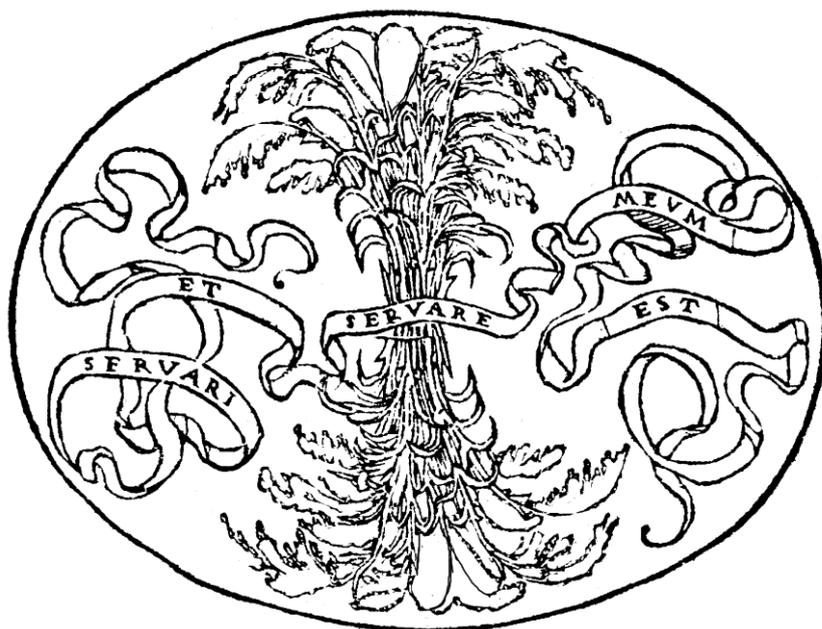


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- LUCIO ORIANI
Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla
Biblioteca dei Girolamini di Napoli p. 1
- CAMILLA FROIO
La cultura nord-americana e il *Laokoon* di G.E. Lessing:
premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874) p. 23
- EMANUELE PELLEGRINI
Una Rivista attraverso il Novecento p. 61
- FLAVIO FERGONZI
Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi
sulla pittura moderna (1958-1960) p. 76
- GIULIA CAPPELLETTI
Un cambio di passo: la partecipazione italiana
alla VII Biennale di Parigi del 1971 p. 113
- GIOVANNI RUBINO
Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per *Codice Orvio*:
un libro d'artista di massa p. 145
- CRISTIANA SORRENTINO
Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza.
Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro
e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati p. 183
- CARMEN BELMONTE
La Sapienza, il fascismo, una mostra.
Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta p. 208
- GIORGIO BACCI
Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca p. 245
- ARTE & LINGUA**
- MATTEO MAZZONE
Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale:
il verbo *salicare/saligare* ('selciare') p. 287
- FRANCESCA CIALDINI
Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan p. 312

UNA POLEMICA TRA FRANCESCO ARCANGELI E CESARE VIVALDI SULLA PITTURA MODERNA (1958-1960)*

1. *Sette lettere private e un intreccio di scritture pubbliche*

Nell'estate del 1958 Francesco Arcangeli intercetta, sul settimanale «Corrispondenza Socialista», tre recensioni di Cesare Vivaldi alla XXIX Biennale di Venezia¹. Il nome di Vivaldi non gli è ignoto e la prima impressione che aveva avuto di lui non era stata buona: in un testo a sua firma apparso a fine 1957 su «L'esperienza moderna» Arcangeli aveva letto un virulento attacco al suo scritto più programmatico e sofferto del decennio, *Una situazione non improbabile*². Chi scriveva non ci era andato giù leggero, e gli aveva rivolto persino l'accusa di maneggiare idee «malamente orecchiat[e] da tesi francesi ed americane»³.

Ma nelle recensioni di Vivaldi alla Biennale del 1958 Arcangeli apprezza, e glielo racconterà di lì a poco per lettera, «un sufficiente fregarsene di molte cose; uno spirito non conformista; scelte che non condividevo, ma che erano scelte»⁴. A rileggerli oggi questi tre articoli, sin qui sfuggiti agli studi, sono tutt'altro che memorabili. Con una scrittura che unisce la veemenza di giovanili posizionamenti militanti e gli obblighi di una rassegna informativa Vivaldi stigmatizzava il padiglione italiano «repleto quasi intieramente della più vieta accademia astrattista, di desolante uniformità e squallore»; riconosceva la qualità della selezione di Lucio Fontana («quadri di raffinatissima impaginazione ed improntati ad un grafismo quasi orientaleggiante»); rivendicava l'originalità di Nino Franchina («felicissimo, brillantissimo, estroso autore di ferri battuti e martellati in forme chimeriche»); ammirava la svolta *informel* di Toti Scialoja e avanzava il sospetto di stasi «manierista» per uno dei tre quadri di Alberto Burri⁵; denunciava la dimenticanza di Antoine Pevsner tra i premiati, cui era stato preferito Umberto Mastroianni⁶; anteponeva la qualità delle selezioni di Mark Rothko e Mark Tobey a quella di tutti gli altri espositori; riconosceva a chiare lettere la grandezza di Wols⁷.

Ringrazio Maria Comerci della Biblioteca Fondazione Mario Novaro di Genova e Patrizia Busi della Unità Manoscritti e Rari e Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna per l'aiuto e la disponibilità in questa ricerca. Un ringraziamento speciale a Silvia Costanzi Porrini, che mi ha facilitato l'accesso ai documenti di Cesare Vivaldi; a Giulia Brandinelli, dottoranda all'Università di Roma Tor Vergata con un progetto di tesi su Vivaldi, per lo scambio di materiali e di opinioni; infine al mio studente palermitano Giorgio Motisi per il ritrovamento degli articoli di Vivaldi su «L'Ora» del 1956.

* In memoria di Dario Trento (1953-2015).

¹ VIVALDI 1958d, VIVALDI 1958e, VIVALDI 1958f. Il settimanale «Corrispondenza Socialista», fondato nel giugno 1957 da Eugenio Reale e Giuseppe Averardi, sosteneva posizioni di dialogo tra PSI e PSDI ed era animato da una aggressiva polemica anticomunista e antisovietica.

² ARCANGELI 1957/1977.

³ In VIVALDI 1957d, pp. 21-23, un duro passaggio era dedicato proprio ad ARCANGELI 1957/1977: «Giovà dire, a questo punto, che il problema della 'natura', che qualche critico ha creduto possibile riproporre come una conquista attuale, presentandolo in termini di 'continuum' materico, ed esemplandolo su Morlotti ed altri anche più mediocri (con discorsi – vedi Francesco Arcangeli su *Paragone* del gennaio 1957 – malamente orecchiat[i] da tesi francesi ed americane) non solo non rappresenta nulla di nuovo, ma non ha in realtà neppure la consistenza di un vero e proprio problema».

⁴ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

⁵ Tutto in VIVALDI 1958d; il quadro «manierista» di Burri era il monocromo *Tutto Bianco* in BURRI 2015, p. 102, n. 887.

⁶ VIVALDI 1958e.

⁷ VIVALDI 1958f; il titolo dell'articolo (*Tobey e Wols. I due maggiori presentati alla Biennale di Venezia*), evidentemente redazionale, non rispecchiava la scala di valori espressa dal recensore.

Fontana, Franchina, Scialoja, Pevsner e lo stesso Rothko non sono certo artisti nella costellazione di riferimento di Arcangeli. Ma il riconoscimento che Vivaldi aveva tributato alla nuova libertà di linguaggio del Mafai post-realista, l'apprezzamento per Carlo Corsi, la netta presa di posizione a favore di Wols sono, per Arcangeli, spie di una testa che non ragiona secondo schemi precostituiti. Tanto bastava per distinguerlo da quella koinè filorentina (Umbro Apollonio, Palma Bucarelli, Nello Ponente) che, in catalogo o nelle recensioni, aveva scritto della Biennale e che continuava a ritrovare nella discendenza post-cubista e nell'approdo a una astrazione più o meno geometrica le linee guida della modernità.

Così nell'autunno del 1958 Arcangeli cerca Vivaldi per telefono e i due si incontrano, per la prima volta, a Roma a inizio novembre. Vivaldi restituisce la visita a Bologna: ad accoglierlo c'è anche Sergio Vacchi, il pittore che Arcangeli sta seguendo con continuità nel transito difficile dal paesaggio alla figura; la tappa comune nello studio di Giorgio Morandi è la spia, da parte di Arcangeli, di una significativa apertura di credito⁸.

Inizia in questo modo la relazione tra due intellettuali molto diversi per generazione, formazione, città di riferimento, predilezioni artistiche. Da una parte c'è un bolognese nato nel 1915 che è stato il primo allievo di Roberto Longhi e che si è impegnato nella rivendicazione di una continuità dell'arte dell'Italia settentrionale, più specificamente padana, da Wiligelmo a Vitale, dai Carracci ai paesisti dell'Ottocento fino ai pittori padani dell'«ultimo naturalismo»⁹: si sente isolato soprattutto dopo che ha abbracciato il campo della militanza critica sul contemporaneo, con tutti i rischi di un ambiente non sempre ben frequentato (le prese di posizione a partire da *Gli ultimi naturalisti* del 1954 in poi gli hanno procurato «una solitudine senza compagni»¹⁰). Dall'altra c'è un ligure nato nel 1925 che si è presto trasferito con la famiglia a Roma e si è laureato con Giuseppe Ungaretti alla Sapienza: a lungo nel dopoguerra quadro organico del Partito Comunista Italiano, è impegnato nei campi della poesia, della traduzione letteraria e, solo da poco, della critica d'arte¹¹. Dopo l'uscita dal partito, che data

⁸ Tutte queste informazioni nella lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Sergio Vacchi aveva già scritto a Vivaldi, in una lettera del 7 novembre 1958 conservata nello stesso archivio, che «per noi [Vacchi e Arcangeli] la tua visita a Bologna è stata un acquisto o meglio incontrare una persona che ha tutta l'aria di poter diventare un amico»; la visita gli era parsa «stranamente delicata per i tempi [che] corrono (esempio: i fiori per Morandi)», e continuava: «mi è piaciuta la tua intelligenza stranamente 'settentrionale' per la città in cui vivi. Insomma un'intelligenza corposa»; a chiusura della lettera Vacchi prometteva a Vivaldi il regalo di un suo quadro per il giorno del suo compleanno. Nel dicembre successivo Vivaldi avrebbe ospitato Vacchi e la moglie nella sua casa di Roma. Giorgio Morandi, cui Vivaldi aveva già inviato in dono un suo libro di poesie (con ogni probabilità il recente *Il cuore d'una volta*, del 1956: lettera del 4 marzo 1957), rispose all'invio da parte di Vivaldi di un numero di «Tempo presente» che lo vedeva tra i collaboratori la consueta formalissima lettera di ringraziamento (datata 20 novembre 1958) in cui ricordava la visita di Vivaldi nella sua casa-studio di Bologna.

⁹ La dichiarazione più appassionata ed esplicita di sostegno a questa linea (da Catullo a Giuseppe Verdi, da Wiligelmo a Carrà e ai pittori dell'«ultimo naturalismo»), in ARCANGELI 1954/1977, pp. 318-319. Sono numerosi gli strumenti oggi disponibili per l'inquadramento della figura culturale di Arcangeli: la biografia e la bibliografia più complete si ritrovano in SALVATORI 2005 e RIZZI 2005 (la bibliografia va integrata con quella in ROVATI 1998b, pp. 149-169); esistono una raccolta antologica degli scritti sull'arte contemporanea (ARCANGELI 1977); una raccolta completa degli scritti di galleria (ARCANGELI/TRENTO 1994); una raccolta degli scritti sul Trecento bolognese (ARCANGELI 1978); i testi delle lezioni universitarie del periodo 1967-1970 (ARCANGELI/PIETRANTONIO 2015). La tesi di laurea su Jacopo di Paolo e la corrispondenza con il relatore Roberto Longhi si leggono in MASSACESI 2011; il primo libro sulle *Tarsie* (1942) in ARCANGELI 2014; la raccolta delle poesie in ARCANGELI 1996. Per gli studi su Arcangeli vanno ricordati almeno TRENTO 1992; TRENTO 1994; ROVATI 1998a e ROVATI 1998b; BRUNETTI 2002; RAIMONDI 2010; TURNER MONET POLLOCK 2006; ROVATI 2011; FERRETTI 2014; EMILIANI 2018.

¹⁰ Lo dichiara lo scrivente stesso in apertura di ARCANGELI 1957/1977, p. 338.

¹¹ I materiali e gli studi oggi disponibili sulla figura e l'opera di Cesare Vivaldi sono limitati: dopo la sua morte (1999) sono state ripubblicate solo le poesie (VIVALDI 1999; VIVALDI 2002) e le traduzioni dell'*Eneide* del 1962 (VIRGILIO/VIVALDI 2005) e de *L'arte di amare* del 1996 (OVIDIO/VIVALDI 1996). A porlo in una posizione di rilievo nella critica d'arte militante italiana tra anni Cinquanta e Sessanta è stato il rinnovato interesse per la Scuola

ancor prima dei fatti d'Ungheria, Vivaldi si trova in un isolamento diverso da quello di Arcangeli, non tanto esistenziale quanto politico («La cosa più ardua da affrontare, uscendo da un organismo compatto come il PCI, è proprio vincere la sensazione di isolamento che subito ti afferra, il terrore di aver abbandonato un clan di cui eri parte per l'ignoto»¹²); l'aggiornamento sui periodici culturali europei, testimoniato dalla rubrica che tiene mensilmente su «Tempo presente», dimostra un vorace interesse interdisciplinare. I due, Arcangeli e Vivaldi, hanno un carattere poco portato agli accomodamenti tattici, ed è questo che più di tutto li avvicina. Ed entrambi vivono sulla propria pelle una condizione di irregolari, fuori dall'accademia e dalle posizioni che contano nel sistema culturale italiano: Arcangeli professore di liceo, Vivaldi giornalista freelance uscito volontariamente dalla rete della stampa comunista.

Potrebbe essere una delle tante relazioni intellettuali che si imbastiscono, per poi magari rapidamente naufragare, in una Italia ancora policentrica in cui discutere di arte moderna vuol dire allargare il campo ai temi della cultura umanistica e civile: relazioni che non escludono il confronto di idee, anche aspro. La scintilla di un interesse più profondo da parte di Arcangeli scatta quando legge, nel numero di settembre-ottobre 1958 di «Tempo presente» (la rivista di Silone e Chiaromonte che ospita molti transfughi dal PCI), una lunga confessione di Vivaldi dedicata alle ragioni della propria uscita dal partito di Togliatti: Arcangeli capisce che è possibile trovare con quell'inquieto trentatreenne, e glielo scrive per lettera, «un punto utile di contatto». E non solo perché Vivaldi è un uomo colto, un gran lettore¹³; ma perché, afferma, lo ha fatto riflettere su «quanto di conformistico, di non vero, ci sia anche sulla sponda dove bene o male io (che non sono mai stato comunista) sono sempre stato, e dove tu sei approdato»¹⁴: la sponda, cioè, di una collocazione politica laica e progressista, con un dichiarato credo anarchico per Arcangeli¹⁵, una vicinanza, seppur tiepida, al PSI per Vivaldi¹⁶.

romana di Piazza del Popolo a partire dall'intervista rilasciata da Vivaldi a Marco Di Capua in *ROMA ANNI '60* 1990, p. 384; gli affondi più fruttuosi si devono a MESSINA 2011; CINELLI 2014; CINELLI 2017.

¹² VIVALDI 1958g, p. 730.

¹³ «Madonna, quanto hai letto! Io mi prendo paura, con la mia cultura paurosamente lacunosa, anche perché so che tu non hai sprecato le tue letture; per me, con la mia cultura, sono ancora a dover risolvere delle immense parole incrociate di cui ho riempito solo qualche quadratino, qua e là» (lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova). Arcangeli commentava qui un passaggio di Cesare Vivaldi del 1958: «A vent'anni ero un accanito e velocissimo divoratore di libri, qualità che invero m'è rimasta, e sommuovevo implacabilmente biblioteche e librerie alla ricerca di testi rari (allora) dei più oscuri (allora) autori contemporanei, soprattutto americani; i classici, italiani e stranieri, li avevo letti praticamente tutti, anche molti 'minori', tra i quindici e i diciott'anni, e in quel momento non mi interessavano. 'Consumavo' tre o quattro libri al giorno, le antologie di Untermeyer, Whitman e Sandburg (entrambi da me tradotti quasi per intero), Pound, Eliot, Anderson, Hemingway, Hughes, e giù giù sino a Dos Passos, Mac Kay, Hergesheimer perfino, sino ai più trascurabili. E leggevo gli spagnoli, russi come Babel e la Sejfulina (che credevo 'ortodossi'), i francesi, inglesi come Hopkins e Joyce, i tedeschi, e naturalmente gli italiani. Tutto quel che leggevo mi spingeva verso un *engagement* letterario-politico, romantico ed esaltante. Con in più la buona fede ero un po' come quei commentatori fascisti di Dante che identificavano Mussolini con il 'veltro': in tutto vedevo comunismo. *Le mur* mi sembrava un libro comunista, e così *Per chi suona la campana*; *La condition humaine* mi innamorava. L'antifascismo di Sartre e di Hemingway, la spinta sociale del primo Auden, l'antirazzismo dei poeti negri, il democraticismo di Whitman, il realismo di Sandburg erano altrettanti incoraggiamenti all'*engagement*» (VIVALDI 1958g, p. 723).

¹⁴ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

¹⁵ La dichiarazione di personale anarchia fatta da Arcangeli in *Una situazione non improbabile* (ARCANGELI 1957/1977, p. 349): «il richiamo a un ordine, a un equilibrio, alla difesa d'una civiltà che, soprattutto da noi, è ancora tutto da istituire e da pagare: prima d'ogni altra cosa, come tentativo di fondazione d'un rapporto non disonorevole fra cittadino e cittadino, fra cittadino e stato») sarà poi ribadita in ARCANGELI 1958c, p. 14: «Quel concetto non era e non è, a mio avviso, né asociale né astorico, essendo anzi, per le mie forze, il modo meno fittizio, e sia pur disperato, di colmare, individualmente, la frattura, ormai paurosa in Italia, fra la possibile figura d'un uomo vero e quella morfinizzata e improbabile d'un uomo-cittadino che tutto intorno a noi smentisce.

