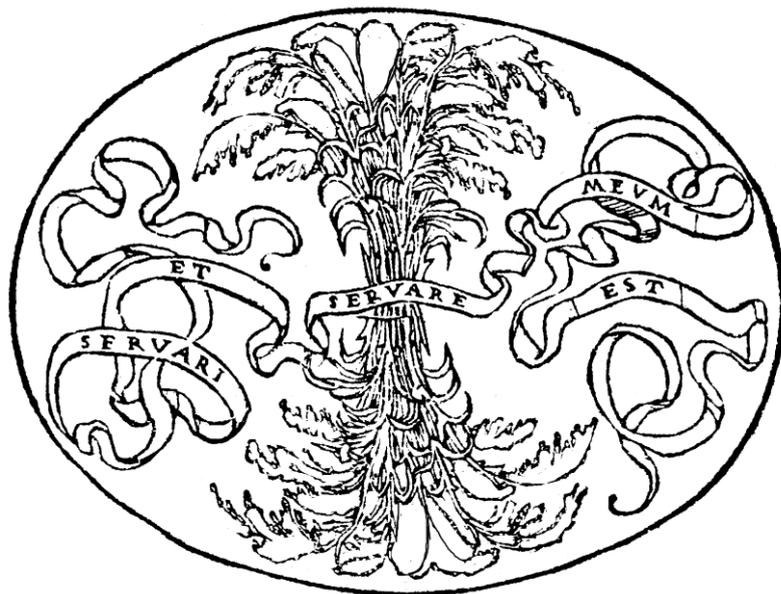


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

9/2012



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

F. Fergonzi, A. Del Puppo, <i>Editoriale</i>	p. 1
R. Del Grande, <i>Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970</i>	p. 3
G. Casini, <i>5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960</i>	p. 38
G. Rubino, <i>Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964</i>	p. 65
E. Francesconi, <i>Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta</i>	p. 91
F. Belloni, <i>Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970</i>	p. 121
D. Viva, <i>De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno</i>	p. 166

5 PITTORI ALLA GALLERIA LA SALITA: IL PROBLEMA DELLA PITTURA MONOCROMA A ROMA INTORNO AL 1960



Fig. 1: Ripresa fotografica dell'inaugurazione della mostra *5 pittori – Roma '60*. In primo piano Tano Festa, Francesco Lo Savio e Mario Schifano, sullo sfondo Piero Dorazio e Giulio Turcato

1. Il 16 novembre 1960, presso la galleria La Salita, situata nei pressi di Piazza di Spagna e animata dall'avvocato di origini faentine Gian Tomaso Liverani¹, si inaugurava una mostra collettiva che proponeva al pubblico romano un gruppo di giovani artisti. La stessa galleria aveva ospitato a partire dal 24 marzo 1959 la prima mostra di Franco Angeli, Tano Festa e Giuseppe Uncini. Il gruppo si era in seguito allargato a Mario Schifano e Francesco Lo Savio in occasione di un'esposizione di *Giovani pittori*, tenutasi dal 23 marzo 1960 alla galleria Appunto, diretta da Richard Chase (in quella circostanza con l'aggiunta di Gianni De Bernardi); e si era infine riproposto alla galleria Il Cancellò di Bologna a partire dal 23 aprile, presentato in quest'ultima esposizione da Emilio Villa, personalità eterodossa nel panorama critico italiano, ma di fondamentale importanza per la sua attenzione verso i giovani esordienti².

Il catalogo prodotto in occasione della mostra romana, realizzato su un foglio di carta grezza poi ripiegabile in due o in quattro, presenta in caratteri a stampa maiuscola le scritte «5 PITTORI», «ROMA 60» e poi, incolonnati e in caratteri analoghi, i cognomi dei cinque artisti partecipanti. Oltre all'indicazione della galleria e della sua ubicazione, si leggono una scritta di particolare interesse, «ENTRE-DEUX ROMAIN», e soprattutto un testo di presentazione in francese firmato da Pierre Restany, datato «Paris, novembre 1960».

Il subentrare di Restany ad altri critici come Emilio Villa e Cesare Vivaldi appare non del tutto chiaro poiché la sua presenza era relativamente nuova nell'ambiente romano, data la prevalente gravitazione del critico su Milano: risaliva al 16 aprile 1960 il suo manifesto dei *Nouveaux réalistes*, uscito per le edizioni della galleria Apollinaire di Guido Le Noci. Tuttavia

¹ Per una ricostruzione complessiva dell'attività della galleria La Salita, condotta a partire dallo studio della documentazione d'archivio, si rimanda a *GLIAN TOMASO LIVERANI* 1998 e *OMAGGIO A LIVERANI* 2002. Permangono tuttavia lacune a livello analitico in quanto tale archivio risulta ormai inaccessibile dalla morte di Liverani e dagli avvenimenti relativi alla successione.

² Strumento di riferimento ancora imprescindibile nella ricostruzione di queste mostre (e dei numerosi avvenimenti contemporanei) è l'analitico regesto documentario assemblato in FAGIOLO DELL'ARCO 1993. Si rimanda in particolare alle pp. 630-638.

L'avvicinamento alla capitale può essere spiegato anche in seguito al coinvolgimento del romano Mimmo Rotella nel gruppo promosso dal critico francese³. Non pare credibile che Restany ignorasse la mostra di gruppo – e la relativa presentazione⁴ – alla galleria Il Cancellò di Bologna, considerato che il testo di Villa era stato ripreso, tradotto in francese con minime varianti⁵, sul numero di settembre di «Aujourd'hui: art et architecture», cruciale luogo di presentazione e di dibattito dell'arte italiana a livello internazionale, anche per l'altissima qualità tipografica della pubblicazione. È significativo confrontare i due testi per le numerose idee di fondo che hanno in comune.

La presentazione di Restany si apre delineando una situazione di profonda decadenza – il decoro delle poetiche informali – da cui sarebbe investita Roma, coniugata con una certa idea di epigonismo condivisa anche da Vivaldi e Villa stesso:

Rome, une fois décadente, devait payer cher le poids de son histoire. Envahie, opprimée, meurtrie, elle répond par l'indifférence aux injures du temps. Cette nonchalance la rend Eternelle: comment s'étonner que cette métropole de notre culture, la Ville par excellence, soit aujourd'hui le refuge de tous nos conformismes?⁶

In *Jeunes Artistes Italiens* di Villa si trovano considerazioni analoghe: «rassembler et restaurer une part obstinée et incorruptible au sein de la corruption obstinée, incessante et quotidienne, juxtaposer, superposer, combiner, supprimer, régénérer, sauver, ruiner, clore et ouvrir»⁷. Concludendo la sua presentazione Restany afferma: «par le biais de ce décalage entre des positions établies, officiellement reconnues et virant déjà à l'academisme d'avant-garde, ces jeunes pragmatistes romains ont leur chance»⁸. Il termine *pragmatistes* non può non ricordare quanto affermato da Villa nel già citato articolo: «C'est l'énergie radicale et fondamentale de l'implicite, un état traumatique mais convaincu de l'expérience, du pragma, des pratiques humaines»⁹; il giudizio si condensa infine nella definizione degli esordienti come «ces nouveaux operarii»¹⁰.

Al di là di queste tangenze, Restany «attua lo stesso tentativo di un serrare le fila generazionale che aveva appena avviato con il gruppo dei *Nouveaux réalistes* francesi»¹¹ e si pone il problema di come collocare nel panorama dell'arte internazionale i cinque artisti:

Il serait vain de vouloir attribuer un dénominateur commun à des démarches d'esprit aussi divers et encore insuffisamment affirmées. Nous entrons là dans le Marais Pontins de l'indécision, mais aussi de la virtualité et du possible devenir. Cette zone marginale se situe bien sûr entre Paris et New York, entre les Neo-Dadas et les Nouveaux Réalistes pour la plupart, entre le *hard-edge* et le nuagisme pour l'un d'eux¹². La voie est étroite, mais elle existe, ne serait-ce qu'à l'état de parenthèses entre deux *art labels*¹³.

³ Come ha rilevato Maria Grazia Messina, il ruolo di Rotella come tramite con il gruppo parigino-milanese non va trascurato in quanto egli «aveva conosciuto Restany nel corso della propria personale del giugno 1959 alla galleria La Salita, presentata da Villa; è così che Restany si appropria del termine *décollage*, introdotto da Villa nel suo *Décollages di Rotella* del 1955, in occasione della mostra dal Ceriola» (cfr. MESSINA 2011, p. 58).

⁴ VILLA 1960c.

⁵ Risulta interessante notare che, su cinque riproduzioni che corredano l'articolo, accanto a un'opera di Schifano, una di Lo Savio, una di Uncini e una di Angeli, ve ne sia una di Piero Manzoni anziché una di Festa.

⁶ RESTANY 1960, pp. n.n.

⁷ VILLA 1960a, p. 41.

⁸ RESTANY 1960, pp. n.n.

⁹ VILLA 1960a, p. 41.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ MESSINA 2011, p. 59.

¹² Restany sta facendo evidentemente riferimento a Lo Savio.

¹³ RESTANY 1960, pp. n.n.

2. L'esile foglio del catalogo con la presentazione appena ricordata non offrono alcuna indicazione in merito all'identificazione delle opere che furono esposte nel novembre 1960 alla galleria La Salita. Secondo testimonianza orale di Luisa Laureati¹⁴, esse rimasero nell'immediato tutte di proprietà del gallerista, andando poi con ogni probabilità disperse nel corso degli anni, cosicché all'asta della collezione Liverani, tenutasi presso Pandolfini nel 2001¹⁵, non ne sarebbe riemersa che una minima parte. A colmare la quasi completa lacuna di testimonianze riguardanti la mostra, su cui in seguito ritorneremo, si è aggiunta una fonte archivistica che, pur non sciogliendo i numerosi interrogativi aperti, fornisce delle possibili integrazioni all'esiguo materiale noto. Nell'Archivio d'Arte Contemporanea dell'Accademia di Brera, più noto come Archivio Ballo¹⁶, si conserva, all'interno di ciascuno dei fascicoli dedicati ai 'cinque della Salita', una copia del catalogo piegata in due e utilizzata come cartella per contenere alcune stampe in bianco e nero di opere datate 1959 e 1960 (Figg. 4-10), in numero variabile a seconda dell'artista e in buona parte dotate del timbro e di indicazioni della galleria La Salita: sembrerebbe, così, plausibile ipotizzare un collegamento con la mostra oggetto del presente studio¹⁷.

