canone da un lato, e all'acquisizione di una prospettiva più storica e distaccata dall'altro nel decennio successivo. La svolta avviene negli anni Settanta e continua progressivamente fino agli anni Novanta quando si ha un mutamento di prospettiva e maggiore importanza viene data al contesto sociale, economico e politico grazie a contributi metodologici e disciplinari differenti (interdisciplinari, psicologici, gender, sociali e sociologici, etnici, semiotici, decistruttivisti) che hanno portato a una ridefinizione più complessa dell'espressionismo astratto. Cfr. E. G. Landau (edited by), *Reading Abstract Expressionism. Context and Critique*, New Haven-London, Yale University Press, 2005.

<sup>267</sup> Si fa notare, per esempio, che nel caso di Pollock probabilmente hanno valso di più le foto di Hans Namuth dell'artista al lavoro – scattate in occasione del sopralluogo fatto da Goodnough per "Art News" nel 1951 – delle opere stesse o di qualsiasi commento critico. Nell'immaginario collettivo Pollock è colui che dipinge schizzando di colore la tela posta a terra, facendo passare in secondo piano il fatto che le sue opere – ma anche quelle degli altri artisti che lavorano con il materiale a terra – vengono viste comunque appese alla parete, con uno sguardo e un punto di vista che cambia totalmente rispetto alla fase di realizzazione e torna a quello tradizionale della pittura.

ordine: si tratta di un mondo di relazioni intrecciate e interne tra forme, colori e linee che escludono qualsiasi possibilità di disturbo esterno. Tra questi artisti, Glarner persegue l'assoluta purezza della verità della logica e della ragione in natura: colori puri, assenza di linee libere o curve o diagonali, aree rettangolari di colori che danno vita a uno spazio superficiale quasi totalmente bidimensionale; l'unico movimento concesso sono gli esili spostamenti dei rapporti di colore all'interno dello spazio.

La Salzman afferma che questi due poli, questi elementi di logica e ragione da una parte, e irrazionale ed emozionale dall'altra, sono presenti in vari gradi in tutti gli aspetti della pittura astratta americana. A questi due poli, infatti, tendono o reagiscono gli artisti americani. Procedendo in quest'analisi complessiva del panorama artistico, viene riconosciuta in artisti come Edmond Lewandowski, Ralston Crawford, Randal Morgan, John Heliker, John Conover e il più noto Jimmy Ernst (figlio di Max Ernst) l'attenzione verso la costruzione di relazioni formali, che si dimostra più vicina alla posizione della pura geometria: forme e simboli architettonici e prototipi meccanici vengono utilizzati per costruire nuove forme e nuove relazioni formali che danno stabilità al mondo. Nella realtà di caos e instabilità sociale ed economica postbellica, questi artisti trovano nella macchina e nell'architettura significati di salvezza e di costruzione di propri mondi stabili e ordinati, e non danno sfogo agli aspetti emozionali e irrazionali della vita e del pensiero umano. In altri artisti, invece, il conflitto umano di base tra intelletto ed emozioni si risolve nella coesistenza di due forze vitali e simbiotiche: è una pittura dinamica e intellettuale di composizioni liriche, emozionali e astratte. Hans Hoffmann, Kurt Roesch, William Seitz, Roberth Motherwell, Adolf Gottlieb e George Mc Neil creano dall'interno, dal "world of the Spirit", ma sono anche consapevolmente e intellettualmente attenti all'interazione di forme, linee e colori che obbediscono alle proprie leggi. La Salzman individua correttamente Hans Hoffman come il più vecchio degli artisti nella "New York School" e ne sottolinea la capacità di creare schemi formali dinamici all'interno dei quali stabilisce ordine e unità: ogni elemento formale e coloristico ha una "plastica relazione"<sup>268</sup> con l'altro. Anche di Roesch viene messa in luce l'anima di colorista per cui le organizzazioni pittoriche sono basate sulle relazioni tra colori con le loro tensioni e recessioni. Lunga è la citazione a seguire da un testo di Roesch in cui l'artista sostiene lo stupore poetico dell'esistenza come metodo per la realizzazione di un'opera d'arte: come abbiamo letto anche in "Arti Visive" e in Villa, le cose non sono semplici come appaiono, ma è necessario vederle da una prospettiva diversa e interpretare una cosa come immagine in sé e non come rappresentazione di qualcosa.



A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*; E. Villa, *È questa questa arte nordamericana*, "Arti Visive", I serie (8-9), primavera 1954 pp. 15-19

<sup>268</sup> Sembra riecheggiare nella terminologia usata dalla Salzman *plastic relationship* il "dinamismo plastico" di Boccioni.

In questa carrellata di nomi, in cui non compare per esempio Jackson Pollock – presente però con la riproduzione di un'opera, così come per altri artisti importanti quali Tobey e Poussette-Dart –, la Salzman non si limita ai grandi nomi dell'espressionismo astratto americano, ma cerca di presentare un'ampia panoramica soffermandosi su casi meno conosciuti al pubblico italiano. Inoltre ricorda come l'inizio di tutto ciò sia da individuare nell'*Armory Show* del 1913, che rivelò in arte un altro dei caratteri peculiari dell'*American way of life*, cioè la tradizione rivoluzionaria e lo spirito di ribellione.

L'ultima parte del saggio risulta essere la più innovativa e interessante. La Salzman riconosce l'importante ruolo giocato dalla grafica nell'affermazione dell'arte astratta americana. A differenza della pittura, che data l'unicità del pezzo è costosa, "the print is essentially a democratic medium" e può essere apprezzata e posseduta da molti grazie alla sua riproducibilità e ai costi più bassi: "the wide circulation of the print throughout the United States has brought abstract art to more people and has enable both artists and the general public to see and to study the experiments and achievements of the abstract artist"<sup>269</sup>. Si tratta di concetti e finalità che, come abbiamo visto in precedenza, stanno alla base dell'Art Lending Service del MoMA, a cui la Salzman collabora. Come è noto, e come la stessa Salzman ricorda, la svolta nella produzione grafica americana venne data dal trasferimento dello studio di Stanley William Hayter – l'Atelier 17 – da Parigi a New York nel 1939<sup>270</sup>. Le innovazioni tecniche elaborate da Hayter durante il periodo parigino a contatto con gli artisti surrealisti furono di grande stimolo per gli artisti americani e in breve tempo alcuni di loro – Gabo Peterdi a New York e Mauricio Lasansky all'University of Iowa – iniziarono a insegnare e divulgare le tecniche acquisite dal maestro inglese. La sua ingegnosa tecnica e l'abilità di attrarre i pittori nel suo studio – fra i quali anche Pollock che tra il 1944 e il 1945 realizzò presso l'Atelier 17 undici opere grafiche – stimolarono durante gli anni Quaranta una sorta di rinascimento dell'arte grafica negli Stati Uniti, che ha dato esiti di grande qualità nell'attività di artisti e stampatori quali Adja Junkers, Louis Schanker, Walter Ragalsky, Mish Kohn e Seong Moy. La sperimentazione tecnica – acquaforte, punta secca, incisione, mezzatinta, litografia, intaglio su legno, incisione su legno e serigrafia –, in quanto caratteristica primaria della produzione grafica americana nella prima metà degli anni Cinquanta, è letta come ulteriore aspetto della civilizzazione moderna statunitense e come conseguenza naturale di una società tecnologicamente molto sviluppata.

La Salzman ricorda come in breve tempo nuove società, *print club*, istituzioni e musei si sono adoperati per diffondere l'arte della stampa favorendo la circolazione delle opere attraverso mostre periodiche e itineranti e attraverso premi. Tra questi, ovviamente, il MoMA con una serie di iniziative importanti ed efficaci, e con la Print and Drawing Room diretta da William S. Lieberman, da cui derivano le considerazioni riportate dalla Salzman nel testo in "Arti Visive". Infatti questa parte del saggio è rintracciabile in uno scritto di ricostruzione storica redatto da Lieberman e riutilizzato, con alcune variazioni per i comunicati stampa e i cataloghi di alcune mostre tra cui l'*American Prints of the 20th Century from the Collection* [MoMA Exh. n. 566] organizzata per mostrare lo sviluppo delle varie tecniche grafiche e l'alta qualità raggiunta, dall'8 settembre al 28 novembre 1954 in occasione delle celebrazioni del V anniversario della Abby Aldrich Rockefeller Print Room istituita nel 1949, che consta di più di 4000 stampe di artisti europei e americani, e del XXV anniversario della fondazione del museo<sup>271</sup>.

<sup>269</sup> A. Salzman, *The Contemporary Non-figurative Art Scene in America*, cit., p.16.

<sup>270</sup> Sull'Atelier 17 si vedano P. M. S. Hacker (edited by), *The Renaissance of gravure: the art of S. W. Hayter*, Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1988 (catalogo della mostra all'Ashmolean Museum, Oxford, 11 ottobre-27 novembre 1988); C. Esposito (a cura di), *Hayter e l'Atelier 17*, Milano, Electa, 1990 (catalogo della mostra alla Calcografia Nazionale, Roma, 10 maggio-10 luglio 1990).

<sup>271</sup> Cfr. comunicato stampa *American Prints of the Twentieth Century* per la press preview del 7 settembre 1954 (fronte, 2 fogli, carta intestata del MoMA), William S. Lieberman Papers, III.12.1. The Museum of Modern Art Archives, New York: "The exhibition is grouped into four large sections beginning with reporters of the American Scene from 1900 through today. The next two sections summarize the tremendous renaissance in printmaking which has taken place in the United States during the past fifteen years: first, in the bold re-evaluation of the traditional methods of etching and engraving on metal; and, more recently, in the revival of interest in the woodcut, particularly the large woodcut in color. The fourth large section of the exhibition is devoted to the graphic work of painters and printmakers of Latin America [p.1]. For the first decades of the century, the most memorable prints have been created by artists who were primarily painters. But the past fifteen years have witnessed an extraordinary renaissance in printmaking, and today many American artists devote their major energies to the producing of original prints. Any survey of contemporary printmaking in the United States must consider the British engraver Stanley William Hayter. In 1939 he moved his studio, Atelier 17, from Paris, where he had been associated with the surrealists, to the New

Nel 1945 le conversazioni tra Alfred Barr Jr. e James Johnson Sweeney al MoMA sul problema della conservazione e valorizzazione delle opere grafiche si intensificano in vista della proposta rivolta a Mrs. Rockefeller di istituire presso il museo un dipartimento apposito ed efficiente. In una lettera interna al museo di Barr Jr. a Sweeney dell'8 dicembre 1945<sup>272</sup>, viene riportata la ricostruzione della storia delle acquisizioni di stampe da parte del MoMA dalla sua fondazione fino al 1945 e una serie di raccomandazioni relative alle caratteristiche della Print Room. Dopo una prima acquisizione di opere grafiche donate alla collezione del museo nel 1930, l'anno seguente Mrs. Rockefeller incarica Barr di acquistare delle stampe a Parigi per la propria collezione, in vista di una futura donazione al museo, e infatti nel 1940 verranno donati 1600 pezzi tra incisioni, litografie e xilografie. Del dicembre 1938 è la prima proposta di un Department of Prints inserita in un lungo report per la Rockefeller Foundation, che si costituirà in modo provvisorio, soprattutto durante gli anni della guerra. Nel maggio 1945 la collezione di grafica del MoMA viene inviata al The Art Institute of Chicago per una definitiva catalogazione ad opera di Carl O. Schniewind, curatore della Prints and Drawings Room del museo<sup>273</sup>, azione preliminare per la costituzione di un dipartimento di grafica. Nel 1949 infatti verrà aperta la Abby Aldrich Rockefeller Print Room con la mostra *Master Prints from the Museum Collection* [MoMA Exh. n. 410] dal 10 maggio al 10 luglio 1949.

Come riporta anche la Salzman, dal 25 novembre 1953 al 31 gennaio 1954 viene allestita presso il MoMA la mostra *Young American Printmakers* [MoMA Exh. n. 547]<sup>274</sup>, a cura di Lieberman e sponsorizzata dal Junior Council, nonché inserita nell'International Circulating Program del museo. Si tratta di una mostra-concorso – i cui progetti preliminari risalgono al 1952<sup>275</sup> – alla quale sono invitati a partecipare tutti gli artisti cittadini americani o con residenza permanente negli Stati Uniti, di età inferiore o pari ai 35 anni al momento della data di inaugurazione della mostra, inviando per la selezione preliminare tre opere realizzate nei cinque anni precedenti e con tutte le tecniche grafiche eccetto i monotipi e i processi fotografici<sup>276</sup>; inoltre tutte le opere devono

---

York City. His technical ingenuity and his insistence on direct use of the burin changed the direction of the intaglio print in America. In this exhibition many artists such as Gabor Peterdi, Mauricio Lasansky and André Racz continue Hayter's tradition of teacher and engraver. Armen Landeck and Alton Pickens are less concerned with technical innovation and use conventional means to describe in precise detail a world of fact or dream. More recently there has been a considerable revival of interest in the woodcut, stimulated by the pioneers Louis Schanker and Adja Yunkers and the younger Antonio Frasconi and Leonard Deshaies, however, breathe new vitality into a technique too often constricted and severe. Color lithography is still much less developed in the United States than in Europe. Rapid advances, however, are being made by artists such as Will Barnet, Ralston Crawford and Byron McClintock. Constant innovation has expanded the possibilities of traditional techniques. Many prints in the exhibition, for instance, reveal the use of actual textures such as cloth and wire mesh to increase the pictorial effect of the image when printed. Not only the etching and woodcut have been re-evaluated, but several completely new techniques have been popularized by artists such as Ben Shahn, Robert Gwathmey and Silvia Wald. The cellocut, another new medium which exploits discoveries in plastics, has been developed by Boris Margo [p.2]."

<sup>272</sup> Cfr. Comunicazione interna del MOMA dattiloscritta da Alfred H. Barr Jr. a James Johnson Sweeney, cc. J. T. Soby, December 8th 1945 (fronte, 1 foglio, carta intestata del MoMA) + *Notes and recommendations on the problem of the Museum's print collection*, December 8th 1945 (fronte, 3 fogli), William S. Lieberman Papers, III.14.53.j. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>273</sup> Cfr. copia di lettera dattiloscritta da James Johnson Sweeney a Mrs. Rockefeller, cc. Mr. Clark, Miss Dudley, Mr. Packard, Miss Ulrich, May 7th 1945 (fronte, 3 fogli), William S. Lieberman Papers, III.14.53.j. The Museum of Modern Art Archives, New York: Sweeney illustra alcune dettagli relativi alla catalogazione della Print Collection ad opera Carl O. Schniewind, curatore della Prints and Drawings Room dell'Art Institute of Chicago, che godeva di grande reputazione nel settore per aver svolto in precedenza il medesimo incarico al Brooklyn Museum dal 1935 al 1940.

<sup>274</sup> W. S. Lieberman (edited by), *Young American Printmakers*, New York, MoMA, 1953 (catalogo della mostra al MoMA, New York, 25 novembre 1953-24 gennaio 1954). La mostra viene poi prorogata di una settimana visto il grande successo di pubblico e di vendita delle opere (cfr. Press Release dattiloscritto, January 24th 1954 (fronte, 1 foglio, carta intestata MoMA), William S. Lieberman Papers, V.26.28.e. The Museum of Modern Art Archives, New York).

<sup>275</sup> Cfr. Lettera dattiloscritta da William S. Lieberman a Betty Chamberlain, August 14th 1952 (fronte, 1 foglio, carta velina intestata MoMA), William S. Lieberman Papers, V.26.28.b. The Museum of Modern Art Archives, New York: Lieberman presenta il progetto di una mostra aperta a 40 artisti sotto i 40 anni di età al fine di mostrare la vivacità e la varietà della produzione grafica in America, caratterizzata dalla grandezza di scala e dall'uso dei colori.

<sup>276</sup> Dei 110 artisti esposti i gruppi più numerosi provengono dallo Stato di New York (45), dalla California (12) e dall'Illinois (14); le tecniche utilizzate sono l'intaglio (31), la litografia (13), Offset (1) per il b/n, l'intaglio (9), la xilografia (26), la litografia (7), la serigrafia (9), l'Offset (1), il gesso (1) per le opere a colori.



essere disponibili per la vendita con un prezzo che può variare tra i 7,5 e i 175 \$, di cui il Junior Council tratterà il 10% per finanziare il programma internazionale. L'adesione è un successo, infatti vengono inviate circa 1500 richieste tra cui ne vengono scelte 110, con opere mai esposte precedentemente in un museo, tra cui ricordiamo i più noti Leonard Baskin, Jim Forsberg, Antonio Frasconi, Paul Hultberg, Irving Kiesberg, Vincent Longo, Seong Moy, Robert Emmett Mueller e Rudy Pozzatti. In catalogo Lieberman sottolinea la drammatica enfasi propria delle stampe a colori di grande formato, ma anche la qualità delle opere più piccole in b/n, che fanno della produzione postbellica quella di maggior qualità di tutta la storia della grafica negli Stati Uniti<sup>277</sup>. Successivamente viene inviato ai partecipanti un questionario a cui rispondono in 97, dal quale emergono alcune considerazioni interessanti, tra cui il fatto che la maggior parte, tranne venti, si considerano pittori e utilizzano la produzione grafica come lavoro parallelo e non esclusivo a quello pittorico<sup>278</sup>. Come accennato la mostra risulta essere anche un successo di pubblico e di vendite<sup>279</sup> e viene positivamente recensita da Aline B. Louchheim sul "New York Times" del 25 novembre 1953 e da Dore Ashton su "Art Digest" del dicembre dello stesso anno<sup>280</sup>. Sebbene non sia citata dalla Salzman, si vuole ricordare un'altra mostra di grande importanza dedicata alla grafica dal titolo *The American Woodcut Today*, sempre a cura di Lieberman, organizzata sotto gli auspici dell'International Council all'interno dell'International Program diretto da Porter A. McCray<sup>281</sup>. Vi vengono esposte 40 opere di trenta artisti, tra cui Albers, Yunkers, Forsberg, Schanker, Frasconi, Moy e Baskin. La scelta delle xilografie è dettata dalla consapevolezza che è diventa il medium grafico più largamente utilizzato<sup>282</sup>.

In quegli stessi anni abbiamo anche altre istituzioni americane impegnate nella promozione della grafica, e in particolar modo il Brooklyn Museum e il Cincinnati Art Museum. Il Brooklyn Museum che già dalla metà degli anni Trenta aveva allestito un dipartimento dedicato alla grafica e al disegno, nel 1947 organizza la prima delle mostre annuali di stampa – *First National Print Annual Exhibition* –, a cura di Una E. Johnson, direttore della Prints and Drawings Room<sup>283</sup>, che

<sup>277</sup> Queste stesse parole del catalogo sono citate da Salzman nel nostro testo qui analizzato.

<sup>278</sup> Cfr. dattiloscritto con un'annotazione manoscritta: Return to Bill Lieberman (fronte, 1 foglio), William S. Lieberman Papers, V.26.28.e. The Museum of Modern Art Archives, New York. Si tratta di un resoconto sulla mostra con indicazioni statistiche delle caratteristiche comuni: "Less than twenty artists in the exhibition work exclusively as printmakers. The majority consider themselves primarily painters. In addition seven work as sculptors and four design jewelry and ceramics. It should be noted, however, that in other exhibitions as well as in public collections the same artists are represented primarily by their prints".

<sup>279</sup> Nelle prime 8 settimane vengono vendute 268 stampe per un valore superiore ai 6000 \$; la stampa più venduta è la xilografia a colori di Robert Joseph *Jonah*, artista di 29 anni di Cincinnati che non ha mai esposto prima fuori dall'Ohio (cfr. Press Release dattiloscritto, January 24th 1954 (fronte, 1 foglio, carta intestata MoMA), William S. Lieberman Papers, V.26.28.e. The Museum of Modern Art Archives, New York).

<sup>280</sup> A. B. Louchheim, *High quality seen in American prints*, "Art News", New York, 25 novembre 1953, p.20; D. Ashton, *Prints. Modern Museum Sets an Example*, "Art Digest", New York, 28 (5), 1 dicembre 1953, p.23, con una riproduzione di Rudy O. Pozzetti.

<sup>281</sup> W. S. Lieberman (edited by), *The American Woodcut Today*, mostra itinerante 1954-60. In realtà si tratta di due mostre, o meglio di due versioni: una (Copy 2) inviata in un tour nel Sud-America tra il 1954 e il 1960; l'altra (Copy 1) circolante in Europa (Austria, Norvegia, Jugoslavia, Italia, Grecia, Turchia) dal 1955 al 1958. In Italia fece tappa nelle seguenti città: Padova, Galleria dei Giganti (2-12 febbraio 1957); Vicenza, Casa del Palladio, 18-26 febbraio 1957; Treviso, Palazzo dei Trecento, 4-12 marzo 1957; Ravenna, Sala Muratori, 17-27 marzo 1957; Firenze, Palazzo Corsini, 30 marzo-10 aprile 1957; Pistoia, Accademia del Ceppo, 13-23 aprile 1957; Siena, Sala Circolo Universitario, 5-14 maggio 1957; Livorno, Galleria d'Arte Il Grattacielo, 18-31 maggio 1957; Massa, Aula Magna, Istituto d'Arte, 15-25 giugno 1957; Grosseto, Salone Esedra, 29 giugno-4 luglio 1957; Viareggio, Galleria La Navicella, 7-16 agosto 1957. Cfr. fotocopia dattiloscritto (fronte, 2 fogli), August 14th 1952 (fronte, 1 foglio, carta velina intestata MoMA), International Program Records, V.ICE-F-7-53.2. The Museum of Modern Art Archives, New York.

<sup>282</sup> Su questo argomento si veda W. S. Lieberman, *L'arte delle stampe e delle incisioni in legno*, "Prospetti", Firenze, G. C. Sansoni S.p.A., (12), estate 1955, pp.59-73. Si tratta dell'edizione italiana della rivista americana "Perspectives USA" pubblicata dalla Intercultural Publications Inc. di New York, anche nelle edizioni in lingua francese ("Profils"), tedesca ("Perspektiven") e italiana ("Prospetti"). Cfr. *Printmaking and the American Woodcut Today*, "Perspectives USA", (12), Summer 1955, pp.43-58; W. S. Lieberman, *La Gravure sur Bois Contemporaine aux Etats-Unis*, "Profils", (12), Summer 1955, pp.50-74; W. S. Lieberman, *Druckgraphik und der Amerikanische Holzschnitt von heute*, "Perspektiven", (12), Summer 1955, pp.117-132. (Cfr. International Program Records, V.9.5 ICE-F-7-53.5. The Museum of Modern Art Archives, New York.)