Dopo il primo incontro bolognese Arcangeli e Vivaldi cominciano a scriversi e continuano a farlo fino agli anni Sessanta inoltrati. Le lettere più importanti che si scambiano, sette, datano a un arco di mesi ristretto, dal novembre del 1958 all'aprile del 1960, e trattano temi decisivi per l'arte italiana dello scorcio del sesto decennio: finora inedite, sono conservate nel Fondo Arcangeli della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (quelle di Vivaldi ad Arcangeli) e nell'Archivio Cesare Vivaldi della Biblioteca Fondazione Mario Novaro di Genova (quelle di Arcangeli a Vivaldi)¹⁷. Lo sguardo sui fatti e sulle opinioni è, in queste lettere, sempre franco, spesso carico di umori: a un certo punto le distanze prevalgono sulle intese e si risolvono in un confronto anche aspro, con la consapevolezza di trovare nell'altro un interlocutore comunque comprensivo («di tanto in tanto ci si aggredisce, o ci si accarezza, non so», prova a rimediare Vivaldi in una lettera¹⁸). La polemica, perché di polemica vera e propria si tratta (e così l'avrebbe ricordata retrospettivamente Vivaldi¹⁹), si scandisce negli interventi pubblici: soprattutto introduzioni a cataloghi di mostra ma anche scritti su riviste e giornali, dove la distanza tra il credo naturalista di Arcangeli e le passioni di internazionalismo modernista di Vivaldi appare non colmabile. Ma le spiegazioni tra i due avvengono in privato: nelle lettere le rispettive posizioni sono rivendicate con forza; le allusioni, talvolta velate nei testi pubblici, si esplicitano; non si risparmiano nomi e cognomi, fatti precisi, retroscena e insofferenze. Tra queste sette lettere ce n'è una, lunga e articolata (otto cartelle dattiloscritte), di Arcangeli dell'aprile 1960: è un'amara riflessione sul costume dell'arte moderna italiana che fa il consuntivo del decennio appena chiuso²⁰. Non mi è consentito di pubblicarla integralmente perché non ho ottenuto il permesso da Nadia Arcangeli, che detiene oggi i diritti degli scritti di Francesco Arcangeli²¹. Questo divieto impedisce la lettura di un testo che, per ampiezza degli argomenti e tensione della scrittura, ha lo statuto di un vero e proprio saggio: qualche breve citazione nel presente contributo ne darà una testimonianza parziale. Nell'impossibilità di pubblicare le lettere ho provato a intrecciare, per il periodo 1958-1960, scritti pubblici e privati dei due corrispondenti cercando di inserirli nella trama della discussione critica italiana del tempo.

Questa polemica, che si esaurisce nel 1960, lascerà in entrambi il segno. Non poche delle rispettive scelte critiche dei primi anni Sessanta (la monografia su Morandi come bilancio culturale di una generazione per Arcangeli; il sostegno alla nuova figurazione dei giovani artisti

Vedevo anzi nell'anarchia il tentativo di proseguire un nostro rapporto vero con gli altri». Una importante riflessione sul significato dell'anarchia in Arcangeli è in ROVATI 1998b, pp. 137-140.

¹⁶ «Voglio comunque precisare che il mio voto alle ultime elezioni è andato al PSI, anche se con poca convinzione. Sono socialista ma la politica, nel senso della politica dei partiti, oggi come oggi non ha per me alcun significato» (VIVALDI 1958g, p. 730).

¹⁷ Per il periodo qui indagato la sequenza delle lettere dei due scriventi è la seguente: 1. Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958 (6 facciate manoscritte, con allegata poesia dattiloscritta); 2. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1948 [errore per 1958] (4 facciate manoscritte); 3. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 20 novembre 1958 (1 facciata manoscritta, ad accompagnamento di un appello dattiloscritto al Ministro della Pubblica Istruzione); 4. Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 15 gennaio 1959 (6 facciate manoscritte); 5. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 12 aprile 1960 (8 facciate manoscritte); 6. Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960 (8 facciate dattiloscritte, con interventi autografi manoscritti); 7. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 4 maggio 1960 (6 facciate dattiloscritte con interventi autografi manoscritti a penna e commenti di Arcangeli a matita). Non si è conservata una lettera di Arcangeli a Vivaldi di inizio 1960 cui la lettera di Vivaldi ad Arcangeli del 12 gennaio 1960 fa chiaro riferimento.

¹⁸ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 4 maggio 1960, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.

¹⁹ Così nella intervista di Marco Di Capua a Cesare Vivaldi in *ROMA ANNI '60* 1990, p. 384: «Ha mai avuto polemiche culturali? Con Arcangeli, ma questo alla fine degli anni '50».

²⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

²¹ Con lettera a chi scrive del 23 luglio 2020.

romani della Scuola di Piazza del Popolo per Vivaldi) devono più di qualcosa proprio a questo scambio di idee. E, come quasi sempre avviene in questi casi, ognuno dei due contendenti non defletterà dalle proprie convinzioni: le sentirà, anzi, confermate dalle accuse dell'altro.

2. Sein *contro* Dasein

Che sia stata la Biennale di Venezia del 1958 (anche se indirettamente, con la lettura di tre recensioni nel defilato settimanale politico «Corrispondenza Socialista») l'occasione dell'incontro tra Arcangeli e Vivaldi non è un fatto senza significato, e da qui conviene partire.

A un anno e mezzo dalla decisiva pubblicazione su «Paragone» di *Una situazione non improbabile* Arcangeli sembra giocare agli occhi di molti una partita di rimessa: le sue presentazioni nel catalogo della Biennale di Carlo Corsi e di Piero Giunni (due declinazioni, di generazioni diverse, di un postimpressionismo che trova il suo approdo in un superamento della figurazione di sapore informale)²² rivelano predilezioni di squisita coerenza ma assestate su posizioni ormai un po' anacronistiche: questo, almeno, di fronte alle maggiori novità emerse dalla Biennale stessa.

La prima novità era rappresentata da una vasta rassegna internazionale di giovani artisti ospitati nel padiglione italiano²³. Nelle loro opere il curatore Franco Russoli aveva riconosciuto come collante un rinnovato «impegno di contenuto»: da ritrovare nelle «immagini in atto» di una generazione di trentenni che stavano superando l'opposizione tra figurazione e astrazione e, soprattutto, le «certezze formali di origine nazionale»²⁴. Le proposte degli arcangeliani Gino Romiti, Enzo Brunori, Sergio Vacchi e Piero Raspi erano messe a confronto con quelle dei milanesi Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Enrico Baj, dei romani Piero Dorazio e Achille Perilli, persino dei britannici Alan Davie e Anthony Caro e degli americani Richard Stankiewicz, Joan Mitchell e Jasper Johns. Era una mostra, se valutata con gli occhi di oggi, senza capo né coda, incomprensibile per la distanza incolmabile tra le opere: ma, come tutte le situazioni in divenire, dava conto di un orizzonte di ricerca pieno di inquietudini nel terreno comune del confronto tra l'interiorità dell'artista e la realtà delle cose.

La seconda novità era rappresentata dalla mostra di Mark Rothko nel padiglione americano, sicuramente la più discussa di tutta la Biennale: nei quadri esposti, dalle vaste superfici pulsanti, lo spazio-luce astratto acquistava una perturbante vitalità²⁵. Queste opere mettevano in crisi l'impianto arcangeliano che ritrovava nella interazione segno-materia la ragione delle più avanzate ricerche dell'informale. Non è un caso che il nome di Rothko, la cui opera era già stata riprodotta nei fascicoli di «Art News» che furono per Arcangeli il veicolo di informazione privilegiata del mondo artistico americano²⁶, non era stato da lui speso nella *Situazione non improbabile*. Rivedendo i suoi quadri a documenta 2 di Kassel nell'autunno del 1959 Arcangeli li avrebbe rubricati all'interno di una per lui poco convincente «nuova

²² «Il suo [di Piero Giunni] quadro che può parere in superficie è tutto intessuto di accumuli e di logorii, di sfaceli e di crescenze, per toccare la densità d'una materia intima e splendente a un tempo» (ARCANGELI 1958a, p. 75); «Così schiarito, ma non scarnito per fortuna, Corsi ha affrontato e affronta, senza arbitrio, con la debita sapienza, il duro problema di dare verità umane (il 'timbro' d'un suo quadro non si confonde) alle libertà della pratica astratta» (ARCANGELI 1958b, p. 92).

²³ XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958, pp. 115-144. La mostra occupava ben 11 sale: un simile spaccato generazionale, per di più ad apertura internazionale, rappresentava un evento del tutto inedito nello spazio del padiglione maggiore dell'esposizione veneziana.

²⁴ RUSSOLI 1958, rispettivamente pp. 118, 117, 116.

²⁵ XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958, pp. 345-346. Per l'importanza delle 10 grandi tele di Rothko esposte alla Biennale del 1958 si veda TERENCE 1958; per la loro ricezione critica GASTALDON 2017a e GASTALDON 2017b.

²⁶ ROVATI 2011.

operazione metafisica»: che «rilancia, appena modificate, le forme della vecchia pittura astratta e potrebbe servire agli idealismi e spiritualismi d'ogni specie»²⁷.

Nel 1958 Arcangeli non recensisce la Biennale²⁸: un po' perché non firma più la rubrica sull'«Europeo» che gli aveva ceduto Longhi e un po' perché l'impegno della mostra e del catalogo dei *Maestri della pittura del Seicento emiliano* che avrebbe inaugurato nella primavera del 1959 lo tiene lontano dalle collaborazioni più occasionali; ma è possibile che, visitando la Biennale, e soprattutto la mostra riunita da Russoli, abbia potuto riconoscervi velleitarismi e ambiguità e pericoli che aveva già trovato in un testo di Cesare Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*²⁹, lo stesso dove aveva letto con fastidio l'attacco alle proprie posizioni filonaturaliste.

Uscito nel dicembre 1957 questo testo risulta, a una prima lettura, di non facile comprensione specie se misurato sulla situazione pittorica romana di quell'arco di mesi; ma è addirittura profetico se si considerano gli sviluppi futuri del gruppo di artisti di cui Vivaldi ha iniziato a occuparsi. Si capisce bene quanti stimoli un giovane letterato come lui avesse trovato dalla frequentazione degli studi e delle gallerie; e quanto l'esercizio della critica d'arte, iniziato in sordina nel 1956³⁰, abbia dato una spinta decisiva alla sua maturazione intellettuale. Vivaldi individua una «nuova scuola di Roma» (Salvatore Scarpitta, Achille Perilli, Gastone Novelli, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Ugo Sterpini, Mimmo Rotella, Nuvolo, Cy Twombly) che ha un merito sostanziale, quello di interrompere la continuità tra arte dell'anteguerra e arte del dopoguerra:

Con mezzi diversi, ed in modi diversi, questi artisti battono tuttavia un comune sentiero, si sforzano di comunicare quanto i classici mezzi della pittura non sono in grado di comunicare, di *andare oltre il visibile*, oltre il *razionale*, oltre il *logico*, nella persuasione che l'odierna realtà ha una logica ed una razionalità *diverse* e ben superiori alla logica ed alla razionalità tradizionali, che è possibile attingere al segreto del mondo con altri tramiti da quelli tradizionali di forma-colore, che è forse, anzi è possibile, se non abolire ogni tramite, almeno ridurlo al minimo. [...]. Le vecchie idee di bellezza, di costruzione, di forma, di colore, non servono più, vanno spazzate via

²⁷ ARCANGELI 1960a.

²⁸ Il suo parere, nel complesso affatto negativo, è espresso in ARCANGELI 1958c, p. 14: «Proprio al punto in cui molti critici, che sono certamente colti, notevolmente o sufficientemente sensibili, e che hanno larghe possibilità d'informazione, potevano dar bella prova del loro senso di responsabilità (parlo della Biennale, e della mostra di Wols), han preferito scrivere che alla Biennale, quest'anno, non c'è niente di nuovo. Sì, è vero, un certo numero di noi, artisti e critici, sapeva già, più o meno bene, chi era Wols; ma è alla gente che bisogna dirlo, dalle colonne dei quotidiani e dei settimanali. Senza mitologie se è possibile, ma con la debita chiarezza, e con un minimo di indispensabile entusiasmo. Invece si preferiscono le vie traverse, oppure si introducono le cose in modo da sfornarle nude e crude a un pubblico e a dei giovani necessariamente impreparati. La ruota ha girato, è arrivata un'ondata: Pollock, Dubuffet, Bacon, Wols, Fautrier, si sono ormai visti in Italia, la mostra americana è arrivata a Milano. Ma spesso queste mostre son cadute nelle mani di chi, per forza, doveva fraintenderne il significato; e non han potuto produrre, quindi (trascinate al più in polemica per difendere etichette generiche o false, come quella, 'sic et simpliciter', dell'«astrattismo») effetti civili 'decenti'. Senza una meditazione preventiva, senza la debita sottolineatura, non diaframmati, questi artisti affascinanti diventano oggetto di assorbimento, imitazione e smercio, come se si trattasse delle ultime canzonette in un juke-box, o della moda dei blue jeans».

²⁹ VIVALDI 1957d.

³⁰ «Alla Biennale di Venezia del 1956, che seguì per 'L'Orà' (mi sono sempre occupato, più o meno attivamente, di critica d'arte) mi colpirono i quadri non già dei 'realisti', ma degli astrattisti americani Pollock, De Kooning e Kline. Quei quadri esprimevano realmente un dramma, una tragica condizione d'esistenza che non era troppo diversa dalla mia. Fatto sta che mandai al giornale un pezzo sugli artisti siciliani in cui parlavo male del quadrone volgare e melodrammatico esposto da Guttuso, *La spiaggia*, e parlavo invece bene dell'astrattista Consagra: pezzo che uscì, godendo 'L'Orà' di una condizione di relativa libertà» (VIVALDI 1958g, p. 730). Gli articoli pubblicati su «L'Orà» sono VIVALDI 1956a (le sculture di Pietro Consagra «sono fatte per immergersi nello spazio, al cui urto offrono superfici dure piatte e schiacciate, veri monumenti all'uomo moderno, oppresso dal peso della sua civiltà e delle sue conquiste tecniche») e VIVALDI 1956b (*La spiaggia* di Renato Guttuso, «con i suoi colori inutilmente sgargianti e la composizione affollata e asmatica, è nel complesso piuttosto brutto»).

di prepotenza dalla scena dell'arte. Oggi ci basta molto meno, un *tramite* quasi inesistente: una differenza di materie, un graffio, una screpolatura, un segno, una macchia, per ricavare un'*immagine* fedele e profonda della vita³¹.

Proprio ad Arcangeli era dedicato un passaggio decisivo dello scritto. Era l'accusa che l'immersione sensoriale nella natura aveva rappresentato una regressione e non un progresso, perché comportava la compromissione dell'unità del quadro:

Il rapporto dialettico tra «natura» e «occhio», su cui è stata impostata la «naturalistica» pittura della generazione di mezzo, rimane identico comunque si voglia mutare l'ordine dei due «opposti», sia che si voglia dare la precedenza all'occhio, sia che si voglia dare la precedenza alla natura. Il tentativo piccolo-lombardo, di rompere questo rapporto, chiamando a soccorso de «l'occhio» altri sensi (di estendere quindi il dominio sensoriale) nei casi migliori non altera il rapporto stesso (in quanto «l'occhio» continua indisturbato la sua funzione sintetica, subordinando gli altri sensi), nei casi peggiori si altera a vantaggio di vecchi «schemi», segnando cioè un regresso rispetto alla stessa visione «naturalistica» della generazione di mezzo. Perciò accade che «l'occhio» non filtra più le apparenze fenomeniche, non le riconduce più ad unità, ma sono le stesse «apparenze» a scaraventarsi sulla tela così come sono captate dai sensi, ed a comporsi (perduto «l'ordine visivo», smarrita quindi quella coscienza unitaria) negli schemi «semantici» tradizionali³².

Era una parola decisiva, «immagine» (una parola così cara a Cesare Brandi al punto da averlo spinto a sceglierla come titolo per una rivista del dopoguerra; ma piena di rischi se vista dalla prospettiva di Arcangeli), a imporsi come centrale nei primi scritti che, tra 1957 e 1958, Vivaldi dedica agli artisti da lui sostenuti nelle presentazioni di galleria. «Immagine» si accompagna in Vivaldi, fino a sovrapporsi (e non sempre in modo convincente), al sintagma chiave «nuova figurazione»: anche se né una immagine né una figurazione nel senso tradizionale del termine erano riconoscibili nelle opere in oggetto, che presentavano invece forme e segni irrecognoscibili.

Per i quadri astratti e densi di materia di Scarpitta (in una stagione in cui il pittore era ancora in dialogo con l'astrazione cromatica dalle larghe campiture alla Poliakoff) presentati alla Galleria La Tartaruga nel maggio 1957 la lettura di Vivaldi vuole contrapporsi puntualmente all'informale di Arcangeli: la materia è secondaria, «non esorbita, malgrado le apparenze, da 'medium' necessario, da scegliere e ricreare di volta in volta»; è evitato ogni pericolo di «panismo»; la sua è una «nuova figurazione del reale», un «lirismo puro, sempre al calor bianco, ma da cui ormai sempre più netta si libera l'immagine»³³. Nel Novelli che presenta nel marzo 1958 alla Galleria La Salita quadri di macchie, segni e colature Vivaldi pone in primo piano la protesta contro «la necessità di un tramite (materia, colore, graffio di spatola, pennellata)»; l'approdo è a «un'immagine drammatica e nello stesso tempo già pacificata»³⁴. Per la fondamentale mostra di Scarpitta alla Tartaruga nell'aprile 1958 dove sono esposte le prime bande monocrome di tela tagliate, tese sul telaio e ritorte, Vivaldi si dice convinto di essere di fronte a un punto e a capo generazionale: «da tempo persuaso che il flusso dell'informe vada finalmente scandagliato (dentro e fuori di sé medesimi)» Scarpitta è giunto a dare «un'immagine fedele del mondo»³⁵.