Al confronto con le tre fotografie note dell'allestimento originale (Figg. 1-3), che tuttavia non documentano che una parte ridotta rispetto all'insieme degli ambienti della galleria¹⁸, lasciando dunque numerosi punti ciechi, pare comunque possibile trarre la seguente conclusione: alcune delle opere riprodotte nelle 'fotografie Ballo' erano effettivamente esposte alla mostra (certezza vi è solo per un quadro di Angeli, Fig. 4); altre invece (soprattutto nel caso di Uncini, largamente documentato nelle tre foto dell'esposizione e nell'accurato catalogo generale¹⁹) avevano evidentemente per Ballo il significato di memoria visiva di opere coeve degli stessi artisti, anche se non strettamente collegate all'evento espositivo qui in esame. Si può però dedurre un'affinità almeno tipologica tra le opere fotografate e quelle realmente esposte: è proprio tale conclusione a rendere lecito un ragionamento sullo snodo di fine 1960 della carriera dei cinque artisti, ancora largamente da indagare.

¹⁴ Colgo l'occasione per ringraziare sinceramente la Dott.ssa Lancioni per avermi comunicato questo importante dettaglio, ma soprattutto per la grande disponibilità e l'interesse dimostratimi.

¹⁵ Cfr. *COLLEZIONE LIVERANI* 2011.

¹⁶ Per uno studio della storia di questo fondo d'archivio e della personalità di Guido Ballo cfr. *TRENTO* 1997.

¹⁷ Si forniscono alcune indicazioni essenziali sul contenuto dei singoli fascicoli, nell'impossibilità di riprodurle in questa sede tutto il contenuto. I titoli delle opere sono quelli riportati sulle fotografie stesse, ove presenti; altrimenti sono quelli adottati nella bibliografia di riferimento.

- Angeli: quattro fotografie. Opere non documentate in bibliografia: *Elementi negativi* grigio (1959), *Elementi negativi* rosso (1960), *Apertura a sinistra* rosso (1960), *Sacra rota* bianco (1960).

- Festa: otto fotografie. Tre opere identificabili in bibliografia: *Rosso n. 10* (1960), in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, p. 695, indicato col titolo *Rosso segnale n. 9* e come ancora di proprietà di Liverani, ma non risulta nel catalogo d'asta; *Collage n. 10* (1960) in *COLLEZIONE LIVERANI* 2011, p. 72, n. 270; *Collage n. 15* (1960), in *TANO FESTA* 1997, N. 5. Cinque opere non documentate: *Rosso n. 9* (1960), *Rosso n. 13* (1960), *Collage n. 17* (1960), due opere senza indicazione a parte le misure.

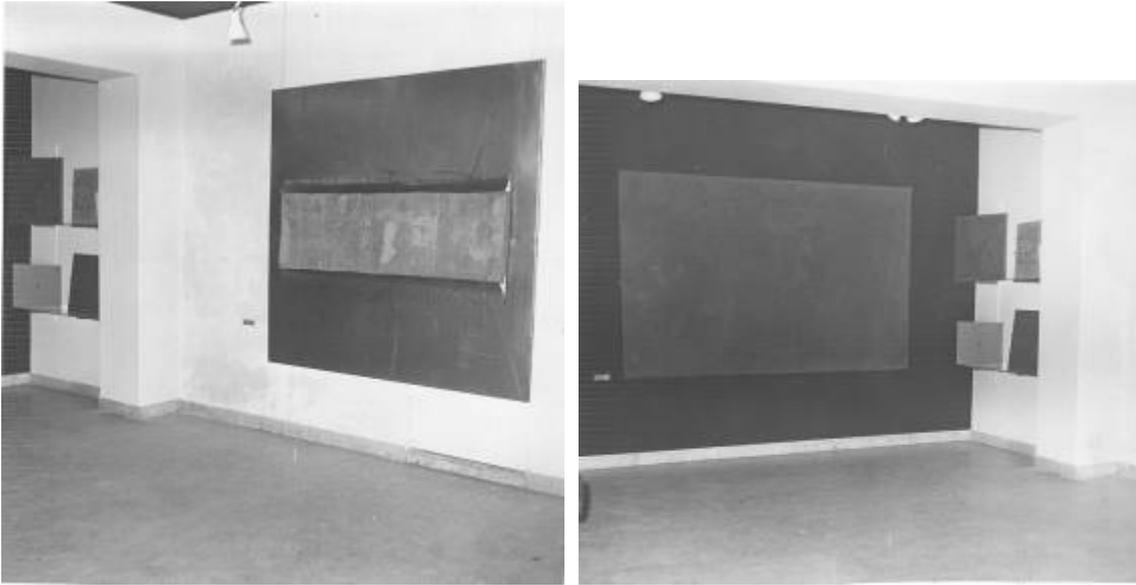
- Schifano: sette fotografie. Cinque opere identificabili in bibliografia: *Insegna 7E-8E* (1960), in *SCHIFANO* 2005, p. 54 e *MARIO SCHIFANO* 2007, 61/069 (datazione errata); *N. 3* (1960), in *SCHIFANO* 2005, p. 18 e *MARIO SCHIFANO* 2007, 60/029; *N. 30-31* (1960), in *SCHIFANO* 2005, pp. 26-27 e *MARIO SCHIFANO* 2007, 60/001; *NO. 80* (1960), in *MARIO SCHIFANO* 2007, 60/039; *Targa N. 90-100* (1960), in *SCHIFANO* 2005, p. 23 e *MARIO SCHIFANO* 2007, 60/048. Due opere non documentate: *Numero N40 - N50* grigio (1960), *Cartello A20* rosso (1960).

- Uncini: due fotografie. Entrambe le opere identificabili in bibliografia: *Cementarmato* (1958-59), in *GIUSEPPE UNCINI* 2008, 59-008 (capovolto); *Primo Cementarmato* (1959), in *GIUSEPPE UNCINI* 2008, 58-004.

- Lo Savio: tre fotografie di *Spazio-Luce*, datati 1959. Impossibile identificare le opere dalle riproduzioni in bianco e nero.

¹⁸ È possibile ipotizzare la pianta (parziale) della galleria osservando una serie di provini stampati a contatto che documentano la mostra personale di Tano Festa inaugurata il 3 maggio 1961. Ringrazio nuovamente la Dott.ssa Lancioni per avermi permesso di prenderne visione.

¹⁹ Cfr. *GIUSEPPE UNCINI* 2008, 59-003, 60-012, 60-013, 60-014.



Figg. 2-3: Due riprese fotografiche dell'allestimento della mostra *5 pittori – Roma '60*

All'interno della cartella dedicata a Schifano si è conservato un foglio scritto a mano da Guido Ballo con le seguenti annotazioni schematiche: «Nuova scuola romana. I 5 giovani: Schifano, Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini. I 5 più anziani: Novelli, Rotella, Perilli, Dorazio, Pietro Cascella». Questo appunto può costituire una possibile chiave per comprendere il misterioso sottotitolo dell'esposizione, «ENTRE-DEUX²⁰ ROMAIN». Se si presta fede al collegamento tra il foglio di Ballo e la mostra di nostro interesse, si dovrebbe ipotizzare un confronto fra i due gruppi di cui uno sarebbe – anche se in forma ridotta – quello riunito intorno alla rivista «Crack». Come ha notato Maria Grazia Messina, «il volumetto *Crack. Documenti d'arte moderna*, stampato nel giugno 1960 a cura di Gino Marotta, Cesare Vivaldi e Fabio Mauri [...] è l'effettiva dichiarazione di un fronte di artisti romani, allora impegnati in un vivo confronto di ricerche, sia sul piano degli scambi internazionali che dell'avvicendamento generazionale»²¹; esso rappresenta un'effettiva esperienza di gruppo²², anche se molto *sui generis*²³. Quelli di *Crack* sono artisti appartenenti a generazioni differenti, ma domina il gruppo dei nati nel corso degli anni Venti: Dorazio (1927), Perilli (1927), Mauri (1926), Novelli (1925), Cascella (1921), affiancati dai più anziani Turcato (1912) e Rotella (1919). Tali date vanno confrontate con quelle dei più giovani Festa (1938), Angeli (1935), Lo Savio (1935), Schifano (1934) e Uncini (1929).

Tornando alla mostra *5 pittori – Roma '60*, non permette di trarre conclusioni definitive sulle presenze una fotografia già molte volte pubblicata (Fig. 1) in cui si riconoscono in primo

²⁰ L'ipotesi che ci si accinge a presentare regge fintanto che si attribuisce all'espressione francese *entre-deux* il significato che ha in ambito sportivo inteso, però, in senso figurato.

²¹ MESSINA 2011, p. 57.

²² Sul carattere d'avanguardia di questo gruppo cfr. TRUCCHI 1960a, pp. n.n.: «Si dirà che Crack, in obbedienza anche ad un titolo che ricorda il testamento di Fitzgerald, riprende scopertamente più di una istanza avanguardistica, dal futurismo al dadaismo al surrealismo».