<sup>283</sup> Le *National Print Annual Exhibition* vengono organizzate annualmente nel periodo primaverile dal Prints and Drawings Department diretto da Una Johnson e permettono sia di avere una conoscenza diretta e in tempo reale degli sviluppi dell'arte grafica, sia di acquisire opere per la collezione del museo.

diventeranno un appuntamento fisso della sua programmazione e che saranno veicolate negli Stati Uniti dall'AFA, American Federation of Art. L'attività espositiva di grafica è inoltre arricchita da altre esposizioni personali e collettive di artisti e incisori europei, e americani: si va dalla *The Woodcuts and Lithographs of Max Weber* nel 1948 alla mostra *An Exhibition of American Woodcuts* con un lungo *excursus* storico dal 1670 al 1950 e alla collettiva *New Talent from Grafic Workshop of the Brooklyn Museum Art School* del 1951, fino alla *New Expressions in fine Printmaking. Methods, Materials, Ideas* dal 15 settembre al 23 novembre 1952 il cui catalogo è pubblicato interamente nel bollettino del museo<sup>284</sup>. Il lungo testo di Una Johnson, in cui vengono illustrati i processi tecnici, è accompagnato da una tabella molto chiara e dettagliata che riassume gli strumenti, i materiali, la superficie, il tono, la trama e la linea per ogni metodo di incisione con un esempio corrispondente. Anche la Johnson, come Lieberman sottolinea l'importanza della tecnica nella produzione grafica e l'influenza del suo sviluppo sulle capacità di visione e creazione proprie dell'artista americano, senza scadere in un mero tecnicismo o tecnocrazia: "The more recent achievements in combining methods and working creatively with newly developed materials and an expanding visual language, open up an intriguing and endlessly rewarding world of perception. Fine prints form a visual record of man's quest for means of expression, understanding and aesthetic pleasure. [...] The new expressions and technical experiments in fine printmaking are properly a means to an end. In the final analysis, a creative and perceptive mind must still guide and direct a skilled hand"<sup>285</sup>. L'importanza della mostra per la chiarezza e la completezza dell'esposizione e per la qualità delle opere è, infatti, riconosciuta da Dore Ashton, che le dedica un lungo saggio su "Art Digest" nel numero di settembre del 1952<sup>286</sup>. La Ashton, affrontando di petto la questione, afferma che la produzione grafica americana rifugge dal rischio di utilizzare le capacità tecniche per ovviare a una mancanza di contenuto come spesso era accaduto nel passato, in quanto la tecnica da sola non è sufficiente, ma necessita di una capacità di visione, che comunque può influenzare. Infine si ricorda la mostra *Ten Years fo American Prints* allestita nel 1956, sempre a cura di Una Johnson, per mostrare la ricchezza qualitativa della produzione grafica americana dal 1947 al 1956.

Tra le attività del Brooklyn Museum, "Arti Visive" recensirà la collettiva *Trends in Watercolors Today. Italy, United States* dal 9 aprile al 26 maggio 1957, presentata da Lionello Venturi, che propone gli italiani Afro, Birolli, Baggiani, Burri, Caporossi, Colla, Corpora, Dorazio, Mirko, Morandi, Morioni, Nuvolo, Perilli, Reggiani, Rotella, Santomaso, Scialoja, Vedova e gli Americani Calcagno, D'Arista, Davis, Ernst, Francio, Fiasconi, Glasco, Gottlieb, Grillo, Hultberg, Okada, Stamos, Tobey e Vicente<sup>287</sup>.

Anche presso il Cincinnati Art Museum alto è l'interesse per l'aspetto tecnico della produzione grafica, infatti, per esempio, sul "Cincinnati Art Museum News" del marzo 1948, compare una serie di testi dedicati alla litografia, con alcune immagini di artisti e stampatori al lavoro<sup>288</sup>. Questa tecnica sembra essere quella privilegiata tanto che nel 1950 verrà organizzata la *First International Biennial of Contemporary Color Lithography*<sup>289</sup>.

L'attenzione per la grafica negli Stati Uniti tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta è sempre più diffusa: il tema viene affrontato con costanza e con contributi critici molto acuti anche nelle principali riviste d'arte, quali "Art Digest" e "Art News". In "Art Digest" troviamo alcuni contributi dei principali esperti e direttori dei dipartimenti di grafica dei musei statunitensi a commento di alcune delle mostre sopraccitate, i quali insistono sulla rivoluzione tecnica: da Carl

<sup>284</sup> U. E. Johnson, *The Woodcuts and Lithographs of Max Weber*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, IX (4), estate 1948, pp.7-12; U. E. Johnson, *An Exhibition of American Woodcuts 1670-1950*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, XII (1), autunno 1950, p.16; *New Talent from Grafic Workshop of the Brooklyn Museum Art School*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, XII (2), inverno 1951, p.17; Una E. Johnson, *New Expressions in fine Printmaking. Methods, Materials, Ideas*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, XIV (1), autunno 1952, pp.1-32 (catalogo della mostra al Brooklyn Museum, 15 settembre-23 novembre 1952). La tabella *Methods in Fine Printmaking* suddivide le tecniche in *relief processes (woodcut, wood engraving)*, *intaglio processes (engraving, etching, soft ground etching, acquatint, drypoint)*, *planographic process (lithograph)* e *Stencil Process (serigraph)* (pp.16-17).

<sup>285</sup> U. E. Johnson, *New Expressions in fine Printmaking. Methods, Materials, Ideas*, cit., pp.1-2.

<sup>286</sup> D. Ashton, *Brooklyn Reviews Today's American Print Techniques*, "Art Digest", New York, 26 (20), 15 settembre 1952, p.6.

<sup>287</sup> A. Ascani (a cura di), Cronache. New York, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.25.

<sup>288</sup> *150 Years fo Lithography; Backstage Story; Lithography in the Academy*, "Cincinnati Art Museum News. Magazine of Art", Cincinnati, III (3), marzo 1948, pp.i-iii.

<sup>289</sup> *First International Biennial of Contemporary Color Lithography*, "Cincinnati Art Museum News. Magazine of Art", Cincinnati, V (2), febbraio 1950, pp.i.

Zigrosser, curatore al Philadelphia Museum<sup>290</sup>, a Gustav von Groschwitz della Print Room presso il Cincinnati Art Museum<sup>291</sup>. Invece, a partire dal 1949, ogni numero di "Art News" presenta la rubrica *Print Collector* tenuta dallo specialista Irwin Hass che commenta con grande acume le mostre dedicate alla stampa e pubblica una o più opere significative. La figura di Hass è centrale nella vicenda della costituzione del National Print Club avvenuta nel 1954, di cui è possibile che egli stesso sia stato il promotore. Una prima riunione si tenne il 5 maggio 1954 presso il Lotos Club Luncheon di New York – a cui aderirono figure di rilievo del panorama critico americano nel campo delle arti grafiche – per discutere la possibilità di costituire un'organizzazione permanente per coordinare le attività condotte da musei, istituzioni e riviste<sup>292</sup>. L'incontro si concentrò sul progetto di editare una *newsletter* di quattro pagine e sulla possibilità di dedicare un supplemento annuale delle riviste d'arte americane alla grafica, sulla constatazione del fatto che alcuni musei non abbiano un dipartimento dedicato all'arte grafica<sup>293</sup> e che tuttavia la serie di mostre periodiche precedentemente citate – *Young American Printmakers* del MoMA, *International Lithography Annual* al Cincinnati Art Museum e la mostra *Brooklyn Museum Annual* hanno incrementato la vendita di stampe.

Ann Salzman conclude il proprio discorso sulla grafica citando un commento di Alfred Barr Jr. a favore dell'IGAS, The International Graphic Arts Society, Inc., un'organizzazione no-profit istituita nel 1951 per favorire la circolazione di opere grafiche contemporanee negli Stati Uniti e agevolare gli scambi con l'Europa, al fine di costruire una tolleranza internazionale e una comprensione reciproca attraverso l'arte<sup>294</sup>. L'IGAS ha dato vita a un sistema di fidelizzazione sostenendo l'iscrizione dei membri all'associazione, ai quali vengono vendute a costi agevolati le edizioni di stampe appositamente prodotte, dando così la possibilità a molti di entrare in contatto e possedere opere d'arte contemporanea<sup>295</sup>. Le edizioni dell'associazione comprendono opere realizzate con un ampio numero di tecniche, selezionate da una giuria composta dai principali esperti in materia degli Stati Uniti: Una E. Johnson (Brooklyn Museum), William S. Lieberman (MoMA), Carl Zigrosser (Philadelphia Art Museum), Carl O. Schniewind (The Art Institute), Karl Kup (New York

---

<sup>290</sup> C. Ziggrosser, *American Prints Since 1926: A Complete Revolution in the making*, "Art Digest", New York, 26 (3), 1 novembre 1951, pp.26-27 + 71.

<sup>291</sup> G. von Groschwitz, *A Medium Revived*, "Art Digest", New York, 26 (12), 15 marzo 1952, pp.8-9; *Today's Color Litho: A World Survey*, "Art Digest", New York, 26 (12), 15 marzo 1952, p.8.

<sup>292</sup> Cfr. Copia di lettera dattiloscritta di Irwin Hass a James Johnson Sweeney, August 7<sup>th</sup> 1954 (fronte, fogli), Box 100545, Folder IGAS society 1952-1954, James Johnson Sweeney Records. A0001. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY. La lettera contiene il resoconto dell'incontro del 5 maggio 1954 e la lista dei membri partecipanti: Lessing J. Rosenwald; Gustave von Groschwitz, Curator of Prints al Cincinnati Museum of Art; Arthur Heintzelman, Curator of Prints al MoMA; Bertha von Moschzisker, direttore del Print Club di Philadelphia; Irwin Hass, Print Editor di "Art News", New York; Adja Yunkers; George Braziller – Director – Color Print Soc.; Barrie Beere della Color Print Society; Elizabeth Mongan, Curator of Prints; Karl Kup, Curator of Prints presso la New York Public Library; Una Johnson, Curator of Prints al Brooklyn Museum, New York; A. Hyatt Mayor, Curator of Prints del Metropolitan Museum, New York; Martha Dickinson – Weyhe Art Gallery, New York; Dore Ashton, Print Editor di "Art Digest", New York [nominata segretaria]; Milton Goldstein dell'Art Department presso l'Adelphi College, Garden City, New York; William Lieberman, Curator of Prints al Museum of Modern Art, New York.

<sup>293</sup> Il riferimento è al Guggenheim Museum, che infatti è privo di un Print Department. Negli Archivi del Guggenheim sono conservate alcune lettere tra Sweeney e Hass nell'estate del 1954 in merito a questo argomento: Hass chiede a Sweeney di ospitare la seconda riunione del National Print Council, ma la risposta è negativa, nonostante l'interesse per l'argomento e la volontà di istituire un dipartimento per la grafica, a causa della situazione logistica complicata per la costruzione del nuovo edificio del museo (cfr. Box 100545, Folder Art News 1953-1960, James Johnson Sweeney Records. A0001. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY).

<sup>294</sup> Si veda il report delle attività dell'IGAS, redatto il 31 maggio 1954, conservato presso i Solomon R. Guggenheim Archives (cfr. report dattiloscritto di Theodore J. H. Gusten, New York, May 31st 1954 (fronte, 8 fogli; il primo su carta intestata IGAS), Box 709646, Folder IGAS society 1952-1954, James Johnson Sweeney Records. A0001. Solomon R. Guggenheim Archives, New York, NY.) Il comitato di direzione è formato da Joshua Binion Cahn, Albert J. Caplan, Theodore J.H.Gusten, Henry Heydenryk Jr., Robert L. Leslie, Hudson D. Walker, Herman Weschler, Monroe Wheeler.

Il report rientra in una corrispondenza tenutasi dal 193 al 1954 tra Gusten, direttore dell'IGAS e Sweeney, direttore del Guggenheim Museum, in cui il primo cerca di far aderire il museo all'IGAS.

<sup>295</sup> Dal 1952 al 1954 – in base alle informazioni dal report sopracitato – vengono realizzate dall'IGAS nove serie: I, febbraio 1952; II, settembre 1952; III, gennaio 1953; IV, aprile 1953; V, giugno 1953; VI, settembre 1953; VII, novembre 1953; VIII, febbraio 1954; IX, aprile 1954. Si tratta di un totale di 52 edizioni per 44 artisti: 43 a colori e 9 b/n; 7 media usati. Tra gli artisti coinvolti ricordiamo Schanker, Moy, Fischer, Yunkers, Peterdi, Lurcat, Fischer, Baskin, Pierce, Kugler, e gli italiani Antonio Music (3 volte) e Ivan Mosca.

Public Library), A. Hyatt Mayor (Metropolitan Museum), Elizabeth Morgan (National Gallery, Washington) e l'artista Ben Shan; a essi è da aggiungere anche una giuria europea coordinata da William Sandberg dello Stedelijk Museum. L'IGAS si adopera inoltre a realizzare delle mostre collettive itineranti grazie al supporto dell'American Federation of Arts Traveling Exhibition Service.

Il testo di Ann Salzman è intervallato dal commento di Emilio Villa, il quale – sempre con una scrittura poetica e immaginifica – riconosce all'arte nordamericana “il libero gioco della mente”, cioè la capacità di immaginazione poetica e la consapevolezza che impulsi e cognizioni umane e politiche non possono essere spiegate<sup>296</sup>. Difatti anche in Villa abbiamo l'insistenza sull'idea dell'arte americana come specchio della società americana, e in particolar modo sul passaggio o meglio sul “trapasso gerarchico” da una cultura e da una società agraria a una industriale. Questo passaggio epocale viene letto da alcuni poeti americani come Edward Dahlberg, grande amico di Charles Olson, in senso negativo, all'interno di una visione pessimistica dell'etica data dalla Machine Age. In *Alms for Olivion* il poeta dichiara: “America had fallen into decline when it lost its agrarian character was commonly endorsed in the nineteen twenties”<sup>297</sup>.

### *Toti Scialoja e il fascicolo su Arshile Gorky*

Recensendo nel n. 3-4 del marzo 1956 la personale di Jackson Pollock tenutasi presso la Sidney Janis Gallery di New York alla fine del 1955, “Arti Visive” loda l'accurato e ampio catalogo dell'esposizione e annuncia una nuova documentazione illustrativa e critica sull'artista americano nel fascicolo successivo<sup>298</sup>. Il progetto però non si concretizza e, nel n. 6-7 di quell'estate, viene invece ricordata la morte dell'artista americano avvenuta tragicamente l'11 agosto<sup>299</sup>. Immediata è la connessione con le morti violente di altri artisti americani quali Arshile Gorky e Bradley Walker e la tendenza ad assecondare il mito dell'artista maledetto, reputando la fine violenta come esito inevitabile dell'impegno e dello sconvolgimento spirituale. Sia di Pollock sia di Gorky, Ascani lamenta la mancanza di una monografia importante. E se per Pollock passeranno solo due anni, con l'importante retrospettiva itinerante organizzata dal MoMA, invece per Gorky trascorrono nove anni. Nel 1957, infatti, Ethel Kremer Schwabacher termina il lungo lavoro condotto sull'amico artista e pubblica per le edizioni del Whitney Museum of American Art il primo e importante studio monografico su Arshile Gorky. In quello stesso anno “Arti Visive” pubblica alcuni estratti ancora inediti nel fascicolo monografico dedicatogli. Non è possibile dire se il materiale su Pollock fosse realmente pronto – fatto piuttosto dubbioso –, ma è più probabile che si trattasse di un'aspirazione non realizzata, dal momento che nel fascicolo 5 la presenza di Pollock nella rivista è ridotta alla riproduzione dell'opera *Convergenze* nella recensione di Lucia Drudi del padiglione statunitense della XVIII Biennale di Venezia nel 1956.

La scelta e la possibilità di realizzare il numero monografico su Gorky dipende completamente dai rapporti intrecciati con gli artisti, i galleristi e le istituzioni americane da parte di Toti Scialoja e Gabriella Drudi durante il loro primo soggiorno newyorkese da ottobre all'inizio di dicembre 1956 in occasione della prima personale di Scialoja allestita alla Catherine Viviano Gallery nei mesi di ottobre-novembre<sup>300</sup>. L'esposizione viene recensita favorevolmente da Howard Devree sul “New

<sup>296</sup> E. Villa, [testo sull'arte americana], “Arti Visive”, Roma, I serie (8-9), primavera 1954, pp.15-16, 18.

<sup>297</sup> Cfr. D. Ashton, *The New York School. A Cultural Reckoning*, cit., p.33.

<sup>298</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Jackson Pollock*, “Arti Visive”, Roma, II serie (3-4), marzo 1956, p.2. La mostra alla Sidney Janis si tenne dal 28 novembre al 31 dicembre 1955 e vi furono esposte ??? opere (cfr. catalogo della mostra *Jackson Pollock* alla Sidney Janis Gallery, New York, 28 novembre-31 dicembre 1955; i cataloghi delle esposizioni della Sidney Janis Gallery sono conservati presso gli Archives fo American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

<sup>299</sup> Cfr. A. Ascani (a cura di), *Cronache. Jackson Pollock*, “Arti Visive”, Roma, II serie (3-4), marzo 1956, p.2. La mostra alla Sidney Janis si tenne dal 28 novembre al 31 dicembre 1955 e vi furono esposte 15 opere: *The Flame*, 1937; *Masqued Image*, 1938; *Magic Mirror*, *Pasiphae*, 1943; *Gothic*, 1944; *Totem II*, 1945; *The Key*, 1946; *White Cockatoo*, 1948; *Out of the Web*, 1949; *Autumn Rhythm*, 1950; *Echo*, 1951; *Convergence*, 1952; *Moon Vibrations*, 1953; *White Light*, 1954; *Search*, 1955. In catalogo sono riprodotte in b/n 16 opere: *Eyes in the heat*, 1946-47 non era esposto (cfr. catalogo della mostra *15 years of Jackson Pollock* alla Sidney Janis Gallery, New York, 28 novembre-31 dicembre 1955, Box 1/5, Folder Sidney Janis Gallery - 15 Years of Jackson Pollock 1955, Sidney Janis Gallery Exhibition Catalogs, 1951-1998, Archives fo American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.)

<sup>300</sup> *Toti Scialoja*, catalogo della mostra alla Catherine Viviano Gallery, New York, ottobre-novembre 1956; vengono esposte 20 opere: *Primavera difficile*; *Primavera difficile n.2*; *Il segno nero*; *Ombra murata*; *Il sonno grigio*; *Il sonno grigio n.2*; *Il sonno rosso*; *Ancora un sonno*; *Droga romana*; *Con l'occhio della formica*;

York Times” del 9 ottobre che ne apprezza la trasparenza e la libertà dei colori e delle forme modulate in modo suggestivo<sup>301</sup>. Tuttavia non si tratta della prima presenza in assoluto dell’opera di Scialoja in America. Alcune sue tele erano infatti state esposte al Carnegie International di Pittsburg del 1955 dove aveva vinto il quinto premio (400 \$) grazie all’opera *The Hunt*<sup>302</sup>, e alla collettiva di dodici artisti – tra cui anche Afro e Birolli – sempre alla Catherine Viviano Gallery nel maggio 1956 dove espose due opere della serie *Hunt* che, come scrive Dore Ashton, sono “both moody compositions in sepias and blacks with flashes of light behind the picture plane”<sup>303</sup>. Inoltre dell’estate 1955 è l’importante reportage critico e fotografico all’interno del suo studio mentre lavora a un’opera, condotto da Milton Gendel e pubblicato su “Art News”, finestra aperta sull’America artistica<sup>304</sup>.

A New York, grazie a Jeanne Reynal – mosaicista allieva di Gorky – con cui nasce una forte amicizia, a Thoma Hess, direttore di “Art News” e Dore Ashton, conosciuta a Roma l’anno precedente, stringe amicizia con Rothko, Motherwell, De Kooning, Guston e Marca-Relli, e visita gli studi di Kline, Reinardt, Vincent, Resnick, Frankenthaler e Stamos; inoltre vede le mostre e i dipinti della Stable Gallery, della Janis Gallery e della Martha Jackson Gallery<sup>305</sup>. Come si legge nel trafiletto di ringraziamenti che chiude il primo saggio della Schwabacher su Gorky in “Arti Visive”<sup>306</sup>, è proprio Jeanne Reynal che ha indirizzato le ricerche e ha favorito i contatti con la Schwabacher e con il Whitney Museum, con Martha Jackson e Sidney Janis, nonché con Agnes Magruder Phillips (vedova di Gorky) per ottenere materiali da pubblicare, e ha permesso di fotografare e riprodurre i propri quadri inediti. Una nota inedita interna del Whitney Museum del 27 novembre 1956<sup>307</sup>, conservata presso i suoi archivi, conferma come e quando sono state consegnate a Scialoja e alla Drudi dieci fotografie di opere di Gorky da riprodurre in “Arti Visive”, con i rispettivi contatti dei proprietari per le liberatorie per la stampa, l’indirizzo di Mary Burliuk per la citazione dall’articolo *Arshile Gorky* pubblicato in “Color and Rhyme” presente in uno dei testi della Schwabacher<sup>308</sup>, e la concessione da parte della stessa Schwabacher delle pagine del

---

*Procida; Ansia estiva; Per album; Dentro l’autunno; Luce e ruggine; Tevere infame; Un’altra estate; Buio; Dedicata.*

<sup>301</sup> Cfr. H. Devree, *About Art and Artists*, “New York Times”, New York, 9 ottobre 1956, p.61. Considerazioni simili erano già state espresse da Devree in un articolo del 15 luglio 1956 dedicato alla realtà artistica romana, dove tra i contemporanei individuava Afro e Scialoja come i più interessanti e colti in una fase di evoluzione. Di Scialoja, in particolare, sottolinea la presenza delle ombre e dei colori dei muri di Roma e di Venezia, che rappresentano la memoria stessa dei luoghi (Cfr. H. Devree, *Modern Promenades in Rome*, “New York Times”, New York, 15 luglio 1956, p.66).

<sup>302</sup> Cfr. H. Devree, *About Art and Artists. French Abstractionist Wins Frist Prize in Carnegie International Exhibition*, “New York Times”, New York, 14 ottobre 1955, p.30.; H. Devree, *Big International. The 1955 Pittsburgh Version Raises Questions of the State of Our Art*, “New York Times”, New York, 16 ottobre 1955, p.X12. Il Carnegie International si dimostrò un’occasione di importante riconoscimento dell’arte italiana poiché anche Birolli vinse il secondo premio (800\$) con l’opera *Lightning in the Vineyard*.

<sup>303</sup> D. Ashton, *About Art and Artists*, “New York Times”, New York, 1 maggio 1956, p.36.

<sup>304</sup> M. Gendel, *Scialoja paints a picture*, cit.

<sup>305</sup> Cfr. T. Scialoja, *Giornale di Pittura*, con una prefazione di G. Dorfles, Roma, Editori Riuniti, 1991, p.38.

<sup>306</sup> [Arti Visive / T. Scialoja], Ringraziamenti, “Arti Visive”, Roma, Il serie (6-7), estate 1957, p.10. Forse è una coincidenza, ma i ringraziamenti in “Arti Visive” sono collocati alla fine del primo testo, così come nella monografia della Schwabacher li troviamo al termine dell’introduzione.

<sup>307</sup> Nota dattiloscritta, Novembre 27th 1956 (fronte, 1 foglio), Folder Arshile Gorky by Ethel Schwabacher – Publicity 1956-58, Writings and Publications. Arshile Gorky by Ethel Schwabacher, Box 1. I Museum Archives, Arshile Gorky Research Collection, Whitney Museum of American Archives. “Gave Mr. and Mrs. Toti Scialoja about ten Gorky photographs for reproduction in Gorky article in the Italian magazine *Arti Visive*, published in Rome. Also gave them names and address of owners and stressed the fact that they should have permission to reproduce. Gave them Mary Burliuk’s address as they are quoting from *Color and Rhyme*. Ethel Schwabacher has a note of the pages of her mss. they took (they are quoting directly from the mss)”.

<sup>308</sup> La citazione dell’articolo della Burliuk da parte di “Arti Visive” non avviene direttamente dall’originale, ma di seconda mano dal saggio della Schwabacher che commenta l’incontro tra Gorky, i Burliuk e Lèger avvenuto nel febbraio 1943 nello studio di Gorky. Il testo originale è pubblicato nel numero 19 del 1949 della rivista “Color and Rhyme” fondata e diretta dai Mary e Nicholas Burliuk, in buona parte dedicato alla morte dell’amico Gorky, pubblicando due memorie su di lui di Mary Burliuk e Lewis Balamuth e qualche disegno e ritratto dell’artista (cfr. M. Burliuk, *Arshile Gorky* (pp.1-2); L. Balamuth, *I met A. Gorky (1938)* (pp.2-3), “Color and Rhyme”, New York, (19), 1949). La rivista venne fondata nel 1931 da David Burliuk per presentare il proprio lavoro con il titolo “David Burliuk and his art”, divenuta nel gennaio 1932 una rivista-bollettino “Art Bulletin”, per assumere il titolo definitivo di “Color and Rhyme” nell’autunno dello stesso anno. La pubblicazione si interruppe durante gli anni della guerra e cessò di esistere con il n.68 del 1970.

manoscritto da cui vengono riportati direttamente i saggi. Nello stesso documento sono annotate la consegna al museo del n. 5 di "Arti Visive" e poi la ricezione di una copia del fascicolo monografico su Gorky, e infine la restituzione delle fotografie il 31 ottobre 1957.