³¹ VIVALDI 1957d, p. 24.

³² *Ivi*, p. 23.

³³ VIVALDI 1957a, p.n.n.

³⁴ VIVALDI 1958a, p.n.n.

³⁵ VIVALDI 1958b, p.n.n.; l'opuscolo è pubblicato in occasione della personale di Scarpitta alla Galleria La Tartaruga inaugurata nell'aprile 1958.

Nell'articolo dedicato alla svolta recente di Giulio Turcato (pubblicato sul secondo numero de «L'esperienza moderna» nell'agosto 1957) Vivaldi aveva adottato per la prima volta due termini del lessico filosofico di Martin Heidegger (*Sein e Dasein*) per spiegare l'approdo dell'artista a una nuova «immagine»: che era, per Vivaldi, il risultato di una intuizione assoluta, una forma di «essere», libera finalmente dall'«essere qui» delle poetiche dell'informale³⁶. *Essere e tempo* di Heidegger era stato reso accessibile a un più largo bacino di lettori italiani dopo la traduzione pubblicata nel 1953 da Pietro Chiodi³⁷; e la contrapposizione tra *Sein e Dasein* era già stata trasferita nel dibattito sull'astrazione dallo stesso Chiodi³⁸. In un passo della *Nuova figurazione nella giovane arte italiana* Vivaldi pone la dicotomia centrale di *Essere e tempo* (quella tra *Sein e Dasein*) come discriminante nella propria riflessione sugli ultimi sviluppi della pittura italiana:

La generazione di mezzo [...] non è tutta «naturalistica». I problemi di Capogrossi, Burri, Vedova, Turcato e degli altri citati come eterodossi rispetto ai loro coetanei vanno oltre l'ordine visivo, non solo più problemi connessi al rapporto uomo-spettacolo del mondo, bensì ad un rapporto diverso e più vasto: quello tra l'uomo e l'Essere, tra l'uomo e il cosmo, tra l'uomo e l'essenza stessa del mondo. In termini heideggeriani potremmo dire che l'interesse, l'impegno, si spostano dal *Dasein* – dall'essere qui, su questa terra, estrinsecati in una vita che si fa uomo, pianta, animale, roccia, acqua – al *Sein*, all'Essere (e non avrebbe senso l'obiezione eventuale che l'arte è sempre stata intuizione, attraverso il *Dasein* del *Sein*; l'importante, il *nuovo*, nel nostro caso, è che *per la prima volta* si tende ad un rapporto il più possibile *diretto*, abolendo la via tradizionale *Dasein-Sein* che passa attraverso l'osservazione empirica). È un interesse veramente «autre», diverso da quello tradizionale, che in Capogrossi assume l'aspetto di una ricerca ritmica sul segno, in Burri quello di nuove *associazioni*, della ricerca sulla materia, in Vedova quello dell'apertura di uno spazio *mentale* in cui colare la sua emotività, in Turcato quello di una ricerca ritmica non sul segno ma sul colore³⁹.

La lettera che il 15 novembre 1958 Arcangeli scrive a Vivaldi a ridosso della cordiale visita di quest'ultimo a Bologna prende di petto la questione spostando i termini della discussione nel campo della storia pittorica del dopoguerra. Il lessico heideggeriano è accettato da Arcangeli soprattutto per fare chiarezza:

Io dicevo, madonna, s'è appena tentato, malamente magari, di riportare l'accento su una più modesta ma più vera sperimentazione che alcuni artisti hanno proseguito anche dentro la balorda prolungata antitesi astrattismo-realismo, c'è un terribile bisogno del *dasein* più esaurito, umano, nuovo se si potrà (il mio «ultimo naturalismo» non era altro che un senso, più o meno confusamente, «autre», d'un nuovo *dasein* dell'artista), ed ecco che questo qua (eri tu) richiude subito il gioco, quasi prima che sia cominciato. Nella tua polemica del «sein» io non vedevo altro che un recupero (e ancora non penso di avere avuto tutti i torti) del vecchio astrattismo

³⁶ «Questi giovani tendono ad una 'nuova figurazione' della realtà, una interpretazione di essa che possa riassumerla, *essenzializzarla*, renderne la *struttura* in un segno, in una rottura dell'unità della materia, in un contrasto coloristico, recuperando dal marasma tachiste l'immagine. La tendenza 'concettuale' di Turcato, non poteva, a ben vedere, portare ad altro punto d'approdo che a questo della 'nuova figurazione' [...]. Itinerario esemplare, che, in termini esistenziali, ha portato il nostro artista dal *Dasein* al *Sein*, quale può essere intraveduto dal peculiare angolo visivo delle nuove generazioni» (VIVALDI 1957b).

³⁷ HEIDEGGER 1953; i due concetti heideggeriani erano già stati spiegati e discussi dal traduttore in CHIODI 1947.

³⁸ CHIODI 1956; per un utilizzo immediatamente successivo a quello di Vivaldi si veda MAZZARIOL 1958, p. 24.

³⁹ VIVALDI 1957d, p. 23.

razionale appena aerato dalle nuove mode grafico-orientali, o un depuramento, più o meno felice, del per me quasi insopportabile (a cominciare dal nome) «astratto-concreto»⁴⁰.

Questo nel tono conciliante di una lettera privata, scritta dopo l'incontro bolognese. Non così era però avvenuto qualche mese prima, in aprile, nel testo di presentazione a un pittore spoletino, Piero Raspi, alla romana Galleria L'Attico. Qui Arcangeli era andato alla radice della questione secondo un procedimento che gli era usuale: ritrovare nell'Ottocento i prodromi delle conquiste pittoriche del Novecento. Alla diretta filiazione da Cézanne per i pittori dell'ultimo naturalismo avanzata polemicamente (e con qualche disinvoltura) da Vivaldi⁴¹ Arcangeli aveva contrapposto, con non poca provocazione agli occhi di un ex PCI, il nome di Gustave Courbet come riferimento per l'immersione dell'io del pittore nella natura e nella materia pittorica:

Perché non ricordare ora che il padre di questa tecnica, strettamente legata alla concezione e alla resa del «continuum» materico, è Courbet? A Courbet, stranamente temuto, e quasi odioso all'arcadia modernistica italiana, risale tutto questo; non certo a Cézanne, che voleva invece strutturare a nuovo, intellettualmente, ed illuminare in modo inusato quella continuità⁴².

Sembrirebbe una disputa un po' accademica sui padri nobili della pittura moderna. E invece coinvolge in modo diretto nomi, valori e proposte critiche del presente: nella citata presentazione a Raspi Arcangeli chiama in causa, come termine di polemica, l'incolpevole nuclearista Gianni Dova, «possente personalità» secondo Vivaldi, da scoraggiare nel suo vago surrealismo secondo lo stesso Arcangeli⁴³. Nella lettera del 15 novembre quest'ultimo propone una conciliazione:

Penso che io e te saremo sempre distanti su molti punti (forse tu per educazione e natura sarai sempre di fondamento più razionale, non so se anche illuminista, di me; io invece credo a un universale solo profondamente, così profondamente implicito nel *dasein* da non essere riconoscibile se non come segreta tendenzialità: così la forma è profondamente implicita nei «veri» quadri dell'informel e, mi permetto di aggiungere, anche in alcuni dell'«ultimo naturalismo» – vorrei che tu vedessi certi Morlotti, tanto per dire: quadri un po' simili a quelli dell'ultimo Mafai – che del resto fu decisamente influenzato dai Morlotti dell'ultima

⁴⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Senza il riferimento al lessico heideggeriano Arcangeli aveva statuito la propria poetica incentrata sull'irrinunciabile relazione uomo-mondo (nell'accezione specifica uomo-natura) in ARCANGELI 1954/1977, p. 314).

⁴¹ «La continuità della materia, e la sua identità non sono questioni recenti. Il primo ad averne l'esatta percezione fu probabilmente Cézanne, con la sua indifferenza per il soggetto e col suo deliberato porre sullo stesso piano la mela e l'uomo, la collina e il mare (in termini opposti, ma paralleli, a quelli dell'ultimo Monet). La generazione di mezzo italiana (come quella francese) non ha certo contraddetto tali postulati, guardando appunto al mondo come a qualcosa di ininterrotto, la cui apparenza fenomenica può essere ricondotta alla sua unità e sostanziale identità attraverso l'occhio del pittore» (VIVALDI 1957d, p. 23).

⁴² ARCANGELI 1958/1994b, p. 264.

⁴³ «Non sarà, quella di Raspi, una 'possente personalità' (come ha affermato di un giovane pur notevole come Dova, recentemente, il Vivaldi, proprio nel momento in cui sarebbe il caso di scoraggiarlo nel suo tentativo eteroclitico di combinare Ernst e Brauner con Cassinari)» (ARCANGELI 1958/1994b, p. 264). Il riferimento a Gianni Dova è ancora legato a un passaggio finale di VIVALDI 1957d, p. 24: «[ai 'romani' Scarpitta, Perilli, Novelli, Sanfilippo, Accardi, Sterpini, Rotella, Nuvolo, Twombly] rispondono, da Milano, la possente personalità di Dova, e il timbro ancora ingenuo ma vibrante e intenso di Dangelo, da Genova la voce di Scanavino». Una presa di distanza netta di Arcangeli dal nuclearismo di Dova era stata espressa in ARCANGELI 1954/1977, p. 317: «Il nostro occhio è inquietato dalle dimensioni moltiplicate, dalle ipotesi nucleari; è inquietato mentre guarda, mentre sogna, mentre ricorda. [...] Ma l'attuale volontà di molti di essere, in pittura, direttamente 'nucleari', o le analoghe ambizioni, ci paiono equivoci di scarso significato: stravolte, inutili velleità».

Quadriennale – ma d’una potenza e tenuta talvolta sconvolgenti – insomma io sono invece o tendo a essere provinciale-naturalista-sperimentale-empirico, con un certo entusiasmo romantico addosso); ma spero che questo non tolga che saremo amici⁴⁴.

Dopo questa lettera Vivaldi deve essere ritornato con una attenzione diversa su *Una situazione non improbabile*. Nella risposta ad Arcangeli (18 novembre 1958) l’ammissione di una interpretazione troppo malevola riservata a quel testo lungo e complesso si affianca a una importante rivelazione: gli scritti che Roberto Longhi aveva chiesto e ottenuto da Giovanni Testori e da Renato Guttuso⁴⁵ per controbilanciare, nello stesso numero di «Paragone», l’apertura all’informale internazionale di Arcangeli avevano fatto, nella percezione di Vivaldi, tutt’uno con lo scritto arcangeliano. Lo avevano fatto apparire, cioè, come un attacco alla linea dell’avanguardia novecentesca in nome di una identità tra materia e natura di sapore attardato, ancora ottocentesco: non troppo diversamente, in fondo, da come Guttuso aveva condotto la sua battaglia scrivendo in nome di una presunta disumanità dell’avanguardia e Testori in nome di un necessario collante tra realtà e storia. Che poi Vivaldi sovrapponga le scelte di Arcangeli a quelle di Marco Valsecchi, un critico della stessa generazione fautore della continuità di una linea lombarda estesa dal Seicento caravaggista all’Ottocento della Scapigliatura, da Carrà e Tosi all’ultimo Sironi («nel pastrocchio valsecchiano [...] salgono la corrente pessimi pittori come Romagnoni o Banchieri»⁴⁶) dà ben conto delle semplificazioni con cui, a Roma, poteva essere letta la compagine longhiana nel suo rapporto con l’arte contemporanea:

Io non ho capito allora affatto il tuo scritto sulla *Situazione*. Ero troppo irritato con la speculazione che si andava intentando, cercando di contrabbandare dietro la tua figura l’assurdo discorso di Testori e Renato Guttuso eccetera eccetera. E poi non ce l’avevo tanto con te quanto con il rilancio operato da Valsecchi d’una storia sironiana, e peggio che sironiana, con tutta la merda lombarda (Ranzoni-Cremona-Goliana) e poi Carrà-Sironi-Chighiniana eccetera scaraventata sulle tele di mezza Italia per far «moderno», per far «natura» e chi più ne ha più ne metta⁴⁷.

⁴⁴ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Dei nove quadri di Ennio Morlotti esposti alla Quadriennale romana del 1955-1956 uno solo (*Viti e granoturco. Paesaggio lombardo n. 1*, 1955) è identificato in BRUNO–CASTAGNOLI–BIASIN 2000, I, p. 147, n. 321. Nella conclusione della presentazione della mostra personale di Pompilio Mandelli alla galleria del Milione nel febbraio 1956 Arcangeli aveva efficacemente descritto la condizione da lui avvertita di «un universale solo profondamente, così profondamente implicito nel dasein». «Qualche cosa ci accompagna e ci fa vivere, ci rende felici o inquieti, ci angoschia entro la solenne marea dei pochi cicli naturali che ci è dato vivere. Se all’uomo d’un tempo (‘classico’, come chiamarlo?) era concessa una saggezza proporzionata agli eventi naturali che la sua mente dominava, dal romanticismo in poi la scena che ci accoglie si è fatta angosciosamente mutevole: le cose appena accadono, si avvertono, sono, che già sfuggono, labili come le nubi che il vento logora in cielo. Nasce, in noi, un’alternativa d’orgoglio e d’umiltà: ci crediamo, ormai, padroni di qualche cosa che in realtà ci elude, siamo ancor dominati, in sostanza, da qualche cosa che segretamente ci incombe. Difficile, se non impossibile, evitare questa condizione, che corrode, alla base, i più moderni tentativi per un equilibrio. Anche per questo è così ardua, ove sia sincera, la figurazione umana, nell’arte moderna; perché, se s’interroga, subito l’uomo si sente distrutto a una sua dignità intera» (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, p. 194).

⁴⁵ TESTORI 1957; GUTTUSO 1957.

⁴⁶ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell’Archiginnasio, Bologna. Vivaldi si era già espresso in termini negativi sulla figurazione surrealisteggiante di Bepi Romagnoni («un pittore parecchio scadente, sciatto e approssimativo», VIVALDI 1957c); tre quadri di realismo esistenziale di Giuseppe Banchieri erano stati visti da Vivaldi alla Biennale del 1958 senza che il critico li nominasse nella sua recensione (VIVALDI 1958d). Marco Valsecchi, storico dell’arte dilettante, collaboratore della galleria del Milione e prolificissimo autore di testi di storia dell’arte di taglio soprattutto divulgativo, sosteneva il ruolo centrale dell’opera di Carlo Carrà, Mario Sironi e Arturo Tosi per gli sviluppi della pittura italiana moderna (VALSECCHI 1957b).

⁴⁷ Arcangeli, un anno e mezzo più tardi, avrebbe protestato con Vivaldi per l’equivoco: «E sarebbe anche ora di smetterla nel confondere me con Valsecchi, e i miei pittori coi suoi» (lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova).

Il rischio, insomma, è per Vivaldi quello di leggere l'ultimo naturalismo (fino ad Alfredo Chighine, un pittore che non era certo tra quelli promossi da Arcangeli) come possibilità di ridare fiato a un racconto dell'arte italiana novecentesca ancora fondato sull'eccellenza dei valori di cromatismo tonale e di intimismo lirico, gli stessi che l'avevano tenuta separata dall'agone internazionale tra le due guerre:

È possibile che lo schifoso, fascista 1900 di Carrà e Sironi, con le loro materie lutulente e post-cremoniere, sia nuovamente contrabbandato sotto le etichette di quel mediocre pittore che si chiama Birolli e sotto quelle del più fiacco Morlotti (non dubitare, rispetto il Morlotti migliore) o sotto quelle del più oscuro chighinismo della malora?⁴⁸

Il cuore della discussione resta però sottotraccia ed è l'interpretazione che a fine anni Cinquanta i due, Arcangeli e Vivaldi, riservano alla «generazione di mezzo»: a quella generazione di artisti nati tra il 1900 e il 1920 che avevano ereditato le invenzioni linguistiche delle avanguardie e ne avevano sviluppato le premesse nei decenni più tragici del Novecento⁴⁹. Il concetto di «generazione di mezzo» diventa, negli anni Cinquanta, centrale nella visione dell'Arcangeli critico d'arte moderna⁵⁰ (lui stesso sentiva con sofferita consapevolezza di far parte di questa stessa generazione); ed è accettato da Vivaldi senza difficoltà e importato nei suoi scritti. Ma la loro valutazione sul contributo che hanno offerto gli artisti della «generazione di mezzo» alla ricerca del presente è opposta. È più cauta e problematica per Arcangeli, consapevole dei rischi di cadute manieriste e di perdite di tensione morale (la

L'equivoco di Vivaldi nasceva dalle presentazioni scritte da Valsecchi alle mostre di Sergio Romiti (Valsecchi-Arcangeli 1952) e Bruno Pulga (Valsecchi 1958a) e dalle monografie da lui dedicate a Filippo de Pisis (Valsecchi 1956) e Sergio Vacchi (Valsecchi 1957a), artisti sostenuti anche da Arcangeli. Datava ormai a più di un quindicennio la recisa presa di distanza di Arcangeli contro la critica «ermetica» di Valsecchi (Arcangeli 1942).

⁴⁸ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna: Vivaldi fa qui riferimento a un testo di Valsecchi dedicato alle cere di Birolli (Valsecchi 1958b) interpretate come esito maturo della tradizione cromatica lombarda; alla lettura di Franco Russoli dei recenti quadri di Alfredo Chighine (*SECONDA MOSTRA PERSONALE* 1958); e, con probabilità, ai quadri di Ennio Morlotti da lui visti, tra 1957 e 1958, nelle gallerie romane dell'Attico e della Salita.

⁴⁹ Il concetto è specificato con didascalica chiarezza nella introduzione di Arcangeli al catalogo del *Premio Morgan's Paint* di Rimini del 1957 (Arcangeli/Trento 1994, I, p. 224).