²³ Cfr. TRUCCHI 1960a, pp. n.n.: «In effetti questi nove pittori [otto in realtà, n.d.r.], che Vivaldi ci descrive in blocco, disincantati ma non sfiduciati, saturi ma non stanchi, scettici ma non aridi, teneri ma non sentimentali, innamorati ma non appassionati, sono assai diversi l'uno dall'altro: in alcuni la ripetizione è riscattata da un continuo dinamismo storico, in altri è solo stucchevole se pure abile gioco senza esiti. Anche nelle loro dichiarazioni non tutti sanno mantenersi in quel clima stralunato e lunare del loro poeta [...]. Ma non vogliamo scompaginare il Crack che sta, tutto sommato, così bene insieme, malgrado il suo spurio e precario schieramento».

piano Festa, Lo Savio e Schifano e, sullo sfondo, Dorazio e Turcato, fotografia che pure potrebbe giustificare l'ipotesi di una mostra 'a dieci'. Ma nessuna delle foto che documentano l'allestimento dell'esposizione lascia trapelare indizio alcuno sul se e come l'*entre-deux* arbitrato da Restany si fosse attuato. A ciò si aggiunge il silenzio in proposito delle due recensioni, che poi saranno discusse, di Filiberto Menna²⁴ e di Lorenza Trucchi²⁵. In conclusione, nonostante l'indicazione di Ballo e il suo inserirsi così appropriatamente in una situazione dove un confronto sotterraneo era in atto, la spiegazione più immediata per l'indicazione di «ENTRE-DEUX ROMAIN» risiede nella lingua in cui essa è formulata. Se la si considera come titolo della presentazione di Restany si giunge alla conclusione che l'*entre-deux* romano sono i '5 pittori' della Salita, coloro che, secondo il critico, non era ancora possibile collocare chiaramente perché si trovavano nelle paludi pontine dell'indecisione. Il foglio potrebbe dunque essere un appunto riassuntivo che Ballo aveva redatto per sé stesso, a fronte di una situazione romana su cui si stava documentando in vista dell'opera a cui stava lavorando, *La linea dell'arte italiana*, che sarebbe uscita quattro anni dopo. Nel suo secondo volume, che si spinge nell'esposizione fino all'anno della pubblicazione, si tratta in maniera monografica sia dei «cinque giovani» sia dei «cinque più anziani», ma non vi è traccia di una contrapposizione né di veri e propri raggruppamenti²⁶. Se, come ha notato Dario Trento, «l'Archivio Ballo può essere [...] considerato, in prima istanza, l'archivio di un libro»²⁷, sorge il dubbio che anche le fotografie delle opere gli potessero essere state inviate dagli artisti stessi allo scopo di essere inserite nel libro; questo dubbio è però immediatamente fugato dal fatto che nessuna di esse vi è riprodotta. Anzi, Ballo scelse e pubblicò opere di Schifano, Festa, Angeli, Lo Savio e Uncini tutte successive, la maggior parte del 1963²⁸, volendo evidentemente documentare i raggiungimenti più maturi di una situazione artistica *in fieri* che egli analizzava da critico militante: le esigenze del libro a cui si stava dedicando da molti anni richiedevano che il risultato fosse il più aggiornato possibile. La documentazione fotografica esaminata nell'Archivio braidense può così spiegarsi alla luce di una tappa di questo aggiornamento.

3. Esclusa la stretta pertinenza alla mostra delle fotografie dell'Archivio Ballo, le ulteriori fonti documentarie sull'evento sono particolarmente scarse e consistono in alcuni ricordi e brani di recensioni. Le circostanze che ne diedero origine sono state rievocate estesamente da Gian Tomaso Liverani nell'ultima intervista da lui concessa prima della morte:

Io ero amico di Restany da prima, quando andavo a Parigi, lo andavo a trovare, c'erano diversi punti di contatto, c'era Fontana. Lui capitò a Roma quell'estate lì. Io ero già stato da Schifano, lui abitava a piazza Scanderbeg, aveva una specie di pollaio, su in cima ad un terrazzo, dove dipingeva e faceva delle cose che non mi entusiasmavano molto: delle superfici con una materia color terra e poi sopra applicava una lamiera di alluminio. Io non rimasi molto entusiasta, invece fu l'inizio dei quadri monocromi che fece poi in autunno, quelli che mi propose Restany. C'era già Festa che faceva quadri monocromi rossi, Angeli li faceva già da un anno, coi velatini neri sopra che erano molto belli e Lo Savio. Lo Savio aveva già esposto alla Selecta con Cardazzo. Fu

²⁴ MENNA 1960.

²⁵ TRUCCHI 1960b.

²⁶ Cfr. anche TRENTO 1997, p. 246: «l'esposizione assume carattere deterministico e la concatenazione delle monografie svolte sempre secondo lo stesso schema porta inevitabilmente alla monotonia».

²⁷ *Ibidem*, p. 241.

²⁸ A conferma di ciò sta una lettera a Ballo del 1 aprile 1963, scritta a macchina e firmata da Schifano, in cui il pittore afferma: «ho saputo da Festa, Losavio [sic], Angeli a [sic] anche da Rotella che a Roma mi ha cercato. Mi dispiace che non abbia visto le mie cose recenti e che non ci siamo incontrati, comunque. I miei amici mi hanno detto di spedire dei fotocolor per un libro che Lei sta facendo, ne mando tre, eccoli». Dei tre quadri, *Grande particolare di paesaggio italiano, O sole mio, Incidente*, proprio quest'ultimo è riprodotto a colori nell'opera di Ballo (cfr. BALLO 1964, II, p. 313).

Toti Scialoja a suggerirmi di andare a vedere questa mostra, mi disse che c'era un artista giovane molto interessante. Andai a vedere questa mostra, mi piacque. Era un groviglio, un quadro sopra l'altro. Andai a trovarlo a studio, dove non ebbi una gran bella impressione perché c'era una gran confusione. Restany che era arrivato a Roma alla fine dell'estate, mi propose di fare questa mostra. Non conosceva ancora Schifano, i quadri monocromi di Schifano, ne avevo uno che l'ho dato a Casoli, uno giallo, monocromo, molto bello. Me ne erano rimasti parecchi di quei quadri di Schifano monocromi. E così nacque la mostra. La cosa mi piacque perché era una mostra proprio di rottura completa con tutto l'Informale, con tutto quello che succedeva a Roma: Afro, Capogrossi... altri nomi che lei conoscerà meglio di me. Era una mostra di rottura verso il monocromo di cui conoscevo qualche cosa... conoscevo Klein, conoscevo qualcuno a Milano: Fontana. Era una mostra che feci molto volentieri. E la mostra ebbe un grande successo, segnò veramente una rottura con tutto il periodo precedente, se ne parla ancora quest'oggi. Anch'io la ricordo ancora volentieri perché anche per me fu una mostra molto informativa. Poi ognuno continuò per la sua strada, Schifano passò quasi subito con Plinio perché Cy Twombly se lo portò via dalla galleria, me lo ricordo, e lo portò da Plinio. Tano Festa rimase ancora per diversi anni, lo segui per tutto il periodo monocromo. Poi andò in America. Gli feci una mostra nel 1967, mi sembra, in via Gregoriana, una mostra che non mi piaceva tanto perché era di derivazione pop, ma era molto ironica perché era un pop così michelangiolesco, come poteva fare un artista romano. La presentò Giorgio De Marchis. Lo Savio morì giovane, io prelevai tutte le opere dalla famiglia, le tenni per trent'anni, facendo qualche mostra ogni tanto, ma facendo molta fatica per farlo capire, perché non erano molti quelli che lo capivano²⁹.

Da tale testimonianza emergono importanti indicazioni per comprendere il clima del momento: il ruolo di Restany, su cui si è già riflettuto; l'effettiva consistenza di questo gruppo, ben lungi dall'aver un assetto programmatico nella propria proposta, contrariamente a *Crack*; la «rottura completa con tutto l'Informale»; l'attività immediatamente precedente e successiva dei singoli artisti; la 'diaspora' di ciascuno di essi, con l'eccezione di Lo Savio, destinato ad una prematura fine. Liverani ricorda nomi di altri galleristi, Plinio de Martiis e Carlo Cardazzo, e di altri artisti 'di riferimento' come Lucio Fontana, Toti Scialoja e Cy Twombly.

Prima di indagare specificamente alcune di queste allusioni, è opportuno integrarle con i due brani di recensioni che trattano della mostra del novembre 1960 scritte, come già accennato, da Filiberto Menna e da Lorenza Trucchi³⁰. Partendo da quest'ultima è possibile ricostruire alcune questioni teoriche che si erano progressivamente imposte all'attenzione della critica, in particolare attorno allo statuto dell'opera d'arte tardo-informale e al nuovo significato che veniva ad assumere la superficie pittorica. La Trucchi pubblicava il seguente breve testo nella rubrica di attualità espositive della «Fiera Letteraria» uscita nel successivo mese di dicembre:

Sappiamo a memoria i loro [si riferisce a «i tanti pittori d'oggi»] discorsi che vertono ormai, indifferentemente su due opposti schemi, quello dell'indifferenza del “quadro oggetto” e quello del voluto choc del “quadro di materia”. “Non voglio che la mia opera dia emozione – dice l'artista anti-informale, razionalista, nuovamente attratto dalla *tabule rase* del neoplasticismo – sono stufo di sentimento, un quadro per me è solo un oggetto, un manufatto qualsiasi, ma, a differenza della macchina, io ho delle idee, così mi impongo alla massa, resto individuo, anche se produco cose impersonali” [...]. I “cinque” della Salita [...] credono di uscire dal giro informale (nuovi pragmatisti romani, li definisce, certo con troppa disinvolta benevolenza, Pierre Restany nella sua presentazione) con una serie di quadri monocolori, neri, gialli, rossi³¹.

²⁹ SCHERMI-LIVERANI 2001, pp. n.n.

³⁰ Ad esse vanno aggiunte le poche righe in una recensione di L. Hochtin uscita su «L'œil» nel gennaio del 1961, già segnalata in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, p. 637.

³¹ TRUCCHI 1960b, pp. n.n.

Tale lettura appare gravata dai dichiarati pregiudizi della scrivente nei confronti dell'arte del momento³²; prende comunque atto del tentativo dei 'cinque della Salita' di uscire dal «giro informale» e della situazione di esaurimento e di fine di un'intera stagione artistica. Verso la fine degli anni Cinquanta era atteggiamento diffuso, da parte della critica interessata alla pittura moderna, quello di tracciare genealogie e bilanci nel difficile sforzo di storicizzare le ricerche che datavano dalla fine della seconda guerra mondiale³³. Inoltre *l'Informel* aveva raggiunto la massima celebrazione alla 30^a Biennale di Venezia nell'estate del 1960³⁴, ma fu paradossalmente proprio il suo riconoscimento ufficiale a sancirne la perdita di vitalità: molte voci critiche affermarono la necessità di andare oltre³⁵.