E. Schwabacher, *Arshile Gorky*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.9

Il materiale pubblicato in "Arti Visive" consta di quattro brani in inglese tratti dalla monografia della Schwabacher e intitolati da "Arti Visive" *Arshile Gorky, Garden in Sochi, De Kooning a Gorky, Lèger-Breton*<sup>309</sup>, che corrispondono rispettivamente al paragrafo II della *Foreword* (pp. 17-19), a una parte del paragrafo X del capitolo *The Thirties* (p. 66), al paragrafo IV sempre del capitolo *The Thirties* [eccetto il primo capoverso e la prima frase del secondo capoverso] (p. 48), e infine una parte del paragrafo IX del capitolo *Surrealism* (pp. 102,104). A questi si aggiunge il testo *Per Gorky* scritto da Scialoja e datato ottobre 1956, ma che è da postdatare al dicembre di quello stesso anno<sup>310</sup>. La successione dei testi e il ricchissimo apparato fotografico di ben ventiquattro opere ricostruiscono il percorso artistico di Gorky e la ricezione straniera della sua opera, e nel caso specifico quella italiana e di Scialoja. Si ricorda che proprio in questo numero di "Arti Visive" viene recensita la mostra "minore" per numero e importanza di disegni e dipinti di Gorky alla Galleria dell'Obelisco di Roma e alla Galleria Montenapoleone di Milano, ma comunque di grande impatto sugli artisti italiani, suscitando in loro "un'emozione profonda e vivissima". Il commento di Ascani riporta una passo del testo in catalogo scritto da Afro, in cui, ricordando il primo viaggio in America nel 1950, rivela di aver avuto subito la sensazione di essere di fronte a opere di un grande artista<sup>311</sup>.

Il numero monografico si apre con una copertina che è il collage grafico molto raffinato di tre opere di Gorky pubblicate nella monografia del Whitney, giocato su contrasti tra colore-bianco/nero, e totale-particolare. L'opera a colori è identificabile con *The Plow and the Song*, 1947 [317], mentre l'opera parziale in alto corrisponde a un dettaglio superiore di *Orators*, 1947 [328] e le altre due sono da riconoscere in due particolari di *The Calendars*, 1946-47, a metà a sinistra e

<sup>309</sup> E. Schwabacher, *Arshile Gorky, Garden in Sochi, De Kooning a Gorky, Lèger-Breton*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, pp.9-10, 11, 16, 20. I testi si trovano anche tradotti in italiano da Scialoja e dalla Drudi nelle pagine verdi all'inizio del fascicolo, normalmente dedicate al *Summary* in inglese (pp.2-4).

<sup>310</sup> T. Scialoja, *Per Gorky*, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.17. Anche in questo caso, la traduzione in inglese del testo – *To Gorky* – compare nella sezione introduttiva del numero, a p.4.

<sup>311</sup> A. Ascani (a cura di), *Cronache*. Roma, "Arti Visive", Roma, II serie (6-7), estate 1957, p.25.

a metà a destra. Nell'interno si susseguono ventuno fotografie<sup>312</sup> – di cui sette compaiono nel volume della Schwabacher, altre sette appartengono a Jeanne Reynal, tre ad Agnes Magruder Phillips, tre alla Sidney Janis Gallery e una alla Martha Jackson Gallery – impaginate con grande cura e sottigliezza grafica: sono presenti infatti tre doppie pagine di sole immagini (pp. 12-13, 14-15, 18-19), tra cui le prime due sono costruite a specchio con una struttura grafica speculare, come punto di svolta all'interno del fascicolo stesso, vista anche la fogliatura di 28 pagine.

Il saggio di Scialoja non segue la sequenza dei testi della Schwabacher, ma è pubblicato all'interno di essi, dopo i primi tre. Diversamente da quanto scritto in calce alla pubblicazione in "Arti Visive", è possibile postdatare il testo al dicembre 1956, grazie a confronti con il *Giornale di Pittura*, una sorta di diario di pittura e scrittura, un dialogo quotidiano che l'artista redige tra il 1954 e il 1964<sup>313</sup>. Il testo infatti è in gran parte la trascrizione di alcune riflessioni appuntate a New York tra il 28 novembre e il 4 dicembre, e di altre scritte al rientro a Roma nel mese di dicembre; impossibile pensare a un percorso inverso che giustificerebbe la data ottobre 1956 di "Arti Visive"<sup>314</sup>, anche perché il lungo stralcio del 28 novembre-4 dicembre esordisce sottolineando il carattere contingente e immediato delle riflessioni: "Riassunto frettoloso di idee e impressioni, prima che dileguino"<sup>315</sup>.

Il viaggio a New York realizza finalmente un sogno, la possibilità di vedere dal vivo le opere degli artisti americani fino ad allora conosciuti tramite le riproduzioni e gli articoli sulle riviste statunitensi tradotti dalla Drudi e grazie all'amicizia di figure come Gendel e Marca-Relli. La passione per l'arte americana e per Arshile Gorky – tanto che per realizzare il suddetto fascicolo monografico di "Arti Visive" Scialoja rinuncia a un numero a lui dedicato, come era avvenuto per Afro – avevano influenzato in parte il suo lavoro, ma il legame con la realtà artistica americana diverrà molto più forte proprio dopo il viaggio nella mitica New York. Sarà per esempio proprio la visione e la comprensione della tecnica e del processo creativo di Franz Kline che lo condurranno, grazie a un'attenta meditazione, alla realizzazione delle *Impronte* a partire dall'estate del 1957. E, secondo quanto sta andando sostenendo più recentemente parte della critica, sarebbe stata l'attenzione di Scialoja per l'arte statunitense dell'espressionismo astratto a influenzare attorno al 1956-57 l'amico e sodale Afro, conducendolo all'ultimo stadio dell'evoluzione del suo linguaggio, ora più vicino e conforme a quello americano<sup>316</sup>. Barbara Drudi, infatti, mette in dubbio la completa autografia della presentazione della mostra su Gorky all'Obelisco firmata da Afro, e ne attribuisce la facilità e l'enfasi della scrittura a Scialoja, il quale

---

<sup>312</sup> Elenco delle opere all'interno del fascicolo: foto 1: *Charred Beloved II*, 1946 [306], Whitney 1957 p.129 b/n; foto 2: *Charred Beloved I*, 1946 [305]; foto 3: *Study for 'Agony'*, 1947; foto 4: *Last Painting*, 1948 [360], Whitney 1957 p.148 b/n; foto 5: identificata in *N.T.*, 1947-48 [352]; foto 6: identificata in *Year after Year*, 1947 [335]; foto 7: *The Opaque*, 1947 [346]; foto 8: identificata in *Composition*, 1939-41 [226]; foto 9: identificata in *Cornfield of Health II (Housatonic)*, 1944 [295]; foto 10: identificata in *Untitled (Landscape?)*, 1943; foto 12: *The Plough nad the Song*, 1947, Whitney 1957, p.143 b/n; foto 11: identificata in *Painting*, 1947 [344], foto 13: titolo corrisponde a un'altra opera del 1944; questa identificata in *Delicate Game*, 1946 [308]; foto 14: *The Betrothal II*, 1947 [339], Whitney 1957 f.t. p.96 a colori; foto 15: identificata in *Virginia Landscape*, 1944 [276] [leggermente tagliata in basso]; foto 16: *Study for 'The leaf of the artichoke is an owl'*, 1944; foto 17: *Garden in Sochi*, 1938-41 [247], Whitney 1957 p.69 b/n; foto 18: *Study for 'Agony'*, 1947; foto 19: *Housatonic Falls*, 1944 [266]; foto 20: *Soft Night*, 1947 [350], Whitney 1957 p.135 b/n; foto 21: identificata in *Plumage Landscape*, 1947 [334]. La sequenza fotografica è aperta però non da un'opera, ma dalla fotografia di Gorky con la figlia Maro a Roxbury nell'inverno 1945, scattata da Breton; la foto appartiene a una serie di fotografie con lo stesso soggetto.

<sup>313</sup> Cfr. T. Scialoja, *Giornale di Pittura*, cit., pp.26-57. È utile ricordare che le pagine pubblicate nell'edizione del Giornale sono una raccolta di pagine scelte, tutte precedentemente pubblicate, e quindi non operata direttamente sul dattiloscritto del Giornale sulla totalità. Inoltre si basa su una selezione iniziale fatta dall'artista che ha stralciato passi relativi alle proprie mostre, dedicando maggiore attenzione a una fase decisiva della ricerca artistica, al rapporto con il problema delle "impronte temporali" e al mondo dell'arte newyorkese (cfr. D. Fasoli, *Postscritto*, p.185.).

<sup>314</sup> Confrontando le pagine del Giornale di Pittura e il testo in "Arti Visive" sono state riconosciute le seguenti corrispondenze: paragrafo 1: GdP, NY 28 nov-4 dic, p.31; paragrafo 4: GdP, NY 28 nov-4 dic, p.44; paragrafo 5: GdP, NY 28 nov-4 dic, p.44; paragrafo 6: GdP, NY 28 nov-4 dic, pp.44-45; paragrafo 7: GdP, NY 28 nov-4 dic, p.45; paragrafo 8: GdP, NY 28 nov-4 dic, pp.45, 47; paragrafo 9: GdP, NY 28 nov-4 dic, p.47; paragrafo 10: GdP, Roma dic, p.55; paragrafo 11: GdP, Roma dic, p.56; paragrafo 12: GdP, NY 28 nov-4 dic, pp.48-49 + Roma dic, pp.52-53; paragrafo 13: GdP, NY 28 nov-4 dic, pp.50-51 + Roma dic, p.57; paragrafo 14: GdP, Roma dic, p.53.

<sup>315</sup> T. Scialoja, *Giornale di Pittura*, cit., p.26.

<sup>316</sup> Si veda in merito B. Drudi, *Toti Scialoja e gli artisti americani*, in F. D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja*, (catalogo della mostra al Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 15 giugno-1 settembre 2002).

potrebbe avrebbe potuto spostare indietro nel tempo – appunto al primo viaggio di Afro a New York nel 1950 – l'interesse per l'arte americana, per dargli maggiore spessore temporale. La Drudi sostiene la propria ipotesi sottolineando come prima di allora Afro non abbia mai parlato né scritto di Gorky in nessuna occasione, anche nelle lettere dall'America agli amici più intimi come Birolli, in cui invece parla dei critici e delle istituzioni statunitensi<sup>317</sup>.

Nel *Giornale di Pittura* Scialoja scrive che lo spirito della città di New York oltre ad apparire e manifestarsi attraverso i grattacieli di vetro, si manifesta anche nella pittura che è “trasparente, direttamente umana fuori d'ogni principio di autorità e di trascendenza: una pittura senza crosta”<sup>318</sup>. Alla base della nuova pittura c'è un nuovo spirito, “una tensione diversa, una fede nuova sulla possibilità di espressione formale, e sulla carica che essa può contenere: una maggiore e più diretta intenzione di esprimere, comunicare, trasmettere”<sup>319</sup>. La riflessione di Scialoja è sottile e costruita sui raffronti con i modelli storici, con Kandinskij, Matisse, Miró, Mondrian, Ernst; diversi sono lo spiritualismo e il simbolismo di Gorky, la luce di Rothko, la linea e il colore di Motherwell, le pennellate di Guston, il ritmo convulso di De Kooning, la libertà gestuale di Pollock. Scialoja riconosce in questi artisti la propria idea di essere pittore, il medesimo spirito: “Certo i miei legami con i pittori americani sono evidenti: la stessa smania di confessarsi, di consegnarsi direttamente all'opera; e un amore per tutto quello che è esposto, puro, intrepido”<sup>320</sup>. Scialoja ipotizza che la chiave di tutto sia il porre il non-figurativo come premessa assoluta dell'immaginazione e della creazione pittorica: “l'idea che la pittura non serva a rappresentare, non sia specchio; ma serva ad esprimere tutto intero se stesso attraverso... attraverso proprio i mezzi formali della pittura rappresentativa: le linee, le forme, i colori, gli accordi, le macchie, le masse, le ombre, le luci; tutte le proprietà e le sostanze della pittura divenuta una immensa frana che trascini con sé la tua vita e la tua storia”<sup>321</sup>. Questo passo è riproposto proprio come esordio del testo su Gorky in “Arti Visive”, come a chiarire subito quale è il senso profondo dell'opera dell'artista americano. Il saggio che nella sua frammentazione grafica forse vuole riproporre la frammentarietà diaristica della propria origine evidenzia gli aspetti essenziali della pittura di Gorky, assumendo così un valore paradigmatico. E il primo è la visione dell'opera d'arte come un frammento di realtà umanizzata estratta dal caos, “quadri come tracce di vita, frammenti lungo il cammino”<sup>322</sup>. Scialoja prosegue con una parte, già piuttosto compatta nel *Giornale*, che dimostra l'appartenenza di Gorky al suo tempo e alla sua città, per poi passare a un'analisi più specifica delle caratteristiche formali, tra cui innanzitutto un colore vibrato ed emozionante, una bidimensionalità che è persistenza della realtà, una spazialità sospesa, trasparente e rarefatta, ma non fluttuante, velata e nebbiosa; si tratta di uno spazio non astratto né mentale, ma “animale”, cioè organico, in cui gli opposti – denso e rarefatto, continuo e intermittente, concavo e convesso, si relazionano con una spontaneità che li tiene uniti nella loro frammentarietà.



A. Gorky, *Cornfield of Health II (Housatonic)*, 1944; *Untitled (Landscape?)*, 1943; *The Plough nad the Song*, 1947; *Painting*, 1947; *Delicate Game*, 1946, “Arti Visive”, Roma, II serie (6-7), estate 1957, pp.14-15

<sup>317</sup> Cfr. B. Drudi, *Afro, da Roma a New York 1950-1968*, cit., pp.36-41.

<sup>318</sup> T. Scialoja, *Giornale di Pittura*, cit., p.27.

<sup>319</sup> Ibidem.

<sup>320</sup> T. Scialoja, *Giornale di Pittura*, cit., p.35.

<sup>321</sup> Ivi, p.31.

<sup>322</sup> T. Scialoja, *Per Gorky*, cit., p.17.



## Apparati

### Struttura della rivista

N.B.: Le pagine della rivista non sono numerate; è stato utilizzata una numerazione di comodo data dalla successione della fogliatura escludendo le copertine nel caso fossero concretamente e graficamente separate dal corpo del fascicolo.

<b>I serie (1), luglio-agosto 1952 – 16 pp (senza copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
1	[Arti Visive], [editoriale]	
2	[Walter] Gropius, <i>Disegnare</i> (traduzione di Silvia Della Seta)	[foto di bambino che disegna a terra] [foto del modellino del Guggenheim di New York, vista esterna]
3		[Hans Namuth], [foto di Pollock al lavoro] [foto di strutture tubolari da ponteggio]
4	A. Canevari, <i>Kandinsky –</i>	
5	<i>Mondrian</i>	W. Kandinsky, <i>Improvvisazione</i> , 1913, p.5 Piet Mondrian, <i>Composizione</i> , [P. Mondrian, <i>Losanga con rosso, nero, blu e giallo / Lozenge Composition with Red, Black, Blue, and Yellow</i> , [B192], 1925] [pubblicato in AV ruotato di 90° in senso antiorario]
6	M. Giovenale, <i>Piazze e strade. Strade e piazze</i>	<i>La nuova città di Stevenage in Inghilterra</i> <i>Messico a Parigi. Dalla mostra di arte precolombiana</i>
7	[Arti Visive], <i>La Fondazione Origine</i>	Prampolini, <i>Automatismo</i> , 1952
8	P. Dorazio, <i>La 26° Biennale di Venezia</i>	Fotografia del presidente della Repubblica Einaudi con Moore, I premio scultore straniero alla 24° BV 1948 Lardera [ <i>Scultura</i> , 1950 / <i>Scultura</i> , 1951 ???] Soldati, <i>Pittura</i> , 1952 [ <i>Domani è un altro giorno</i> , 1952]
9		Sutherland [ <i>Biancospini</i> , 1946 ???] Cagli
10	G. Falzoni, <i>A Calder il primo premio</i>	Alberto Burri, <i>La cucitura</i> [Sacco, 1952 [236]] [Fotografia di A. Calder nel suo studio]
11		[dipinto di Capogrossi] [ <i>Superficie 420</i> , 1949-50 [15]] Capogrossi alla Zimmergalerie Frank a Frankfurt am Main S. Matta E., <i>Vertu Noire</i> Franchina, <i>Come un aereo</i>
12	J. P. Hodin, <i>Arte astratta come visione</i> M. Guerrini, <i>Gli inglesi</i>	M. Guerrini, Disegno Barisani Venditti
13		Barisani, Venditti, Defusco, Tatafiore Defusco Tatafiore Tot, <i>Scultura</i>
14	Vito Pandolfi, <i>Il music-hall</i>	Lorenzo Guerrini, <i>Impronta plastica</i>
15	A.[arti] V.[isive], <i>A Valle Giulia</i> , p.15 [Fondazione Origine], <i>Notiziario</i> , p.15	Achille Perilli, <i>Il mio vortice</i>
16	[Fondazione Origine], <i>Omaggio a Leonardo</i>	[Edgardo] Mannucci, <i>Erosione</i>

<b>I serie (2), settembre-ottobre 1952 – 16 pp. (senza copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>1</b>		Bla Keston, fotogramma da film astratto Gonzales, scultura James J. Witney, fotogrammi Mies Van der Rhoe, Architettura a Chicago
<b>2</b>	Le Corbusier, <i>Synthèse des arts come Le Corbusier</i> [Arti Visive], <i>Congresso a Venezia</i> Jacques Villon, H. E. Langkilde, <i>Rapporto del Comitato delle arti plastiche</i>	Le Corbusier al congresso
<b>3</b>	Nello Ponente, <i>Storia e cronaca dell'arte</i> Achille Perilli, <i>I Francesi</i>	Mario Nigro, <i>Pittura</i> , 1951
<b>4</b>	Piero Dorazio, <i>La 26° Biennale di Venezia. L'arte astratta</i>	Mauro Reggiani, <i>Composizione</i> , 1951 [ <i>Composizione n. 31</i> , 1951 ???]  Hartung, <i>T. 49-25</i> , 1949  Calder, <i>Orecchio</i> [ <i>Il Grande Orecchio</i> , ca. 1937]
<b>5</b>		Mirko, <i>Cancello per le Fosse Ardeatine</i> [ <i>Modello del cancello per le Fosse Ardeatine</i> , 1950, stucco]  Leger, <i>Pittura</i> [ <i>L'albero nella scala</i> , 1943-44]  Bazaine, <i>Composizione</i> , 1951 [ <i>L'inverno</i> , 1951 / <i>Paesaggio. La radura XI</i> , 1951 ???]
<b>6</b>	[Arti Visive], [trafiletto redazionale su De Stijl] Vordemberge-Gildewart, <i>De Stijl</i>	Van Doesburg, <i>Composizione</i> , 1916 Vantongerloo, <i>Costruzione in volumi</i> , 1918 [ <i>Composizione</i> , 1919]
<b>7</b>	[Piet] Mondrian, [De Stijl] [Thèò] van Doesburg, [De Stijl] [] Oud, [De Stijl]	Oud, quartiere, 1918 Mondrian, <i>Composizione</i> , 1925 Vordemberge-Gildewart, <i>Trittico</i> , 1950
<b>8</b>	Ettore Colla, <i>Pittura e scultura astratta di G. Balla</i> [Arti Visive], [trafiletto redazionale di annuncio della mostra su Balla], p.9	Balla 1952 (foto Beissel) per Sandberg <i>Compenetrazione</i> , 1912 (olio su tela) <i>Sculture</i> , 1912
<b>9</b>		[3] cartoni per gli affreschi Music-hall Dusseldorf, 1912 Studio su tela per il soffitto del Music-Hall di Dusseldorf, 1912 <i>Composizione</i> , 1912 (olio su tela)
<b>10</b>	S.[averio] Muratori, <i>Vediamo l'architettura. Un aspetto del mondo contemporaneo</i> , pp.10-11 G.[iuseppe] F.[alzioni], <i>La casa dell'avvenire</i> , p.11	I.N.A. Casa quartiere al Valco di San Paolo, Roma [S. Muratori e M. De Renzi, Quartiere INA-Casa Valco di San Paolo, Roma, 1949-51] Veduta del quartiere dall'autostrada Roma-Ostia Casa per Famiglia Doldertal, Zurigo [M. Breuer, A. ed E. Roth, Appartamenti Doltertal, Zurigo, 1936] Colonia industriale "Kooperativa forbundet" presso Stoccolma Edifici della Illinois Institute Technology a Chicago [L. Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1952]
<b>11</b>		Sanatorio Palmona in Finlandia Costruzione a Rotterdam Intelaiature della cupola per la casa dell'avvenire, New York

<b>12</b>	Gianni Boni, <i>Il cinema astratto alla mostra di Venezia</i>	Hans Richter, <i>Film studio</i> , 1922 [fotogrammi]
<b>13</b>		V. Eggeling, <i>Sinfonia diagonale</i> , 1921 O. Blakeston, <i>Film astratto</i> , 1929 O. Fishinger, <i>Studio 8</i> , 1932 J. Nemeth, <i>Polka Graph</i> , 1940 Man Ray, <i>Emak Bakia</i> , 1930
<b>14</b>	Angelo Maria Ripellino, <i>Il circo</i> , p.14 Franz Kafka, <i>Omaggio a una cavallerizza</i> [traduzione di A. M. Ripellino], p.14	Clown Cavallerizza Arena di un circo
<b>15</b>	Viktor Scklovskij, <i>L'arte del circo</i> [traduzione di A. M. Ripellino] Vladimir Holan, <i>Ci sbagliamo...</i> [traduzione di A. M. Ripellino], p.15 Mario Attilio Levi, <i>Ceramografia greca</i> , p.15	Veduta dall'alto di un vaso greco con disegni
<b>16</b>	H.[???] N.[???], <i>Gli intellettuali si organizzano</i> , S.[averio] M.[uratori], <i>Urbanistica</i> [Arti Visive], [recensione libri] Claudia Refice, <i>Lettera al Direttore. Roma 30.7.1952</i> [Arti Visive], <i>Fondazione internazionale per l'arte astratta "origine"</i>	Angelo Savelli, <i>Il sole penetra la terra</i> (particolare) – XXVI Biennale di Venezia [ <i>Il sole penetra dentro la terra</i> , 1952]