⁵⁰ Due esempi eloquenti sono forniti in Arcangeli 1952, p. 106 (sulla mostra *Pittori d'oggi Italia Francia* del 1952: «Quel che dovrebbe costituire ora il nerbo, il fiore della maturità pittorica italiana, francese, europea, sembra intinto invece di generico, di risaputo, d'una sorta di compromesso internazionale [...]. Si pensa, se non sarà la generazione dei giovani e giovanissimi a raddrizzare la barca, a quel che sarà il panorama internazionale dell'attuale 'generazione di mezzo' quando saranno scomparsi i 'maestri' [...]. Sembra gravemente diminuita la possibilità di rintracciare, nell'artista, un uomo che pensi e senta umanamente, nel senso pieno e totale della parola, per un vivo e spontaneo rapporto fra sé e il mondo, da cui nasca una autonoma e schietta capacità di figurare; di rintracciare in lui quella che ho chiamato responsabilità o dimensione umana. Alcuni grandi pittori, chi morto da poco, chi già sul declinare della vita, ne sono stati ancora pienamente in possesso: e con patimento e invenzione di idee espressero, nel giro d'una quindicina d'anni (dal 1905 al 1920 circa), tutte le novità sostanziali del nostro secolo, in arte. Dopo, si è lavorato di svolgimento, di rielaborazione, di composizione o di combinazione»; e, ancor più, in Arcangeli 1956b (su Jackson Pollock: «La nostra generazione di mezzo [...] è stata lenta a maturare, probabilmente in tutto il mondo, oltretutto in Italia: e forse non era facile le accadesse diversamente, frenata, come fu, prima entro la pesante atmosfera prebellica, poi frastornata dai disastri della guerra. Pollock, insieme col tedesco Wols, è stato il primo a rifiutare decisamente la tutela dei maestri della prima metà del nostro secolo. Erano stati, per la più gran parte, severi e geniali assertori del prevalere dei valori formali, e perciò intellettuali, nell'opera d'arte. Pollock si buttò decisamente entro il gorgo d'una pittura che si può genericamente definire aformale. Avevano istituito e difeso un rapporto di equilibrio fra sé e il mondo e un calibro entro l'opera stessa: Pollock ruppe decisamente l'equilibrio in favore d'un 'pieno' esorbitante e sfrenato»).

parabola di Afro era, a suo avviso, l'esempio più eloquente⁵¹); più positiva per Vivaldi, cui la «generazione di mezzo» sembra aver assolto un compito di minima, quello di consegnare gli esiti della rivoluzione primonovecentesca alla generazione dei più giovani. Così Vivaldi spiega ad Arcangeli, nella stessa lettera, la necessità di superare l'*informel* in nome di una nuova arte del *Sein*:

Credo nella fine dell'*informel*, che sta degenerando in Accademia, come credo nella fine dell'Action Painting, e alla fine di Michel Tapié. Non disconosco l'*informel* di Wols, Fautrier, Dubuffet, anzi mi piace tanto, ma dico che è roba dei nostri padri. Qualcosa di nuovo deve venir fuori (qualcosa che tenga conto dell'*informel* come dell'Action Painting) per andare oltre. Non credi che il nuovo (Tapié ha liquidato l'«autre») debba venir fuori da una reazione dei giovani post-astrattisti (i Perilli, Novelli, Scarpitta ecc.) e i post-*informel*? Io penso di sì⁵².

Pochi mesi dopo questa lettera Vivaldi avrebbe meglio messo a fuoco la sua prospettiva post-informale in una direzione americana del tutto alternativa rispetto a quella di Arcangeli, che nel duo Pollock-de Kooning aveva riconosciuto gli esiti più alti dell'«ultima avanguardia»: sono i neo-dada Robert Rauschenberg e Jasper Johns (una definizione e una compagine intercettata dalle letture di «Art News» e «Arts Magazine»⁵³) ad aprire una via nuova. Possiedono, secondo Vivaldi, «una sorta di atteggiamento tra il serio e il canzonatorio verso se stessi e l'arte» che è la vera eredità dei grandi dell'espressionismo astratto («non si tratta dell'azione per se stessa ma dell'azione del dipingere»⁵⁴); hanno un rapporto disincantato con la visione da cui osano importare brani letterali; è possibile riconoscere nel loro lavoro una volontà ironica, specie quando si pongono di fronte al tema della rappresentazione degli oggetti. Non ha per questo molte pezze d'appoggio teoriche e deve riferirsi a uno scritto di Cy Twombly comparso nel 1957 su «L'esperienza moderna»: Twombly sosteneva che in pittura

⁵¹ Alcuni spietati giudizi su Afro Basaldella («fumista, cioè venditore di fumo»; «Afro-Boldini»; «l'astuto levantinismo di Afro») saranno espressi da Arcangeli nella lettera a Cesare Vivaldi del 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova; il termine «fumista», associato alla pittura di Afro (e di Giulio Turcato), era stato speso da Arcangeli nella presentazione alla retrospettiva bolognese di Burri nell'ottobre 1957 (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, p. 230). L'insofferenza di Arcangeli per Afro datava al tempo delle sue opere ancora figurative esposte al IV Premio Bergamo del 1942 e alla XXIII Biennale di Venezia dello stesso anno («se Afro, in sette opere esposte in due mostre pressoché contemporanee, mostra ben tre maniere, e senza il tono problematico della ricerca, ma con la facilità di chi si accomoda, perché non dirgli, francamente, del camaleonte?», ARCANGELI 1943/1993, p. 112); si era poi espressa senza remore in occasione della Biennale di Venezia del 1956, quando Afro vinse il primo premio della pittura per un artista italiano («da sua pittura, evasiva tra figurazione e non figurazione, elegantemente letteraria, sfiora, allude, è tutta 'para', 'sub', e così via. Ci impegna e ci commuove troppo poco, da quella sua strana tasca di spazio culturale ricavata in margine a fatti ormai scontati della civiltà figurativa occidentale», ARCANGELI 1956a, p. 26).

⁵² Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna. Vivaldi anticipa in queste righe l'opinione sulla crisi dell'*informel* che avrebbe rappresentato, in termini non differenti, in VIVALDI 1959e, p. 8: «En une période où, de tous côtés, l'on assiste à la transformation des styles en procédés commerciaux, l'«informel» lui-même et, avec lui, l'«Action Painting» risque de tourner rapidement au 'Kitsch' et se trouve actuellement au stade de l'académisme, de la fausse avant-garde. Tapié lui-même s'en est aperçu, qui fait appel, dans sa présentation d'une exposition du peintre Serpan, à la 'conscience' avec des mots qui, en Italie, n'ont certainement pas rendu un son nouveau». Con notevole tempismo Vivaldi fa riferimento nella lettera ad Arcangeli al testo di presentazione scritto da Michel Tapié per la mostra personale di Jaroslav Serpan alla Galerie Stadler di Parigi aperta a fine ottobre 1958 (TAPIÉ 1958); Wols, Fautrier e Dubuffet si erano assestati, nelle pagine di Arcangeli tra 1957 e 1958, come i più alti esempi della modernità europea (ARCANGELI 1957/1977; ARCANGELI 1958/1994c).

⁵³ PORTER 1958; ROSENBLUM 1958; RAUSCHENBERG 1958.

⁵⁴ VIVALDI 1959b.

«l'atto è la formazione dell'immagine, l'azione necessaria del suo divenire, la spinta diretta e indiretta portata all'exasperazione nell'atto acuto dell'inventare»⁵⁵.

Siamo nel febbraio 1959: i nomi di Rauschenberg e Johns entrano per la prima volta, con questa pagina di Vivaldi, nella discussione critica italiana. Ci entrano attraverso un tema passe-partout, quello del «tempo», croce e delizia del decennio che sta per chiudersi, almeno da quando l'informale ha portato in primo piano, nel quadro, il binomio tempo-azione. Un tema, quest'ultimo, non particolarmente caro ad Arcangeli: che era poco portato a interrogarsi sul tempo di esecuzione del quadro e dava, invece, la priorità al tempo interiore dell'artista nella sua relazione con il tempo naturale, il succedersi dei mesi e delle stagioni. Vivaldi ha in questo senso su Arcangeli un vantaggio che non è solo generazionale. Per capire qualcosa dell'evoluzione dell'ultima pittura americana Roma è un osservatorio migliore di Bologna. Ai numeri di «Art News», studiati con attenzione da Arcangeli⁵⁶, alle sue verifiche sugli originali possibili alle Biennali veneziane o alla mostra milanese del 1958 sulla moderna pittura americana⁵⁷, si aggiunge a Roma, tra 1958 e 1960, un clima ben più vitale. Erano sufficienti le occasioni offerte dalla Galleria La Tartaruga: i Rothko e i Kline acquistati da Giorgio Franchetti sono esposti in più occasioni e con imprevedibili accostamenti (uno, memorabile, nel 1960 con Burri⁵⁸); Twombly viene proposto da solo⁵⁹, o con Novelli e Perilli, o accanto agli artisti dell'espressionismo astratto con l'aggiunta di Scarpitta nel 1959⁶⁰; nello stesso anno sono esposti i fogli di Robert Rauschenberg⁶¹.

3. *Equivoci e sospetti. La capitale e la provincia*

Vivaldi, lo si è visto, sullo scorcio degli anni Cinquanta guarda con sospetto l'equivocabilità della posizione critica di chi, come Arcangeli, apprezza la svolta dal postcubismo all'informale dei pittori della generazione di mezzo: Morlotti è per lui l'esempio più eloquente.

Anche Arcangeli, negli stessi anni, vede insidie e pericoli un po' dappertutto. Li vede nella caparbia tenuta, in termini di successo critico e mercantile, di un «astratto-concreto» che sospetta possa essere agevolato, magari indirettamente, dalla proposta critica di Vivaldi di una «nuova figurazione»: e non poco devono averlo infastidito il lussuoso librone dedicato da Lionello Venturi nel 1958 ai *Pittori italiani d'oggi* (dove nella scia di Afro, Birolli, Corpora, Santomaso venivano disinvoltamente sussunti Mafai, Pirandello e Scialoja) e la recensione positiva dedicatagli dallo stesso Vivaldi su «Tempo presente» nel febbraio 1959 (l'astratto-concreto resta, secondo Vivaldi, il vero «termine di paragone» della pittura del dopoguerra)⁶². In un articolo di sintesi pubblicato da Vivaldi lo stesso mese su «Art et Architecture» e dedicato allo stato della più moderna pittura italiana (sbilanciatisimo a favore dei giovani romani con l'inclusione, quasi provocatoria, di un quadro di Mattia Moreni) Arcangeli deve

⁵⁵ TWOMBLY 1957; la traduzione italiana di Vivaldi appare orientata sulla tesi dello scrivente rispetto alla lettera dell'originale inglese di Twombly («In painting it is the forming of the image; the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the acute act of forming»). Ho provato a dettagliare i tempi e i modi dell'avvicinamento di Vivaldi al neo-dada americano in FERGONZI 2019, pp. 35-39, 63-69.

⁵⁶ ROVATI 2011.

⁵⁷ *THE NEW AMERICAN PAINTING* 1958.

⁵⁸ *BURRI CONSAGRA DE KOONING MATTIA ROTHKO* 1960.

⁵⁹ *CY TWOMBLY* 1958; *CY TWOMBLY* 1960.

⁶⁰ *KLINE ROTHKO SCARPITTA TWOMBLY* 1959; *NOVELLI PERILLI TWOMBLY SCARPITTA VANDERCAM* 1959.

⁶¹ *RAUSCHENBERG* 1959.

⁶² VENTURI 1958; il volume viene più volte pubblicizzato su «Tempo presente». Nella recensione di Vivaldi (VIVALDI 1959c) è ritenuta di fatto superata l'esperienza dell'astratto-concreto ma è giustificata l'impostazione critica del libro di Venturi: che sosteneva come la pittura ormai *informel* di Turcato, Vedova e Scialoja si appoggiasse a strutture astratte che discendevano dalla stagione dell'astratto-concreto.

aver letto con vero dispetto la celebrazione della funzione storica dell'astratto-concreto per il suo «immense travail de nettoyage culturel»: un movimento che ha, secondo Vivaldi, cancellato provincialismi e residui ottocenteschi e ha permesso il nascere di un libero clima di ricerca⁶³.

Ma Arcangeli insidie ne vede anche tra chi, fautore dell'arte informale, invoca un rinnovato impegno sociale dell'artista: come se il cuore dell'impegno dell'artista si dovesse spostare dal quadro all'azione che, attraverso il quadro, l'artista esercita sulla società. Per questo sente il bisogno di rispondere allo scritto del giovanissimo Enrico Crispolti, classe 1933, che dalle pagine di una rivista di galleria, «Notizie. Arti Figurative», aveva negato all'informale il prevalente carattere romantico e individualista: Crispolti riteneva che dipingere un quadro informale era soprattutto, per l'artista, una operazione di «verifica [della] propria funzionalità sociale»⁶⁴. La risposta di Arcangeli era stata netta, formulata, credo, anche sulla base della sua esperienza di docente di Storia dell'Arte nei licei⁶⁵: il connettivo tra arte e società va cercato a monte dell'opera, tentando di «allargare ragionevolmente, se è possibile, la quantità delle 'minoranze', e di renderne più intensa la qualità»⁶⁶.

Nella discussione con Vivaldi che sto cercando qui di ricostruire la posizione che Arcangeli esprime con tanta chiarezza nella sua risposta a Crispolti non è un dettaglio. La critica d'arte italiana sta infatti iniziando a leggere l'informale come una poetica di partecipazione storica e sociale al presente: i contributi dello stesso Crispolti, di Argan, di Renato Barilli, di Maurizio Calvesi nel numero del giugno 1961 de «Il Verri» dedicato a *L'informale* andranno, con sfumature diverse, tutti in questa direzione⁶⁷. E, sebbene espressa in modi più o meno espliciti, sembra necessaria a tutti coloro che ne scrivono una forma di comunicazione visiva moderna fondata su nuove «immagini». Il più chiaro è Vivaldi, cui meno interessa la funzione sociale (ma molto quella comunicativa) dell'immagine: discende secondo lui dall'informale una ricerca che va in direzione «grosso modo neogeometrica, non immune da affinità col neodadaismo, che saremmo tentati di definire neometafisica», i cui rappresentanti sono «gli esordienti Schifano, Kounellis e Festa»⁶⁸.

La carta che Arcangeli sa di poter giocare, sullo scorcio degli anni Cinquanta, in questo agone di critici più giovani non è tanto il sostegno militante offerto all'ultimo naturalismo di area padana: che è apprezzato solo da una ristretta cerchia di appassionati e non si è mai affermato sulla scena internazionale. È piuttosto l'aver intuito, per primo in Italia, la grandezza di Alberto Burri. Perché Burri, emarginato nel sistema dell'arte italiana almeno fino alla Quadriennale del 1955, sta diventando per i critici italiani l'artista su cui verificare la tenuta

⁶³ VIVALDI 1959e, p. 9.

⁶⁴ CRISPOLTI 1958b, p. 15; il testo era rivolto ad Arcangeli («È su questo [la responsabilità sociale dell'artista] che mi sembra occorra richiamare l'avvertenza anche dei nostri amici migliori»).

⁶⁵ Dopo vari incarichi di docenza al Liceo Minghetti di Bologna (dall'anno scolastico 1939-1940 a quello 1942-1943) Arcangeli conseguì nel luglio del 1948 l'abilitazione all'insegnamento di Storia dell'Arte in «qualunque scuola media»; solo nel dicembre 1953 ebbe la nomina in ruolo e nel marzo 1954 l'assegnazione al Liceo Massimo D'Azeglio di Torino. Il suo insegnamento torinese fu interrotto da due congedi straordinari per «ragioni di studio e di famiglia» negli anni scolastici 1954-1955 e 1955-1956 (era, nel frattempo, assistente incaricato di Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna). Insegnò poi negli anni scolastici 1956-1957 e 1957-1958 al Liceo Romagnosi di Parma: dopo il primo anno di insegnamento ininterrotto ottenne anche qui, dall'ottobre 1957 al settembre 1958, un congedo straordinario «per motivi di salute». Nella lettera a Vivaldi del 19 aprile 1960, a seguito della comunicazione di non poter cumulare l'impegno di docente di ruolo dei licei e di incarico di direzione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna (ottenuto a partire dall'agosto 1958), Arcangeli lamentava che «mi hanno obbligato a lasciare un posto di liceo dove potevo svolgere, nella mia regione, un lavoro modesto ma serio di semina culturale, a cui ero appassionato».

⁶⁶ ARCANGELI 1958c, p. 13.

⁶⁷ Soprattutto CRISPOLTI 1961, ma anche ARGAN 1961; BARILLI 1961; CALVESI 1961b. Resta isolatissima, in questo dibattito, la lettura dell'informale come «naturalismo moderno» di ARCANGELI 1961.

⁶⁸ VIVALDI 1961a, p. 177.

delle rispettive letture dell'informale⁶⁹. E per i pittori, specie quelli romani, sta rappresentando un ineludibile termine di confronto: per la severa eloquenza dei suoi quadri e per la sperimentazione materica sempre subordinata a un rigoroso controllo della grammatica del piano pittorico.