4. La recensione della Trucchi profila altresì una crisi dello statuto dell'opera d'arte con cui era ormai necessario fare i conti: sono opere, oggetti o 'cose' quelli esposti alla mostra? Sul problema della validità e dell'attualità della pittura stava già riflettendo uno degli artisti italiani che più intrattenne contatti con gli Stati Uniti, compiendo due soggiorni: Toti Scialoja³⁶. In un brano del suo *Giornale di pittura* inizialmente pubblicato sul secondo numero de «L'esperienza moderna», rivista diretta da Achille Perilli e Gastone Novelli, uscito nel settembre 1957, si leggeva il seguente ragionamento:

La pittura tornerà ad essere cosa – non *oggetto*. Oggetto vuol dire strumento, utensile, forma anonima per l'uso di tutti. Oggetto vuol dire finale inespressività e indistinzione. Ma una "cosa" – usata proprio in questo termine confuso e generico – ma una cosa è a contatto con l'umano, esprime non appena la si considera, racconta, trasmette³⁷.

La questione della 'nuova figurazione' era stata fondamentale nella pur breve attività de «L'esperienza moderna», dove, dal secondo numero (agosto 1957), trovò spazio una 'rubrica' dedicata a *Documenti di una nuova figurazione*, da cui è tratto anche il brano di Scialoja sopra ricordato.

³² È opportuno far notare che l'articolo della Trucchi prendeva le mosse da un'esposizione di incisioni di Picasso, maestro indiscusso utilizzato come contraltare ai «tanti pittori d'oggi».

³³ Tali resoconti, spesso molto attenti alle questioni di avvicendamento generazionale, si concretizzarono sia in articoli in riviste sia in veri e propri volumi. Alcuni esempi sono, per i primi, *PEINTRES ITALIENS* 1958 e *LIBRES OPINIONS* 1959, mentre, per i secondi, *Pittura italiana del dopoguerra* di Tristan Sauvage/Arturo Schwarz (1957), *Arte e artisti d'avanguardia in Italia 1910-1950* di Giuseppe Marchiori (1960), *Ultime tendenze dell'arte di oggi* di Gillo Dorfles (1961) e naturalmente BALLO 1964.

³⁴ Cfr. le osservazioni su tale edizione della Biennale in PONENTE 1960, p. 3: «Il carattere conservativo della Biennale risulta evidente dal fatto che quest'anno essa non ci fornisce alcuna indicazione su quello che è accaduto dopo lo sviluppo delle poetiche informali, oggi accettate e ripetute perfino nelle province più isolate e culturalmente sonnolente. È quindi una Biennale di conferma di ottime qualità. [...] Ed essa ha inoltre perso l'occasione di documentare il pubblico su quel fenomeno interessante che è il neodadaismo americano, documentazione che aveva timidamente e confusamente cominciato nella passata edizione e che doveva essere ripresa nel 1960, con più chiarezza e ampiezza, e costituisce una punta viva della mostra. Si ha l'impressione, insomma, che tutto vada bene, che tutto sia perfetto, che le scelte siano state oculate, quelle italiane soprattutto, ma non ci si toglie di dosso una sensazione di incompletezza, un desiderio di altro che avrebbe potuto e dovuto esserci per confermarci, come dice Merleau Ponty, che la storia è una cosa nella quale non possiamo avanzare in linea retta. Qui invece si ha l'impressione che tutto sia troppo lineare».

³⁵ Ben prima del numero speciale de «Il Verrì» del 1963 *Dopo l'informale*, va segnalata in proposito la forte presa di posizione espressa da Vivaldi sull'ultimo numero de «L'esperienza moderna», la cui copertina è parlante in proposito (cfr. VIVALDI 1959b, p. 18). A ciò si aggiunga l'importante numero monografico de «Il Verrì» uscito nel giugno 1961, interamente dedicato all'informale (cfr. *L'INFORMALE* 1961).

³⁶ Il primo soggiorno di Scialoja a New York, accompagnato da Gabriella Drudi, si svolse tra novembre e dicembre 1956; il secondo, di durata maggiore, tra febbraio e giugno 1960.

³⁷ SCIALOJA 1957, p. 24.

Un «processus d'«objectivation»»³⁸ messo in atto da parte dei pittori italiani è rilevato anche in un'analisi di Gabriella Drudi, compagna di Scialoja, apparsa nell'ambito di un *reportage* sui *Peintres italiens d'aujourd'hui*, assieme ai contributi di Lionello Venturi, Nello Ponente, Enrico Crispolti e a due approfondimenti sulla *vie artistique* a Milano e a Roma, pubblicato sul numero di dicembre del 1958 della rivista «Aujourd'hui». È tuttavia un altro brano dello stesso scritto, in cui l'autrice rivela la propria conoscenza del Greenberg di *American-type painting*³⁹, che è opportuno qui riportare pressoché integralmente per il ragionamento condotto con grande lucidità sulla superficie pittorica, sulla materia e sulla monocromia:

Avant tout la matière. Dans la peinture *informelle*, la matière est une nouvelle alchimie. [...] La surface picturale, recouverte de couches sensibles ou imprégnée de liquides actifs, est émiéttée, marquée par une multitude de signes introspectifs. Dans l'*action painting*, la matière n'existe pas. Le moyen [...] est asservi au geste. [...] Pour ces peintres italiens, il semble que la matière soit préexistante et ait valeur et «chose en soi». Peu importe si ce qui la révèle est un élan ou un calcul du peintre; ce qu'il découvre est sa qualité existentielle. Cette matière, dans sa nature physique, s'oppose au peintre qui l'a identifiée; il est maintenant contraint d'en suivre les lois s'il veut la faire vivre telle qu'il a choisie. Dans la réalisation de son oeuvre, l'artiste, en un certain sens, efface sa propre présence; le glacis annule la trace du pinceau, le feu suit les veines du bois, le liquide échappe à la pression de la main et se répand au-delà du dessin de l'empreinte. Il y a aussi la couleur. Je dirai que les toiles des peintres italiens tendent à la monochromie. Dans les rares cas où sont conservées les valeurs de contraste: ombre et lumière, chaud et froid, le rapport est tellement étroit que l'antithèse s'en trouve annulée soit dans une densité spatiale allusive, soit dans une atmosphère qui débordé la surface et plonge en elle tout ce qui l'entoure. Dans tous les cas, l'aspiration secrète à une couleur unique demeure⁴⁰.

Se la Trucchi avrebbe utilizzato in maniera spregiativa l'aggettivo 'monocolore' per i quadri esposti alla Salita nel 1960, la Drudi aveva inteso la monocromia come eliminazione del tradizionale contrasto di valori: ciò, evidentemente, sulla scia di Greenberg, le cui idee entravano per la prima volta nella discussione pittorica italiana.

Presentando una mostra di Toti Scialoja presso la galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo a Milano dal 22 al 31 ottobre 1960⁴¹, Lawrence Alloway scriveva un testo – che sarebbe stato ripubblicato in una sede ben più accessibile l'anno seguente – in cui il richiamo a Greenberg era reso esplicito. Infatti, esso compariva sul numero di aprile 1961 de «Il Verrì» come nota conclusiva a larghi stralci del *Giornale* di Scialoja, artista da poco individuato come «point de soudure» generazionale da Vivaldi⁴². L'occasione originale di comparsa del testo, pur essendo in una rivista milanese, è particolarmente significativa in quanto immediatamente antecedente non solo all'esposizione dei *5 pittori* alla Salita, ma anche ad una personale dello stesso Scialoja nella galleria di Liverani, che seguì immediatamente la mostra di nostro interesse. Prende atto dei contatti tra Milano e Roma⁴³ anche il testo di Alloway che conviene riportare estesamente per l'argomentazione sul tema della superficie pittorica che contiene:

³⁸ DRUDI 1958, p. 9. La Drudi conclude che «dans ces tableaux il existe une *tenue* qui donne l'idée du "fini" en tant que fatalité. Cette fatalité peut même atteindre à l'effacement total de la surface. [...] Tous les gestes possibles ont été accomplis pour que la réalité de la surface puisse finalement nous affronter avec l'inéluctable manière du visible».

³⁹ GREENBERG 1955.

⁴⁰ DRUDI 1958, p. 9.

⁴¹ Cfr. TOTI SCIALOJA 1999, p. 169.

⁴² Cfr. VIVALDI 1959, p. 9.

⁴³ La rete di rapporti tra Milano e Roma risulta estremamente fitta in quegli anni e non è qui possibile renderne conto. Essa ruota attorno alla figura di Lucio Fontana e, parallelamente, attorno alla rivista di Castellani e Manzoni, «Azimuth», su cui sono pubblicate riproduzioni di opere di alcuni artisti romani (Angeli, Rotella, Novelli, Dorazio e Marotta). Manzoni, che da subito suscitò l'interesse di Villa, esporrà numerose volte a Roma tra il 1959 e il 1960.

Alcune storie della pittura moderna devono ancora essere scritte. Una di queste dovrebbe essere la storia della “superficie” pittorica: la registrazione dei modi con cui gli artisti sono riusciti a mantenere intatta, o meglio ad esaltare la superficie del quadro nonostante una azione del dipingere generatrice spontanea di spazi in profondità.

Clement Greenberg è il critico che dovrebbe scriverla, perchè più di ogni altro ha saputo indicare come tale visione in superficie costituisca un carattere fondamentale della pittura della metà del nostro secolo.

Scialoja è uno dei tre artisti che in Italia, a mio parere, hanno vivo questo senso della pittura come di una superficie “dove avvengono cose”.

Fontana a Milano e Burri a Roma, diversissimi e ognuno a suo modo, hanno lo stesso senso⁴⁴.

Scialoja crede alla superficie benché sia pittore in ogni pollice, e il suo temperamento sia grave, dominato da una sorta di dolcezza che si direbbe appartenere ad una naturale classicità mediterranea⁴⁵.