<b>I serie (3), dicembre 1952-gennaio 1953 – 16 pp (senza copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>1</b>		
<b>2</b>	Arti Visive. Rivista della Fondazione "Origine" [composizione redazione e corrispondenti] <i>Sommario</i> Nello Ponente, <i>Croce</i>	Accardi, <i>Costruzione</i> 1952 Sanfilippo, <i>Un principio</i> , 1952 Jarema, <i>Composizione</i> , 1949 Nativi, <i>Composizione orizzontale</i> , 1922
<b>3</b>	Gyorgy Kepes, <i>Scala – struttura – ritmo</i> [traduzione di Cecilia Mangini]	Conte, $\sqrt{3}$ , collage, 1952 Steinwender, <i>Scultura</i> Guyla Kòsice, <i>Scultura</i>
<b>4</b>	Piero Dorazio, <i>Verso una sintesi delle arti plastiche</i>	Tempio dei guerrieri (Messico) [Particolare del Tempio dei guerrieri, Chichén Itzá, Messico, XI-XIII sec.] Carlo Merida, Mario Pani, Centro residenziale presidente Juarez (Città del Messico) [M. Pani e C. Merida, Centro Urbano Presidente Juárez, Città del Messico, 1950-52] Recinzione per giardino
<b>5</b>		Alvar Aalto, <i>Interno</i> Ettore Colla, <i>Equilibrio dinamico</i> [ <i>Equilibrio dinamico</i> , 1951 [59]]
<b>6</b>	Max Bill, <i>Bauhaus da Weimar a Ulm</i> (traduzione di Italo Belletti) P.[iero] D.[orazio], [Max Bill], p.7	La hochschude für gestaltung a Ulm, progetto di Max Bill, 1950-52 La "bauhaus" a Dessau costruita da Walter Gropius, 1925-26
<b>7</b>		
<b>8</b>	Gillo Dorfles, <i>Soldati</i>	Atanasio Soldati [Atanasio Soldati], <i>Solitudine lunare</i> , 1951 [Atanasio Soldati, <i>Signor generale</i> , 1952], pp.8-9
<b>9</b>		[Atanasio Soldati], <i>Architettura spirituale</i> , 1950 [Atanasio Soldati], <i>Fuga</i> , 1952
<b>10</b>	Lucio Costa, <i>Vediamo l'architettura. Un aspetto dell'arte contemporanea. 2° inchiesta</i> , pp.10-11 + 16	Fortezza precolombiana [Sito archeologico precolombiano di cultura zapoteca di Monte Albán, Oaxaca, Messico] Paestum [Tempio di Hera, Paestum, ca. 540 a.C.] Casa gotica a Lubeca, sec. XIV
<b>11</b>		Gropius, Faguswerke, Schuhleistein, 1911 [ <i>Faguswerk (Officine Fagus)</i> , Alfeld (Leine), 1911-14] Deitrick e Nowicki, Padiglione parabolico, Nord Carolina, USA [Arch. W. H. Deitrick e M. Nowicki, Ing. F. N. Severud, J. S. Dorton <i>Arena (Raleigh Arena)</i> , Raleigh, North Carolina, 1953] Costa, Niemeyer, <i>Costruzione a Rio de Janeiro</i> [L. Costa, O. Niemeyer, A. E. Reidy, E. Vasconcellos, C. Leão, J. M. Moreira, <i>Palácio Gustavo Capanema (Ministero della Cultura)</i> , Rio de Janeiro, 1939-43]
<b>12</b>	Giordano Falzoni, <i>Vedere le automobili</i>	Arp, <i>Scultura</i> Disco volante, Alfa Romeo 2000 Pevsner, <i>Scultura</i>
<b>13</b>		Auto Duyrea, 1892 Picasso, <i>Scultura</i> Auto Siata, Farina Brancusi, <i>Scultura</i> Auto Ferrari Crysler, Ghia
<b>14</b>	Mario Trevi, <i>Concretismo come realismo</i>	Dorazio, <i>Pittura per luce artificiale</i> [ <i>Pittura per luce artificiale</i> , 1951-52] Afro, <i>Giardino d'infanzia</i> , 1952 [ <i>Giardino d'infanzia</i> ,

		1951 [239] Santomaso, <i>Cantiere</i> , 1953
<b>15</b>	[Arti Visive], <i>Arte italiana all'estero. Pittori dell'Art Club negli U.S.A., Giappone, Austria, Svizzera</i> [Arti Visive], Fondazione internazionale per l'arte astratta "origine"	Prampolini, <i>Composizione cosmica</i> , 1952 Vedova, <i>Immagine del tempo</i> , 1952 Corpora, <i>Cantiere</i> , 1952
<b>16</b>	I libri Gallerie	

<b>I serie (4-5), maggio 1953 – 24 pp (senza copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
1		
2	[Arti Visive], [editoriale]	
3	[Arti Visive], <i>Parabola della pittura moderna</i>	Steinberg
4	A.[rti] V.[isive], <i>Mostra a Roma di Pablo Picasso</i>	Picasso
5	[Arti Visive], 1953 [Arti Visive], G. Vantongerloo	Vantongerloo [ <i>Révolution</i> , 1946]
6	[Arti Visive], <i>Indicazioni</i>	Mario Soldati, <i>Composizione</i> , 1952 [sic: Atanasio] Matta, <i>Arborando</i> , 1952 Edgardo Mangucci, <i>Bronzo</i> , 1952 Amerigo Tot, <i>Superfici variabili</i> , 1951
7		Balla, <i>Composizione</i> , 1914 Giuseppe Capogrossi, <i>Composizione</i> , 1952 [ <i>Superficie 102</i> , 1953 [104]] Renato Barisani, <i>Scultura (ferro)</i> , 1953 Emilio Vedova, <i>Anime prigioniere</i> , 1952
8	E.[milio] V.[illa], <i>Astrattismo e scienza</i>	Intersezione nucleare in camera di Wilson Nucleo di ferro completamente disintegrato [2 foto] Vortici creati da una corrente d'aria a velocità supersonica su una superficie concava Osservazioni di moduli di accrescimento di cristalli [2 foto] Spirali complesse di accrescimento di cristalli
9	[Arti Visive], <i>Dove andremo a finire?</i> [Arti Visive / E. Villa?], [testo su astrattismo e realismo] F.[edor] Dostoevskij, [citazione]	Lorenzo Guerrini, <i>Impronta plastica</i>
10	Emilio Villa, <i>Burri</i>	La mostra personale di Burri, nel mese scorso, alla Frumkin Gallery di Chicago [ <i>Alberto Burri: paintings and collages</i> , Allan Frumkin Gallery, Chicago, 13 gennaio-7 febbraio 1953]
11		[ <i>Grande Sacco</i> , 1952 [114]] [ <i>Sacco</i> , 1953 [1952] [228]] [ <i>Gobbo Bianco</i> , 1952 [415]] [ <i>Bianco</i> , 1952 [1840]]
12		[ <i>Rosso Nero</i> , 1953 [167]] [ <i>Sacco</i> , 1952 [1843]]
13		[ <i>Sacco L.A.</i> , 1953 [389]] [pubblicato ruotato di 90° in senso antiorario] [ <i>Rosso</i> , 1953 [257]]
14	[Emilio Villa], P. L. Nervi	[3 architetture di Pier Luigi Nervi]
15		[2 architetture di Pier Luigi Nervi]
16	Emilio Villa, <i>Produrre quello che può essere prodotto oggi e soltanto oggi</i>	[4 architetture]
17		
18	Emilio Villa, <i>Ciò che è primitivo</i>	tavoletta con caratteri cuneiformi
19		Ascia delle isole Hervey, Peabody Museum Vaso dell'età del bronzo Scultura in legno dell'isola di Malhehula Papa Konane, strumento ludico delle isole Hawai
20	[Darey Ribeiro], <i>Il sole sapeva tutto</i>	
21		
22	[Arti Visive], <i>Astrattisti francesi</i>	R. Jacobsen, <i>Scultura in ferro</i> , 1952 A. Bloc, <i>Composizione</i> , 1952

		J. Deyrolle, <i>Movimenti</i> , 1951, Collezione D. René S. Delaunay, <i>Composizione</i> , 1952 J. Dewasne, <i>Composizione</i> , 1952, Collezione D. René
<b>23</b>	P.[iero] D.[orazio], <i>Mostra del museo S. R. Guggenheim alla "Fondazione Origine" di Roma</i>	Hilla Rebay, Collage Robert J. Wolff, <i>Orange Cross</i> Jay Mc Vicker, <i>Ascending Tensions</i> Joseph Albers, <i>Façade</i> , 1946
<b>24</b>	A.[rti] V.[isive], <i>Lettera semiaperta a cinquantatre senatori</i> Edizioni Gallerie	

<b>I serie (6-7), gennaio 1954 – 20 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		Copertina: Ettore Colla; realizzazioni in silk-screen: Giorgio Ascani; clichés: Fotoincisioni d'arte Cocchi e Papi, Roma [ <i>Copertina [Senza titolo]</i> , 1953 [68],]
<b>c II</b>	Nomi degli artisti e degli autori dei testi; foto di copertina; direzione della rivista	
<b>1</b>	info AV	
<b>2</b>	[Arti Visive], <i>Summary</i>	
<b>3</b>	[Arti Visive], [editoriale]	D. Caruso, <i>Ceramica</i> , 1953
<b>4</b>	Ettore Colla, <i>Memoria di Atanasio Soldati</i>	[A. Soldati, ???]
<b>5</b>	W. J. H. B. Sandberg, <i>La fonction du musee d'art modern</i>	Foto museo Foto museo
<b>6</b>	Max Clarac-Séron, <i>Espace Continu. Espace Vecu</i>	R. Cristiano, <i>Cruel</i> , 1952 I. Serpan, <i>Ibrazum</i> , 1952
<b>7</b>		
<b>8</b>	[Arti Visive], <i>Indicazioni</i>	Giacomo Balla, 1914 Quirino Ruggeri, 1953 Giuseppe Teghini, 1953
<b>9</b>		Hella Guth, 1952 Salvatore Meo, 1953 Alberto Burri, 1952 [ <i>Sacco</i> , 1952 [265]] Sonia Delaunay, 1911
<b>10</b>	Emilio Villa, <i>Scultura di Ettore Colla</i>	E. Colla, 1953 [ <i>Senza titolo</i> , 1951 [64]] E. Colla, 1953 [ <i>Senza titolo</i> , 1951 [63]]
<b>11</b>		Ettore Colla, Una grande struttura commemorativa in ferro, 1952 [ <i>Grande scultura commemorativa in ferro</i> , 1952 [66]]
<b>12</b>		Ettore Colla, <i>Ferro</i> , 1952 [ <i>Ferro</i> , 1952 [65]]
<b>tav</b>		[E. Colla, <i>Svolgimento</i> , 1953, serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; tratta da <i>Svolgimento</i> , 1951 [61], quadro in rilievo di legno colorato]
<b>13</b>		E. Colla, 1951 [ <i>Rilievo</i> , 1951 [62]] E. Colla, 1948 [ <i>Senza titolo</i> , 1948-49 [48]] E. Colla, <i>Ferro</i> , 1953 [ <i>Rilievo n. 1</i> , 1953 [67]]
<b>14</b>	Emilio Villa, <i>Ideografie sui lastroni di Monte Bego</i>	[Ideografie] [Ideografie] Disegni roccia 12, Monte Bego, particolare
<b>15</b>	Arti Visive, [trafiletto su Mendelsohn] Ciro Cicconcelli, <i>Eric Mendelsohn</i>	[E. Mendelsohn] E. Mendelsohn, <i>Schocken</i> , Chemnitz, 1928 [E. Mendelsohn] E. Mendelsohn, <i>Schocken Department Store</i> , Stuttgart, 1926-28 (2 foto di due particolari)
<b>16</b>	Lawrence Alloway, <i>Non-Figurative art in England 1953</i> Roberto Fasola, <i>Astrattismo e scienza</i> , p.18	Barbara Hepworth, 1952 John Mc Hale, 1953 Robert Adams, 1951 Kennet Martin, 1953 William Scott, 1953 [ruotata di 90° in senso antiorario]
<b>17</b>		Anthony Hill, 1953 William Gear, 1951 Eduardo Paolazzi [sic], 1951 Victor Pasmore, 1953 Ben Nicholson, 1951 Alan Davie, 1953
<b>18</b>		Roberto Fasola, <i>Lineamenti di un rigore</i> , 1952
<b>19</b>	[Arti Visive], <i>Notiziario</i>	



<b>20</b>	<i>Origine Redazione U.S.A. Nuove riviste Arti Visive Arti Visive 8-9 Gallerie</i>	
<b>c III</b>		
<b>c IV</b>		[cfr. I copertina]

<b>I serie (8-9), primavera 1954 – 24 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		copertina Tot [A. Tot, <i>Grande fregio sul fronte della Stazione Termini</i> , Roma]
<b>c II</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>1</b>	[Arti Visive], <i>Summary</i>	
<b>2</b>	Arti Visive, <i>Anagrafe per gli eroi</i>	Ciurlianis [Mikalojus Constatinas Ciurlionis] Balla
<b>3</b>	Ettore Colla, <i>Bill</i>	
<b>4</b>		[E. Colla, <i>Senza titolo</i> , 1953 [69], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500] [in "AV" ruotata di 90° in senso antiorario]
<b>5</b>	Ettore Colla, <i>Arte astratta come percezione</i>	Ettore Colla [ <i>Senza titolo</i> , 1954 [70]]
<b>6</b>	Jaroslav Serpan, <i>Pour des saturnales de l'imaginaire</i> (1° parte)	Hundertwasser, <i>Auto e pioggia rossa</i> , Vienna 1953
<b>7</b>	Johnson Sweeney, <i>Younger European Painters</i> , pp.6-7 Arti Visive [P. Dorazio], <i>Younger European Painters</i> Hundertwasser, <i>Vers une nouvelle création</i>	Hundertwasser, <i>La città</i> , Parigi, 1953 Hundertwasser, <i>Io ho una bicicletta</i> , Parigi, 1952 Hundertwasser, <i>Gli invasori</i> , Vienna 1952
<b>8</b>	Emilio Villa, <i>Esposizioni e opere nuove. Mirko. Eielson. Cristiano.</i>	Mirko Eielson
<b>9</b>	Fasola Claude-Hélène Sibert, <i>Esposizioni e opere nuove. Pillet</i>	Cristiano Pillet Fasola
<b>10</b>	Anton Giulio Bragaglia, <i>Le vie del teatro astratto</i>	
<b>11</b>	Emilio Villa, <i>Stazione Termini. Il grande fregio</i>	Particolare del fregio [A. Tot, <i>Grande Fregio della Stazione Termini</i> , 1954] Particolare del fregio [A. Tot, <i>Grande Fregio della Stazione Termini</i> , 1954]
<b>12</b>	Arti Visive, [trafiletto redazionale su Vedova], p.12 Giuseppe Marchiori, <i>Vedova</i>	[Vedova], <i>Vie del mondo</i> , 1953 [Vedova], <i>Per una protesta</i> [Vedova], <i>Ciclo della natura n.8</i> [Vedova], <i>Ciclo della natura n.9</i>
<b>13</b>		[Vedova], <i>Immagine del tempo</i> [Vedova], <i>Invasione</i>
<b>14</b>	Emilio Villa, <i>Gerardi: ori e argenti</i>	[5 opere di Gerardi]
<b>15</b>	Ann Salzman, <i>The Contemporary</i>	
<b>16</b>	<i>Non-figurative Art Scene in America</i> Emilio Villa, [testo sull'arte americana]	Fritz Glarner, <i>Relational Painting</i> , 1951, Rose Fried Gallery Ann Ryan, <i>Collage</i> , 1950, Museum of Modern Art, N.Y. Motherwell, <i>Western Air</i> , Museum of Modern Art, N. Y.
<b>17</b>		Pollock, <i>n.1</i> , 1948, Museum of Modern Art, N.Y. Karl Schragg, <i>Fittered Sunlight</i> , Kraushaar Gallery Rothko, 1950, Museum of Modern Art, N. Y. Gabor Peterdi, <i>Shadows</i> , 1952, Grace Borgenicht Gallery
<b>18</b>		Baziotes, <i>Darf</i> , 1947, Museum of Modern Art Pousette-Dart, <i>A presence</i> , 1949, Museum of Modern Art Yektai, <i>Portrait II</i> , 1953, Grace Borgenicht Gallery

<b>19</b>		N. Lewis, <i>Celestial Navigation</i> , 1952, Willard Gallery M. Tobey, <i>Festival 1933</i> , Willard Gallery H. Hofmann, <i>n. 1237</i> , Kootz Gallery Jimmy Ernst, <i>Night Flight</i> , Grace Borgenicht Gallery
<b>20</b>	[Arti Visive], <i>Nuove indicazioni. Enrico Cervelli. Sandra Blow. Ruta</i> Gianni Bertini, <i>Nuove indicazioni. Gianni Bertini</i> Michel Seuphor, <i>Nuove indicazioni. Childs</i> Emilio Villa, <i>Nuove indicazioni. Aurelio Ceccarelli</i>	Bertini, 1953, Parigi Sandra Blow, <i>Astrazione</i> , 1952 Enrico Cervelli, <i>Limoges</i> , 1952 Bernard Childs, <i>Pittura</i> , 1954 Ruta, bronzo, 1953 Ceccarelli, <i>Teorema</i> , 1953
<b>21</b>	Emilio Villa, <i>Refe</i>	
<b>22</b>		Alberto Burri, 1952
<b>23</b>	[Arti Visive], <i>Cronache</i> [Arti Visive], <i>Architettura «45-53»</i> [Arti Visive], <i>Bauhaus o della confusione</i>	
<b>24</b>	[Arti Visive], <i>Ai nostri abbonati ai nostri lettori</i> [Arti Visive], [trafiletto redazionale su questioni di spedizione]	
<b>c III</b>	Pubblicità Galleria L'Obelisco	
<b>c IV</b>		[cfr. I copertina]

<b>I serie (10), primavera-estate 1954 – 20 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		[E. Colla, <i>Copertina [Senza titolo]</i> , 1954 [74], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500]
<b>c II</b>	Publicità Galleria L'Obelisco	
<b>1</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>2</b>	[Arti Visive], [trafiletto su due mostre d'arte non figurativa allo Stedelijk Museum]	???, Coll. Ph. Dotremont [autore e titolo tagliati] W. Muller-Bufschied, 1952 Hans Uhlmann, 1953 Ernst W. Nay, <i>Hall und Zart</i> , 1954 Marc Mendelson, 1952, Coll. PH. Dotremont Louis van Lint, 1949, Coll. Ph. Dotremont
<b>2b</b>	Elenco nomi artisti	
<b>3</b>		Baziotes, New York Blow, Londra
<b>4</b>		Renato Barisani, Napoli [ <i>Rilievo trasparente</i> , 1954]
<b>5</b>		Alberto Burri, Roma
<b>6</b>		Bernard Childs, Parigi [2 opere]
<b>7</b>		Ettore Colla, Roma [ <i>Costruzione</i> , 1953-54 [71]]
<b>8</b>		Renato Cristiano, Foligno
<b>9</b>		Natalie Labrecque, Montréal
<b>10</b>		Roberto Fasola, Roma
<b>11</b>		Motherwell, New York
<b>12</b>		Kenneth Martin, Londra
<b>13</b>		Victor Pasmore, Londra
<b>14</b>		Edgard Pillet, Pargi [2 opere]
<b>15</b>		William Scott, Londra [2 opere]
<b>16</b>		Emilio Scanavino, Genova Shiakichi Tajiri, Los Angeles
<b>17</b>		Hedda Stern, New York
<b>18</b>		Trrr, Vienna
<b>18b</b>	Elenco nomi artisti	
<b>19</b>	[Arti Visive], [trafiletto redazionale su mostre d'arte non figurativa a New York]	Lee Gatch, <i>The Intruder</i> , 1953, Coll. Valentin, Galleria Borgenicht, New York Galleria Curt Valentin, New York, mostra di Jean Arp H. Hofmann, <i>The Flight</i> , Kootz Gallery, New York Lee Gatch, 1953, Galleria Borgenicht, New York [Stable Gallery] [Stable Gallery]
<b>20</b>	[Arti Visive], <i>Cronache</i> [Arti Visive], <i>Galleria Nazionale d'arte moderna, a Roma</i> [Arti Visive], <i>Nuova galleria d'arte contemporanea</i>	
<b>c III</b>	Publicità gallerie	
<b>c IV</b>		

<b>Il serie (1), novembre 1954 – 20 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		[E. Colla, <i>Copertina</i> [Senza titolo], 1954 [75], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; deriva da E. Colla, <i>Senza titolo</i> , 1950 [57]] [la serigrafia in "AV" è ruotata di 90° in senso orario rispetto al quadro; il colore passa da rosso a rossa, ma non per volontà dell'artista]
<b>c II</b>	Pubblicità Gall. Rive Droite	
<b>1</b>	[Arti Visive], <i>Summary</i>	
<b>2</b>	[Arti Visive], <i>Equivoco alla Triennale</i> [Arti Visive], <i>Bilancio della Biennale</i>	
<b>3</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>4</b>	Emilio Vedova, <i>Infinite altre porte</i>	Emilio Vedova, <i>Spazio inquieto</i> , 1954 (coll. Gasparini, Caracas) [ <i>Dal diario del Brasile: Spazio inquieto</i> , 1954]
<b>5</b>	Emilio Villa, <i>Pittura di Giulio Turcato</i>	Giulio Turcato, <i>Miciuriana</i> , 1953 Giulio Turcato, <i>Composizione</i> , 1949 Giulio Turcato, <i>Festa popolare</i> , 1949 Giulio Turcato, <i>Composizione</i> , 1953
<b>6</b>	Emilio Villa, <i>Indicazioni</i>	Toti Scialoja, <i>Luce di luna</i> , 1954 [ <i>Natura morta</i> , 1954]  Renato Cristiano, <i>Immagine africana</i> , 1953  Nuvolo, <i>Idea culturale</i> , 1954  Nuvolo, <i>Positivamente non negativamente</i> , 1954
<b>7</b>		Giuseppe Bevilacqua, <i>Vetrata</i> , 1954  Antonio Sanfilippo, <i>Senza fine</i> , 1954  Enrico Cervelli, <i>Cosmos</i> , 1953
<b>8</b>	[Arti Visive], <i>Pittura di Sugai</i>	Sugai, <i>L'arc d'oiseau</i> Sugai, <i>Le cheval</i> Sugai, <i>Le visage</i> Sugai, <i>La nuit de la place</i> (coll. Galleria Craven; foto Craven)
<b>9</b>	Will Grohmann, <i>H. Uhlmann</i> , pp.9-12 + 20	H. Uhlmann, <i>Concerto</i> , 1953-1954 H. Uhlmann, <i>Eisenplastik</i> , 1949
<b>10</b>		H. Uhlmann, <i>Vogel</i> , 1950 H. Uhlmann, <i>Atahlplastik</i> , 1953
<b>11</b>		H. Uhlmann, <i>Flügelinsekr</i> , 1954 H. Uhlmann, <i>Eisenplastik</i> , 1954 H. Uhlmann, <i>Aquarium</i> , 1952 H. Uhlmann, <i>Geichunug</i> , 1953
<b>12</b>		H. Uhlmann, <i>Fühles-insekr</i> , 1953 H. Uhlmann, <i>Stahlroplastik</i> , 1953 H. Uhlmann, <i>Wandgestaltung</i> , 1954
<b>13</b>	Matta Etchauren, <i>Capogrossi</i>	
<b>14</b>	Emilio Villa, <i>Noi e la preistoria</i>	
<b>15</b>	Réne Massat, <i>La plastique non-objective</i>	Pantaleoni Hella Guth Alcopley Mary Webb Niiva Tryggvadoltir Michel Seuphor Alexandre Istrati

		Breuer Nicolas Schöffer
<b>16</b>	Arti Visive, [testo redazionale sull'architettura per sacre rappresentazioni], p.16	1 modellino 3 disegni
<b>17</b>	Arch. Enzo Del Prato, <i>Un teatro all'aperto per sacre rappresentazioni a Sezze Romano</i>	3 disegni
<b>18</b>	Marcello Giovenale, <i>Pittura americana: oggi nel Solomon R. Guggenheim Museum</i>	Matta Motherwell Pollock
<b>19</b>	[Arti Visive], <i>Ai nostri abbonati</i> , p.19	
<b>20</b>	[Arti Visive], <i>Cronache</i> [Arti Visive], [trafiletto redazionale su questioni di spedizione], p.20	
<b>c III</b>	Pubblicità gallerie	
<b>c IV</b>		