Il testo che Arcangeli pubblica nell'ottobre 1957 a introduzione di una ricca mostra di opere di Burri alla Galleria La Loggia di Bologna dovette stupire, e non poco, chi relegava il critico al ruolo di sostenitore di maestri locali, troppo succube dell'ombra ingombrante di Roberto Longhi e delle sue avversioni antipicassiane e antiestrattiste. Lo scritto su Burri insiste su un tema di notevole acutezza e totalmente nuovo rispetto alla letteratura critica (anche internazionale) sull'artista fino a quella data. Non esiste, secondo Arcangeli, «nessun antefatto» per l'opera di Burri che sia rintracciabile nella recente tradizione modernista: la dialettica formale che produce, nei suoi *Sacchi*, «incredibili possibilità di grazia», non va ritrovata nella pluridecennale vicenda del collage⁷⁰. L'esercizio di ricercare precedenti internazionali di primo Novecento per i migliori artisti italiani del secondo Novecento (una pratica ossessiva nella critica italiana dell'arte moderna, sintomo di un evidente provincialismo culturale) viene tacitato con una lucidità e un coraggio che ancora oggi lasciano ammirati. Il riferimento maggiore di Burri è invece per Arcangeli il dialogo che il pittore istituisce con il paesaggio e la pittura trecentesca di una «Umbria remota»⁷¹. Si tocca qui un punto decisivo: l'identità locale agisce, nel pensiero di Arcangeli, come controveleno contro la confusione internazionalista e l'appiattimento dei valori della Roma dove Burri opera. Scrivendo di Leoncillo Leonardi, in una presentazione del 1958, avrebbe chiarito bene il concetto, parlando di

provincia umbra intesa non come folclore strapaesano, ma come area di valore umano tuttora vigente contro la dubbiezza, invece, delle persistenze artistiche nazionali, e capace di inserirsi, con la tensione più autentica, con la pressione più giusta per chi non sarà mai apolide, entro l'area dialettica dei valori universali di oggi⁷².

Il tema dell'opposizione tra capitale e provincia (che Vivaldi interpreterà, banalizzandola, nell'opposizione tra internazionalismo e localismo) diventa centrale nella discussione epistolare con Vivaldi già nella prima lettera. Così Arcangeli:

In ogni modo io sto, almeno nei riguardi con Roma cattiva capitale (ma quale è buona? Forse New York), per la provincia, come ho tentato di ripetere in modo più scoperto nella presentazione a Leoncillo. Temo che Burri, Leoncillo, e quei quattro ragazzi umbri siano i più «veri» a Roma. È un'aratura italiana (nel senso provinciale, non nazionale del termine) dei problemi di oggi; in difetto, forse, ma vera⁷³.

⁶⁹ Nei testi di Enrico Crispolti dal 1957 al 1962 (oggi raccolti in CRISPOLTI 2015, pp. 62-94), di Maurizio Calvesi (CALVESI 1959), di Giulio Carlo Argan (ARGAN 1959), di Giuseppe Marchiori (MARCHIORI-DRUDI GAMBILLO 1961).

⁷⁰ ARCANGELI 1957/1994b, p. 227.

⁷¹ ARCANGELI 1957/1994b, p. 229.

⁷² ARCANGELI 1958/1994a, pp. 275-276.

⁷³ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna] 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Oltre che alle citate pagine di galleria dedicate a Burri e a Leoncillo Arcangeli fa qui riferimento ai cinque (e non quattro) pittori spoletini (Giuseppe De Gregorio, Filippo Marignoli, Giannetto Orsini, Piero Raspi, Bruno Toscano) da lui presentati in una mostra alla Galleria Il Fiore a Firenze nel marzo-aprile 1957: nel testo introduttivo alla mostra Arcangeli aveva sottolineato come loro tratto comune fosse il felice passaggio da un «postcubismo semiastratto» a una più recente «pittura non formale» di area romantica e neonaturalista» (ARCANGELI 1957/1994a, pp. 216-220). Il termine «aratura» si allinea, nel lessico arcangeliano, ad altri presi dal linguaggio contadino («raccolto», «vendemmia») usuali «sulla bocca e nella penna di Morlotti quando parlava del suo lavoro» come è acutamente notato nell'analisi dell'epistolario tra Ennio Morlotti e Francesco Arcangeli in FERRETTI 1994, pp. 19-20.

La risposta di Vivaldi a difesa di Roma e dei pittori romani era stata generica («Non disprezzo la provincia. Io credo a una Roma italiana e a un certo senso provinciale, ma che arrivi a un discorso autonomo»), con l'invito a «venire a vedere [...] una città di giovani pittori in piena attività»⁷⁴. Ma vale la pena di leggere alcune righe della lettera successiva di Arcangeli (15 gennaio 1959) sullo stesso tema per capire quanto europea fosse la sua dimensione regionale. Si fa strada in lui l'idea di una Milano moderna (la Milano delle mostre di Longhi a Palazzo Reale; di gallerie attente, come nel caso della Galleria del Milione, a un arco ampio di proposte, con in primo piano proprio i migliori artisti dell'ultimo naturalismo; di un vivace collezionismo privato; di una Galleria Civica d'Arte Moderna capace di acquisti mirati) da contrapporre alla pigrizia romana:

Ho appena cominciato, lo so, e forse non ce la farò mai del tutto; però so di avere lavorato, con certi miei saggi, dal '48 in poi, a una cultura di media Europa; non italiana, perché a me dell'Italia poco me ne importa, se l'Italia deve impedirmi di vivere, e tenta di soffocare le idee umane, che, magari incomplete ma tuttavia non interamente morte, mi lavorano nella testa. [...]. Vedi, Bologna per esempio si sta, faticosissimamente, sgravando delle sue vecchie condizioni pontificie. Io voglio che torni per quanto posso io, città del Nord, perché i costumi che mi hanno insegnato mio padre e mia madre, erano quelli del lavoro onesto, che Roma capitale impedisce agli italiani. Non bastano i tuoi amici, i rapporti con l'America, e non so quale altra cosa, a farne una buona capitale. Fai benissimo ad avere entusiasmo, ad arrabbiarti per le cose tue; è l'unico modo di lavorare, e qualche frutto darà per forza. Ma quanto al fatto che noi si debba aver fiducia in Roma, lasciamo perdere.

Milano, caro Vivaldi, con tutti i suoi grossi difetti, è l'unica città seria di Italia, l'unica città, senza sopravvalutarla, mitteleuropea, l'unica che ha un mercato, che mantiene istituzioni, compra quadri con i suoi soldi. Disgraziatamente, colpa sua (ma anche della retorica degli intellettuali italiani, che preferiscono gli illusori ponti con l'America o con la Russia a una certa più modesta verità) non ha un livello critico paragonabile alle sue forze. Perciò, io approvo fino a un certo segno il tuo antilombardismo, come tu approverai fino a un certo segno, anzi disapproverai, il mio antiromanismo. Ma io ormai la parola «italiano» che dici tu per Roma comincio a non capirla più, perché direi che è «tutta da ridimostrare». Fortunatamente o no che sia, il mondo lavora ormai su vasta scala: quindi i passaggi «provincia-Europa» o «provincia-mondo occidentale» cominciano a riacquistare un senso senza un così grave pericolo di «strapaese»⁷⁵.

Vivaldi si deve essere fermato con uno sguardo non benevolo su queste righe. La risposta che sceglie non è privata ma pubblica e inspiegabilmente aggressiva: appare, a caldo dopo la lettura di questa lettera, nel febbraio 1959 a introduzione di una mostra collettiva a La Tartaruga dove egli riunisce per la prima volta i pittori con cui si sta impegnando nella sua azione critica (Scarpitta, Novelli, Perilli) e altri come Mimmo Rotella, Carla Accardi, Gino Marotta, che entreranno a breve nel suo arco di interessi. Tutto sembra voler colpire le idiosincrasie di Arcangeli: Afro messo insieme a Burri tra i ripulitori a Roma di «ogni sterpaglia» naturalistica; il riconoscimento all'attività di Lionello Venturi, «critico coraggioso e acuto»; il superamento dell'informale in nome di «memorie, conoscenze, sogni» (dunque, immagini) recuperati come dopo un naufragio; l'intuizione, precisa e geniale, che la direzione da prendere sarà «un oggetto costruito e insieme 'naturale', un quadro»⁷⁶. L'avvio del testo, per il quale manifesterà un genuino entusiasmo un artista rivoluzionario come Piero Manzoni⁷⁷, è

⁷⁴ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna. Una ferma difesa del mondo artistico romano e della politica espositiva della Galleria Nazionale d'Arte Moderna era già stata espressa dallo scrivente in VIVALDI 1958c.

⁷⁵ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 15 gennaio 1959, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

⁷⁶ VIVALDI 1959a.

⁷⁷ Lettera di Piero Manzoni a Cesare Vivaldi del 27 aprile 1959, cit. in CINELLI 2017, p. 58.

un attacco diretto (e non poco sguaiato) all'asse provincia padana-America di *Una situazione non improbabile*:

Apprezziamo la provincia come produttrice di cotechini e zamponi, di capitoni, caciocavalli e mozzarelle, la lodiamo, la rispettiamo e amiamo come serbatoio naturale del paese, come «allevatrice» di materiale umano ad uso e consumo delle grandi città (tutti noi qui a Roma veniamo più o meno da qualche provincia, e per vent'anni almeno Roma stessa è stata «provincia»), ma non possiamo accettare la pretesa di una provincia «produttrice di cultura». I risultati di una simile pretesa si son visti: i sughi mefistofelici di Dubuffet e il sorbetto di panna e zucchero e fragole di Fautrier, tradotti nei vari dialetti della penisola si son trasformati in frittate pesanti di lardo e gocciolanti d'olio, la materia preziosa s'è affogata in brumose risaie, vi ha ritrovato il fango di Carcano, l'erba marcia di Tranquillo Cremona, il bitume di Sironi e del «novecento»⁷⁸.

Vivaldi individua nell'asse Roma-New York la via di fuga dell'arte italiana dal provincialismo che la opprime. Ma qui sta la novità più rilevante. Il dialogo con gli artisti americani non deve a suo avviso continuare guardando a Pollock, in quella direzione che la retrospettiva del 1958 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma aveva tracciato. Agisce nel pensiero di Vivaldi il dialogo serrato con Toti Scialoja: che è stato negli Stati Uniti nel 1956; pubblica intense pagine di diario su «L'esperienza moderna», «Tempo presente» e «Appia Antica»; e, anche grazie alla compagna Gabriella Drudi, anglofona e dalle varie letture, presta una attenzione di prima mano alle pubblicazioni artistiche americane. A inizio 1959, disegnando il bilancio della pittura d'avanguardia in Italia in un articolo per «Aujourd'hui» cui si è già fatto cenno, Vivaldi lo dice chiaramente: Scialoja non è solo il ponte di contatto tra la generazione di mezzo e i più giovani, quella di Novelli o Perilli o Scarpitta; è, piuttosto, il vero capofila di questi ultimi⁷⁹.

Proprio nel 1959 Scialoja sta cominciando ad aver chiaro cosa fare della lezione dell'espressionismo astratto: è il primo, in Italia, ad aver colto le implicazioni di un articolo fondamentale di Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, uscito nel numero di ottobre 1958 di «Art News». A due anni dalla morte del pittore americano, Kaprow aveva letto nella sua opera una apertura al mondo extrapittorico capace di superare i limiti stessi del quadro⁸⁰. Una pagina del diario di Scialoja dell'ottobre 1959 è una efficace testimonianza di questa inedita ricerca di «partecipazione»:

Pittura d'azione: non vuol dire agire sulla tela, contro la tela; ma agire dalla tela, attraverso la tela e oltre ad essa, dalla nostra parte. Rimbalsare nella vita. Partecipazione attiva al tessuto del pensiero quotidiano, alla esplorazione in atto del mondo; non gesticolazione davanti lo specchio, in una privata-monumentale sala di ginnastica⁸¹.

Persino i quadri di impronte, varati da Scialoja nel 1958, sono da lui visti come il superamento definitivo dell'incontro tra l'artista e la materia (il colore, la tela). Sono l'indicazione del suo opposto, una «assoluta incomunicabilità»: c'è, sostiene Scialoja, «solo l'atto, identico a sé, che si ripete, e vale per il suo urto puro, il suo puro risorgere»⁸².

⁷⁸ VIVALDI 1959a.

⁷⁹ VIVALDI 1959e, p. 9.

⁸⁰ KAPROW 1958, in particolare p. 56: «Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. Not satisfied with the *suggestion* through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sigh, sound, movements, people, odors, touch».

⁸¹ SCIALOJA 1991, p. 135. Questa pagina del *Giornale di pittura* non venne pubblicata in periodico prima del 1960.

⁸² *Ivi*, pp. 142-143. Il passo era già stato pubblicato in SCIALOJA 1960, p. 150.

Nell'aprile del 1960, in una lettera da New York scritta proprio a Cesare Vivaldi, Scialoja avrebbe chiuso il cerchio con un giudizio entusiastico sui *combine-paintings* di Robert Rauschenberg: «l'immagine è interamente omogenea e impastata come se si trattasse dei detriti di un'alluvione»⁸³. Quella del lavoro artistico moderno come ricomposizione di detriti dopo una catastrofe è una immagine che significativamente Vivaldi deriverà da Scialoja nella introduzione al numero unico *Crack* nello stesso 1960: «scampati a innumerevoli naufragi, ecco che pazientemente, senza fretta e senza preoccupazioni, facciamo i conti, inventiamo e inventiamo»⁸⁴.

Nell'ultimo numero dell'«Esperienza moderna», uscito nel marzo 1959, Vivaldi aveva d'altra parte chiarito cosa intendeva per «nuova figurazione» dei giovani pittori romani. Era il «recupero dell'immagine in un'arte di dimensione umana eminentemente 'comunicativa':

Il Dewey che ideologicamente presiede a parte del lavoro di Pollock, cede il passo, nel nostro caso, a insegnamenti ben europei (non per mera coincidenza la maggioranza dei giovani che ci interessano sono di formazione marxista): si tratta di comprendere il mondo per contribuire, ognuno a proprio modo, a cambiarlo, nel cuore stesso e nel cervello dell'uomo. Ed è importante e, forse, determinante, il fatto che questo possa avvenire, oggi, «in letizia» con mezzi (oltre Burri!) quali non s'erano più visti dall'epoca *dada*, allegramente arricchendo la pittura di tutto ciò che è «antipittorico».

Il momento, per noi, è favorevole⁸⁵.

4. Uno sfogo e un allontanamento

Nell'ottobre del 1959 Vivaldi inizia a collaborare stabilmente alla pagina culturale di un settimanale romano, «Italia domani», di quell'area laico-socialista che abbiamo visto essere la sua di riferimento: vi scrivono Antonio Giolitti, Aldo Capitini, Mario Socrate e Italo Calvino⁸⁶. La firma di Vivaldi apparirà quasi in ogni numero fino al marzo 1960. Anche questi testi sono letti da Arcangeli con attenzione particolare; ma, a differenza di quelli su «Corrispondenza Socialista», da lui giudicati con molta severità.

Quasi sempre intrisi di uno spirito polemico⁸⁷ ben accetto in una testata che voleva rivaleggiare per aggressività militante con «L'Espresso», gli articoli di Vivaldi accompagnano analiticamente gli avvenimenti della scena artistica romana di quello scorcio di mesi. Talvolta contengono informazioni fondamentali per l'aggiornamento internazionale dell'arte moderna italiana: in una intervista a Willem de Kooning (29 novembre 1959) si leggono due dichiarazioni inedite dell'artista⁸⁸; la pagina dedicata al movimento neo-dada americano (3 gennaio 1960) allinea le riproduzioni di *Monogram* di Robert Rauschenberg e di una serie di *combine-paintings* fotografati nel suo studio che sono per la prima volta resi accessibili in Italia⁸⁹.

⁸³ Lo stralcio di lettera è pubblicato in CINELLI 2017, p. 62.

⁸⁴ VIVALDI 1960f, p. 7.

⁸⁵ VIVALDI 1959d, p. 18.

⁸⁶ Sul settimanale, di proprietà di Ugo Pirrone (che ne era anche il direttore) e di cui Gianni Rocca era il redattore capo, sono significative le opinioni e le perplessità (sulla linea editoriale) di Italo Calvino in due lettere dell'ottobre e del novembre 1958 a Mario Socrate e Romano Bilenchi (CALVINO/BARANELLI 2000, pp. 565-567, 572).

⁸⁷ Contro il segretario della Quadriennale romana Fortunato Bellonzi e la commissione degli inviti da lui formata che avrebbe condotto a scelte passatiste e familiste (VIVALDI 1959f e 1959g); contro il taglio troppo inclusivo della mostra *Venticinque anni di pittura americana* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (VIVALDI 1960e).

⁸⁸ VIVALDI 1959h.

⁸⁹ Il testo in VIVALDI 1960a aggiorna e amplia quello uscito qualche mese prima su «Tempo presente» (VIVALDI 1959b): le due fotografie di corredo che rappresentavano Robert Rauschenberg nello studio includono una ripresa di *Monogram* (1955-1959) da un angolo laterale (diversa dunque da quella frontale già pubblicata nel

Infastidisce Arcangeli la linea di credito sempre tenuta aperta da Vivaldi verso Lionello Venturi e gli artisti che avevano fatto parte del gruppo degli «Otto pittori» (con articoli-intervista su Giuseppe Santomaso e su Antonio Corpora⁹⁰) ora che si stanno aprendo a un informale un po' alla moda. Persino una delle dichiarazioni rilasciate da de Kooning dovette sembrare ad Arcangeli un tradimento delle posizioni pregresse del pittore americano, specie quando l'artista parlava del progetto di una nuova misurazione con la «realtà esistenziale dell'oggetto» e della necessità di rappresentare una «luce oggettivata»⁹¹. E a volte sembra proprio che Vivaldi cerchi con Arcangeli lo scontro aperto. I quadri non più figurativi di Mario Mafai sono, ad esempio, oggetto di una polemica indirizzata contro la passione arcangeliana per il tardo Monet:

Vediamo già parte della critica intenta a guardare, non disinteressatamente, le nuove opere di Mafai in chiave monettiana. Che un equivoco in questo senso possa anche sorgere è abbastanza plausibile, poiché la tentazione di collocare i grovigli di colore mafaieschi nel filone «impressionista astratto», e quindi farli rientrare di contrabbando nell'informal-naturalismo può essere irresistibile a chi si limiti alla superficie, alle prime apparenze. In realtà i gomitoli delle *Ninfee*, i riflessi d'acque e d'alghie e d'erba del tardo Monet, lo sprofondarsi «naturalistico» in una realtà esistenziale, è quanto di più lontano possa esserci dall'odierno Mafai⁹².