Non sorprende che questa opinione sia emersa in riferimento a Scialoja che, sia dal punto di vista teorico sia da quello pratico, andava percorrendo e sperimentando nuove vie nella seconda metà degli anni Cinquanta. Basta leggere alcune delle sue pagine del suo *Giornale* per rendersi conto dell’intelligenza dell’autore nel cogliere problematiche della pittura più avanzata, conosciuta direttamente negli Stati Uniti. È proprio al ritorno in Italia dopo alcuni mesi trascorsi a New York che Scialoja elaborò, nell’estate del 1957, il procedimento dell’impronta: le prime opere realizzate con tale tecnica furono presentate, a partire dal 7 novembre 1958, presso la galleria La Salita. Sul primo numero di «Appia antica», rivista sperimentale animata da Emilio Villa, compariva – insieme ad alcune riproduzioni di *Impronte*, ma anche di due *Spazio-Luce* di Lo Savio⁴⁶ – uno scritto del pittore dove veniva spiegato il momento di ‘azzeramento’ precedente all’imprimitura che, a livello teorico, pare forse l’enunciazione più lucida dell’idea della tela come schermo su cui l’immagine si forma solo successivamente⁴⁷:

Avendo identificato la spazialità del quadro con la spazialità reale. Avendo cancellato dallo spazio del quadro il suo remoto valore di rappresentatività. Avendo in realtà “sospeso il giudizio di spazio” di fronte al quadro. Avendo fatto coincidere il quadro con la sua fisicità esistenziale [...]. Avendo tesa la pelle della materia-indistinzione attiva del reale sul quadro che si è amalgamato e immedesimato di quella materia. Avendo così murata la finestra del quadro, avendo trasformato il quadro in un campo fisico presente, una porzione di pura inespressività, di virtualità assoluta, di inerzia e indifferenza totale, un frammento di puro implicito e indeterminato. Abbiamo fatto del quadro il centro della nostra concretezza indistinta⁴⁸.

⁴⁴ Alloway pare qui individuare quello che Enrico Crispolti ha definito «un asse Burri-Fontana». Cfr. CRISPOLTI 1996, p. 50: «fra l’operare di Burri, esponente di ricorrenti interessi segnici e materici a Roma [...], e l’operare di Fontana, esponente di interessi segnici e gestuali spaziali e nucleari prevalenti a Milano, si configuravano [...] le coordinate di un’area “informale” a decisa prevalenza materico-segnica, di presupposto antinaturalistico, e dunque di ben diversa matrice rispetto a quella padanica, pur in un’accezione d’implicazione esistenziale databile fra il cieco orizzonte materico di Burri e l’immaginazione spaziale fontaniana».

⁴⁵ ALLOWAY 1961, p. 81.

⁴⁶ Villa scrisse anche un breve testo sul giovane artista (cfr. VILLA 1959c, pp. n.n.): «Lo Savio, pittore romano, è un giovane che sta incontrando una destinazione personale. La sua pittura sale di grado in grado dal colore alla luce, dalla luce allo spazio, e dallo spazio a un probabile umore di idea. Gli aspetti si direbbero ancora legati a una compiacenza “visiva”, ma se questo pittore riuscirà a prendere possesso della sua occasione originaria, noi troveremo un nuovo operaio destinato ai superiori intendimenti della pittura».

⁴⁷ Questa peculiarità era già stata notata da Gillo Dorfles in un testo su Scialoja all’interno di un fascicolo illustrato dedicato al pittore dalla galleria La Tartaruga. Cfr. DORFLES 1959, pp. n.n.

⁴⁸ VILLA-SCIALOJA 1959, pp. n.n.

L'attenzione al tema della superficie continuava in alcune delle pagine di *Giornale* pubblicate su «Il Verri» nel 1961 (ma quasi tutte datate 1959). Ci interessa in particolare una risalente all'agosto 1959:

Immobilità vuol dire compiacimento. Quando lo spazio non si temporalizza nella terza dimensione, o meglio nell'oltre dimensione illusoria, e non scavalca o trascende la sua estensione fisica, ma al contrario la riafferma fondandovisi con esclusiva absolutezza, esso permane offerto nella sua sola epidermide come nel suo intero coincidendo con le dimensioni e le "rugosità" della superficie. Materia, in questo caso, vale come escrescenza o efflorescenza della superficie: sedimentazione di una percettività puramente sensuale-insistita, il depositarsi dell'esteriore, una polvere di esistenza piovuta da un setaccio ipnotico e affiorata in gore e in voglie di pura paralisi⁴⁹.

Anche la descrizione del gesto dell'impronta, la necessità della ripetizione per raggiungere una sorta di intimità col tempo, il tradurre il tempo nello spazio attraverso il ritmo sono questioni che si riveleranno di particolare importanza.

5. Ritornando ai cinque giovani artisti che esposero insieme alla Salita nel novembre 1960, andrà ora verificato un ulteriore riferimento. Nella seconda recensione pubblicata sulla mostra Filiberto Menna dava un giudizio nell'insieme positivo, fornendo indicazioni più specifiche sui singoli artisti e le opere da essi prodotte:

Li accomuna lo stesso bisogno di andare oltre le ultime esperienze dell'informale che [...] viene sempre più scadendo a mera decorazione. Il loro maestro è Burri, di cui ovviamente essi non cercano i "contenuti" [...] ma le nuove possibilità di linguaggio che l'artista ha aperto con l'impiego di materie pressoché inedite, con il suo ordine mentale e la compostezza della forma in cui la sua angoscia esistenziale si rapprende e decanta. Ecco dunque Uncini servirsi di un'ampia superficie metallica, interrotta al centro da una massa geometrica di cemento riuscendo a metterci dentro tutto il suo animo contemplativo e sereno; Festa, che si è accorto per tempo del rischio di inseguire l'absolutezza informale di un Rothko, realizzare un nuovo ordine geometrico scandito da ritmiche interruzioni materiche; Lo Savio avventurarsi in una direzione costruttivista, riuscendo a creare dei ritmi di una purezza architettonica, mentre Schifano sembra prediligere le esperienze neodadaistiche, rifiutandosi a un discorso strutturato come quello dei suoi amici. Angeli, infine continua nel suo gioco allusivo di forme scattanti e leggere, cui però nuociono certi ricordi surrealistici⁵⁰.

Osservando le fotografie del fondo Ballo, il riferimento a Burri nelle opere realizzate dai 'cinque della Salita' tra 1959 e 1960 appare imprescindibile e necessita di una contestualizzazione più accurata. In uno spoglio di riviste italiane e internazionali coeve colpisce la quantità di articoli e di riproduzioni dedicati all'opera di tale artista. Colpisce altresì la quantità di mostre consacrate a Burri, anche a livello internazionale – in particolare in America – nella seconda metà degli anni Cinquanta e oltre⁵¹. In un fondamentale servizio sull'arte italiana comparso su «Aujourd'hui» nell'aprile 1959 intitolato *Libres opinions sur l'art italien contemporain*, quasi un aggiornamento di quello ricordato prima per l'articolo di Gabriella Drudi, venivano editi due testi, uno di Cesare Vivaldi e l'altro di Emilio Villa, di assoluta rilevanza per la messa a fuoco di un panorama dell'arte italiana sul finire del sesto decennio. Mentre Vivaldi poneva maggiormente l'accento sul ruolo di Scialoja⁵², Villa invece rivolgeva la

⁴⁹ SCIALOJA 1961, p. 71. Ora in SCIALOJA 1991, p. 119.

⁵⁰ MENNA 1960, p. 637.

⁵¹ Cfr., sia per la fortuna critica sia per quella espositiva, CHRISTOV-BAKARGIEV-TOLOMEO 1996.

⁵² VIVALDI 1959, p. 9.

propria attenzione all'opera di Burri individuandolo a tutti gli effetti come il primo e principale punto di riferimento per quanto si era prodotto in Italia addirittura dal 1951. Partendo da Consagra, Turcato, Capogrossi, si arrivava alla maturità di Burri e al suo effetto dirompente su tutta l'arte italiana: «Et, en effet, après 1951 s'ouvrit largement la boîte de Pandore du "burrisme"»⁵³, non solo in Italia, ma in tutta Europa e persino in America. Pur non giungendo ancora a trattare della generazione più giovane, il discorso sull'eredità di Burri resta valido anche per essa e anzi si potrebbe dire, prendendo a prestito una formula longhiana⁵⁴, che, per quei giovani che si affacciavano al mondo dell'arte negli ultimissimi anni Cinquanta, Burri deve avere rappresentato un precedente più di natura che d'arte. È inoltre plausibile pensare che, nel complesso, il fascicolo 21 di «Aujourd'hui» possa essere stato compulsato con interesse e persino sorpresa da qualcuno di loro, dato che offre al lettore un corredo illustrativo di sorprendente qualità, con numerose riproduzioni a colori: gli autori dei due testi e la vicinanza agli esordienti, acquisita nel giro di pochi mesi, tendono ad avvalorare questa tesi. Per tale ragione occorre prendere in considerazione l'attività critica di Villa su Burri tra 1959 e 1960, a cui sono consacrati due scritti importanti non solo per l'utilizzo di strumenti esegetici alternativi, ma anche – e forse soprattutto – per l'apparato iconografico che li accompagna: viene nuovamente da pensare che questi suoi testi abbiano potuto costituire una sorta di 'prontuario burriano' facilmente consultabile anche quando le opere andavano esposte nelle più svariate parti del mondo o qualora il carattere schivo dell'artista avesse costituito un ostacolo alla loro conoscenza⁵⁵.

L'iperletterarietà del primo testo, pubblicato sul numero iniziale di «Appia antica», rende ardua la decrittazione delle numerose allusioni in esso contenute. Ma un punto in particolare ci sembra interessante se lo confrontiamo con la presentazione della mostra alla galleria bolognese Il Cancellò del marzo dell'anno successivo; si tratta del brano in cui Villa parla di «una nostalgia di fantasmi spogli e spontanei [...] un desiderio di quei monumenti di silenzi solenni che succedono a uno sterminio, o dopo un olocausto»⁵⁶:

La critica definiva in un modo alquanto tiepido e ovvio, descrittivo, quello che invece oggi sarà costretta a riconoscere come la eccellente parabola dei poteri vitali, la stupefazione maggiore, l'edificazione definitoria genuina concitata del mondo vitale promesso alla pittura profonda. Quella che, in essenza pietosamente e spietatamente raccoglie gli introito, i silenzi misurati e i residui di un maggiore olocausto⁵⁷.