<b>Il serie (2), aprile-maggio 1955 – 20 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		[E. Colla, <i>Copertina</i> [Senza titolo], 1955 [74], serigrafia a colori su carta, ed. 1/1500; deriva da E. Colla, <i>Senza titolo</i> , 1950 [55]] [la serigrafia in "AV" è ruotata di 180° rispetto il quadro]
<b>c II</b>	Publicità Galleria di Spazio	
<b>1</b>	[Arti Visive], <i>Cronache</i>	
<b>2</b>	[Arti Visive], [trafiletto redazionale su questioni di spedizione], p.1 [Arti Visive], <i>Edizioni</i> Hundertwasser, [testo cfr. mostra personale Galleria del Naviglio, Milano, dall'11 febbraio 1955], p.2	
<b>3</b>	[Arti Visive], [editoriale]	Martin Krampen, <i>Rilievo con progressioni negative e positive</i> , 1954 Martin Krampen, <i>Il problema dei punti</i> , 1954
<b>4</b>	Hundertwasser, <i>Arte come transautomatico</i> [???], [testo evocativo]	[Hundertwasser]
<b>5</b>	David Lewis, <i>Ben Nicholson</i>	Foto Ben Nicholson Ben Nicholson, <i>Painting</i> , 1938 [ <i>Painting / Pittura</i> , 1938] Ben Nicholson, <i>Poisonous Yellow</i> , 1949 [ <i>Dec 5 - 49 (Poisonous Yellow) / Giallo Velenoso</i> , 5 dicembre '49, 1949]
<b>6</b>		Ben Nicholson, <i>Painting</i> , 1937 [ <i>Painting / Pittura</i> , 1937] Ben Nicholson, <i>Wicca</i> , 1953 [ <i>March 23 - 53 (Wicca) / Wicca</i> , 23 marzo '53]
<b>7</b>		Ben Nicholson, <i>Painting, Version I</i> , 1937 [ <i>Painting (version I) / Pittura (versione I)</i> , 1937] Ben Nicholson, <i>Aztec</i> , 1953 [ <i>Sept 6 – 53 (Aztec) / Azteco</i> , 6 settembre '53, 1953] Ben Nicholson, <i>White relief</i> , 1934 [ <i>White relief (quai d'Auteuil) / Quai d'Auteuil: rilievo bianco</i> , 1935] Ben Nicholson, <i>White relief</i> , 1939 [ <i>White relief / Rilievo bianco</i> , 1939] Ben Nicholson, <i>Painted relief</i> , 1934 [ <i>Painted relief (version I) / Rilievo dipinto: versione I</i> , 1939]
<b>8</b>	J.[aroslav] Serpan, <i>Pour des saturnales de l'imaginaire</i> (2° parte)	J. Serpan, 1954
<b>9</b>	Arti Visive, <i>Architettura d'oggi in America</i>	W. K. Harrison Pietro Belluschi Harrison e Abramovitz
<b>10</b>		Harrison e Abramovitz, p.10
<b>11</b>		Ludwig Mies van der Hohe (2 foto), p.10 Wallace K. Harrison e consulenti Piero Belluschi, p.11
<b>12</b>		Ludwig Mies van der Rhoe Skidmore, Owings e Merrill (2 foto)
<b>13</b>		Carla Accardi, 1954
<b>14</b>	[Arti Visive], <i>Aspetti della scultura d'oggi</i> [rassegna di opere]	Adams, <i>Scultura</i> , 1954 Gilioli, <i>Scultura</i> , 1952 Antoine Pevsner, <i>Surface développable</i> , 1938

<b>15</b>		Müller, <i>Oiseau</i> , 1954 Mirko, <i>Lamiera</i> , 1954 Tajiri, <i>La guerre</i> , 1954
<b>16</b>	Charles Estienne, <i>Un peu de beau temps avec Corneille</i>	Corneille, <i>Nid d'oiseau</i> , 1954 Corneille, <i>La ville hostile</i> , 1954 Corneille, <i>Rouge et bleu</i> , 1953
<b>17</b>	Arti Visive, <i>Pitture di Bice Lazzari</i>	Lazzari, <i>Intersezazioni</i> , 1954 Lazzari, <i>Tracce rosse</i> , 1953 Lazzari, <i>Vibrazioni</i> , 1954
<b>18</b>	Emilio Villa, <i>Décollages di Rotella</i>	Domenico Rotella, <i>Collage</i> , 1954 Domenico Rotella, <i>Collage</i> , 1954 Domenico Rotella, <i>Collage</i> , 1953
<b>19</b>	Haus Curiel, <i>Arte astratta e teatro</i> G. Annenkov, <i>Manifesto del teatro</i>	
<b>20</b>	Curtis Harrington, <i>Cinema creativo in U.S.A</i> Ado Klron, <i>Rinascita del cinema</i>	
<b>c III</b>	Pubblicità gallerie	
<b>c IV</b>		



<b>Il serie (3-4), marzo 1956 – 20 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		C. Colla, <i>Agreste</i> , scultura in ferro, 1955 [ <i>Agreste</i> , 1955 [85]]
<b>c II</b>	Publicità gallerie Info AV	
<b>1</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>2</b>	[Arti Visive / Ascanio Ascani], <i>Cronache</i> , p.2+19-20 [Arti Visive], [recensione edizione di Monnet] [Arti Visive], <i>Jackson Pollock</i>	
<b>3</b>	A.[rti] V.[isive], <i>Americani</i>	Robert S. Neumann, Oil, 1954 Edith M. Smith, <i>Diptych for Sam</i> , 1955 J. Olitsky, Oil on canvas, 1955
<b>4</b>	David Lewis, <i>R. Hilton</i>	R. Hilton, Painting, 1954 R. Hilton, Painting, 1955 R. Hilton, Painting, 1954 R. Hilton, Painting, 1954
<b>5</b>	David Lewis, <i>B. Hepworth</i> , pp.5+20	B. Hepworth, <i>Hand Sculpture</i> , 1952 B. Hepworth, <i>Wood with Color</i> , 1954 B. Hepworth, <i>Solitary figure</i> , 1952
<b>6</b>	J.[aroslaw] Serpan, <i>Gianni Dova</i>	G. Dova, <i>La tartue</i> , 1936 G. Dova, <i>Africa</i> , 1954 G. Dova, <i>Perla grigia</i> , 1954
<b>7</b>		G. Dova, <i>La notte</i> , 1953
<b>8</b>	Emilio Villa, <i>Pittura di Marcarelli</i> , pp.9- 10	[Marca-Relli], ??? [Marca-Relli], ???
<b>9</b>		[Marca-Relli], ??? [Marca-Relli], ???
<b>10</b>	Emilio Villa, <i>Ettore Colla</i> , pp.10-11	E. Colla, <i>Agreste</i> , scultura in ferro, m.2,50, 1955 [ <i>Agreste</i> , 1955 [85]]
<b>11</b>		E. Colla, <i>Ostilità</i> , scultura in ferro, m.1,50, 1955 [ <i>Il re</i> , 1954 (primavera-estate) [77]] E. Colla, <i>Allarme</i> , scultura in ferro, cm. 70, 1955 [ <i>Allarme</i> , 1955 [87]]
<b>12</b>	Juliane Roh, <i>Gegenstandlose Kunst in Deutschland nach dem Kriege</i> , pp.12- 13+20	M. Bluth, 1954 H. Sonderburg, 1955 W. Baumeister, 1953 R. Stöckl, 1954 H. Trökes, 1952 C. Westpfahl, 1953
<b>14</b>	Emilio Villa, <i>Emilio Vedova. Alberto Burri</i>	E. Vedova, Spazio inquieto 3, 1955 E. Vedova, Documento 1, 1955
<b>15</b>		A. Burri, m. p. 2, 1953 A. Burri, a. r. 28, 1955
<b>16</b>	Emilio Villa, <i>Lettera agli amici pittori</i>	
<b>17</b>	[Arti Visive], <i>Due idee per un monumento a paisiello</i>	Nino Franchina Amerigo Tot
<b>18</b>	Arti Visive, <i>Indicazioni. Dal Monte. Baggiani. Sterpini</i>	M. G. Dal Monte, Pittura, 1953 P. Buggiani, <i>Composizione</i> , 1953 U. Sterpini, <i>Talassocrati</i> , 1955 U. Sterpini, <i>Pittura su fondo chiaro</i> , 1955
<b>19</b>	[Arti Visive], <i>Giuseppe Capogrossi</i> [segnalazione mostra] [Arti Visive], <i>Alexander Calder</i> [segnalazione mostra]	

	[Arti Visive / Ascanio Ascani], <i>Cronache</i>	
<b>20</b>	[Arti Visive / Ascanio Ascani], <i>Cronache</i>	
<b>c III</b>	Pubblicità gallerie	
<b>c IV</b>	Pubblicità azienda vinicola di Topazia Alliata	

<b>Il serie (5), estate 1956 – 24 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		[Afro, <i>Stagione nell'ovest</i> , 1956 [368]] [in "AV" i colori sono un po' più freddi e virati sull'azzurro]
<b>c II</b>		
<b>1</b>	Info AV	
<b>2</b>	[Gabriella Drudi], <i>Biennale 1956</i> (in inglese), pp.2-3	
<b>3</b>		
<b>4</b>	Carlo Efrati, <i>Afro</i> (in inglese), pp.3-4	
<b>5</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>6</b>	G.[abriella] D.[rudi], <i>Biennale 1956</i>	
<b>7</b>	Achille Perilli, <i>Padiglione svizzero</i> , p.7 + 21	Walter Bodmer: <i>Rilievo in metallo rosso</i> [ <i>Rilievo in metallo rosso</i> , 1955] Roberto Müller: <i>Nodo</i> , 1956, ferro [ <i>Nodo</i> , 1956] Léon Préhandier: <i>Cattedrale</i> , 1953 [ <i>La cattedrale</i> , 1953] Bernard Luginbühl: <i>Elemento</i> , 1953 [ <i>Elemento</i> , 1955] André Gigon: <i>Terracotta 1</i> , 1955 [ <i>Composizione I</i> , 1955]
<b>8</b>		Villon: <i>Soldati in marcia</i> , [ <i>Soldati in marcia</i> , 1913]  Villon: <i>Galoppo</i> , 1921 [ <i>Galoppo</i> , 1921]  Villon: <i>Giardino in festa</i> , 1948 [ <i>Giardino in festa</i> , 1948]
<b>9</b>	Giuseppe Marchiori, <i>Villon</i>	
<b>10</b>	Lucia Drudi, Chadwick, pp.10 + 21	Chadwick: <i>The listeners</i> , 1953 [ <i>The listeners</i> , 1953] Chadwick, <i>Encounter</i> , 1955 [ <i>Encounter</i> , 1955]
<b>11</b>	Carlo Efrati, <i>Afro</i>	<i>Afro: Silver Dollar: Club</i> , 1956 [ <i>Silver Dollar Club</i> , 1956 [369]]
<b>12</b>		<i>Afro: Terra di quercia</i> , 1956 [ <i>Terra di quercia</i> , 1956 [366]], p.12
<b>13</b>		<i>Afro: La caccia subacquea</i> , 1955 [ <i>La caccia subacquea</i> , 1955 [343]], p.12 <i>Afro: Per una ricorrenza</i> [ <i>Per una ricorrenza</i> , 1955 [349]], 1955 <i>Afro: Progetto di viaggio</i> , 1956 [ <i>Progetto di viaggio</i> , 1956 [358]] <i>Afro: Stagione dell'ovest</i> , 1956 [ <i>Stagione nell'ovest</i> , 1956 [368]], p.13 <i>Afro: Il giardino dell'infanzia</i> , 1951 [ <i>Giardino d'infanzia</i> , 1951 [239]], p.13
<b>14</b>		<i>Afro: Ombra bruciata</i> , 1956 <i>Afro: Doppia figura</i> , 1955 [ <i>Ombra bruciata</i> , 1956 [350]] <i>Afro: La scheggia</i> [ <i>La scheggia</i> , 1956 [353]], 1956
<b>15</b>		
<b>16</b>		Pittori e scultori italiani Consagra: <i>Piccolo comizio</i> [ <i>Piccolo comizio</i> , 1956]  Reggiani: <i>Composizione a ventaglio</i> , 1955 [ <i>Composizione a ventaglio</i> , 1955]  Dova: <i>Personaggio che guarda il mare</i> [ <i>Personaggio che guarda il mare</i> , 1956]

		Perilli: <i>Con le prime luci</i> [ <i>Con le prime luci</i> , 1956]
17		Santomaso: <i>Primavera sul fiume</i> [ <i>Primavera sul fiume</i> , 1956]  Dorazio: <i>La munizione Raffaello</i> [ <i>La munizione di Raffaello</i> , 1955] Vedova: <i>Dal ciclo della protesta, n.2</i>  Birolli: <i>Incendio notturno</i> [ <i>Incendio notturno alle Cinqueterre</i> , 1955]
18	Ascanio Ascani, <i>Mirko</i> Marco Balzarro, <i>Burri</i>  Lucia, Drudi, <i>Scialoja</i>	Mirko: <i>La sete</i> , scultura in bronzo [ <i>La sete</i> , 1954] Burri: <i>Nero, bianco, nero</i> [ <i>Nero bianco nero</i> , 1955 [394]]  Scialoja, <i>Separazione</i> [ <i>Separazione</i> , 1956]
19	Lucia Drudi, <i>Pittori americani</i>	Kline: <i>New York</i> [ <i>New York</i> , 1953] Pollock: <i>Convergenza</i> [ <i>Convergenza</i> , 1952] De Kooning: <i>Notizie newyorkesi</i> [ <i>Notizie newyorkesi</i> , 1955]
20	Marco Balzarro, <i>Tapies</i>	Winter. Padiglione Tedesco: <i>Giardino d'autunno</i> , 1955 Tapies. Padiglione Spagnolo: <i>Dipinto</i> , 1955 Mendelson. Padiglione Belga: <i>Pittura</i> , 1955
21	[Arti Visive / Ascanio Ascani],	
22	<i>Cronache</i>	
23		
24	Pubblicità gallerie Info AV	
c III		
c IV		

<b>II serie (6-7), estate 1957 – 28 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		[A. Gorky, <i>The Plow and the Song</i> , 1947 [317]; <i>Orators</i> , 1947 [328]; <i>The Calendars</i> , 1946-47]
<b>c II</b>		
<b>1</b>	[Arti Visive], [trafiletto redazionale su questioni di spedizione] (in inglese)	
<b>2</b>	Ethel Schwabacher, <i>Arshile Gorky</i> Ethel Schwabacher, <i>Garden Sochi</i>	
<b>3</b>	Ethel Schwabacher, <i>De Kooning a Gorky</i> , p.3	
<b>4</b>	Ethel Schwabacher, <i>Léger, Breton</i> , p.3 Toti Scialoja, <i>To Gorky</i> (in inglese)	
<b>5</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>6</b>	[Arti Visive], [Premio Guggenheim]	Nicholson: <i>August</i> , 1956 ( <i>Val d'Orcia</i> ) (Gimpel Fils gallery) De Kooning: <i>Interchanged</i> , 1955 (Sidney Janis Gallery)
<b>7</b>	Lucia Drudi, <i>Scultura di Mirko</i>	Mirko: <i>Motivo a rocchi</i> , 1956
<b>8</b>	Lucia Drudi, <i>Sculture di Ettore Colla</i>	Colla: <i>Orfeo</i> , ferro, m. 1.80, 1957 [ <i>Orfeo</i> , 1956 [91]]
<b>9</b>	Ethel Schwabacher, <i>Arshile Gorky</i>	fotografia di Gorky con la figlia maro a Roxbury nell'inverno 1945 (foto di Breton)
<b>10</b>		1: <i>Charred Beloved II</i> , 1946 [306] 2: <i>Charred Beloved I</i> , 1946 [305]
<b>11</b>	Ethel Schwabacher, <i>Garden in Sochi</i>	3: <i>Study for 'Agony'</i> , 1947 4: <i>Last Painting</i> , 1948 [360]
<b>12</b>		5: [ <i>N.T.</i> , 1947-48 [352]]
<b>13</b>		6: [ <i>Year after Year</i> , 1947 [335]] 7: <i>The Opaque</i> , 1947 [346] 8: [ <i>Composition</i> , 19439-41 [226]]
<b>14</b>		9: [ <i>Cornfield of Health II (Housatonic)</i> , 1944 [295]], p.14
<b>15</b>		10 [ <i>Untitled (Landscape?)</i> , 1943] 12: <i>The Plough nad the Song</i> , 1947 11: [ <i>Painting</i> , 1947 [344]], p.15 13: [ <i>Delicate Game</i> , 1946 [308]], p.15
<b>16</b>	Ethel Schwabacher, <i>De Kooning a Gorky</i>	14: <i>The Betrothal II</i> , 1947 [339] 15: [ <i>Virginia Landscape</i> , 1944 [276]] [leggermente tagliata in basso];
<b>17</b>	Toti Scialoja, <i>Per Gorky</i>	
<b>18</b>		16: <i>Study for 'The leaf of the artichoke is an owl</i> , 1944 17: <i>Garden in Sochi</i> , 1938-41 [247]
<b>19</b>		18: <i>Study for 'Agony'</i> , 1947
<b>20</b>	Ethel Schwabacher, <i>Léger-Breton</i>	19: <i>Housatomic Falls</i> , 1944 [266] 20: <i>Soft Night</i> , 1947 [350] 21: [ <i>Plumage Landscape</i> , 1947 [334]]
<b>21</b>	Achille Perilli, <i>Mondrian in Italia</i> , p.21 + 25	Mondrian: <i>Composizione n.1 (alberi)</i> , 1911 [ <i>Composizione n.XVI / Composizione I</i> / <i>Composition no.XVI / Compositie I</i> ], 1911 [B26] Mondrian: <i>Duna</i> [ <i>Studio puntinista di duna. Cresta al centro</i> [ <i>Pointillist Dune Study, Crest at Center</i> ], 1909 [A702],]

		Mondrian: <i>Composizione con linee grigie</i> , 1916 [ <i>Composizione con griglia 5: composizione a losanga con colori</i> [ <i>Composition with Grid 5: Lozenge Composition with Colors</i> ], 1919 [B99]] [in AV ruotata 45° senso antiorario]
22	[Arti Visive / T. Scialoja], [trafiletto redazionale sulla mostra di Afro, Burri e Scaloja alla Galleria la Tartaruga], p.23	Scialoja: <i>Irritazione</i> , 1957 Burri: <i>Sacco e rosso</i> , 1953 [ <i>Sacco 5P</i> , 1953 [418]]
23		Afro: <i>Segno limite</i> , 1957 [ <i>Segno limite</i> , 1957 [382]]
24	[Arti Visive], <i>Sculture di Mannucci</i>	Mannucci, Bronzo, 1955
25	[Arti Visive / Ascanio Ascani],	
26	<i>Cronache</i>	
27	Pubblicità gallerie	
28	Pubblicità gallerie Info AV	
c III		
c IV		

<b>Il serie (8), 1958 – 26 pp (+ copertina rigida)</b>		
<b>pp.</b>	<b>TESTI</b>	<b>IMMAGINI</b>
<b>c I</b>		Particolare decorazione interna Stazione Termini [A. Tot]
<b>c II</b>	Pubblicità gallerie Info AV	
<b>1</b>	[Arti Visive / Ascanio Ascani], <i>Cronache</i>	
<b>2</b>	[Arti Visive], [editoriale]	
<b>3</b>		[Arti Visive], <i>Pittori e scultori d'oggi</i> Accardi, <i>Labirinto</i> , 1957 Alimenti, <i>Ellade</i> , 1956 Dorazio, Olio, 1957 Burri, <i>Sacco</i> , 1951 [ <i>Sacco e oro</i> , 1953 [395]]
<b>4</b>		Corpora, Minerale, 1957, Proprietà G. C. Argan
<b>5</b>		Sanfilippo, Olio, 1957 Schmit, Scultura, 1950 Afro, Olio, 1957 [ <i>Volo di notte</i> , 1957 [381]] Mueller, Scultura, 1954 Pomodoro, piombo, 1957
<b>6</b>		Guerrini, Pietra, 1957 Buggiani, Olio, 1957 Denny, Olio, 1956 Donati, Pittura, 1957
<b>7</b>		Franchina, Scultura, 1957 Santomaso, Tempera, 1958 Irwin, Collage, 1957 Jacobsen, Ferro, 1954
<b>8</b>		Bertini, Olio, 1957 Leoncino [sic], ceramica, 1953 Lipton, Scultura, 1957 Sterpini, Olio, 1957 Parisi, <i>Composizione</i> , 1957
<b>9</b>		Vedova, 1956, Brasile, n.1, tempera, cm. 145x190, "dal ciclo della natura"
<b>10</b>		Sonderburg, Pittura, 1955 Dova, Olio, 1955 De Kooning, Olio, 1948 Marotta, piombostagno, 1957 Fontana, <i>Composizione</i> , 1957
<b>11</b>		Ruta, acciaio, 1957 Lardera, ferrorame, 1954 Mirko, rame, 1955 Noguchi, marmo, 1955 Okada, olio, 1954 Perilli, smalto e tempera, 1957
<b>12</b>		Kline, Pittura, 1957 Lassaw, Scultura, 1957 Tapiès, Pittura, 1955
<b>13</b>		Ettore Colla, ferro, 1957 [ <i>Concavo e Convesso</i> , 1957 [100]]
<b>14</b>		Mannucci, Scultura, 1956 Bay, Olio, 1957 Kenney, Rilievo, 1957
<b>15</b>		Tot, Scultura alla expo 1958, Bruxelles Tobey, Pittura, 1955 Hundertwasser, <i>Labirinto</i> , 1957 Scialoja, Pittura, 1957

<b>16</b>		Turcato, Pittura, 1957 Novelli, Pittura, 1957 Consagra, Scultura, 1957
<b>17</b>		Capogrossi, <i>Superficie giallo nero</i> , [1950], proprietà Cardazzo
<b>18</b>		Scarpitta, Olio, 1957 Rotella, Decollage, 1956 Serpan, Pittura, 1956 Signori, Scultura, 1957
<b>19</b>		Marca-relli, Collage, 1956 Chillida, Scultura, 1954 Nuvolo, Pittura, 1956 Caputi, Olio, 1950 Scanavino, Olio, 1957 Chadwick, Scultura, 1957
<b>20</b>	Arti Visive, <i>Materiali d'oggi per pittori e scultori d'oggi</i>	Mannucci, scultura, 1954 Perilli, pittura, 1958 Rotella, decollage, 1957
<b>21</b>		Ettore, Colla, legno, 1954 [E. Colla, <i>Ostaggi</i> , 1954-56 [90]] Scarpitta, olio Nuvolo, seelscreen Burri, polimaterica [ <i>Pittura</i> , 1949 [57]]
<b>22</b>	Arti Visive, <i>A Valle Giulia</i>	Nina Kandinskij + Ministro Campilli + Bucarelli Mirò, Pittura, Proprietà Museo Guggenheim, N.Y. Pollock, Pittura, Prop. Museo d'Arte Moderna, N.Y. Kandinskij, Pittura, Prop. Museo Guggenheim, N.Y.
<b>23</b>	Arti Visive, <i>Indicazioni bibliografiche</i>	
<b>24</b>		
<b>25</b>		
<b>26</b>	Pubblicità Gallerie Viviano, Stable, One	
<b>c III</b>	Pubblicità Galleria Schneider Info AV	
<b>c IV</b>		[cfr. I copertina]