Ma è soprattutto uno degli articoli dedicati da Vivaldi alla Quadriennale romana aperta nel dicembre 1959 a offendere Arcangeli: per il sollievo manifestato dallo scrivente a cospetto della fine di uno dei «fenomeni tra i più appariscenti e dittatoriali di questi anni [...], certo informel di timbro padano»; per l'attacco ai quadri di un pittore seguito con particolare attenzione e affetto da Arcangeli, Sergio Romiti (sono, per Vivaldi, «nove piccole tele che sono caramelline al rosolio, lievemente stantie»); e, soprattutto, per la sottovalutazione degli invii di Morlotti, un pittore definito da Vivaldi «dal talento pittorico mediocrissimo»⁹³.

Non si è conservata nelle carte Vivaldi della Fondazione Mario Novaro di Genova la lettera di Arcangeli che contiene la reazione a caldo a questi duri giudizi: Vivaldi la riceve (lo sappiamo dalla sua risposta) in un momento difficile, proprio quando si è appena dimesso da «Italia domani» per contrasti con la direzione e inizia a capire, dopo l'infatuazione iniziale, come il campo d'azione del critico d'arte moderna sia pieno di tranelli:

Sono in grave crisi. Penso che d'arte non mi occuperò più: ho avute troppe amarezze e i pittori son tutti delle bestie immeritevoli che ci si sprechi per loro. In fondo uno scopre di esser stato

settembre 1959 da «Azimuth») e soprattutto *Bed* (1955), *Interview* (1955), *Untitled (Man with White Shoes)* (1954) e *Odalisk* (1955-1958).

⁹⁰ VIVALDI 1959j e 1960d: la piaggeria sottesa a questi articoli-intervista è notata da Arcangeli nella lettera a Cesare Vivaldi del 18 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova: «Di' quello che vuoi, ma quando Corpora protesta contro l'accademia e Santomaso dichiara che il pericolo maggiore del momento è l'alessandrinismo, e tu avalli queste interviste, dove, magari in buona fede, questi troppo noti pittori denunciano sfacciatamente i vizi di cui sono profondamente intinti, non potrai non ammettere che ci si resta male».

⁹¹ «Non mi importa – ci ha dichiarato – della simbologia dell'oggetto, non mi importa della sua forma, ma solo della sua realtà esistenziale. Non mi importa della luce in quanto tale, ma della luce sull'oggetto, della luce 'oggettivata'. Parlare di astrattismo o no è assurdo, poiché non si può pensare a 'figurare' nel senso tradizionale. Qui a Roma ho cominciato a fare dei disegni e delle 'gouaches' in preparazione a nuovi quadri dove vorrei ci fosse 'tutto': la realtà naturale e il gesto astratto, i miei sensi di uomo e i miei pensieri. Non voglio interessarmi d'un solo problema ben preciso, come fece Pollock o come fa il vostro Scialoja, ma di tutti i problemi; e che siano pure in contraddizione, e che ne derivino pure degli errori. Forse la realtà non è piena di contraddizioni e di errori?» (VIVALDI 1959h).

⁹² VIVALDI 1959i.

⁹³ VIVALDI 1960b.

magari fazioso e ingiusto per gente sempre disposta a venderci al primo offerente. E ti dirò che peggio dei pittori sono certi pseudo-mercanti⁹⁴.

La lunga replica di Francesco Arcangeli a quest'ultima lettera di Vivaldi ricapitola e rilancia con efficacia i termini dell'intera discussione: è allo stesso tempo uno sfogo e una risoluta presa di distanza dalle posizioni dell'amico. Insieme alla consueta polemica antiromana, rinfocolata dalla coeva apparizione sugli schermi de *La dolce vita* di Federico Fellini⁹⁵, Arcangeli affronta a viso aperto con Vivaldi alcune questioni di rilievo.

La prima è quella dell'azione dell'ultimo naturalismo padano sulla pittura italiana degli anni Cinquanta. Mai nelle sue pagine pubbliche Arcangeli aveva fatto un bilancio storico con una simile, perentoria chiarezza:

Prendo per esempio la tua frase del gennaio scorso, che la Quadriennale ha segnato «la fine di due fenomeni tra i più appariscenti e dittatoriali di questi anni, l'«astratto concreto» e certo pigro «informel» di timbro padano». Ho scritto vicino a matita «brutto porco», e mi pare che, scrivendo in quel modo, te lo meritavi. Vuoi che ti spieghi perché, scrivendo così, eri, più o meno coscientemente, un vero porco? Perché, criticamente, l'«informel» di timbro padano, o meglio l'«ultimo naturalismo» fu, in origine, così poco pigro, che fu decisamente subito anche a Roma, perlomeno da Mafai e da Corpora in modo diretto, e indirettamente condizionò molti movimenti anche degli altri (salvo che di Burri). Per due anni fioccarono i «paesaggi» in tutta la pittura italiana, e furono gli anni dal '55 al '56, dove la tematica del paesismo non risparmiò nessuno, e nemmeno Burri (mi ricordo bene l'«Umbria vera» del '55), e questo movimento che tu chiamavi disonestamente «dittatoriale» fu originato prima dal movimento spontaneo di Morlotti di Moreni di Mandelli di Vacchi etc., poi dalla registrazione d'un critico come me che non ha né alleanze né relazioni vere [...]. Naturalmente, a Roma Venturi cominciò a scrivere che Mafai era «astratto» quando era appena «ultimo naturalista», e così, con astuzia non degna del suo vantatissimo candore, mise in testa agli undici pittori lui e Pirandello, fingendo che questi non avessero avuto nulla a che fare con l'«ultimo naturalismo» e con quanto per l'«ultimo naturalismo» in Italia fu introdotto. I 9 Morlotti della Quadriennale del '55-'56 furono determinanti per lui, questo voi a Roma non lo direte mai, perché non vi fa comodo dirlo, né tanto meno lo poteva dire Venturi; ma ho i documenti diretti di quelli che erano i nove Mafai di quella mostra, di quello che erano i 9 Morlotti, di quanto Morlotti piacque a Mafai. Le tappe della riscossa da quel più o meno raffinato ripetere se stesso a cui era ridotto Mafai nel '55 furono Morlotti, poi Monet, poi, come scossa più potentemente traumatica, la mostra di Pollock. Se non è «impressionismo astratto», «informal-naturalismo», quello dell'attuale Mafai

⁹⁴ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 12 aprile 1960, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna; le ragioni dell'abbandono del settimanale sono spiegate nella stessa lettera: «Da 'Italia domani' son venuto via, se vuoi saperlo perché mi sono rifiutato di scrivere un pezzo su Amerigo Tot che la direzione pretendeva scrivessi. Il che, se tu mi permetti, non può tornare che a mio onore».

⁹⁵ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova: «Puoi credere che il mio giudizio su Roma come luogo morale, civile, sociale e mettine quante più vuoi, come «capitale» d'Italia in una parola, è anteriore alla «Dolce vita»; che del resto è, a mio modesto avviso, un regalo anche troppo bello, fatto da un romagnolo della mia generazione, all'Urbe. Roma è un cesso, a mio parere, e chi ci deve stare tutto il giorno mica può essere sicuro di non «andare in merda», come si dice volgarmente. In ogni modo non penso che tutti ci vadano, e ti auguro di cuore di non andarci, come penso che tu non ci sia andato finora, e che troverai nel tuo temperamento risentito la forza di non andarci. Ma bisogna, caro Vivaldi, che tu non sia ottimista su questa città, e che tu ne intenda il vuoto profondo, e la reale inconsistenza, e l'oggettiva «mercificazione». Il giudizio entusiasta di Arcangeli sul film di Federico Fellini, apparso negli schermi italiani a inizio febbraio 1960 e subito al centro di un clamoroso *succès de scandale*, venne pubblicamente espresso in ARCANGELI 1960b, pp. 77, 79: «Raramente l'arte del cinema aveva offerto alle mie capacità di reazione qualcosa di simile [...]. La moralità profonda, non esibita, di quel grande «occhio comprensivo» in cui si trasforma tra le sue mani la macchina da presa è per me indiscutibile, e direi implicita e ovvia; e sembra persino troppo bello sperare che l'intento silenzio del pubblico significhi qualche cosa, un principio di raccoglimento, un tempo veramente sottratto alle balorde distrazioni che, in proporzione ormai degradante, assorbono l'animo dei più».

(ammettendo che non copia nessuno e che alcuni sono bei quadri) non so quali quadri allora possano meritare questi titoli. Insomma, si sa anche troppo bene come sono andate certe cose e ce ne sono i documenti, ma nessuno ha interesse a dirlo, e perciò non lo dirà mai⁹⁶.

La scoperta, alla Quadriennale del 1955-1956, della grandezza di Burri, e quelle, appena successive, di Pollock e Fautrier, sono rivendicate da Arcangeli con una forza ormai rassegnata. E tanto più gli sembra una ingiustizia l'appropriazione che di questi nomi hanno fatto i critici romani:

Quello che ti vorrei ricordare, è che in Italia tutti quei maggiori critici e più noti di cui parli tu a proposito di Corpora (i Venturi, Argan, Marchiori, Ballo, Apollonio, Ponente, eccetera), se vuoi non tenere in conto i Morlotti e Moreni, hanno aspettato me, per Pollock, hanno aspettato me per Fautrier, hanno aspettato me, per Burri. Dopo, naturalmente, sono organizzati, hanno soldi, relazioni, viaggi in aereo, inviti, borse di studio se sono giovani, e mi fanno fuori tranquilli. Ma questo non toglie che Burri ce lo avevate tutti sotto al naso, e dei critici italiani che si conoscono (non metto nella categoria, senza volergli togliere meriti, Emilio Villa) sono stato io il primo a muovermi, immediatamente, appena visti i nove Burri all'inizio del '56. E dopo, talvolta soltanto molto dopo, sono venuti a Burri come le pecorine. Bene bene, la mostra di Pollock se la sono presi la Palma e Ponente, il libro su Fautrier lo farà la Bucarelli, etc. etc. C'è proprio da ridere, un vero spettacolo. In ogni caso io ormai sono abituato a farmi considerare un reazionario, e so di essere stato, (non grande merito certo dato il nostro basso livello, e dato il mio, lo ammetto, non certo precoce sviluppo) tuttavia, per l'Italia, guastatore e rompighiaccio⁹⁷.

Il passaggio più duro, certamente il più importante di tutta la lettera, è riservato alle nuove passioni neo-dadaiste di Vivaldi. Arcangeli risponde con la memoria rivolta a due testi recenti. In quello apparso sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1960* Vivaldi aveva tratto dall'uscita di scena di artisti recentemente mancati (Gorky, Pollock, Wols) e dalla involuzione manieristica di altri (de Kooning, Hartung, Fautrier) una sentenza di morte dell'informale, incapace di un vero rinnovamento:

I manieristi dell'action painting estenuano in variazioni raffinatissime, o in ostentazioni da muscle power, grandi temi degli ultimi dieci anni. L'autentico vitalismo dekooninghiano ha prodotto l'involuzione illustrativa di un Diebenkorn e la baldanza dei piccoli supermen al testosterone come Resnik o Carone o Goldberg. Il furore e il limpido lirismo di Pollock si sono illeggiadriti e svirilizzati nei cocktails multicolori di Brooks, nei corretti, puliti collages di Marchelli, fino a disperdersi nei tocchi argentini di una Joan Mitchell. [...]. Il cinismo, la nera disperazione di Burri, hanno avuto un seguito imprevedutamente civettuolo nella gustosissima archeologia mondana dello spagnolo Tàpies. L'umor macabro, la necrofilia di Dubuffet si sono addolcite nel *bric à brac* di Paolozzi. Infine il naufragio kleiano di Wols ha generato bastardi innumerevoli, e minaccia di generarne all'infinito⁹⁸.

⁹⁶ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Per i nove quadri di Morlotti esposti alla Quadriennale romana del 1955-1956 si veda la nota 44.

⁹⁷ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Arcangeli non considera in questa lettera veri e propri atti di critica d'arte gli scritti (che sono di fatto parafrasi poetiche delle opere) di Emilio Villa dedicati ad Alberto Burri, a partire da VILLA 1953. La scoperta che Arcangeli fece di Burri, avvenuta di fronte alle nove opere esposte alla Quadriennale Romana del 1955-1956, avrebbe avuto come esito l'intensa pagina a lui dedicata in *Una situazione non improbabile* (ARCANGELI 1957/1977, p. 373) scritta nell'autunno 1956; e si sarebbe concretizzata nella presentazione della personale bolognese dell'autunno 1957 (ARCANGELI 1957/1994b). Per la mostra di Pollock Arcangeli fa qui riferimento a JACKSON POLLOCK 1958; per il libro su Fautrier a BUCARELLI 1960.

⁹⁸ VIVALDI 1959k, pp. 131-132.

Nel testo pubblicato nell'ultimo numero de «L'esperienza moderna» Vivaldi aveva trovato salvifico l'atteggiamento tra «ironia» e «letizia» (cioè una sorta di allegria arresa e disimpegnata) che si poteva leggere negli artisti del neo-dada, americano ed europeo⁹⁹. Arcangeli, nella lettera dell'aprile 1960, insorge:

Che cosa ce ne deve poi fregare a noi dell'ironia, Dio solo lo sa. Se i giovani americani, che non hanno più la benzina della «generazione di mezzo», tornano a una vecchia figurazione come Diebenkorn, oppure cercano di farsi una coscienza adulta con l'ironia, niente di male: dove c'è eccesso di vita, anche un ritorno in pausa, anche una ironia può fare civiltà. Ma da noi? che cosa vuoi ironizzare, di che cosa vuoi avere letizia? Misteri che non capirò mai, e che forse soltanto l'immersione nella profondissima civiltà romana mi chiarirebbe. Scusa se a mia volta ironizzo, ma credo che i nostri padroni qualunque non chiedano altro, da noi, che ironia e letizia. A me l'unico serio e concreto «dadaista», oltreché vero pittore (anche se l'eccessivo successo non gli giova) è proprio il da te spregiatissimo Romiti: il quale non è affatto il formalista che si dice, l'armoniosetto che si dice, ma un vero ironico preoccupato, uno che ha veri tics, veri dada, e che si mangia veramente le unghie, e, ad un tempo, fa della vera pittura: in Quadriennale su nove quadri tre in bianco grigio e nero sono di prima classe, tre quadri di un ottimo europeo certamente, più nuovi e ironici, anche se meno sorprendenti, di Jasper Johns. (A proposito cosa c'entra con lo spirito dada il vero pittore, lirico estenuato, Cy Twombly?: che mi pare proprio come un Chet Baker della pittura)¹⁰⁰.

La conclusione di questa lunga lettera di Arcangeli è amara. Allegare ai fogli dattiloscritti un ritaglio de «Il Resto del Carlino» con un articolo a sua firma incentrato sulla libertà e sulla modernità del pittore romano Marco Benefial, da lui isolato nel calderone della mostra del *Settecento a Roma* aperta nella primavera 1959¹⁰¹, è insieme un gesto provocatorio (la qualità in pittura la si deve saper riconoscere a partire da quella degli altri secoli) e una dichiarazione di indipendenza rispetto alle mode critiche contemporanee:

⁹⁹ VIVALDI 1959d.

¹⁰⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. La conoscenza della pittura di Richard Diebenkorn viene ad Arcangeli, attento lettore di «Art News», da CHIPP 1957. Sulla qualità pittorica di Sergio Romiti Arcangeli si era precocemente espresso già nel 1951 presentando la sua opera alla Strozziina (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 108-109: «Io credo nella schiettezza, nella legittimità del suo atto originario di pittore; c'è in lui una scelta preventiva e tenace di certi temi, solo apparentemente formali, una fiducia che nessuna ventata astrattiva o idealizzante possa mai distruggere certe strutture, diroccare entro la nostra mente e nel nostro occhio gli oggetti [...]. La presenza della vita, ecco quello che importa; ed è presente, la vita entro l'unità della sua lucidezza mentale, in variazioni che toccano l'eleganza, la limpidezza, la malinconia e ora, soprattutto in nature morte recenti dove la condotta pittorica è più carica e arrischiata, il vigore del dramma. Brillano certe scaglie di chiari, sulle brocche, sugli oggetti, come cocci emergenti a forza dai fondi bruni, verdoni; ne nasce un effetto animato, una reazione fra l'impeto volontario e l'impegno della struttura, da riappellarsi, in traslato minore, ma non indegnamente, al gran padre Cézanne»). Dei nove quadri esposti da Sergio Romiti alla Quadriennale romana del 1959-1960 (*VIII QUADRIENNALE NAZIONALE* 1959, pp. 180-181, nn. 1-9) Arcangeli fa riferimento in questa lettera ai nn. 6 (*Composizione verticale grigia*, 1959), 8 (*Nello spazio n. 1*, 1959) e 9 (*Composizione in grigio-Scala musicale*, 1959), rispettivamente in *SERGIO ROMITI* 2019, II, nn. 753, 760, 752. La protesta contro l'inserimento di Cy Twombly tra gli artisti del neo-dada americano nasce come risposta a VIVALDI 1959k: «una certa idea di 'tempo' si può intravedere anche nel lavoro che svolge in America il gruppo neo-dadaista (Rauschenberg, Johns, Twombly), tutto teso all'intersezione, su una superficie, di 'modi d'essere' diversi: l'ironia, il dramma, l'eleganza, il patetismo». Il trombettista jazz americano Chet Baker cui Arcangeli associa la pittura di Cy Twombly era tra i principali esponenti del nascente cool jazz (nella sua variante più lirica e intimista) e aveva tenuto nel 1959 una fortunata tournée italiana da cui era scaturito il disco *Chet Baker in Milan* (Jazzland/OJC, 1959).

¹⁰¹ ARCANGELI 1959: l'articolo è in buona parte incentrato sull'attività ritrattistica di Marco Benefial, con una lunga e appassionata lettura del *Ritratto della famiglia Marefoschi* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini.

Continuo a vivere nelle fogne, con cinquantamila lire al mese, litigo con violenza con i miei amici, sono completamente solo: ma, almeno, ho il bene di assistere a questo modesto carnevale, e il bene, anche (sarà presunzione) di avere o di farmi le mie idee, sulla vita se posso, e su tutta la pittura d'occidente da Bisanzio fino al 19 aprile 1960, come specialista, con la mia testa e con i miei occhi¹⁰².