Il passo fu ripreso e tradotto pressoché integralmente nella parte finale dell'ampio articolo dedicato a Burri comparso sul numero di settembre 1960 di «Aujourd'hui», lo stesso in cui Villa pubblicava l'adattamento in francese della presentazione alla mostra bolognese. In esso viene proposta una ricognizione completa dell'attività di Burri dal 1948. L'elemento forse più impressionante è costituito dalle trenta riproduzioni di opere scelte lungo tutta la carriera dell'artista, di cui quattro a colori. Pur accennando a «des plâtres, le blanc parfait, la délicate désespérance de la monochromie comme une contemplation active et consciente et un renoncement ascétique»⁵⁸, Villa resta lontano dal leggere Burri come «pioniere dell'identità tra segno e referente da un lato, della riduzione monocromatica che va di pari passo con

⁵³ VILLA 1959, p. 21.

⁵⁴ Cfr. LONGHI 1928, p. 11.

⁵⁵ Cfr. CRISPOLTI 1996, p. 48: «forse proprio attraverso Mannucci ero andato a cercare Burri, fra 1956 e '57, nel suo studio seminterrato di Via Salaria, scoprendovi opere capitali, altrimenti invisibili almeno qui in Italia (e certo fuori portata dalle sue mostre personali a L'Obelisco)». Non è semplice capire a quali opere si riferisca precisamente Crispolti. E sull'atteggiamento di Burri nei confronti dei giovani, così diverso da quello di Fontana: «una tipica caratteriale diffidenza rasentante il cinismo».

⁵⁶ VILLA 1960c, p. 635.

⁵⁷ VILLA 1959b, pp. n.n.

⁵⁸ VILLA 1960b, p. 6.

Poggettualizzazione tridimensionale del dipinto dall'altro»⁵⁹. Può tuttavia aver fornito delle indicazioni più o meno esplicite ai 'neofiti', a cui guardò da subito con interesse.

6. È dunque soprattutto attraverso queste chiavi di lettura che è opportuno guardare alle opere dei 'cinque della Salita', estendendo lo sguardo a quanto è noto dei loro esordi. Giuseppe Uncini ha rievocato in maniera diretta, in interviste da lui rilasciate in anni successivi, la propria esperienza di quel momento storico: «alla Salita, nel '60, non c'era un gruppo; eravamo degli amici che volevano fare delle cose insieme»⁶⁰. Egli stesso ricordava tuttavia la propria vicinanza alla ricerca di Schifano nel periodo precedente alla mostra:

Intorno al 1958 nel vicino vicolo Scanderbeg venne Mario Schifano: abbiamo esposto nella sede della rivista «Appia Antica»⁶¹. Facevo allora dei lavori con le terre, e fu brevissimo il passo verso i cementi: anche Schifano, con altri intendimenti lavorava col cemento, ma lo applicava direttamente sulla juta. Gli dicevo, guarda, Mario che ti casca tutto, e lui rispondeva: Ma che te ne frega... Oggi si capisce bene che il vero valore di Schifano sta nell'attimo, nella velocità: se dipingesse un minuto di più la pittura si fradicerebbe. (Non l'ho più visto dal 1961) [...]. Attraverso Schifano ho conosciuto Festa e Lo Savio, Angeli era un po' più appartato⁶².

Uncini era giunto a Roma tra 1953 e 1954 in seguito all'incoraggiamento e all'ospitalità di Edgardo Mannucci, finendo provvidenzialmente ad occupare una stanza da poco liberata da Burri nello studio dello scultore marchigiano. Una formazione a livello di artigianato artistico, affiancata dalla sicura conoscenza delle opere di Burri antecedenti ai *Sacchi*, di ispirazione ancora surrealista, può ben spiegare quella 'pittura d'occasione' che caratterizza le *Terre*, la serie di opere che precede l'utilizzo del cemento. Si riscontra quindi un punto di partenza burriano anche per Uncini, ma poi il suo superamento dettato «dall'idea pungente di giungere a una qualche forma che non fosse materia che si traducesse in pittura [...] ma che, al contrario, dalla pittura giungesse ad essere corpo, oggetto autonomo»⁶³. Fu la nascita dei *Cementi* che sarebbero stati esposti alla Salita: «il cemento, appunto: questo materiale moderno unito al ferro coincideva bene con la mia natura di "costruttore". Volevo infatti costruire una "cosa", non più un quadro [...]. Mi trovai di colpo a non essere più un pittore ma uno scultore con sgomento (e entusiasmo)»⁶⁴ ricorderà Uncini stesso. In questo egli si sentiva vicino a Fontana. Tuttavia, in tre opere delle quattro esposte alla Salita, si impone una rigida frontalità che dimostra ancora l'approccio 'pittorico' adottato dall'artista⁶⁵.

Sembra una strana coincidenza che l'avventura di Angeli sia iniziata, pur diversi anni dopo, in maniera simile a quella di Uncini, come ricorderà egli stesso descrivendo il suo ritorno a Roma dopo il servizio militare effettuato nel 1957:

Entrai in contatto – grazie ad un amico d'infanzia – con lo scultore Edgardo Mannucci, un artista amico di Burri, e lì, in quello studio, non solo iniziai a concepire il quadro *come opera*, come

⁵⁹ CHRISTOV-BAKARGIEV 1996, p. 49.

⁶⁰ Cfr. ACCAME 1990, testimonianza di Giuseppe Uncini del 1990, p. 65.

⁶¹ Uncini si riferisce qui ad una mostra collettiva con Manzoni, Lo Savio e Schifano tenuta alla galleria Appia Antica nel 1958, che sembrerebbe di particolare rilevanza, ma di cui non è reperibile alcuna informazione che ne chiarisca i dettagli.

⁶² Cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1993, testimonianza di Giuseppe Uncini del 1992, p. 630.

⁶³ CORÀ 2008, p. 22.

⁶⁴ Cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1993, testimonianza di Giuseppe Uncini del 1992, p. 630.

⁶⁵ In particolare, in *Cementarmato lamiera* (cfr. GIUSEPPE UNCINI 2008, 59-003) domina il contrasto cromatico tra la lamiera arrugginita di colore marrone-rossastro tendente al nero e il grigio tutt'altro che uniforme del rettangolo di cemento centrale che rivela a tratti la propria armatura reticolare e quindi la sua reale fattura del tutto simile all'operazione edificatoria edilizia.

elemento espressivo, sperimentale, ma ebbi la possibilità di vedere i lavori di Burri. Mi incuriosivano i *Catrami* con il loro nero su nero e m'interrogai spesso sulla possibilità di lavorare su un unico colore: scoprii in tal modo che anche un quadro monocromo non è poi di un «solo colore» ma al contrario può avere una superficie dinamica, movimentata da variazioni, trasparenze se la stesura è data in modi differenti...⁶⁶

Nelle opere esposte alla Salita (Figg. 4 e 5), realizzate tramite la tecnica della velatura con garze o calze da donna, uniformemente colorate e spruzzate di calce, poi lacerate per lasciare intravedere, come attraverso una ferita o una slabbratura, la superficie della tela sottostante, sono presenti «certi ricordi surrealistici»⁶⁷ quanto meno a livello formale. Le forme allungate e sfilacciate, organiche o fitomorfe, ricordano una visione al microscopio di un tessuto biologico piuttosto che delle ferite inferte alla tela, come Angeli tenderà a rileggerle⁶⁸. È comunque il riferimento burriano – e al momento dei *Catrami* – che predomina nella stratificazione della superficie.

Risulta difficile immaginare gli sviluppi oggettuali delle future opere di Festa osservando i *Collages* plausibilmente esposti alla Salita (Figg. 6-8). Effettivamente si intravede già quel «bisogno della “scansione”»⁶⁹, in comune con Schifano e che tanto deve all'insegnamento di Scialoja; domina, però, ancora una forte valenza materica nell'increspatura delle strisce di carta incollate sul supporto, nel loro aderire ad esso imperfettamente, lasciando dei lembi pendenti, ricordo diretto di alcune opere di Burri. In particolare la parziale scollatura in *Rosso n. 13* (Fig. 7), soprattutto quando si osserva la fotografia in bianco e nero, non può non ricordare direttamente l'opera *Two Shirts* di Burri del 1957, esposta fra l'altro all'importante manifestazione di Kassel *Documenta II* (11 luglio – 11 ottobre 1959), e riprodotta nell'articolo di Alloway su «Art International» di commento ad essa⁷⁰.

Mario Schifano è forse l'artista che, fra i giovani, muta più radicalmente il proprio modo di operare nel giro di mesi. Giudicando dalle due mostre allestite alla galleria Appia Antica, la prima a partire dal 31 gennaio 1959 assieme a Renato Mambor e Cesare Tacchi⁷¹ e la seconda, personale, dal 23 maggio, ci troviamo di fronte ad uno Schifano ancora pienamente informale, collocabile sul versante segnico-gestuale nella prima occasione e su quello materico nella seconda. Il secondo numero di «Appia antica» offre una testimonianza di questo momento creativo, le *Pitturecimento*: le riproduzioni mostrano dei quadri in cui uno spesso strato di cemento è profondamente inciso, in maniera regolare, violentando la superficie, come ad aprirne dei lembi. A commento è pubblicata una *Letter to a young painter* scritta dall'americano William Demby⁷² che presenta una riflessione, a tratti allucinata a tratti fortemente simbolica,

⁶⁶ Cfr. DE MARCO 1989, testimonianza di Franco Angeli, p. 107.

⁶⁷ MENNA 1960. Ma cfr. anche la presentazione di Cesare Vivaldi alla mostra personale che Angeli tenne alla galleria La Salita dal 20 gennaio 1960: «Sarebbe una facile tentazione parlare di surrealismo per queste recenti tele di Angeli. [...] Non legittima, poiché la vera natura di queste forme “in divenire” [...] non appartiene al trascendente al metafisico. Il mondo di Angeli è terrestre come è terrestre la memoria (e la nostalgia) dell'uomo. [...] Rotto lo schema informale burriano, attraverso il velo sottile ma tenace della materia, Angeli recupera pazientemente – mille volte interrompendosi, perdendo la traccia e tosto riconquistandola – le “forme” del suo sentimento. Una difficile impresa, poiché una volta afferrata la forma si dissolve, non ne rimane che l'impalpabile alone: polvere d'ali, nostalgia, “assenza”» (VIVALDI 1960 pp. n.n.).