## Indice dei nomi

Aalto Alavar, **(I,3),5**  
Albers Joseph, **(I, 4-5)23**  
Accardi Carla, **(I, 3)2; (I, 2),13; (II, 8)3**  
Adams Robert, **(I, 6-7)16; (I, 2),14**  
Afro, **(I, 3)14; (II, 5)I c; (II, 5)11-14; (II, 6-7),23; (II, 8)5**  
Alcopley, **(I, 1)15**  
Alimenti, **(II, 8)3**  
Alloway Lawrence, (I, 6-7)16-17  
Annenkov G., (II, 2)19  
Arp Jean, **(I, 3)12; (I, 10)19**  
Arti Visive, [editoriale] (I,1)1; (I, 4-5)2; (I, 6-7)1, (I, 8-9)II c.; (I, 10)1; (II, 1)3; (II, 2)3; (II, 3-4)1; (II, 5)6, (II, 6-7)5; (II, 8)2  
Arti Visive, *Fondazione Origine* (I, 1)7, (I, 1)15, (I,1)15, (I, 2)16, (I, 3)2, (I, 3)15, (I, 6-7)3  
Arti Visive (I, 1)15; (I, 2)2; (I, 2) 6; (I, 2)9; (I, 2)16; (I, 3)15; (I, 3),16; (I, 4-5)3; (I, 4-5)4; (I, 4-5)5; (I, 4-5)6-7; (I, 4-5)9; (I, 4-5)22; (I, 4-5)24; (I, 6-7)2; (I, 6-7)8-9; (I, 6-7)15, (I, 6-7)19; (I, 6-7)20; (I, 8-9)II c.; (I, 8-9)1; (I, 8-9)2; (I, 8-9)7; (I, 8-9)12; (I, 8-9)20 ; (I, 8-9)23; (I, 8-9)24; (I, 10)2; (I, 10)19; (I, 10)20; (II, 1)1, (II, 1)2, (II, 1)8; (II, 1)16; (II, 1)19-20; (II, 2)1-2, (II, 2)9-12; (II, 2)14-15; (II, 2) 17; (II, 3-4)2+19-20, (II, 3-4)2; (II, 3-4)3; (II, 3-4)17; (II, 3-4)18; (II, 3-4) 19; (II, 5)16-17; (II, 5)24; (II, 6-7)1; (II, 6-7)6; (II, 6-7)22-23; (II, 6-7)24; (II, 6-7)28; (II, 8)II cov; (II, 8)20-21; (II, 8)22; (II, 8)23-25; (II, 8)III c.  
Ascani Ascanio, (II, 3-4)2 + 19-20; (II, 5)18; (II, 5)21-23; (II, 6-7)25-26; (II, 8)1  
Baj Enrico, **(II, 8)14**  
Balla Giacomo, **(I, 2)8-9; (I, 4-5)7; (I, 6-7)8; (I, 8-9)2**  
Balzarro Marco, (II, 5)18; (II, 5)20  
Barisani Renato, **(I, 1)12; (I, 4-5)7; (I, 10)4**  
Baumeister Willi, **(II, 3-4),13**  
Bazaine Jean René, **(I, 2)5**  
Baziotes William, **(I, 8-9)18; (I, 10)3**  
Belluschi Pietro, **(I, 2),9**  
Bertini Gianni, (I, 8-9)20; **(I, 8-9)20; (II, 8)8**  
Bevilaqua Giuseppe, **(II, 1)7**  
Bill Max, (I, 3)6-7; **(I,3),6**  
Birolli Renato, **(II, 5)17**  
Blakeston O., **(I, 2)13**  
Bloc André, **(I, 4-5)22**  
Blow Sandra, **(I, 10)3**  
Bluth M, **(II, 3-4),13**  
Bodmer Walter, **(II, 5)7**  
Boni Gianni, (I, 2)12-13  
Bragaglia Anton Giulio, (I, 8-9)10 + 24  
Brancusi Constantin, **(I, 3)13**  
Breuer, **(I, 1), 15**  
Buggiani Paolo, **(II, 3-4),18; (II, 8)6**  
Burri Alberto, **(I, 1)10; (I, 4-5)10-13; (I, 6-7)9; (I, 8-9)22; (II, 3-4),15; (II, 5)18; (II, 6-7)22; (II, 8)3; (II, 8)21**  
Canevari Angelo, (I, 1)4-5  
Cagli Corrado, **(I, 1)9**  
Calder Alexander, **(I, 2)5**  
Capogrossi Giuseppe, **(I, 1)11; (I, 4-5)7; (II, 8)17**  
Caruso D, **(I, 6-7)3**  
Caputi, **(II, 8)19**  
Ceccarelli Aurelio, **(I, 8-9)20**  
Cervelli Enrico, **(I, 8-9)20; (II, 1)7**  
Chadwick Lynn, **(II, 5)10; (II, 8)19**  
Childs Bernard, **(I, 8-9)20; (I, 10)6**  
Chillida Eduardo, **(II, 8)19**  
Cicconcelli Ciro, (I, 6-7)15

Ciurlionis Mikalojus Konstantinas, **(I, 8-9)2**  
 Clarac-Séron Max, (I, 6-7)6-7  
 Colla Ettore, (I, 2)8-9; **(I,3),5**; **(I, 6-7)I c**; (I, 6-7)4; **(I, 6-7)10-13**; (I, 8-9)3; **(I, 8-9)4-5**; (I, 8-9)5; **(I, 10)I c**; **(I, 10)7**; **(II, 1)I c**; **(II, 2), I c**; **(II, 3-4),I c**; **(II, 3-4),10-11**; **(II, 6-7),8**; **(II, 8)13**; **(II, 8)21**  
 Consagra Pietro, **(II, 5)16**; **(II, 8)16**  
 Conte Michelangelo, **(I, 3)3**  
 Corneille, **(I, 2),16**  
 Corpora Antonio, **(I, 3)15**; **(II, 8) (II, 8)14**  
 Costa Lucio, (I, 3)10-11 + 16  
 Costa Lucio, Niemeyer Oscar, **(I, 3)11**  
 Cristiano Renato, **(I, 6-7)6**; **(I, 10)8**; **(II, 1)6**  
 Curiel Haus, (II, 2)19  
 Dal Monte Mario Guido, **(II, 3-4),18**  
 Davie Alan, **(I, 6-7)17**  
 Defusco , **(I, 1)13**  
 Deyrolle Jean, **(I, 4-5)22**  
 Deitrick W. H., Nowicki M., **(I, 3)11**  
 De Kooning Willem, **(II, 5)19**; **(II, 6-7),6**; **(II, 8)10**  
 Del Prato Enzo, (II, 1)16-17  
 Delaunay Sonia, **(I, 4-5)22**; **(I, 6-7)9**  
 Denny, **(II, 8)6**  
 Dewasne Jean, **(I, 4-5)22**  
 Donati Enrico, **(II, 8)6**  
 Dorazio Piero, (I, 1)8-9; (I, 2)4-5;; (I, 3)4-5; (I, 3)7; **(I, 3)14**; (I, 4-5)23; **(II, 5)17**; **(II, 8)3**  
 Dorfles Gillo, (I, 3)8-9  
 Dostoevskij Fedor, (I, 4-5)9  
 Dova Gianni, **(II, 3-4),6-7**; **(II, 5)16**; **(II, 8)10**  
 Drudi Gabriella, (II, 5)2-3; (II, 5)6  
 Drudi Lucia, (II, 5)10 + 21, (II, 5)18; (II, 5)19; (II, 6-7)7, (II, 6-7)8  
 Efrati Carlo (Scialoja Toti), (II, 5)3-4; (II, 5)11-15  
 Eggeling V., **(I, 2)13**  
 Eielson Jorge, **(I, 8-9)8**  
 Ernst Jimmy, **(I, 8-9)19**  
 Estienne Charles, (II, 2)16  
 Falzoni Giordano, (I, 1)10; (I, 2)11; (I, 3)12-13  
 Fasola Roberto, (I, 6-7)18; **(I, 6-7)18**; **(I, 8-9)9**; **(I, 10)10**  
 Fishingier O., **(I, 2)13**  
 Fontana Lucio, **(II, 8)10**  
 foto bambino che disegna, **(I, 1)2**  
 foto Guggenheim Museum, **(I, 1)2**  
 foto strutture tubolari, **(I, 1)3**  
 foto nuova Stevenage, (I, 1)6  
 foto maschera messicana, **(I, 1)6**  
 foto del Pres. Luigi Einaudi e Moore, **(I, 1)8**  
 foto di Calder nel suo studio, **(I, 1)10**  
 foto di Barisani, Venditti, Defusco, Tatafiore, **(I, 1)13**  
 foto di Le Corbusier, **(I, 2)2**  
 foto di Balla, **(I, 2)8**  
 foto di casa quartiere al Valico di S. Paolo di Roma, **(I, 2)10**  
 foto con veduta del quartiere dall'autostrada Roma-Ostia, **(I, 2)10**  
 foto di casa per famiglia a Zurigo, **(I, 2)10**  
 foto di colonia industriale a Stoccolma, **(I, 2)10**  
 foto degli edifici dell'Illinois Institute Tecnology a Chicago, **(I, 2)10**  
 foto del sanatorio Palmona in Finlandia, **(I, 2)11**  
 foto di costruzione a Rotterdam, **(I, 2)11**  
 foto di intelaiature della cupola per la casa dell'avvenire a New York, **(I, 2)11**  
 foto di un clown, **(I, 2)14**  
 foto di una cavallerizza, **(I, 2)14**  
 foto di un'arena di circo, **(I, 2)14**

foto di un kylix a figure nere, **(I, 2)15**  
 foto di una recinzione per giardino, **(I,3),4**  
 foto del Tempio dei guerrieri (Messico), **(I, 3)4**  
 foto di una fortezza precolombiana, **(I,3),10**  
 foto del tempio di Hera a Paestum, **(I,3),10**  
 foto di una casa gotica a Lubeca, **(I,3),10**  
 foto di un'auto Alfaromeo **(I, 3)12**  
 foto di un'auto Siata, **(I, 3)13**  
 foto di un'auto Ferrari, **(I, 3)13**  
 foto di un'auto Chrysler  
 foto di un'intersezione nucleare in camera di Wilson, **(I, 4-5)8**  
 foto di un nucleo di ferro completamente disintegrato, **(I, 4-5)8**  
 foto di vortici creati da una corrente d'aria a velocità supersonica su una superficie concava, **(I, 4-5)8**  
 foto delle osservazioni di moduli di accrescimento di cristalli, **(I, 4-5)8**  
 foto di spirali complesse di accrescimento di cristalli, **(I, 4-5)8**  
 foto di architetture, **(I, 4-5)16-17**  
 foto di tavoletta con caratteri cuneiformi, **(I, 4-5)18**  
 foto di un'ascia delle isole Hervey, Peabody Museum, **(I, 4-5)19**  
 foto di un vaso dell'età del bronzo, **(I, 4-5)19**  
 foto di una scultura in legno dell'isola di Malhehula, **(I, 4-5)19**  
 foto di un Papa Konane, strumento ludico delle isole Hawai, **(I, 4-5)19**  
 foto dello Stedelijk Museum di Amsterdam, **(I, 6-7)5**  
 foto delle incisioni rupestri di Monte Bego, **(I, 6-7)14**  
 foto di modellini architettonici, **(I, 1),16-17**  
 Franchina Nino, **(I, 1)11; (II, 3-4),17; (II, 8)7**  
 Gatch Lee, **(I, 10)19**  
 Gear William, **(I, 6-7)17**  
 Gerardo Gerardi, **(I, 8-9)14**  
 Glarner Fritz, **(I, 8-9)16**  
 Gigon André, **(II, 5)7**  
 Gilioli, **(I, 2),14**  
 Giovenale Marcello, **(I, 1)6; (II, 1)18**  
 Gonzales Giulio, **(I, 2)1**  
 Gorky Arshile, **(II, 6-7),1 c; (II, 6-7),9-20**  
 Grohmann Will, **(II, 1)9-12 + 20**  
 Gropius Walter, **(I, 1)2-3; (I,3),6; (I,3),11**  
 Guerrini Mino, **(I, 1)12-13; (I, 1)12**  
 Guerrini Lorenzo, **(I, 1)14; (I, 4-5)9**  
 Guth Hella, **(I, 6-7)9; (II, 1)15**  
 Harrington Curtis, **(II, 2)20**  
 Harrison Wallace K., **(II, 2),9; (II, 2),11**  
 Harrison Wallace K., Abramovitz, **(II, 2),9-10**  
 Hartung , **(I, 2)4**  
 Hepworth Barbara, **(I, 6-7)16; (II, 3-4),5**  
 Hilton Roger, **(II, 3-4),4**  
 Hodin Joseph Paul, **(I, 1)12-13**  
 Hoffman Hans, **(I, 8-9)19; (I, 10)19**  
 Holan Vladimir, **(I, 2)15**  
 Hundertwasser Fried, **(I, 8-9)7; (I, 8-9)6-7; (II, 2)2; (II, 2)4; (II, 2), 4; (II, 8)15**  
 Istrati Alexandre, **(I, 1), 15**  
 Irwin, **(II, 8)7**  
 Jacobsen Robert, **(I, 4-5)22; (II, 8)7**  
 Jarema Joseph, **(I, 3)2**  
 Kafka Franz, **(I, 2)14**  
 Kandinskij Vassily, **(I, 1)5; (II, 8)22**  
 Kenney, **(II, 8)14**  
 Keston Bla, **(I, 2)1**  
 Kepes Gyorgy, **(I, 3)3**

Kline Franz, **(II, 5)19; (II, 8)12**  
 Klron Ado, (II, 2)20  
 Kòsice Guyla, **(I, 3)3**  
 Krampen Martin, **(II, 2), 3**  
 Labrecque Natalie, **(I, 10)9**  
 Lardera Bruno, **(I, 1)8; (II, 8)11**  
 Lassaw Ibram, **(II, 8)12**  
 Lazzari Bice, **(II, 2),17**  
 Le Corbusier, (I, 2)2  
 Leger , **(I, 2)5**  
 Leoncillo, **(II, 8)8**  
 Levi Mario Attilio, (I, 2)15  
 Lewis David, (II, 2)5-6; (II, 3-4)4; (II, 3-4)5+20  
 Lewis Norman, **(I, 8-9)19**  
 Lipton Seymour, **(II, 8)8**  
 Luginbühl Bernard, **(II, 5)7**  
 Mannucci Edgardo, **(I, 1)16; (I, 4-5)6; (II, 6-7),24; (II, 8)14; (II, 8)20**  
 Marca-Relli Conrad, **(II, 3-4),8-9; (II, 8)19**  
 Marchiori Giuseppe, (I, 8-9)12-13; (II, 5)9  
 Marotta Gino, **(II, 8)10**  
 Martin Kennet, **(I, 6-7)16; (I, 10)12**  
 Massat Réne, (II, 1)15  
 Matta Etchauren Robert Sebastian, **(I, 1)11; (I, 4-5)6; (II, 1)13; (II, 1),18**  
 Mc Hale John, **(I, 6-7)16**  
 Mc Vicker Jay, **(I, 4-5)23**  
 Mendelsohn Eric, **(I, 6-7)15**  
 Mendelson Marc, **(I, 10)2; (II, 5)20**  
 Meo Salvatore, **(I, 6-7)9**  
 Merida Carlos, Pani Mario, **(I,3),4**  
 Mirko, **(I, 2)4; (I, 8-9)8; (II, 2),15; (II, 5)18; (II, 6-7)7; (II, 8)11**  
 Mirò Joan, **(II, 8)22**  
 Mondrian Piet, **(I, 1),5; (I, 2)7; (II, 2)7; (II, 6-7),21**  
 Motherwell Robert, **(I, 8-9)17; (I, 10)11; (II, 1),18**  
 Müller Roberto, **(II, 2),15; (II, 5)7, (II, 8)5**  
 Muller-Bufschied W., **(I, 10)2**  
 Muratori S., (I, 2)10-11; (I, 2)16  
 N. H., (I, 2)16  
 Namuth Hans, **(I, 1)3**  
 Nativi, Gulatiero, **(I, 3)2**  
 Nay Ernst W., **(I, 10)2**  
 Nemeth J., **(II, 2)13**  
 Nervi Pier Luigi, **(I, 4-5)14-15**  
 Neumann, Robert S., **(II, 3-4),3**  
 Nicholson Ben, **(I, 6-7)17; (I, 2), 5-7; (II, 6-7),6**  
 Nigro Mario, **(I, 2)3**  
 Noguchi Isamu, **(II, 8)11**  
 Novelli Gastone, **(II, 8)16**  
 Nuvolo, **(II, 1)6; (II, 8)19; (II, 8)21**  
 Okada, **(II, 8)11**  
 Olitsky Jules, **(II, 3-4),3**  
 Oud, (I, 2)7; **(I, 2)7**  
 Pandolfi Vito, (I, 1)14-15  
 Pantaleoni, **(II, 1)15**  
 Paolozzi Eduardo, **(I, 6-7)17**  
 Parisi, **(II, 8)8**  
 Pasmore Victor, **(I, 6-7)17; (I, 10)13**  
 Perilli Achille, **(I, 1)15; (I, 2)3; (II, 5)7 + 21; (II, 5)16; (II, 6-7)21 + 25; (II, 8)11; (II, 8)20**  
 Peterdi Gabor, **(I, 8-9)11(I, 8-9)17**  
 Pevsner Anotine, **(I, 3)12; (I, 2),14**

Picasso Pablo, **(I, 3)12; (I, 4-5)4**  
 Pillet Edgard, **(I, 8-9)9; (I, 10)14**  
 Pollock Jackson, **(I, 1)3; (I, 8-9)17; (II, 1),18; (II, 8)22**  
 Pomodoro Giò, **(II, 8)5**  
 Ponente Nello, (I, 2)3; (I, 3) 2  
 Poussette-Dart Richard, **(I, 8-9)18**  
 Prampolini Enrico, **(I, 1)7; (I, 3)15**  
 Ray Man, **(I, 2)13**  
 Rebay Hilla, **(I, 4-5)23**  
 Refice Claudia, (I, 2)16  
 Reggiani Mauro, **(I, 2)4; (II, 5)16**  
 Ribeiro Darcy, Ceccarelli Aurelio, (I, 4-5)20-21  
 Richter Hans, **(I, 2)12**  
 Ripellino Angelo Maria, (I, 2)14  
 Roh Juliane, (II, 3-4)12-13+20  
 Rotella Mimmo, **(II, 2),18; (II, 8)18**  
 Rothko Mark, **(I, 8-9)17**  
 Ruggeri Quirino, **(I, 6-7)8**  
 Ruta, **(I, 8-9)20; (II, 8)11**  
 Ryan Ann, **(I, 8-9)16**  
 Salzmann Ann, (I, 8-9)15-19  
 Sandberg , W. J. H. B., (I, 6-7)5  
 Sanfilippo Antonio, **(I, 3)2; (II, 1)7; (II, 8)5**  
 Santomaso Giuseppe, **(I, 3)14; (II, 8)7**  
 Savelli Angelo, **(I, 2)16**  
 Scanavino Emilio, **(I, 10)16; (II, 8)19**  
 Scarpitta Salvatore, **(II, 8)18; (II, 8)21**  
 Schmit, **(II, 8)5**  
 Schragg Karl, **(I, 8-9)17**  
 Schwabacher Ethel; (II, 6-7)2-3; (II, 6-7)9-10; (II, 6-7)11; (II, 6-7)16; (II, 6-7)20  
 Scialoja Toti, **(II, 1)6; (II, 6-7)4; (II, 5)18; (II, 6-7) 17; (II, 6-7),22; (II, 8)15**  
 Scklovskij Viktor, (I, 2)14-15  
 Schöffer Nicolas, **(II, 1), 15**  
 Scott William, **(I, 6-7)16; (I, 10)15**  
 Serpan Jaroslav, **(I, 6-7)6; (I, 8-9)6; (II, 2)8; (II, 3-4)6-7; (I, 2),8; (II, 8)18**  
 Seuphor Michel, (I, 8-9)20; **(I, 1),15**  
 Skidmore, Owings, Merrill, **(I, 2),12**  
 Sibert Claude-Hélène, (I, 8-9)9  
 Signori, **(II, 8)18**  
 Smith Edith M., **(II, 3-4),3**  
 Soldati Atanasio, **(I, 1)8; (I,3),8-9; (I, 4-5)6; (I, 6-7)4**  
 Sonderburg H., **(II, 3-4),13; (II, 8)10**  
 Steinberg Saul, **(I, 4-5)3**  
 Steinwender, **(I, 3)3**  
 Stern Hedda, **(I, 10)17**  
 Sterpini Ugo, **(II, 3-4),18; (II, 8)8**  
 Stockl R., **(II, 3-4),13**  
 Sugai Kumi, **(II, 1)8**  
 Sutherland Graham, **(I, 1)9**  
 Sweeney John James, (I, 8-9)6-7  
 Tajiri Yoshihiro, **(II, 2),15**  
 Tàpies Antoni, **(II, 5)20; (II, 8)12**  
 Tatafiore Ernesto, **(I, 1)13**  
 Teghini Giuseppe, **(I, 6-7)8**  
 Tobey Mark, **(II, 8)15**  
 Tot Amerigo, **(I, 1)13; (I, 4-5)6; (I, 8-9)I c; (I, 8-9)11; (II, 3-4),17; (II, 8)I c; (II, 8)15**  
 Trevi Mario, (I, 3)14  
 Trokes, **(II, 3-4),13**  
 Trrr, **(I, 10)18**

Tryggyadoltir Niiva, **(II, 1), 15**  
Turcato Giulio, **(II, 1)5; (II, 8)16**  
Uhlmann Hans, **(I, 10)2; (II, 1)9-12**  
Van der Rhoe Mies, **(I, 2)1; (II, 2),11-12**  
Van Doesburg Thèo, **(I, 2)6; (I, 2)7**  
Van Lint Louis, **(I, 10)2**  
Vantongerloo Georges, **(I, 2)6; (I, 4-5)5**  
Vedova Emilio, **(II, 1)4; (I, 3)15; (I, 4-5)7; (I, 8-9)12-13; (II, 1)4; (II, 3-4),14; (II, 8)9**  
Venditti Alberto, **(I, 1)12**  
Villa Emilio, **(I, 4-5)8; (I, 4-5)10-13; (I, 4-5)14-15; (I, 4-5)16-17; (I, 4-5)18-19; (I, 6-7)10-13; (I, 6-7)14; (I, 8-9)8-9; (I, 8-9)11; (I, 8-9)14; (I, 8-9)15-19; (I, 8-9)20; (I, 8-9)21; (II, 1)5; (II, 1)6; (II, 1)14; (II, 2) 18; (II, 3-4)8-9; (II, 3-4)10-11; (II, 3-4)14-15; (II, 3-4)16**  
Villon Jacques, Langkilde H. E., **(I, 2)2; (II, 5)8**  
Vordemberge-Gildewart, **(I, 2)6; (I, 2)7**  
Westphahl C., **(II, 3-4),13**  
Winter Fritz, **(II, 5)20**  
Witney James J., **(I, 2)1**  
Wolff Robert Jay, **(I, 4-5)23**  
Yektai Manoucher, **(I, 8-9)18**