L'ultima lettera di questa corrispondenza, la risposta di Vivaldi al lungo sfogo di Arcangeli, non aggiunge molto alla discussione: a Roma, ribatte Vivaldi, ci sono «quattro o cinque artisti seri»; nel corso della lettera li riduce a tre, «due pittori (Scialoja e Dorazio) e una speranza (Novelli)»: sono, afferma, «l'unica mia speranza contro il neo-surrealismo che sta sbaragliando il campo a Milano e contro l'accademismo in cui sta ormai da tempo degenerando l'*informel*». La decisione di più frequenti soggiorni a Parigi, dopo che un primo breve viaggio parigino dell'aprile lo aveva entusiasmato per «la solita vecchia aria di libertà e di stimolo intellettuale», è comunicata ad Arcangeli con un certo sollievo («da quando Scialoja, stufo, dopo aver distrutto una sessantina di quadri, è partito per New York con l'intenzione di rimanerci abbastanza a lungo, Roma è diventata il deserto»). E trapela un inedito fastidio per la scarsa attenzione che dimostra il collezionismo romano verso i pittori romani più giovani («il ministro Campilli, influenzato da Crispolti e dalla Crispolti, tutto compra tranne i giovani romani o residenti a Roma – come Twombly che pure è un buon pittore»): un segno della disaffezione che Vivaldi inizia a mostrare verso quel mondo di relazioni costruite con artisti e gallerie negli anni precedenti¹⁰³.

Non sappiamo se la mancanza di altre lettere successive a questa sia da imputare a fatti contingenti o all'esaurimento degli argomenti fra i due. Ma gli sviluppi, nei primi anni Sessanta, del pensiero critico di Arcangeli e di Vivaldi devono non poco allo scambio polemico fin qui ricostruito. Non certo perché i due abbiano avvicinato le loro opinioni, anzi, per il contrario: ognuno dei due sembra riconfermare caparbiamente le proprie, misurate e messe alla prova dal confronto con quelle dell'altro.

Leggere di Cesare Vivaldi, a pochi mesi di distanza dalla sua presentazione delle opere ancora surrealisteggianti e materiche di Franco Angeli alla Galleria La Salita nel gennaio 1960 (dominate, scrive Vivaldi, da una «nostalgia visiva, nostalgia di forme [...]». Sono rappresentate non le cose, ma le lacrime delle cose¹⁰⁴), l'introduzione al numero unico *Crack. Documenti d'arte moderna*, pubblicato nel giugno, impressiona non poco. È, questa, la prima matura discesa in campo militante di Vivaldi, che riunisce sotto una comune appartenenza a un neo-dada europeo i quadri di Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli, Giulio Turcato e i collages e gli assemblages di Gino Marotta, Fabio Mauri e Mimmo Rotella. Nell'introduzione a *Crack* sembra che l'atteggiamento del Vivaldi poeta, il disilluso e a un tempo candido sguardo rivolto al mondo moderno senza cedimenti sentimentali o lirismi di *Telefono più radio* o di *Taccuino Flegreo* della raccolta *Dialogo con l'ombra*¹⁰⁵, sia stato trasferito per la prima volta in un testo di critica d'arte:

Amiamo il mondo. La tavola pitagorica che è il mondo. Le sensazioni dissociate attraverso cui si esprime, come numeri in tante caselle irrimediabili. Le disarmonie che lo rendono armonico. Il paesaggio melenso del Vesuvio, e il ringhio furbo e millantatore delle «seicento» che cambiano marcia per affrontare la salita. Il neon sentimentale, i tiscis riflettori del Colosseo e le dolci, arroganti lamiere lacerate e insanguinate dopo lo scontro. Amiamo Dracula e la sua vittima, il

¹⁰² Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

¹⁰³ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 4 maggio 1960, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.

¹⁰⁴ VIVALDI 1960c.

¹⁰⁵ VIVALDI 1960f, pp. 16, 26-27.

morto e il vivo, il demonio e il cherubino. I miracoli della TV o del Cinemascope, oltre ogni idiozia, ci affascinano; e così lo spettacolo di un pubblico abbruttito dai «mass media». [...]. Sui tramonti di Roma vorremmo fissare col «vinavil» le immagini, i frammenti che ci piacciono. Sovrapporre alla porta del Popolo sempre ingombra di grasse automobili le gambe di Marilina, uno stecco, un pappagallo impagliato, una bustina di caffè Hag¹⁰⁶.

Su questo scritto ha certo agito l'allineamento di Vivaldi all'ultimo lavoro di Mauri, Novelli e Rotella; ma anche, come ha efficacemente dimostrato Maria Grazia Messina, la conoscenza del testo di Pierre Restany dedicato ai *Nouveaux Réalistes* pubblicato ad apertura della mostra milanese alla Galleria Apollinaire nell'aprile dello stesso 1960: con l'invito agli artisti a vivere «la 'passionante aventure du réel perçu en soi' e non attraverso il prisma della sua trascrizione concettuale o immaginativa»¹⁰⁷. La svolta di Vivaldi è stata repentina e *Crack* rappresenta, per lui, l'abbandono di una critica d'arte fondata soprattutto sulla interrogazione e l'interpretazione dei linguaggi visivi. In questo passaggio parla più a nome suo che degli artisti da lui coinvolti:

Rifutiamo il linguaggio. Anzi abbiamo smesso di credere nel linguaggio, senza nemmeno bisogno di rifiutarlo. Non crediamo nell'ordine convenzionale del linguaggio (sintassi, sequenze, toni, segni) e nemmeno nel suo «negativo», nell'informe. Ci limitiamo al minimo, all'elemento irriducibile, alla parola singola o al blocco di parole, alla linea, al punto, a una trama di luce, all'oggetto. Vorremmo elevare il mondo «in toto» a monumento, ma ci accontentiamo di metterne insieme dei pezzi staccati, dei frammenti; senza mistero, senza iniziazioni, alla luce del sole. L'oceano informe s'è ritirato, il caos coagulato, in un modo, in un ordine qualsiasi ma pure saldo. Scampati a innumerevoli naufragi ecco che pazientemente, senza fretta e senza preoccupazioni, facciamo i conti, inventariamo ed inventiamo¹⁰⁸.

Parte da questo rifiuto della centralità dei linguaggi visivi l'azione critica del Vivaldi oggi più noto, colui che di lì a breve sarebbe diventato il sostenitore degli artisti romani della Scuola di Piazza del Popolo: quando avrà l'intelligenza di leggere le ripetute strutture elementari di Tano Festa (1961) non come episodio tardo-costruttivista ma come il prodotto di una «azione» («Tano Festa dipinge nel modo caparbio e ostinatamente candido con cui un bimbo si delizia nel correre strisciando un bastone lungo un'interminabile cancellata»¹⁰⁹); o quando saprà inquadrare il ritorno alla figurazione di Mario Schifano (1963) entro un moto ormai diffuso di insopprimibile «fame di realtà»¹¹⁰, in opposizione all'esaurimento di una pittura troppo autoriflessiva.

A chiusura del suo *Giorgio Morandi* Francesco Arcangeli indica, come data di inizio della scrittura, «luglio 1960»¹¹¹. La lunga e sofferta monografia¹¹² ha come tema di fondo il dialogo silenzioso di un artista della generazione eroica delle avanguardie con gli artisti e i poeti della sua stessa generazione; ma anche, soprattutto, il lascito di Morandi agli intellettuali e agli artisti della generazione successiva, la «generazione di mezzo», la stessa di Arcangeli e del cui ruolo egli ha a lungo discusso con Vivaldi. Misurare i valori della pittura del 1960 su quelli della pittura morandiana (a sua volta misurata sulla pittura dei secoli precedenti) significa per Arcangeli affermare che non esiste discontinuità tra pittura antica e pittura moderna; e che

¹⁰⁶ VIVALDI 1960g, p. 5.

¹⁰⁷ MESSINA 2011, p. 60 (la citazione proviene da RESTANY 1960, p. 8); nello stesso studio sono ricostruite la cronologia e le modalità dell'avvicinamento del mondo artistico romano a Pierre Restany.

¹⁰⁸ VIVALDI 1960g, p. 7.

¹⁰⁹ VIVALDI 1961b, p.n.n.

¹¹⁰ VIVALDI 1963, p.n.n.

¹¹¹ ARCANGELI 1964, p. 342.

¹¹² Tutte le travagliate vicende della stesura e della pubblicazione del libro sono ricostruite in ARCANGELI/CESARI 2007.

perciò non esiste differenza nel giudizio di valore tra pittura antica e pittura moderna. L'aveva scritto con chiarezza in un testo poco noto del 1953, quando aveva spiegato che l'arte contemporanea non deve aver paura del confronto con l'arte antica, e che è l'arte antica a stabilire le coordinate di giudizio dell'arte moderna¹¹³. Nel 1953 era più facile affermarlo, in piena polemica tra realismo e astrazione; nel 1960, con il rilancio diffuso di Dada, con i primi quadri monocromi, con il crollo del confine tra pittura e scultura, questa posizione era meno ovvia, e più difficilmente sostenibile.

Va tenuto infine presente, credo, un altro fatto. La monografia su Morandi viene scritta da Arcangeli proprio mentre sta prendendo avvio, in Italia, la prima seria storiografia sul Novecento: Maurizio Calvesi con gli studi su Boccioni nel passaggio dal simbolismo al futurismo; Enrico Crispolti con le ricerche sul secondo futurismo e su Arturo Martini a Ca' Pesaro¹¹⁴. Arcangeli deve fare i conti con questa generazione di critici e storici più giovani. Sceglie la via di una storia dell'arte del Novecento che ne rilegge, nel complesso, i valori. La sua storia dell'arte si contrappone a chi, come Vivaldi, partecipa della novità delle ultime ricerche degli artisti e sulla spinta delle proprie ricerche di poeta, affronta le opere prodotte dai giovani del suo tempo senza più bisogno dei saperi tradizionali della disciplina. Ma scrive anche una «monografia militante»: da contrapporre, questa volta, ai nascenti tentativi di una storia dell'arte italiana del Novecento che isolano gli studi in un campo di prevalente ricerca storico-documentaria, senza una effettiva continuità di giudizio con i valori affermati nella stretta contemporaneità.

¹¹³ «Abbiamo dunque sbagliato ad affaticarci tanto per educare i giovani al senso che la pittura non può non essere, prima di ogni altra cosa, veramente e specificamente, pittura? Un momento, signori, un momento: non confondete, per favore, le etichette con la sostanza delle cose. Quando in liceo io e tanti della mia professione ci sforzavamo di avvicinare i giovani all'arte, non si intendeva certo di accostarli agli arcaici greci o ai bizantini o ai romanici per allontanarli da Correggio o da Prassitele o dal Caravaggio, come qualche frettoloso avrebbe preteso. Si intendeva soltanto arricchire durevolmente la loro vita; aiutarli a intendere l'enorme e molteplice retaggio della più grande civiltà figurativa che, dagli egizi su su fino a Matisse, a Klee, a Soutine, a Morandi, la storia dell'uomo abbia coscientemente posseduto; aiutarli a intenderlo liberamente, senza prevenzioni, senza ingombri mentali. Ora, Antonello da Messina, Luca Signorelli, Lorenzo Lotto, Giambattista Moroni, Guido Reni, Evaristo Baschenis, Vittore Ghislandi, Giacomo Ceruti, sono parte vivente di quel retaggio; non appartennero a nessuna schiera organizzata, non danno ragione né agli astrattisti né ai neorealisti; furono tutti, in varia misura, uomini interi, non dimezzati; artisti grandi, artisti veri. L'arte contemporanea, se è grande (come, nelle sue migliori espressioni, crediamo fermamente che sia), non deve aver paura del loro confronto [...]. Pericoloso è esporre i cattivi pittori, non quelli grandi e veri. Diremo di più; se il pubblico saprà intendere davvero il 'bello ideale' di Guido Reni amerà molto meno quello di Hayez o di Funi; se saprà intendere davvero la 'realtà' di Fra Galgario non potrà più sopportare quella di Michetti. Vi parrebbe un risultato di poco conto? Sarebbe questa, anzi, la più solida piattaforma per una comprensione intelligente e profonda di Matisse, Braque, ecc. ecc.» (ARCANGELI 1953, pp. 106-107).

¹¹⁴ CALVESI 1958 e 1961a; CRISPOLTI 1958a e 1959.

BIBLIOGRAFIA

VIII QUADRIENNALE NAZIONALE 1959

VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, catalogo della mostra, Roma 1959.

XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958

XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia 1958.

ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI 1960 1959

Almanacco Letterario Bompiani 1960, Milano 1959.

ARCANGELI 1942

F. ARCANGELI, *Parabola evangelica*, «Architrave», 10, 1933, p. 10.

ARCANGELI 1943/1993

F. ARCANGELI, *Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata*, «Proporzioni», 1943, pp. 85-98, ora in *IL PREMIO BERGAMO* 1993, pp. 110-116.

ARCANGELI 1952

F. ARCANGELI, *Le Arti figurative*, «L'Approdo», 4, 1952, pp. 106-108.

ARCANGELI 1953

F. ARCANGELI, *Le arti figurative*, «L'Approdo», 1, 1953, pp. 106-108.

ARCANGELI 1954/1977

F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», 59, 1954, pp. 29-43, ora in *ARCANGELI 1977*, pp. 313-326.

ARCANGELI 1956a

F. ARCANGELI, *L'affannoso padiglione italiano*, «L'Europeo», 28, 1956, pp. 25-27.

ARCANGELI 1956b

F. ARCANGELI, *Colava grovigli di smalto sulla tela stesa a terra. Jackson Pollock*, «L'Europeo», 53, 1956, p. 52.

ARCANGELI 1957/1977

F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, «Paragone», 85, 1957, pp. 3-45, ora in *ARCANGELI 1977*, pp. 338-376.

ARCANGELI 1957/1994a

F. ARCANGELI, *De Gregorio Marignoli Orsini Raspi Toscano*, opuscolo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, marzo-aprile 1957), Bologna 1957, ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994, I*, pp. 216-220.

ARCANGELI 1957/1994b

F. ARCANGELI, *Opere di Alberto Burri*, opuscolo della mostra (Bologna, Galleria La Loggia, ottobre-novembre 1957), Bologna 1957, ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994, I*, pp. 226-232.

ARCANGELI 1958a

F. ARCANGELI, *Piero Giunni*, in *XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958*, pp. 75-76.

ARCANGELI 1958b

F. ARCANGELI, *Carlo Corsi*, in *XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958*, pp. 91-93.

ARCANGELI 1958c

F. ARCANGELI, *Francesco Arcangeli e Sergio Vacchi intervengono nel dibattito apertosi nel precedente numero di «Notizie» con uno scritto di Enrico Crispolti*, «Notizie. Arti Figurative», 7, 1958, pp. 11-16.

ARCANGELI 1958/1994a

F. ARCANGELI, *Leoncillo*, opuscolo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, ottobre 1958), Roma 1958, ora in ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 275-281.

ARCANGELI 1958/1994b

F. ARCANGELI, *Raspi*, opuscolo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, aprile-maggio 1958), Roma 1958, ora in ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 263-266.

ARCANGELI 1958/1994c

F. ARCANGELI, *Tempere, disegni, litografie di Fautrier*, opuscolo della mostra (Bologna, Galleria La Loggia, marzo 1958), ora in ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 257-262.

ARCANGELI 1959

F. ARCANGELI, *Un pittore incorrotto*, «Il Resto del Carlino», 4 agosto 1959, p.3.

ARCANGELI 1960a

F. ARCANGELI, *La pittura degli «anni zero»*, «Il Resto del Carlino», 27 gennaio 1960, p. 3.

ARCANGELI 1960b

F. ARCANGELI, *Un brano di epica moderna*, «Palatina», 13, 1960, pp. 77-79.

ARCANGELI 1961

F. ARCANGELI, *Un naturalismo moderno*, «Il Verrì», 3, 1961, pp. 143-145.

ARCANGELI 1964

F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano 1964.

ARCANGELI 1977

F. ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale. II. Il secondo dopoguerra*, Torino 1977.

ARCANGELI 1978

F. ARCANGELI, *Pittura bolognese del '300*, presentazione di C. Gnudi, profili di artisti e schede a cura di P.G. Castagnoli, A. Conti, M. Ferretti, Bologna 1978.

ARCANGELI 1996

F. ARCANGELI, *Stella sola. Poesie*, Cittadella 1996.

ARCANGELI 2014

F. ARCANGELI, *Tarsie*, postfazione di M. Ferretti, Pisa 2014 (ristampa anastatica; prima edizione: Roma 1942).

ARCANGELI/CESARI 2007

F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, stesura originaria inedita, a cura di L. CESARI, Torino 2007.

ARCANGELI/PIETRANTONIO 2015

F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, a cura di V. PIETRANTONIO, Bologna 2015.

ARCANGELI/TRENTO 1994

F. ARCANGELI, *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, a cura di D. TRENTO, I-II, Bologna 1994.

ARGAN 1959

G.C. ARGAN, *Burri*, opuscolo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, aprile 1959), Bruxelles 1959.

ARGAN 1961

G.C. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, «Il Verrini», 3, 1961, pp. 3-42.

BARILLI 1961

R. BARILLI, *Considerazioni sull'informale*, «Il Verrini», 3, 1961, pp. 43-62.

BRUNETTI 2002

A. BRUNETTI, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*. *Tracce per un percorso*, Firenze 2002.

BRUNO-CASTAGNOLI-BIASIN 2000

G. BRUNO, P.G. CASTAGNOLI, D. BIASIN, *Ennio Morlotti. Catalogo Ragionato dei dipinti*, I-II, Milano 2000.

BUCARELLI 1960

P. BUCARELLI, *Jean Fautrier, pittura e materia. Catalogo illustrato con 700 riproduzioni*, prefazione di G. Ungaretti, Milano 1960.