⁶⁸ Cfr. DE MARCO 1989, testimonianza di Franco Angeli, p. 107: «i miei primi quadri erano così, come una ferita dalla quale toglie dei pezzi di benda... dove il sangue si è rappreso ma non è più una macchia rossa».

⁶⁹ CALVESI 1990, p. 19.

⁷⁰ ALLOWAY 1959, p. 36.

⁷¹ MAMBOR, SCHIFANO, TACCHI 1959. Sulla mostra cfr. anche PITAGORA 2001, pp. 34-36.

⁷² Scrittore americano, Demby fu un personaggio particolarmente significativo sia come acquirente dei quadri dei giovani artisti sia perché aveva sposato Lucia Drudi, sorella di Gabriella. Riportiamo la seconda metà del testo su Schifano. Cfr. DEMBY 1960, pp. n.n.: «I do not know yet, Young Painter Mario Schifano, whether I like this cycle of your work or not. Here they are in my house: in the light of morning they seem cold and distant, like the cigarette butts of last night's party; as the sun's rays become more and more horizontal, evening, night, your

da cui è possibile dedurre il predominare di una dimensione ‘casalinga’, corporale, in cui c’è un ‘tutto’ di umanità di cui si satura l’opera. Sempre lavorando sul cemento, Schifano produce anche quelle che Liverani descrive come «superfici con una materia color terra e poi sopra [...] una lamiera di alluminio»⁷³. Una di queste opere sarà selezionata e pubblicata da Villa col titolo *Ciment et fer* (1959), a fianco di un *Fer et ciment* (1959) di Uncini, nell’articolo *Jeunes artistes italiens* sul numero di settembre 1960 di «Aujourd’hui»⁷⁴. Dopo il momento di azzeramento nel nero delle *Pitturecemento*⁷⁵, Schifano, che secondo Menna sembrava «prediligere le esperienze neodadaistiche, rifiutandosi a un discorso strutturato come quello dei suoi amici»⁷⁶, appare sulla via della riscoperta dei valori cromatici dei materiali che poi sfocerà negli sgargianti monocromi presentati alla Salita:

erano quadri originalissimi: verniciati con una sola tinta o due, a coprire l’intero rettangolo della superficie o due rettangoli accostati; la vernice era data, come ora, su uno strato di carta da pacchi, incollata sulla tela. Un numero o delle lettere (ma solo talvolta) isolati o marcati simmetricamente; qualche gobba della carta, qualche scolatura: il movimento della pittura era tutto lì⁷⁷.

Nel rievocare gli inizi di Schifano scrivendone tre anni dopo, Maurizio Calvesi specificava gli elementi salienti delle opere esposte alla Salita e ne parlava in termini di *tabula rasa* non di cera bensì proprio di smalto⁷⁸. Quando il critico individuava nel vuoto una superficie di pura ricettività, collegandolo in seguito al concetto di schermo, non faceva un nome che sarebbe stato disposto ad affermare esplicitamente solo molti anni più tardi, cioè quello di Fabio Mauri. È stato proprio quest’artista, nella sua ricostruzione della ‘miserabile’ arte di quegli anni, ad attribuire a Schifano «l’accensione di una felice miccia cromatica. Lo smalto come scoppio linguistico incisivo. Fa da bandiera alla metamorfosi. Più bandiera, secondo me, di quella mitica e letterale di Jasper Johns. Un segnale-chiave, a quelle date»⁷⁹. La superficie dei quadri di Schifano è tutt’altro che piana: è inarcata prima di tutto dalla struttura stessa da cui è sorretta che determina la bombatura della tela, su cui poi è fatta aderire a collage la carta. Per le pieghe e le crettature che questa finisce per presentare essa ricorda davvero i cartelloni pubblicitari affissi mediante il rullo sui pannelli nelle strade⁸⁰; compaiono sovente

paintings begin to glow. Then I like them: they monopolize all three of my eyes. Home and kitchen, you seem to understand. The windows opening into ideal metaphysical space are “inside” the picture frame – not a manicured garden cared for by a cautious gardener. Charcoal black their color. But not really “black”. For in Italy, where “color” is as distracting as the muted explosion of an arrogant Lambretta, black is not the Dickensian black of a northern industrial town. Sun-sky Italy where black is white light. Your pre-natal scribbles are in relief: vertical as Nature’s calligraphy on the trunk of a tree. Light touches it, transforms, laterally, and ennobles the message: the proper subject of art is life, not death – is light: internal and external. Materials, things, animals, insects, beings – once they are dead are of no interest to art. Why? In kitchen and home there is warmth; one eats; there are familiar smells, the touch of human flesh; only in home and kitchen can one gaze into the fireplace; only in home and kitchen is there space to dream».

⁷³ Cfr. SCHERMI-LIVERANI 2001, pp. n.n.

⁷⁴ VILLA 1960a.

⁷⁵ È difficile dire con certezza, invece, che opere egli possa aver esposto alla galleria bolognese de Il Cannello, dato che i toni di Villa nella presentazione non consentono di avanzare proposte certe. Cfr. VILLA 1960c, p. 635: «[...] di Schifano quella luce logora alta costernata, e la sua ideologia strumentale, la macchinazione dei due elementi giustapposti [si sta riferendo a ‘Cemento e ferro’?, n.d.r.], imbullonati, sacramentati in una prospettiva ingenua di due aloni illuminati dalla quaternità».

⁷⁶ MENNA 1960, p. 637.

⁷⁷ CALVESI 1963, p. 368.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 370. Calvesi precisa che «lo smalto è, nello stesso tempo, materia di percezione e percezione di materia [...], è per eccellenza materia coprente, la materia veicolo [...] delle immagini, o degli oggetti, di cui la ‘vita moderna’ è più fittamente intessuta».

⁷⁹ MAURI 1989, p. 95.

⁸⁰ Cfr. anche RONCHI 2012, testimonianza di Plinio de Martiis, p. 24.

vere e proprie cicatrici, come nel tutto giallo *N. 3* (Fig. 9), dove la cucitura rappresenta un esplicito omaggio a Burri. Fortemente burriano anche il dittico *Targa N. 90-100* (Fig. 10) che, con quella superficie così *craquelé*, non può non ricordarci il *Tutto bianco* del 1958. Eppure aveva probabilmente ragione Menna quando riteneva implicitamente Schifano l'artista che meno aveva risentito di Burri dei cinque. Sembra invece di poter dare ragione a Calvesi quando profila il 'duo Mauri-Johns' come matrice per questi quadri dell'artista romano⁸¹. Non bisogna infatti dimenticare gli altri due elementi che li caratterizzano: la loro qualità oggettuale che porta ad una prepotente affermazione di tridimensionalità – anziché negarla nella superficialità bidimensionale – e le lettere e i numeri stampigliati. L'uniformità e la monocromia sono piuttosto finte che effettivamente conseguite.

Jasper Johns, che espone nel marzo alla galleria del Naviglio di Milano⁸², ma già noto in Italia a partire dalla Biennale del 1958, sembra essere effettivamente il riferimento principale per Schifano, ma anche per molti altri artisti italiani. Non sappiamo se Schifano avesse potuto visitare la mostra del Naviglio, ma è certo che le occasioni per vedere in riproduzione opere dell'americano non mancavano neppure in Italia. Considerata la rapida evoluzione dell'artista romano, cade proprio in un momento propizio il secondo numero che «Art International» dedica nel settembre 1960 alla 30ª Biennale di Venezia, presentando in copertina un disegno a carboncino acquerellato che Johns aveva tratto da una delle sue *Flags ad hoc* per la rivista e pubblicando un articolo di Robert Rosenblum corredato da una serie di riproduzioni. Vi si vedono, a piena pagina, *Grey Numbers* (1958) che, assieme a *The Thermometer* (1959), afferma l'utilizzo del numero stampigliato⁸³; *Target with Plaster Casts* (1955) esposto a Milano e pubblicato sul primo numero di «Azimuth»; *Tennyson* (1958), una struttura tale da anticipare il Pascali di *Requiescat in pacem Corradinus*, oltre a diverse opere di Festa; *Book* (1957), oggetto che per la sua naturale struttura a dittico ricorda in maniera diretta le soluzioni adottate da Schifano in *Targa N. 90-100* (Fig. 10), *NO. 80* (Fig. 11), *Numero N40 – N50* (Fig. 12), anche per gli accesi timbri cromatici che esso ha effettivamente (non deducibili dalla riproduzione in bianco e nero). La stessa qualità dell'encausto su tela di Johns, descritta da Rosenblum come «a finely nuanced encaustic whose richly textured surface not only alleviates the Puritanical leanness of his pictures, but emphasizes the somewhat poignant fact that they are loved, handmade transcriptions of unloved, machine-made images»⁸⁴, ricorda la superficie dei quadri esposti alla Salita.

Anche se il fratello di Tano Festa, Francesco Lo Savio, sembrerebbe rappresentare un caso a sé stante nel panorama che stiamo trattando, ma più 'inquadrabile' in una temperie internazionale⁸⁵, pare rilevante concludere proponendo un confronto alla luce di quanto detto

⁸¹ CALVESI 1990, p. 14.

⁸² Le opere presentate in tale occasione erano: *Target with Plaster Casts* (1955), *Grey Canvas* (1956), *Grey Rectangles* e *Flag on orange Field* (entrambi 1957), *White Numbers* e *O-9* (entrambi 1958).

⁸³ A proposito di quella che sarà definita come 'pittura segnaletica', non va dimenticata, a livello di fonti, la pagina di 'ABCDE' nere realizzate con la mascherina che Manzoni aveva affiancato al testo *Spazio vuoto e spazio pieno* di Yoshiaki Tono sul primo numero «Azimuth». Inoltre risulta difficile stabilire una priorità tra Schifano e Jannis Kounellis.

⁸⁴ ROSENBLUM 1960, p. 75.