## Bibliografia

### Fondazione Origine / "Arti Visive"

- M. Ballocco, *Origine*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (9), novembre 1950, p.1  
L. Pestalozza, *Gruppo Origine*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (9) novembre 1950, p.3  
M. Ballocco, *Punto e a capo*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (10), dicembre 1950-gennaio 1951, p.1  
G. Buzzi, *Chiarezza*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (10), dicembre 1950-gennaio 1951, p.1  
Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla, *Origine*, Milano, Edizioni "AZ", 1951 (catalogo della mostra Galleria Origine, Roma, dal 15 gennaio 1951)  
[A. Pica], *Origine*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, 4, gennaio-febbraio 1951, p.106  
M. Ballocco, *Il principio negativo dell'arte per l'arte*, "AZ Arte d'oggi", Milano, III (11), aprile 1951, p.1  
[M. Ballocco], *Origine*, "AZ Arte d'oggi", Milano, III (11), aprile 1951, p.2.  
P. Dorazio ed E. Mannucci (a cura di), *Balla. Omaggio a G. Balla futurista*, Galleria Origine, Roma, 14 aprile 1951  
*Tic Tac di Spazio*, Roma, Galleria Age d'Or, 1951 (catalogo della mostra Galleria Age d'Or [Galleria Origine], Roma, 7-20 giugno 1951  
*Adams, Blow, Paolozzi, Pasmore*, Roma, Galleria Origine, 1952 (catalogo della mostra Galleria Origine, Roma, 8-31 marzo 1952)  
[Angelo Canevari], *Origine*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, III (7), dicembre 1952-aprile 1953, p.106  
E. Villa (a cura di), *Burri*, Roma, Fondazione Origine, 1953 (catalogo della mostra alla Fondazione Origine, Roma, 18-30 aprile 1953  
E. Villa, A. Burri, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, Fondazione Origine, marzo 1955 / Roma, 2RC, 1962  
T. Sauvage, *Pittura del dopoguerra 1945-1957*, Milano, Edizioni Schwarz, 1957  
M. Calvesi, *Gruppo Origine*, "Qui Arte Contemporanea", Roma, 2 (3), marzo 1967, pp.16-23  
Enrico Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Assisi-Roma, Carucci, 1972, pp.332-338, 357-359  
G. De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp.580-581  
G. Di Genova, *Generazione anni dieci*, Bologna, Bora, 1982  
L. Masina, *L'origine di "Origine; "Intervista a Mario Ballocco*, "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", Roma, (5-6), marzo 1989, pp.21-29  
M. Apa, *Trovare Origine*, in "Flash Art. Edizione Italiana", Milano, (164), ottobre-novembre 1991, pp.102-109  
M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, Roma, Edizioni Amaltea, 1993 (catalogo della mostra Galleria L'Isola, Roma, dal 15 febbraio 1993).  
L. Somaini, *Il Gruppo Origine e il Gruppo degli Otto*, in L. Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp.147-162  
M. Duranti, A.C. Ponti (a cura di), *Burri e "Origine". Gli anni quaranta-sessanta e l'esperienza con Ballocco, Capogrossi e Colla*, Città di Castello, Corciano Arte, 1995 (catalogo della mostra Corciano Arte, 1995)  
D. Colombo, *Emilio Villa e Alberto Burri. Prove per un'analisi*, "Solchi. Rivista d'arte", Milano, VIII (1-2), settembre 2004, pp.7-20  
C. Sartheanesi, *Intervista a Mario Ballocco*, in C. Sartheanesi, R. Olivieri (a cura di), *Prima di Burri e con Burri*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, p.90 (catalogo della mostra Palazzo Albizzini-Fondazione Burri, Città di Castello, 13 maggio-12 giugno 2005)  
D. Colombo, *"Arti Visive" e dintorni*; in C. Parmigiani (a cura di), *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta, 2008, pp.285-303 (catalogo della mostra Chiesa di San Damiano-Musei Civici, Reggio Emilia, 23 febbraio-6 aprile 2008)

### Mario Ballocco

- M. Ballocco, *Realtà nuova*, "AZ Arte d'oggi", Milano, I (2), novembre 1949, p.1  
M. Ballocco, *Viviamo il colore*, "AZ Arte d'oggi", Milano, II (5), febbraio 1950, p.1  
C. Maba [M. Ballocco], *I tessuti d'arredamento e la funzionalità del colore*, "Bemberg", Milano, 7 (5), dicembre 1950, p.29  
[M. Ballocco], *Omaggio a Giacomo Balla*, "AZ Arte d'oggi", Milano, III (11), aprile 1951, p.2;

[M. Ballocco], La 1° mostra delle arti e dell'estetica industriale alla XXX Fiera di Milano, "AZ Arte d'oggi + Estetica industriale", Milano, III (12), aprile-maggio 1952, p.3

M. Ballocco, *Il colore nel problema della percezione*, in U. Apollonio, L. Caramel, D. Mahlow, (a cura di), *Ricerca e progettazione. Proposte per un'esposizione sperimentale, XXXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1970

L. Caramel, *Scheda su Mario Ballocco – 1*, "L'uomo e l'arte", Milano, 2 (8), aprile 1972, pp.33-34

U. Apollonio, *Scheda su Mario Ballocco – 2*, "L'uomo e l'arte", Milano, 2 (8), aprile 1972, pp.34-38, 42 (ripubblicato in U. Apollonio, *Occasioni del tempo. Riflessioni, ipotesi*, Torino, Studio Forma, 1979, pp.67-72)

A. Vettese, *Mario Ballocco dal 1949. Opere dell'archivio di Mario Ballocco e dalle collezioni Vodoz-Danese*, Paris, Association Jacqueline Vodoz et Bruno Danese, 2001 (catalogo della mostra Milano, 2002)

P. Bolpagni (a cura di), *Mario Ballocco*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009

M. Ballocco, *La cromatologia, 1988-1992*, in P. Bolpagni (a cura di), *Mario Ballocco*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp.35-99

### **Alberto Burri**

A. S. Weller, *Burri*, "Art Digest", New York, 27 (9), febbraio 1953, pp.10-11

F. Porter, *Alberto Burri*, "Art News", New York, 52 (8), dicembre 1953, p.41

E. Sottsass, *Tele di sacco più preziose di Klimt*, "Domus", Milano, (292), marzo 1954, p.52

A. P. De Mandiargues, *Burri*, in "Nouvelle Revue Française", Paris, II (20), 1° agosto 1954, p.358

M. Gendel, *Burri makes a picture*, "Art News", New York, LIII (8), dicembre 1954, pp.28-31 + 67-69

J. J. Sweeney, *Alberto Burri*, Roma, L'Obelisco, 1955

G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (6), novembre-dicembre 1955, pp.49-51

C. Brandi, *Burri*, Roma, Editalia, 1963

M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano, Fabbri, 1971

Nemo Sarteanesi (a cura di), *Burri. Contributi al Catalogo sistematico*, Fondazione Palazzo Albizzini – Collezione Burri, Città di Castello 1990

C. Christov-Bakargiev, M.G. Tolomeo, *Burri. Opere 1944-1995*, Milano, Electa, 1996 (catalogo della mostra Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 novembre 1996-15 gennaio 1997)

### **Corrado Cagli**

R. Bonola, *La geometria non-Euclidea. Esposizione storico-critica del suo sviluppo*, Milano, Zanichelli, 1906; tradotto in inglese da H. Carlslaw, *Non-Euclidean Geometry: A critical and Historical Study of its Development*, Open Court Publishing Company, 1912

P. S. Donchian, H. S. M. Coxeter, *An n-Dimensional Extension of Pythagoras Theorem*, "Mathematical Gazette", luglio 1935

*A collection of paintings by Corrado Cagli*, catalogo della mostra alla The Comet Art Gallery, New York, 9-28 dicembre 1937

E. Villa, "Quarta dimensione" (*Commento a Corrado Cagli*), "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, (2), 1950, f.t. p.368

C. Cagli, *Anticipi sulla Scuola di Roma*, "Quadrante", Milano, (6), ottobre 1933

*Corrado Cagli. From Cherbourg to Leipzig. Document and memoires*, catalogo della mostra all'Arts Club, Chicago, 7-31 maggio 1946

*Cagli*, Roma, Galleria dell'Obelisco, 1948 (catalogo della mostra alla Galleria dell'Obelisco, dal 1 ottobre 1948)

*Y & X. Drawings by Carrado Cagli. Poems by Charles Olson*, Washington, Black Sun Press, Caresse Crosby, 1948

H. S. M. Coxeter, *Regular Polytopes*, London, Methuen, 1948

C. Olson, *Trinacria*, "Mediterranea. Almanacco di Sicilia", Palermo, (2), 1950, p.1

C. Olson, *Projective Verse*, "Poetry", 1950

C. Olson, *Il verso proiettivo*, "Il Verri", Milano, I (1), marzo 1961, pp.9-23

E. Crispolti, *I percorsi di Cagli*, Roma, De Luca Editore, 1982 (catalogo della mostra a Castel dell'Ovo, Napoli, 25 settembre-31 ottobre 1982) pp.30-36.



F. Benzi (a cura di), *Emanuele Cavalli*, Roma, De Luca Editore, 1984 (catalogo della mostra alla Galleria Arco Farnese, Roma, 4 maggio-15 giugno 1984)  
E. Crispolti, *Cagli e la "Scuola di Roma": 1927-1938*, Milano, Electa, 1985  
G. F. Butterick (edited by), *The Collected Poems of Charles Olson. Excluding the Maximus Poems*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1997

### **Giuseppe Capogrossi**

[Civiltà delle Macchine], *Capogrossi alla Biennale*, II (4), luglio-agosto 1954, p.25  
E. Villa, *Capogrossi*, Roma, L'Attico, 1962 (catalogo della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 10-30 marzo 1962).

### **Ettore Colla**

E. Villa, *Ferri e legni di Ettore Colla*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, V (4), luglio-agosto 1957, p.37  
E. Colla, *Notizie di Ettore Colla*, in "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, V (4), luglio-agosto 1957, pp.38-41  
E. Villa e C. Delloye, *Colla*, Roma, 1959 (foglio-catalogo della mostra alla Galleria La Salita, Roma, dal 20 maggio 1959)  
W. Seitz (edited by) *The Art of Assemblage*, New York, MoMA, 1961 (catalogo della mostra al MoMA [MoMA Exh. n. 695], New York, 4 ottobre-12 novembre 1961)  
G. De Marchis e S. Pinto, *Colla*, Roma, Bulzoni, 1972, pp.17-18  
P. Fossati, *I collages di Colla*, Verona, Galleria Spazio Sette, 1980 (catalogo della mostra alla Galleria Spazio Sette, Verona, 1980)  
R. Lambarelli e E. Mascelloni, *Ettore Colla. Opere 1950-1968*, Milano, Skira, 1995  
M. Meneguzzo (a cura di), *Ettore Colla*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009 (catalogo della mostra D. Battaglia Oliati, M. Meneguzzo (a cura di), *Ettore Colla*, Milano, Galleria Fonte d'Abisso d'Arte, 19 marzo-23 maggio 2009)

### **Piero Dorazio**

P. Dorazio, *The future that ended in 1915*, "Art News", New York, LII (10), febbraio 1954.  
*Cartographies by Piero Dorazio*, New York, Rose Fried Gallery, 1954 (catalogo della mostra alla Rose Fried Gallery, New York, 26 aprile-22 maggio 1954)  
P. Dorazio, *Quello che ho imparato*, in *Piero Dorazio*, Mantova, 1985 (catalogo della mostra Galleria Corraini, Mantova, febbraio 1985)  
P. Dorazio, *Quello che ho imparato*, in *Piero Dorazio*, Mantova, 1985 (catalogo della mostra Galleria Corraini, Mantova, febbraio 1985).  
*Piero Dorazio*, Milano, Electa, 1990  
P. Dorazio, 'Origine' e 'Fondazione Origine', in M. Apa (a cura di), *Trovare le origini*, Roma, Edizioni Amaltea, 1993 (catalogo della mostra Galleria L'Isola, Roma, dal 15 febbraio 1993), pp.91-94  
F. Pirani, *Anni Cruciali per Dorazio*, in "La Tartaruga. Quaderni d'arte e letteratura", Roma, 5-6, marzo 1989, p.51

### **Emilio Villa**

E. Villa, *Adolescenza*, Bologna, Casa editrice La Vigna, 1934  
E. Villa in "Il Frontespizio", Firenze, Vallecchi Editore: *Sopra il ritorno al canto*, p.457; *Ancora del monismo Martiniano*, p.556; *Oggetto o allegoria*, p.593; *Duncan Bhan Mac Intere*, p.617 (1937); *Informazioni sulla poesia sudamericana*, p.135; *La mitologia e le sue fonti nascoste*, p.186; *Note su Roberto Papi*, p.650 (1938)  
E. Villa, *Butrinto-S.Pietro*, "Il Meridiano di Roma. L'Italia letteraria artistica scientifica", Roma, II (47), novembre 1937, p.X.  
E. Villa, *Il Pontificio Istituto Biblico*, "La Festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia italiana", Milano, Casa Editrice cardinal Ferrari, (41), 16 ottobre 1938, p.473  
Augusto Hermet in *Lunedì al 'Frontespizio'* ("La Festa", Milano, Casa Editrice cardinal Ferrari,, XVI (15), 10 aprile 1938, pp.178-179  
E. Villa in "Panorama. Enciclopedia delle attualità", Roma, Panorama Casa Editrice Italiana: *Il poema di Danel*, I, vol. I (5), 27 giugno 1939, pp.620-621; *Opere di Gaspare Gozzi scelte a cura di Falqui*, I, vol. III (15), 27 novembre 1939, p.341; *Scoperte archeologiche ed artistiche in Egitto*, I, vol. III (17), dicembre 1939, p.520

- E. Villa, *Enuma Eliš (tavola I)*, "Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea", Firenze-Roma, III (4), ottobre 1939, pp.17-26
- E. Villa *Le gesta di Kārit na'man re di Tiro e di Sidone e Il valore paleografico del segno numerico TIL e la biblica Eva (= vita)*, "Studi e materiali di Storia delle Religioni", Roma, XV, 1939, pp.108-125 e pp.126-129
- E. Villa, *Scoperte archeologiche ed artistiche in Egitto*, "Panorama. Enciclopedia delle attualità", Roma, Panorama Casa Editrice Italiana, I, vol.III (17), dicembre 1939, p.520.
- E. Villa, *La dea Anat e la resurrezione di Baal*, "Studi e materiali di Storia delle Religioni", Roma, XVI, 1940, pp.103-118.
- E. Villa, *Per una storia del Cinema*, "Cinema. Quindicinale di divulgazione cinematografica", Milano, Hoepli, VII, vol. II (154), 25 novembre 1942, pp.682-683
- A. Breton, *Arcane 17, orné de 4 lames de tarot par Matta*, Bretano's, New York 1944
- A. Breton, *Arcane 17 enté d'ajours*, Editions du Sagittaire, Paris, 1947
- E. Villa, *Antico teatro ebraico. Giobbe e Cantico dei Cantici*, Milano, Edizioni Il Poligono, 1947
- E. Villa, *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone. 1936-1945*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1947
- E. Villa in *Enciclopedia Italiana Treccani. Appendice II (vol.I-II)*, 1948: *Bill, Max* (vol. I, p.406); *Brasile. Arti figurative* (vol. I, pp. 451-452); *Cagli, Corrado* (vol. I, p.476); *Fontana, Lucio* (vol. I, p.960); *Mafai, Mario* (vol. II, p.240); *Manzù, Giacomo* (vol. II, p.261); *Marini, Marino* (vol. II, p.269); *Pirandello, Fausto* (vol. II, pp.552-553); *Soutine, Chaim* (vol. II, p.867); *Sutherland, Graham Vivian* (vol. II, pp.932-933); *Usellini, Gianfilippo* (vol. II, p.1077).
- E. Villa, *Omaggio ai sassi di Tot*, Roma, Edizione La Palma, 1950
- Motta, *Televisão. Lições de arte para 20.000*, in "Habitat. Arquitectura e artes no Brasil", São Paulo, MASP, II (7), aprile-giugno 1952, pp.86-87
- R. Sambonet, *22 cause + 1*, con testo introduttivo e componimenti poetici di E. Villa, Milano, Edizioni del Milione, marzo 1953
- P. M. Bardi, *Un museo in Brasile*, "Sele Arte", Firenze, II (7), luglio-agosto 1953, pp.63-66
- G. Ponti, *Introduzione al Museo de Arte di San Paolo*, "Domus", Milano, (284), luglio 1953, pp.22-26
- Museum of Art, Sao Paulo, Brazil*, "Architectural Review", New York, vol.112 (669), settembre 1952, pp.160-164
- P. M. Bardi, *The arts in Brazil. A new Museum at São Paulo*, Milano, Edizioni del Milione, 1956.
- E. Villa, Presentazione, in *Ugo Sterpini*, Roma, Galleria Schneider, 1956 (catalogo della mostra alla Galleria Schneider, Roma, marzo 1956)
- E. Villa in "Civiltà delle Macchine", *Finmeccanica*, Roma: *Trappole*, II (1) gennaio-febbraio 1954, pp.24-25; *Energia aero-elettrica*, II (2), marzo-aprile 1954, pp.55-57; *Il fregio della Stazione Termini*, II (3) maggio-giugno 1954, p.76; *Le navi di Ulisse*, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.39-40; *Codicillo alla Biennale*, II (5), settembre 1954, p.79; *Navi mitiche*, III (6), novembre-dicembre 1955, pp.25-28; *La nascita dei numeri*, IV (2), marzo-aprile 1956, pp.80-81; *I soffioni di Larderello*, IV, (5), settembre-ottobre 1956, pp.30-34; *Visita alla termomeccanica*, IV, (6), novembre-dicembre 1956, pp.49-51; *Macchine di legno*, V, (1), gennaio-febbraio 1957, pp.33-35; *Ferri e legni di Ettore Colla*, V (4), luglio-agosto 1957, p.37; *Maccarese*, VI (1), gennaio-febbraio 1958, pp.25-29
- E. Villa, *I 7. I sette pittori sul Tevere*, Roma, Ed. La Palma, 1955 (catalogo della mostra sulla zattera del Ciriola, Roma, aprile-maggio 1955)
- M. Gendel, *Roma. The Tiber Group*, "Art News", New York, LIV (4), estate 1955, pp.50 + 52
- E. Vila, in "Aujourd'hui. Art et architecture", Boulogne-Paris: *La peinture italienne dans les dix dernières années*, 21, marzo-aprile 1959, pp.16-25; *La sculpture italienne contemporaine*, 23, settembre 1959, pp.4-15; *Alberto Burri; Jeunes artistes italiens*, 28, settembre 1960, pp.4-23, pp. 40-41; *Giulio Turcato*, 29, dicembre 1960, pp.24-25; *Sante Monachesi; Florence. André Bloc*, 40, gennaio 1963, pp.26-27; p.57;
- E. Villa, *Rotella*, catalogo della mostra alla Galleria La Salita, Roma, giugno 1959
- E. Villa, *Mimmo Rotella*, "Appia Antica", Roma, (2), gennaio 1960
- E. Villa, *Mimmo Rotella*, "I 4 Soli", Torino, VII (4), luglio-agosto 1960
- Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Parma, Guanda, 1964 (con note filologiche di Villa)
- E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1948*, Milano, Feltrinelli, 1970
- E. Crispolti, *Recensione di Emilio Villa, Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, "NAC, Notiziario di arte contemporanea", Milano, gennaio 1971, p.42.

- Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 1972 (con note filologiche di Villa datate agosto 1971)
- E. Villa, *Opere Poetiche I*, Milano, Coliseum, 1989
- G. Grana, *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa*, Settimo Milanese, Marzorati, 1991
- Omero, *Odissea*, traduzione di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 1994, con introduzione di A. Tagliaferri, note filologiche di Villa datate agosto 1971 e nuove note sempre di Villa
- E. Villa, *Sulla traduzione dei testi biblici*, "Il Verri", Milano, 43 (7-8), novembre 1998, pp.8-25
- A. Tagliaferri, *Una materia controversa*, "Il Verri", XLIII (22), maggio 2003, pp.59-67
- C. Bello Minciocchi (a cura di), E. Villa, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, Napoli, Bibliopolis, 2004.
- A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, Fondazione Baruchello-DeriveApprodi, 2004
- G. P. Revello (a cura di), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi, 2007
- C. Parmiggiani (a cura di), *Emilio Villa. Poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta, 2008 (catalogo della mostra alla Chiesa di San Giorgio, Reggio Emilia, 23 febbraio-6 aprile 2008)
- D. Colombo, *Emilio Villa e la "mente aperta" degli Scheiwiller*, in *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Skira, 2009, pp.199-208

### **Primordialismo**

- A. Trombetti, *L'unità d'origine del linguaggio*, Bologna, Libreria Treves di L. Beltrami, 1905
- A. C. Blanc, *Dipinto schematico rinvenuto nel Paleolitico superiore della Grotta Romanelli in Terra d'Otranto*, "Rivista di Antropologia", Roma, XXVII, 1926-27, pp. 283-299
- "Valori Primordiali", *Orientamenti sulla creazione contemporanea*, Milano, (1), 1938
- A. C. Blanc, *L'uomo fossile del Monte Circeo. Un cranio neandertaliano nella grotta Guattari a San Felice Circeo*, "Rivista di Antropologia", Roma, XXXII, 1938-39, pp.1-18
- S. Sergi, *Il cranio neandertaliano di Monte Circeo*, "Rivista di Antropologia", Roma, XXXII, 1938-39, pp.19-34
- P. Barocelli, *Le incisioni rupestre di Monte Bego nella Alpi Marittime*, "Rivista di antropologia", Roma, XXXV, 1944-47, pp.246-272
- P. Barocelli, *Museo Nazionale Preistorico 'L. Pigorini'*, "Bullettino di Paletnologia italiana", nuova serie VIII, parte VI, 1953, pp.25-42
- A. C. Blanc, *Reperti fossili neandertaliani nella grotta del Fossellone al Monte Circeo: Circeo IV, "Quaternaria"*, Roma, I, 1954, pp.171-175
- C. A. Blanc, *Dall'astrazione all'organicità*, Roma, De Luca Editore, 1958.
- R. Layton, *Antropologia dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983
- W. Rubin, *Primitivismo nell'arte del XX secolo*, Milano, Mondadori, 1985, 2 vol. (catalogo della mostra *Primitivism in 20<sup>th</sup> century Art Affinity of the tribal and the Modern*, a cura di W. Rubin, al MoMA, New York, 27 ottobre 1954-15 gennaio 1985)
- S. Price, *I primitivi traditi. L'arte dei «selvaggi» e la presunzione occidentale*, Torino, Einaudi, 1992
- M. G. Messina nelle *Muse d'oltremare*, Torino, Einaudi, 1993
- E. di Raddo (a cura di), *Franco Ciliberti, Storia degli Ideali*, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2003
- E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, Abscondita, 2005
- A.VV., *Franco Ciliberti. Un teosofa tra i razionalisti*, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2006.