BURRI 2015

Burri. Catalogo generale, II. *Pittura 1958-1978*, a cura di B. Corà, Città di Castello 2015.

BURRI CONSAGRA DE KOONING MATTÀ ROTHKO 1960

Burri Consagra De Kooning Matta Rothko, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, novembre 1960), Roma 1960.

CALVESI 1958

M. CALVESI, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, «Arte antica e moderna», 2, 1958, pp. 149-169.

CALVESI 1959

M. CALVESI, *Burri*, «Quadruplo», 7, 1959, pp. 79-90 (ripubblicato in CALVESI 1966, pp. 190-203).

CALVESI 1961a

M. CALVESI, *Boccioni e Previati*, «Commentari», 1, 1961, pp. 57-65.

CALVESI 1961b

M. CALVESI, *Informale e dopo-informale*, «Il Verrì», 3, 1961, pp. 150-153.

CALVESI 1966

M. CALVESI, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Milano 1966.

CALVINO/BARANELLI 2000

I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano 2000.

CHIODI 1947

P. CHIODI, *L'esistenzialismo di Heidegger*, prefazione di N. Abbagnano, Torino 1947.

CHIODI 1956

P. CHIODI, *L'astrattismo e l'arte d'oggi*, «I 4 Soli», 1, 1956, pp. 20-21.

CHIPP 1957

H.B. CHIPP, *Diebenkorn Paints a Picture*, «Art News», 3, 1957, pp. 44-47, 54-55.

CINELLI 2014

B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: fra quadri e poesie*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze giugno 2013), a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, Udine 2014, pp. 53-64.

CINELLI 2017

B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi (Milano 25 ottobre 2013), a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 53-67.

CRISPOLTI 1958a

E. CRISPOLTI, *Appunti sul problema del Secondo Futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, «Notizie. Arti Figurative», 5, 1958, pp. 35-51.

CRISPOLTI 1958b

E. CRISPOLTI, *Sintomi di crisi*, «Notizie. Arti Figurative», 6, 1958, pp. 11-15.

CRISPOLTI 1959

E. CRISPOLTI, *Arturo Martini futurista*, «Emporium», CXXX, fasc. 778, 1959, pp. 155-160.

CRISPOLTI 1961

E. CRISPOLTI, *Ipotesi attuali*, «Il Verrì», 3, 1961, pp. 63-97.

CRISPOLTI 2015

E. CRISPOLTI, *Burri «esistenziale». Un «taccuino critico» storico preceduto da un dialogo attuale*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2015.

CY TWOMBLY 1958

Cy Twombly, opuscolo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1958), Roma 1958.

CY TWOMBLY 1960

Cy Twombly, opuscolo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1960), Roma 1960.

EMILIANI 2018

A. EMILIANI, *Ritratto di Francesco Arcangeli*, in *Francesco Arcangeli. Maestro e fratello*, atti del convegno (Bologna 12 novembre 2015), a cura di A. Emiliani, Bologna 2018, pp. 19-73.

FERGONZI 2019

F. FERGONZI, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Milano 2019.

FERRETTI 1994

M. FERRETTI, *Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli*, in *Morlotti. Opere 1940-1992*, catalogo della mostra, a cura di A. Buzzoni, Ferrara 1994, pp. 19-35.

FERRETTI 2014

M. FERRETTI, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma «da ricordarsene un pezzo»*, in *ARCANGELI 2014*, pp. 85-152.

GASTALDON 2017a

G. GASTALDON, *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 1-18.

GASTALDON 2017b

G. GASTALDON, *Uno sguardo oltreoceano, Tab. 2 Mark Rothko*, «Palinsesti», 6, 2017, pp.n.nn.

GIORNATA DI STUDI 2005

Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli, a cura di G. Salvatori, (*Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna*; 5), Bologna 2005.

GUTTUSO 1957

R. GUTTUSO, *Del realismo, del presente e altro*, «Paragone», 85, 1957, pp. 63-74.

HEIDEGGER 1953

M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, traduzione di P. Chiodi, Milano-Roma 1953.

IL PREMIO BERGAMO 1993

Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie, a cura di M. Lorandi, F. Rea, C. Tellini Perina, Milano 1993.

JACKSON POLLOCK 1958

Jackson Pollock, catalogo della mostra, a cura di N. Ponente, presentazione di P. Bucarelli, introduzione di S. Hunter, Roma 1958.

KAPROW 1958

A. KAPROW, *The Legacy of Jackson Pollock*, «Art News», 6, 1958, pp. 24-26, 55-57.

KLINE ROTHKO SCARPITTA TWOMBLY 1959

Kline Rothko Scarpitta Twombly, manifesto della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1959), Roma 1959.

MARCHIORI-DRUDI GAMBILLO 1961

G. MARCHIORI, M. DRUDI GAMBILLO, *I ferri di Burri*, Roma 1961.

MASSACCESI 2011

F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011.

MAZZARIOL 1958

G. MAZZARIOL, *Giovane pittura italiana alla XXIX Biennale*, «La Biennale di Venezia», 30, 1958, pp. 18-26.

MESSINA 2011

M.G. MESSINA, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Ricerche sul Novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, atti della giornata di studio (Napoli 27 novembre 2008), a cura di M. De Vivo, R. Naldi, Napoli 2011, pp. 57-68.

NOVELLI PERILLI TWOMBLY SCARPITTA VANDERCAM 1959

Novelli Perilli Twombly Scarpitta Vandercam, dépliant della mostra (Roma Galleria La Tartaruga, luglio 1959), Roma 1959.

OVIDIO/VIVALDI 1996

P. OVIDIO, *L'arte di amare. Come curar l'amore. L'arte del trucco*, cura e traduzione di C. VIVALDI, Milano 1996.

PORTER 1958

F. PORTER, *Jasper Johns (Castelli, Jan 20, Febr. 8)*, «Art News», 9, 1958, p. 20.

RAIMONDI 2010

E. RAIMONDI, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di G. Fenocchio, G. Zanetti, Bologna 2010.

RAUSCHENBERG 1958

R. RAUSCHENBERG, [Statement], in *Is today's artist with or against the past?*, «Art News», 4, 1958, pp. 46, 56.

RAUSCHENBERG 1959

Rauschenberg, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1959), Roma 1959.

RESTANY 1960

P. RESTANY, *Les Nouveaux Réalistes*, opuscolo della mostra, Milano, Galleria Apollinaire, 16 aprile 1960, pp. 3-8.

RIZZI 2005

A. RIZZI, *Scritti di Francesco Arcangeli*, in *GIORNATA DI STUDI* 2005, pp. 39-64.

ROMA ANNI '60 1990

Roma anni '60. *Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990.

ROSENBLUM 1958

R. ROSENBLUM, *First one-man show at Castelli Gallery*, «Arts Magazine», 4, 1958, p. 54.

ROVATI 1998a

F. ROVATI, *Francesco Arcangeli: note sullo stile (1954-1964)*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 1, 1998, pp. 237-245.

ROVATI 1998b

F. ROVATI, *Il 'Romanticismo' di Francesco Arcangeli*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s., 38-39, 1998-1999, pp. 117-169.

ROVATI 2011

F. ROVATI, *Francesco Arcangeli lettore di «Art News»*, «Paragone», s. 3, 95, 2011, pp. 59-66.

RUSSOLI 1958

F. RUSSOLI, *Giovani artisti italiani e stranieri*, in *XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958*, pp. 115-119.

SALVATORI 2005

G. SALVATORI, *Biografia di Francesco Arcangeli*, in *GIORNATA DI STUDI 2005*, pp. 65-85.

SCIALOJA 1960

T. SCIALOJA, *Diario di un pittore*, «Tempo presente», 2-3, 1960, pp. 143-150.

SCIALOJA 1991

T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, prefazione di G. Dorfles, Roma 1991.

SECONDA MOSTRA PERSONALE 1958

Seconda mostra personale di Alfredo Chighine con trenta dipinti del 1957 e 1958, opuscolo della mostra, testo di F. Russoli, Milano 1958.

SERGIO ROMITI 2019

Sergio Romiti. Catalogo ragionato dei dipinti, a cura di G. Salvatori, I-II, Bologna 2019.

TAPIÉ 1958

M. TAPIÉ, *Serpan*, dépliant della mostra (Parigi, Galerie Stadler, 29 ottobre 1958), Parigi 1958.

TERENZI 1958

C. TERENZI, *Rothko: le mostre e la critica in Italia*, in *Rothko*, catalogo della mostra, a cura di O. Wick, Milano 2007, pp. 57-69.

TESTORI 1957

G. TESTORI, *Realtà e natura*, «Paragone», 85, 1957, pp. 45-62.

THE NEW AMERICAN PAINTING 1958

The New American Painting / La nuova pittura americana, a cura di F. Russoli, A. Barr jr., Cinisello Balsamo 1958.

TRENTO 1992

D. TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, «Arte a Bologna», 2, 1992, pp. 138-171.

TRENTO 1994

D. TRENTO, *Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea*, in ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 15-47.

TURNER MONET POLLOCK 2006

Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, Milano 2006.

TWOMBLY 1957

C. TWOMBLY, [dichiarazione senza titolo, nella serie *Documenti di una nuova figurazione*], «L'esperienza moderna», 2, 1957, p. 32.

VALESCCHI 1956

M. VALESCCHI, *Filippo de Pisis*, Milano 1956.

VALESCCHI 1957a

M. VALESCCHI, *Dipinti recenti di Sergio Vacchi. Sculture e disegni di Isa Pizzoni*, opuscolo della mostra, Milano 1957.

VALESCCHI 1957b

M. VALESCCHI, *Maestri moderni*, Milano 1957.

VALESCCHI 1958a

M. VALESCCHI, *Bruno Pulga. 12 opere*, Milano 1958.

VALESCCHI 1958b

M. VALESCCHI, *Renato Birolli. Momenti di un'estate in Liguria. Cere colorate esposte alla Galleria Odyssea*, dépliant della mostra, Roma 1958.

VALESCCHI-ARCANGELI 1952

M. VALESCCHI, F. ARCANGELI, *Sergio Romiti. Peintures*, dépliant della mostra, Parigi 1952.

VENTURI 1958

L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, Roma 1958.

VILLA 1953

E. VILLA, *Burri*, «Arti visive», 4-5, 1953, pp.n.nn.

VIVALDI 1956a

C. VIVALDI, *Gli scultori siciliani alla Biennale di Venezia*, «L'Ora», 12 luglio 1956, p.3.

VIVALDI 1956b

C. VIVALDI, *I pittori siciliani e la crisi del realismo*, «L'Ora», 3 agosto 1956, p.3.

VIVALDI 1957a

C. VIVALDI, *Scarpitta*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 27 maggio 1957), Roma 1957, pp.n.nn.

VIVALDI 1957b

C. VIVALDI, *Giulio Turcato*, «L'esperienza moderna», 2, 1957, p. 20.

VIVALDI 1957c

C. VIVALDI, *Romagnoni e Treccani*, «Corrispondenza Socialista», 24 novembre 1957, p. 4.

VIVALDI 1957d

C. VIVALDI, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, «L'esperienza moderna», 3-4, 1957, pp. 20-24.

VIVALDI 1958a

C. VIVALDI, *Gastone Novelli*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Salita, 29 marzo 1958), Roma 1958, pp.n.nn.

VIVALDI 1958b

C. VIVALDI, *Scarpitta*, Roma 1958, pp.n.nn.

VIVALDI 1958c

C. VIVALDI, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, «Artecronaca», numero unico, 1958, pp. 1, 8.

VIVALDI 1958d

C. VIVALDI, *Troppi primi della classe. Panorama del padiglione italiano alla ventinovesima Biennale*, «Corrispondenza Socialista», 51, 1958, p. 4.

VIVALDI 1958e

C. VIVALDI, *Un «record». Alla Biennale i paesi stranieri sono 36*, «Corrispondenza Socialista», 53, 1958, p. 4.

VIVALDI 1958f

C. VIVALDI, *Tobey e Wols. I due maggiori presentati alla Biennale di Venezia*, «Corrispondenza Socialista», 55, 1958, p. 4.

VIVALDI 1958g

C. VIVALDI, *Perché ce ne siamo andati*, «Tempo presente», 9-10, 1958, pp. 722-730.

VIVALDI 1959a

C. VIVALDI, *Giovane pittura di Roma. Scarpitta, Perilli, Novelli, Accardi, Sanfilippo, Bignardi, Rotella, Marotta, Nuvolo, Buggiani*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1959), Roma 1959.

VIVALDI 1959b

C. VIVALDI, *America neo-dada*, «Tempo presente», 2, 1959, p. 152.

VIVALDI 1959c

C. VIVALDI, *Astratto-concreto*, «Tempo presente», 2, 1959, p. 160.

VIVALDI 1959d

C. VIVALDI, *Ancora della «nuova figurazione»*, «L'esperienza moderna», 5, 1958, pp. 17-18.

VIVALDI 1959e

C. VIVALDI, *La nouvelle avant-garde italienne*, «Aujourd'hui. Art et Architecture», 21, 1959, pp. 8-15.

VIVALDI 1959f

C. VIVALDI, *La Quadriennale d'Arte Moderna si farà?*, «Italia domani», 4 ottobre 1959, pp. 10-11.

VIVALDI 1959g

C. VIVALDI, *Quadriennale. Ogni scherzo vale*, «Italia domani», 22 novembre 1959, p.16.

VIVALDI 1959h

C. VIVALDI, *Una intervista con De Kooning*, «Italia domani», 29 novembre 1959, p.16.

VIVALDI 1959i

C. VIVALDI, *L'astrattismo di Mafai*, «Italia domani», 6 dicembre 1959, p. 16.

VIVALDI 1959j

C. VIVALDI, *I pellegrinaggi di Santomaso*, «Italia domani», 13 dicembre 1959, p. 17.

VIVALDI 1959k

C. VIVALDI, *Nuove vie dell'arte*, in *ALMANACCO LETTERARIO BOMPLANI 1960* 1959, pp. 131-136.

VIVALDI 1960a

C. VIVALDI, *America neo-dadaista*, «Italia domani», 3 gennaio 1960, p. 17.

VIVALDI 1960b

C. VIVALDI, *Astrattisti alla Quadriennale*, «Italia domani», 17 gennaio 1960, p. 16.

VIVALDI 1960c

C. VIVALDI, *Franco Angeli*, dépliant della mostra (Galleria La Salita, Roma, 20 gennaio 1960), Roma 1960.

VIVALDI 1960d

C. VIVALDI, *Avventura di Corpora*, «Italia domani», 24 gennaio 1960, p. 17.

VIVALDI 1960e

C. VIVALDI, *Ma quale America?*, «Italia domani», 14 febbraio 1960, p.16.

VIVALDI 1960f

C. VIVALDI, *Dialogo con l'ombra*, Roma 1960.

VIVALDI 1960g

C. VIVALDI, [senza titolo], in *Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, a cura di G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi, Milano 1960, pp. 5-17.

VIVALDI 1961a

C. VIVALDI, *Eredità dell'informale*, «Il Verri», 3, 1961, pp. 176-178.

VIVALDI 1961b

C. VIVALDI, *Festa*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Salita, 3 maggio 1961), Roma 1961.

VIVALDI 1963

C. VIVALDI, [Presentazione senza titolo], in *Tutto Schifano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Odyssa, aprile 1963), testi di M. Calvesi, C. Vivaldi, Roma 1963, pp.n.nn.

VIVALDI 1999

C. VIVALDI, *Il colore della speranza. Poesie 1951-1998*, introduzione di S. Verdino, Roma 1999.

VIVALDI 2002

C. VIVALDI, *Poesie. 1995-1998*, prefazione di S. Verdino, Genova 2002.

VIRGILIO/VIVALDI 2005

P. VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di C. VIVALDI, Milano 2005.

ABSTRACT

Il contributo ricostruisce una polemica oggi dimenticata sull'arte italiana moderna che, tra 1958 e 1960, si svolse tra un affermato critico e storico dell'arte italiana, Francesco Arcangeli e un più giovane poeta e critico letterario romano, Cesare Vivaldi. Questa polemica è fatta rivivere attraverso i testi pubblicati dai due scriventi, spesso in fogli periodici di difficile reperimento; e, soprattutto, attraverso alcune loro importanti lettere inedite, qui pubblicate per stralci. I due contendenti affermano le loro convinzioni critiche (la necessità che la pittura moderna interroghi la visione della natura, sull'asse Monet-Pollock, per Arcangeli; la necessità di un rinnovamento pittorico nella direzione neo-dadaista per Vivaldi) poste in stretta connessione con i principali eventi artistici italiani del biennio 1958-1960: di questi eventi i due forniscono una lettura originale, vivida e piena di interessanti informazioni e opinioni. I temi discussi in questa polemica peseranno sulle scelte critiche dei due negli anni Sessanta: la volontà di spiegare i valori dell'arte italiana del Novecento attraverso la pittura di Giorgio Morandi, per Francesco Arcangeli; il sostegno alla nuova figurazione degli artisti della Scuola di Piazza del Popolo per Vivaldi.

The paper affords and retraces a forgotten controversy on modern Italian art which, between 1958 and 1960, took place between an established critic and historian of Italian art, Francesco Arcangeli, and a younger Roman poet and literary critic, Cesare Vivaldi. The controversy is revived through the texts published by the two writers (often dispersed in rare magazines, newspapers and periodicals) and through excerpts of some unpublished letters. The two contenders affirm their critical convictions (the need for modern painting to interrogate the vision of nature, on the Monet-Pollock axis, in Arcangeli's opinion; the necessity of a pictorial renewal in a neo-Dadaist direction for Vivaldi) and discuss these convictions in a close connection with the main Italian artistic events of the two-year period 1958-1960, of whom Arcangeli and Vivaldi provide an original, vivid and fully opinionated interpretation. The issues discussed in their controversy can explain some of the critical directions of the two in 1960s: Arcangeli tried to explain the hierarchies of pictorial values in Italian art of the 20th century through the paintings of Giorgio Morandi; Vivaldi supported the alternative 'New Figuration' of the Roman artists of the Scuola di Piazza del Popolo.