### **Arte / Scienza**

- Aurelio Ceccarelli, Roberto Fasola*, Firenze, Galleria Numero, 1951, con un testo di B. Russell (catalogo della mostra alla Galleria Numero 21r, Bar Cennini, Firenze, 18-27 dicembre 1951).
- C. G. Argan, *A chi spetta il comando*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (1), gennaio-febbraio 1953, pp.31-32
- E. Paci, *Quantità e qualità*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (6), novembre-dicembre 1953, p.11
- E. Paci, *La tecnica e la libertà dell'uomo*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (1), gennaio 1954, pp.12-14
- E. Paci, *Vivere nel tempo*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (3), maggio-giugno 1956, pp.11-12.
- F. Panaria, *I raggi cosmici*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (1), gennaio-febbraio 1954, pp.15-19

- L. Mumford, *Technics and Civilisation*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (2), marzo-aprile 1954, pp.22-23
- C. G. Argan, *Gropius e la 'metodologia'*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (2), marzo-aprile 1954, pp.40-42
- E. Paci, *Ritorno alla sociologia*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.71-72;
- L. Mumford, *Art and Technics*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (6), novembre-dicembre 1954, pp.26-27
- A. Sellerio, *Correnti visualizzate*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (4), luglio-agosto 1954, pp.76-71
- R. Fasola, *Arte e scienza d'avanguardia*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, III (2), marzo 1955, pp.11-12
- Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, Roma, Art Club, con un testo di E. Prampolini e L. Sinisgalli (catalogo della 92° mostra dell'Art Club alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 20 maggio-20 giugno 1955)
- [L. Sinisgalli], *Le macchine in cappella*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, III (4), luglio-agosto 1955, p.25
- E. Paci, *Le scienze e l'enciclopedia filosofica*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (2), marzo-aprile 1956, pp.39-40
- L. Mumford, *L'uomo postistorico*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, VI (1), gennaio-febbraio 1958, pp.11-13
- S. Giedion, *Mechanisation takes Command. A Contribution to Anonymous History*, Oxford, Oxford University Press, 1948 (trad. it. L'era della meccanizzazione, Milano, Feltrinelli, 1967)
- B. Russell, *The Scientific Outlook*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1931 (trad. It. a cura di E. A. G. Loliva, *Panorama scientifico*, Bari, Laterza, 1934; nuova edizione B. Russell, *La visione scientifica del mondo*, Bari-Roma, Laterza, 2000, p.57)
- M. Trevi, *Studi sull'Ombra* (con A. Romano), Venezia, Marsilio, 1975
- M. Trevi, *Metafore del simbolo*, Milano, Cortina, 1986
- M. Trevi, *Per uno junghismo critico*, Milano, Bompiani, 1987
- M. Trevi, *Il lavoro psicoterapeutico*, Roma, Theoria 1993,
- M. Trevi, *Riprendere Jung* (con M. Innamorati), Milano, Bollati Boringhieri, 2000
- E. Trevi e M. Trevi, *Invasioni controllate*, Firenze, Castelveccchi editore, 2007

### **Futursimo**

- A. Soffici, *Valore storico del Futurismo*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, I (1), luglio 1950, pp.9-11
- C. Zervos, *Omaggio a Boccioni*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, I (1), luglio 1950, pp.12-13
- M. Sironi, *Omaggio a Boccioni*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, I (1), luglio 1950, pp.13-16
- E. Colla, *Balla futurista*, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, II (5), luglio-agosto 1951, pp.13-16
- Futurism*, New York, Sidney Janis Gallery, 1954 (catalogo della mostra Sidney Janis Gallery, 22 marzo-1° maggio 1951)
- Futur Balla 1912-20* (catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Contemporanea, Firenze, dall'8 novembre 1952)
- J.C. Taylor, *Futurism*, New York, MoMA, 1961 (catalogo della mostra a cura di P. Selz, Museum of Modern Art, New York, 31 maggio-5 settembre 1961; The Detroit Institute of Arts, Detroit, 18 ottobre-19 dicembre 1961; Los Angeles County Museum, Los Angeles, 14 gennaio-19 febbraio 1962).
- W.S. Lieberman and E. Johnson (a cura di), *Umberto Boccioni: Drawings and Etchings from the Collection of Mr. & Mrs. Harry L. Winston*, New York, MoMA, 1961 (catalogo della mostra Museum of Modern Art, New York, 30 maggio-6 agosto 1961)
- W.S. Lieberman ed E. Johnson (a cura di), *Umberto Boccioni: His Graphic Art*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 19 aprile-28 maggio 1962; Arts Council Gallery, London, 19 settembre-17 ottobre 1964; Manchester City Art gallery, Manchester, 31 ottobre-21 novembre 1964; Leeds City Art Gallery, Leeds, 28 novembre-19 dicembre 1964; Aberdeen Art Gallery, Aberdeen, 2-23 gennaio 1965
- U. Boccioni, *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1971

## Arte / Astrattismo

- T. Hardy, *Moments of Vision and miscellaneous verses*, London, Macmillan & Co., 1917
- T. van Doesburg, *Elementarismus*, "De Stijl", Amsterdam, vol. IX (78), 1926
- C. Giedion-Wecker, *Modern Plastic Art: Elements of reality, Volum and Disintegration*, London, Girsberger, 1937; aggiornato e ripubblicato con il titolo *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, London, Faber & Faber Ltd., 1955 (II revisited edition) e *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, London, Faber & Faber Ltd., 1960 (III revisited edition)
- E. Prampolini, *Arte Polimaterica. Verso un'arte collettiva?*, Roma, Anticipazioni, 1944
- J. P. Hodin, *Tommaso G. Masaryk il filosofo della democrazia*, "Problemi Cecoslovacchi", Roma, Istituto Storico cecoslovacco, (3), 1945, p.20
- J. Sartre, *Les Mobiles des Calder*, in *Alexander Calder: Mobiles, Stables, Constellations*, Paris, Galerie louis carré, 1946
- Der Blaue Reiter. Munchen und die kunst des 20. Jahrhunderts. 1908-1914*, Munchen, Haus der Kunst, 1949 (catalogo della mostra alla Haus der Kunst, Monaco, settembre-ottobre 1949).
- M. Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Maeght, Paris, 1950
- C. Zervos, *Un Semi-Siècle d'Art Italian*, "Cahiers d'Art", Paris, vol. 25, 1950
- L. Moretti (a cura di), *Punto dell'arte non obiettiva*, pp.17-54: G.C. Argan, *Arte e realtà*, pp.19-20; M. Seuphor, *Temps héroïques et survivance de l'art abstrait*, pp.21-26; L. Degand, *L'art abstrait en France*, pp.27-30; L. Döry, *Zur Situation der gegenwärtigen abstrakten Kunst in Deutschland*, pp.31-33; M. Gendel, *Abstract Art in America*, pp.40-42; S., *L'arte astratta in: Austria, Cecoslovacchia, Belgio, Olanda, Svizzera, Danimarca, Svezia, Norvegia, Inghilterra, Argentina, Brasile, Messico*, pp.34-39 + 43-44; G. Severini, P. Dorazio, M. Guerrini e A. Perilli, U. Bernasconi, A. Canevari, *Quarant'anni di arte astratta in Italia*, pp.45-52; A. Canevari, *Repertorio bibliografico dell'arte astratta e concreta*, pp.53-54, "Spazio. Rassegna mensile delle arti e dell'architettura", Roma, II (4), gennaio-febbraio 1951.
- I. Cox (edited by), *The South Bank Exhibition. A guide to the story it tells*, London, H. M. Stationery Office, 1951.
- L. Venturi, *Otto pittori italiani*, Roma, De Luca Editore, 1952
- V. Lacorazza, A. A. Soldati, "Civiltà delle Macchine", Roma, I (6), novembre-dicembre 1953, p.31
- G. C. Argan, *Mondrian*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, I (6), novembre-dicembre 1953, p.50
- E. Prampoli (a cura di), *Omaggio a Soldati*, Roma, 1954 (catalogo della VIII mostra annuale dei soci, Galleria Il Camino, Roma, 29 marzo-9 aprile 1954)
- X Triennale*, Milano, 1954 (catalogo della mostra *X Triennale. Prefabbricazione – Industrial Design* al Palazzo dell'Arte, Milano, 28 agosto-15 novembre 1954)
- G. Dorfles, *Teoria e pratica della Decima Triennale*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.47-48
- G. C. Argan, *Planning e Design*, pp.11-13; *Il 'design' a Milano*, p.13, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, II (6), novembre-dicembre 1954
- L. Alloway, *Nine Abstract artists: Their work and theory Robert Adams, Terry Frost, Adrian Heath, Anthony Hill, Roger Hilton, Kenneth Martin, Mary Martin, Victor Pasmore, William Scott*, London, Alec Tiranti, 1954
- L. Alloway, *Victor Pasmore. Paintings and Constructions 1944-1954*, London, ICA, 1954 (catalogo della mostra all'ICA Gallery, Londra, 31 marzo-agosto 1954)
- P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma, Edizioni Polveroni e Quinti, 1955
- I. Robinson, *Arte viva al Museo Stedleijk di Amsterdam*, III (1), gennaio 1955, p.22
- VII Quadriennale*, con un'introduzione di A. Baldini, F. Bellonzi, Roma, De Luca Editore, 1955 (catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 22 novembre 1955-aprile 1956)
- O. Molisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozzi Editore, 1956
- G. Ungaretti, *Per Roberto Fasola*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (2), marzo 1956, p.79
- N. Ponente, *Retrospettiva di Mondrian*, "Il Punto", Roma, giugno 1956
- U. Sissa, *Due monumenti a Rotterdam e a Taranto*, "Civiltà delle Macchine", Roma, Finmeccanica, IV (3), maggio-giugno 1956, p.24 e II e III di copertina
- L. Venturi, *L'Universo ordinato di Mondrian*, "L'Espresso", Roma, 16 dicembre 1956
- A. Perilli, *Segno astratto e disegno concreto*, "Civiltà delle Macchine", Roma, IV (6), novembre-dicembre 1956, p.24

- J. P. Hodin, *The Dilemma of Being Modern. Essays on Art and Literature*, London, Routledge & Regan Paul, 1956
- F. Arcangeli, *La volontaria prigioniera di Mondrian*, "L'Europeo", Milano, 27 gennaio 1957
- H. Read e L. Alloway, *New Trends in British Art – Nuove tendenze dell'arte inglese*, Roma, Istituto grafico Tiberino, 1957 (catalogo della mostra a cura di L. Alloway alla Rome-New York Foundation, 1957)
- G. Carandente (a cura di), *Piet Mondrian*, Roma, Editalia, 1956, con una presentazione di P. Bucarelli e un'introduzione di J. J. P. Oud (catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 27 novembre 1956-3 gennaio 1957 e a Palazzo Reale, Milano, 19 gennaio-24 febbraio 1957)
- M. Calvesi, *L'anno di Mondrian*, in "Comunità", Milano, marzo 1957, pp.58-65
- L. Venturi, *Peintres italiens d'aujourd'hui*, p.5 ; N. Ponenete, *Situation de la peinture italienne*, pp.6-9 ; G. Drudi, *Aspect de la peinture italienne contemporaine*, p.9 ; E. Crispolti, *La Quatrième génération*, pp.10-13 ; P. C. Santini, *La vie artistique à Milan*, p.13 ; L. D. Gambillo, *La vie artistique à Rome*, pp.14-15, "Aujourd'hui. Art et Architecture", Parigi, (20), dicembre 1958
- Arte tedesca dal 1905 ad oggi*, Roma, De Luca Editore, 1958 (catalogo della mostra a cura della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e dell'Ente Manifestazioni Milanesi con la collaborazione della Haus der Kunst di Monaco di Baviera, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1957-gennaio 1958; Milano, La Permanente, febbraio-marzo 1958)
- L. Alloway, R. Banahm, D. Lewis, *This is tomorrow*, London The Whitechapel Art Gallery, 1956 (catalogo della mostra alla Whitechapel Art Gallery, Londra, 9 agosto-9 settembre 1959)
- W. Kern (edited by), *J. P. Hodin: European Critic*, London, Cory, Adams and Mackay, 1965
- J. P. Hodin, *Modern Art and the Modern Mind*, Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1972
- AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, voll. III, Torino, Einaudi, 1982
- L. Somaini, *Otto Pittori italiani 1952-1954*, Roma-Milano, De Luca Editore-Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
- AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, voll. III, Torino, Einaudi, 1982
- L. Caramel (a cura di), *Afro l'itinerario astratto: opere 1948-1975*, Milano, Mazzotta, 1989 (catalogo della mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 1989)
- L. Caramel (a cura di), *Prampolini e Burri e la materia attiva*, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 1990 (catalogo della mostra alla Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1990)
- D. Robbin, *The Independent Group*, Cambridge-London, MIT press, 1990.
- E. Crispolti e G. De Marco (a cura di), *Enrico Prampolini. Taccuini inediti 1942-1956*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1991 (Palazzina dei Giardini - Galleria Civica, Modena, 24 novembre 1991-19 gennaio 1992)
- E. Crispolti (a cura di) con R. Silicato, *Prampolini. Dal Futurismo all'Informale*, Roma, Carte Segrete, 1992 (catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni, Roma, 25 marzo-25 maggio 1992)
- P. B. Matura, A. Mattiolo, A. Villari, *Picasso 1937-1953: gli anni dell'apogeo in Italia*, Edizioni SACS-Allemandi & C., Torino-Londra, 1998 (catalogo della mostra alla GNAM, Roma, 12 dicembre 1998-15 marzo 1999)
- G. Celant (a cura di), *Carla Accardi*, Milano, Edizioni Charta, 1999
- E. Crispolti, *Bice Lazzari*, Roma, Editalia, 1958; S. Cortesini, *Bice Lazzari, L'arte come misura*, Roma, Gangemi, 2002
- F. Fergonzi (a cura di), *Collezione Mattioli. Catalogo ragionato*, Milano, Skira, 2003
- D. Eccher (a cura di), *Carla Accardi*, Milano, Electa, 2004 (catalogo della mostra al MACRO, Roma, 18 settembre 2004-9 gennaio 2005)
- R. Miracco e F. Scotton (a cura di), *Bice Lazzari. L'emozione astratta 1954-1977*, Milano, Mazzotta, 2005 (catalogo della mostra a Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia, 6 agosto- 18 settembre 2005)
- A. C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949-1963*, Milano, Il Saggiatore S.p.A., 2007
- M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, Marsilio, 2008
- Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Electa, 2009 (catalogo della mostra a cura di M. Margozzi, Roma, GNAM, 26 giugno-1 novembre 2009)

## Biennale di Venezia

XXV Biennale di Venezia, Venezia, Alfieri Editore, 1950 (catalogo della XXV Biennale di Venezia, Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950)

XXVI Biennale di Venezia, Venezia, Alfieri Editore, 1952 (catalogo della XXVI Biennale di Venezia, Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952)

XXVII Biennale di Venezia, Venezia, Lombroso Editore, 1954 (catalogo della XXVII Biennale di Venezia, Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954)

XXVIII Biennale di Venezia, Venezia, Alfieri Editore, 1956, (catalogo della XXVIII Biennale di Venezia, Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956)

## Italia / USA

S. P. Sherman, *The Genius of America. Studies in behalf of the younger generation*, New York-Londra, C. Scribner's Sons, 1923

A. Kreymborg, *Troubadour. An Autobiography*, New York, Boni and Livenght, 1925

R. L. Duffus, *The American Renaissance*, New York, A. A. Knopf, 1928

M. Josephson, *Portrait of the Artist as American*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1930

E. Neuhaus, *The History and Ideals of American Art*, Stanford, Stanford University Press - London, H. Milford, Oxford University Press, 1931

W. A. Orton, *America in Search of Culture*, Boston, Little, Browns and C., 1933.

E. A. Jewell, *Have Wean American Art?*, New York-Toronto-Longmans, Green & C., 1939

F. J. Hoffman, C. Allen, C. F. Ulrich, *The Little Magazine. A History and a Bibliography*, Princeton, Princeton University Press, 1946

*Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, testo di E. Lavagnino, prefazione di Croce, Morey e Bianchi Bandinelli, Roma 1947

*150 Years fo Lithography; Backstage Story; Lithography in the Academy*, "Cincinnati Art Museum News. Magazine of Art", Cincinnati, III (3), marzo 1948, pp.i-iii.

U. E. Johnson, *The Woodcuts and Lithographs of Max Weber*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, IX (4), estate 1948, pp.7-12

A. Barr Jr. e J.T. Soby (a cura di), *Twentieth-Century Italian Art*, New York, MoMA, 1949 (catalogo della mostra Museum of Modern Art, New York, 29 giugno-11 settembre 1949)

L. Venturi, *New York... The New Italy Arrives in America*, "Art News", New York, XLVIII (4), giugno-luglio-agosto 1949, pp.26-29 + 60 e J. Gibbes, *First Survey of 20<sup>th</sup> Century Italian Art at Modern Museum*, "Art Digest", New York, 23 (19), 1 agosto 1949, pp.5 + 31.

M. Burliuk, *Arshile Gorky* (pp.1-2); L. Balamuth, *I met A. Gorky (1938)* (pp.2-3), "Color and Rhyme", New York, (19), 1949

*Painting and Sculture Acquisitions from January 1, 1948 to July 1, 1949. A Supplement to the Catalog Painting and Sculture in the Museum of Modern Art, New York, 1948* – "The Museum of Modern Art Bulletin", MoMA, New York, vol XVII (2-3), 1950

A. B. Louchheim, *Italian Art Opens New Gallery Here*, "New York Times", New York, 28 gennaio 1950, p.11.

R. T., *Five italian painters*, "Art News", New York, XLVIII (10), febbraio 1950, pp.49-50.

*First International Biennial of Contemporary Color Lithography*, "Cincinnati Art Museum News. Magazine of Art", Cincinnati, V (2), febbraio 1950, pp.i.

B. Krasne, *Mirko's Lyric Lamentations in Sculture*, "Art Digest", New York, 24 (14), 15 aprile 1950, p.16; B. Krasne, *Action in Afro*, "Art Digest", New York, 24 (16), 15 maggio 1950, p.19

U. E. Johnson, *An Exhibition of American Woodcuts 1670-1950*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, XII (1), autunno 1950, p.16

H. L. F., *Renato Birolli*, "Art News", New York, XLIX (9), gennaio 1951, p.48

B. K., *Renato Birolli*, "Art Digest", New York, 25 (7), 1 gennaio 1951, p.19

*New Talent from Grafic Workshop of the Brooklyn Museum Art School*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, XII (2), inverno 1951, p.17

C. Zigrosse, *American Prints Since 1926: A Complete Revolution in the making*, "Art Digest", New York, 26 (3), 1 novembre 1951, pp.26-27 + 71

G. von Groschwitz, *A Medium Revived*, "Art Digest", New York, 26 (12), 15 marzo 1952, pp.8-9; *Today's Color Litho: A World Survey*, "Art Digest", New York, 26 (12), 15 marzo 1952, p.8

D. Ashton, *Brooklyn Reviews Today's American Print Techniques*, "Art Digest", New York, 26 (20), 15 settembre 1952, p.6

Una E. Johnson, *New Expressions in fine Printmaking. Methods, Materials, Ideas*, "The Brooklyn Museum Bulletin", New York, XIV (1), autunno 1952, pp.1-32 (catalogo della mostra al Brooklyn Museum, 15 settembre-23 novembre 1952)

*Olivetti: design in Industry*, Museum of Modern Art Bulletin, New York, MoMA, 1952 (catalogo della mostra al MoMA [MoMA Exh. n. 523], New York, 21 ottobre-30 novembre 1952)

D. Ashton, *Piero Dorazio*, "Art Digest", New York, 28 (1), 1 ottobre 1953, p.21

A. B. Louchheim, *Hign quality seen in American prints*, "Art News", New York, 25 novembre 1953, p.20

D. Ashton, *Prints. Modern Museum Sets an Example*, "Art Digest", New York, 28 (5), 1 dicembre 1953, p.23

W. S. Lieberman (a cura di), *Young American Printmakers*, New York, MoMA, 1953 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MoMA Exh. n.547], New York, 29 novembre 1953-24 gennaio 1954).

A. N., *Piero Dorazio*, "Art Digest", New York, 28 (15), 1 maggio 1954, p.19

J. V. Lombardo, *The Museum of Modern Art*, "Civiltà delle Macchine", Roma, II (5), settembre-ottobre 1954, pp.68-70

J. J. Sweeny, *Younger European Painters. A selection*, New York, Guggenheim Museum, 1953 (catalogo della mostra a cura di Sweeney al The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2 dicembre 1953-21 febbraio 1954)

J. J. Sweeny, *Younger American Painters. A selection*, New York, Guggenheim Museum, 1953 (catalogo della mostra a cura di Sweeney al The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 12 maggio-26 luglio 1954)

P. Dorazio, *Younger European Painters*, "Aujourd'hui Art et Architecture", Parigi, 1 (4-5), maggio-giugno 1954

Alfred H. Barr Jr. e William S. Lieberman (a cura di), *Young Collectors: an exhibition of paintings lent by Members of the Junior Council of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1954 (catalogo della mostra alla Guest House di Mrs. John D. Rockefeller 3<sup>rd</sup>, New York, 5-28 ottobre 1954)

R. M. Pearson, *The Modern Renaissance in American Art*, New York, Harper Brothers, 1954

W. S. Lieberman, *L'arte delle stampe e delle incisioni in legno*, "Prospetti", Firenze, G. C. Sansoni S.p.A., (12), estate 1955, pp.59-73

W. S. Lieberman (a cura di), *Recent Drawing USA*, New York, MoMA, 1956 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MOMA Exh. n.601], New York, 25 aprile-5 agosto 1956)

D. Ashton, *Art: Paintings by Afro*, "The New York Times", New York, dicembre 1957

M. S., *Exhibition of Painting at Viviano Gallery*, "Arts", New York, dicembre 1957

T. Paker, *Newest Personages and Controformas at Viviano Gallery*, "Art News", New York, dicembre 1957

E. Genauer, *New Afro Solo*, "New York Herald Tribune", 1 dicembre 1957

J. Lucas, *Rome. The city's continuing lure for artists...*, "Art Digest", *Report from Rome*, 33 (7), aprile 1959, pp.17 + 68

*Recent Sculpture USA*, New York, MoMA, 1959 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MOMA Exh. n.644], New York, 13 maggio-16 agosto 1959)

Harold A. Loeb, *The Way It Was*, New York, Criterion Books, 1959

J.T. Soby (a cura di), *Arte Italiana del XX Secolo da Collezioni Americane*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1960 (catalogo della mostra Palazzo Reale, Milano, 30 aprile-26 giugno 1960, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 15 luglio-18 settembre 1960)

*Recent Painting U.S.A.: The Figure*, May 23-August 26, 1962], New York, MoMA, 1962 (catalogo della mostra sponsorizzata dal Junior Council al MoMA [MoMA Exh. n.707], New York, 23 maggio-26 agosto 1962)

M. Josephson, *Life among the Surrealists*, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1962

M. Baigell, *The beginnings of 'The American Wave' and the Depression*, "Art Journal", New York, (27), estate 1968, pp.387-396.

P. M. S. Hacker (edited by), *The Renaissance of gravure: the art of S. W. Hayter*, Oxford, Clarendon Press; New York, Oxford University Press, 1988 (catalogo della mostra all'Ashmolean Museum, Oxford, 11 ottobre-27 novembre 1988);

D. Ashton, *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York, The Viking Press

*American Literary Magazines. The Twentieth Century*, a c. di Edward E. Chielens, Westport (Connecticut) - Londra, Greenwood Press, 1992



F. D'Amico, *Toti Scialoja*, Roma, De Luca, 1991  
W. Corn, *The Great American thing. Modern Art and National Identity, 1915-1935*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1999  
M. Baigell, *Artist and Identità in Twentieth-Century America*, New York, Cambridge University Press, 2001  
F. Stoner Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999 (ed. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della Guerra Fredda culturale*, trad. di S. Calzavarini, pref. di G. Fasanella, Roma, Fazi Editore, 2004)  
K. Vail (edited by), *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2009.

### **Archivi**

Archivio Storico e Archivio Bio-iconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma  
Archivio della Quadriennale, Roma  
Archivi Storici del Tribunale di Roma, Roma  
Archivi Storici del Tribunale di Perugia, Perugia  
Archivio Storico della Camera di Commercio di Roma, Roma  
Archivio Scheiwiller, Centro Apice, Università degli Studi di Milano, Milano  
Archivio Cagli, Roma  
Archivio Novelli, Roma  
Archivio Turcato, Roma  
Archivio Nuvolo, Città di Castello  
Biblioteca della Fondazione Burri, Città di Castello  
Archivio Vito Pandolfi, Archivio Storico del Comune di Certaldo, Certaldo

The Museum of Modern Art Archives, New York  
Solomon R. Guggenheim Archives, New York  
Dedalus Foundation-Motherwell Archives, New York  
Rose Fried Gallery Records. Archives of American Art, New York, NY  
Catherine Viviano Gallery Records. Archives of American Arts, New York, NY  
Records of the Immigration and Naturalization Service, National Archives, Washington DC – NYPL, NY  
Charles Olson Research Collection, University of Connecticut Libraries, Storrs  
Harvard University Archives, Cambridge  
Newberry Library Archives, Chicago  
The Art Institute Archives, Chicago  
Library of Congress, Washington  
Sidney Janis Gallery Exhibition Catalogs Archives. Archives of American Art, Washington, D.C.  
Research Library at the Getty Research Institute di Los Angeles  
Tate Library and Archives, Tate Britain, Londra  
UNESCO/CUA/35, Unesco Archives, Parigi