⁸⁵ Si ricorda che opere di Lo Savio erano presenti alla mostra *Monochrome Malerei*, organizzata da Udo Kultermann allo Städtisches Museum di Leverkusen dal 18 marzo all'8 maggio 1960 (altri italiani ad essere presenti furono Dorazio, Fontana, Bordoni, Castellani, Manzoni, Scarpitta). Il critico tedesco tentò di delineare un fenomeno di portata internazionale unificato sotto la categoria di 'pittura monocromatica'. Nella presentazione (cfr. KULTERMANN 1960), egli ne rintracciava le radici nelle avanguardie storiche, in particolare il futurismo, il suprematismo e il neoplasticismo, e ne individuava la caratteristica saliente nell'«azione reciproca tra quadro e organismo umano». La conclusione dimostra come il quadro monocromo non vada inteso, secondo Kultermann, nel senso di azzeramento totale, di opposizione, nei confronti dell'osservatore, di una superficie sorda, asettica, depurata da ogni residuo umano: si tratta di reindirizzare il valore 'sociale' dell'opera coinvolgendo lo spettatore stesso: «L'autodinamismo del quadro aiuta a creare uno spazio che includa lo spettatore. Questo spazio del

finora a proposito di Schifano. Nelle primissime opere dell'artista, riscoperte in occasione dell'asta della collezione Liverani del 2001⁸⁶, l'utilizzo in due casi della tecnica dell'encausto, su tavola e su masonite (in opere per altro molto vicine a Scialoja⁸⁷), fa pensare nuovamente a Jasper Johns. Sostenere una qualche attitudine neo-dadaista negli *Spazio-Luce* presentati alla Salita risulta veramente difficile. Tuttavia non va del tutto escluso che Lo Savio potesse aver guardato proprio ad una delle grandi novità del momento nella riflessione sul motivo della circolarità, per il quale l'artista romano dimostra fin da subito un interesse da cui origina una riflessione personale e coerente⁸⁸. Può essere rilevante tenere presente che il *Green Target* di Johns era stato esposto alla Biennale del 1958 e che un disegno (*Target*, 1958) è riprodotto nell'articolo di Rosenblum appena ricordato: il livello di precisione geometrica è diminuito, nelle opere dell'americano come in quelle iniziali del romano, dalla persistente valenza gestuale che è impressa al colore. Per quanto non sia possibile identificare i singoli *Spazio-Luce* esposti alla Salita, si può comunque precisare che essi, in generale, sono dipinti con resina sintetica che si caratterizzano per una sorta di alone centrale di forma perfettamente circolare che si intravede appena nella sostanziale uniformità del colore e della sua stesura: esso crea in tal modo un effetto generale decisamente dinamico che coinvolge in maniera diretta la percezione dell'osservatore. Di certo la lezione di Rothko resta più evidente ed emerge con chiarezza da un ricordo di Scialoja, che aveva conosciuto Lo Savio al Caffé Rosati nel 1959 e che lo presentò a Liverani⁸⁹: «una pittura nuova, insolita: grandi cerchi come enormi soli astratti che occupavano quasi interamente lo spazio del rettangolo o quadrato della tela, con una materia molto semplice, fatta di velature e sovrapposizioni delicate, qualche cosa che, pur non essendo Rothko, me lo ricordava»⁹⁰.

quadro non ha più nulla a che vedere con una profondità spaziale ma ha a che fare più con una attività aggressiva o addirittura una aggressione spaziale» (FAGIOLO DELL'ARCO 1993, pp. 633-634). Non occorrerà nemmeno rilevare la consentaneità con la riflessione di Lo Savio sul concetto di spazio. Sorge spontaneo interrogarsi, invece, su quale effetto potrebbe aver esercitato la conoscenza di un'esperienza davvero alternativa a quello dei compagni romani di Lo Savio e che egli avrebbe potuto render loro nota, considerata la collocazione temporale – esattamente a metà del 1960 – della mostra a Leverkusen.

⁸⁶ Tali opere sono state puntualmente valorizzate in occasione della mostra *LO SAVIO* 2001, che ha permesso un progresso notevole negli studi sull'artista. Per un'analisi più recente cfr. DE VIVO 2011.

⁸⁷ Cfr. *LO SAVIO* 2001, in particolare le opere indicate come cat. 1, 2.

⁸⁸ Cfr. CORÀ 2001, p. 15: «Le osservazioni compiute in occasione della mostra di Prato inducono ad affermare che la realizzazione dei dipinti su tela *Spazio-Luce*, più che costituire l'inizio dell'opera di Lo Savio, costituisce il primo punto qualificato di arrivo di un processo pittorico che, unendo concezione e tecnica, elabora un proprio modello visivo e integrato di quel binomio». Cfr. in particolare *LO SAVIO* 2001, opere indicate come cat. 14, 15.

⁸⁹ Cfr. SCHERMI-LIVERANI 2001, pp. n.n. È interessante che sia stato Scialoja a fare da tramite con il gallerista piuttosto che il fratello Tano.

⁹⁰ Cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1993, testimonianza di Toti Scialoja del 1992, p. 631.

MATERIALE FOTOGRAFICO DELL'ARCHIVIO BALLO

Le indicazioni riportate sul verso delle fotografie e qui trascritte come parte delle didascalie sono identificabili dalla sottolineatura.

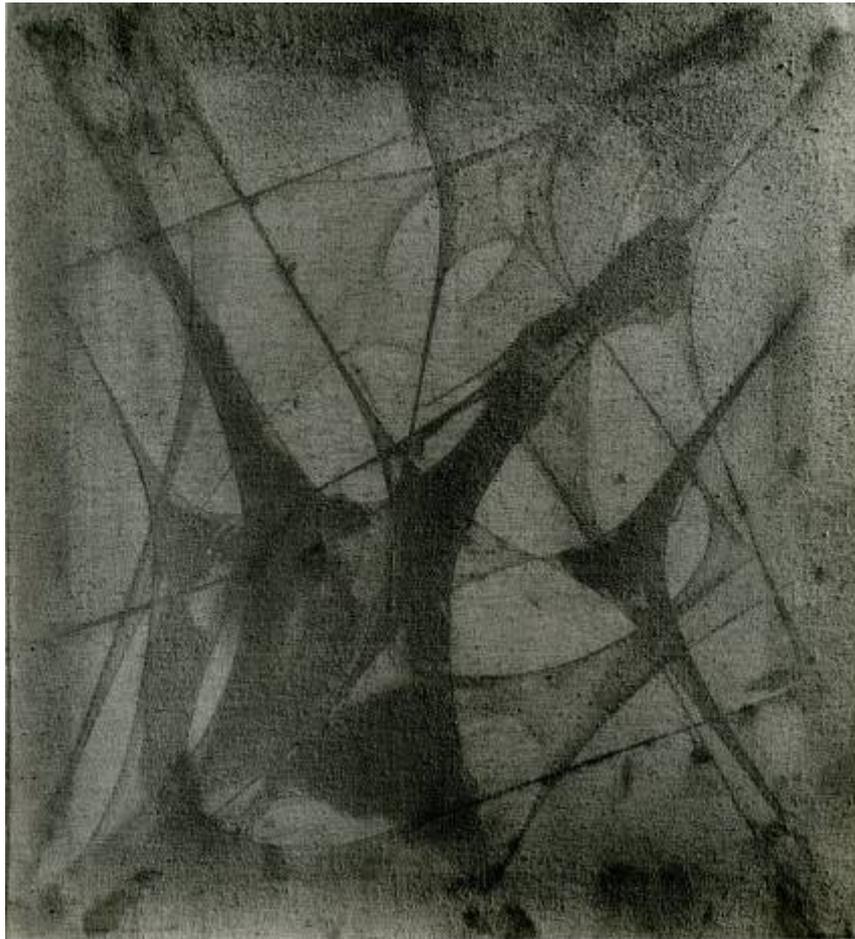


Fig. 4: Franco Angeli, *Elementi negativi rosso*, 1960, tecnica mista
(con timbro della galleria La Salita), ubicazione ignota



Fig. 5: Franco Angeli, *Elementi negativi grigio*, 1959, 150x190 cm, Galleria d'arte moderna, ubicazione ignota



Fig. 6: Tano Festa, *Rosso n. 9*, 1960, 70x100 cm, ubicazione ignota



Fig. 7: Tano Festa, *Rosso n. 13*, 1960, 50x80 cm, ubicazione ignota

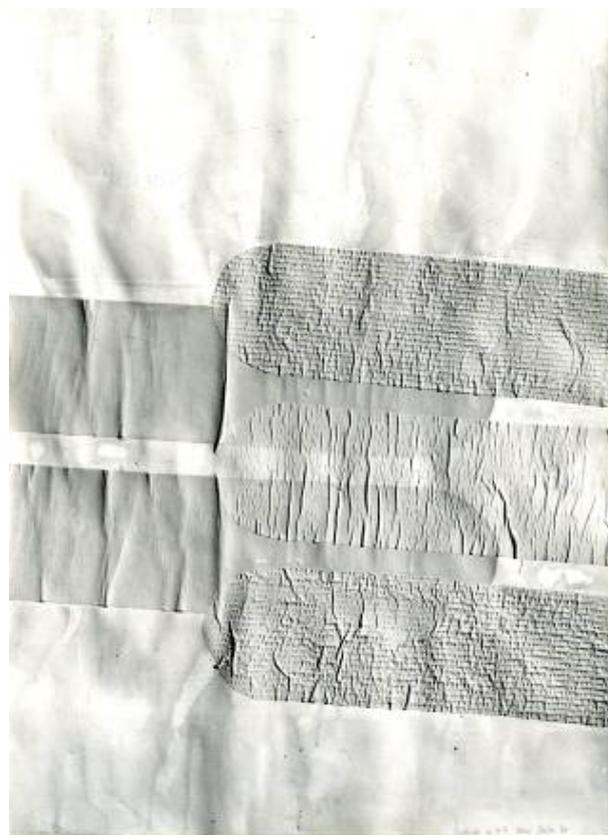


Fig. 8: Tano Festa, *Senza titolo*, 50x70 cm, ubicazione ignota



Fig. 9: Mario Schifano, *N. 3 giallo*, 1960, smalto su carta intelata, 61x69 cm, collezione privata

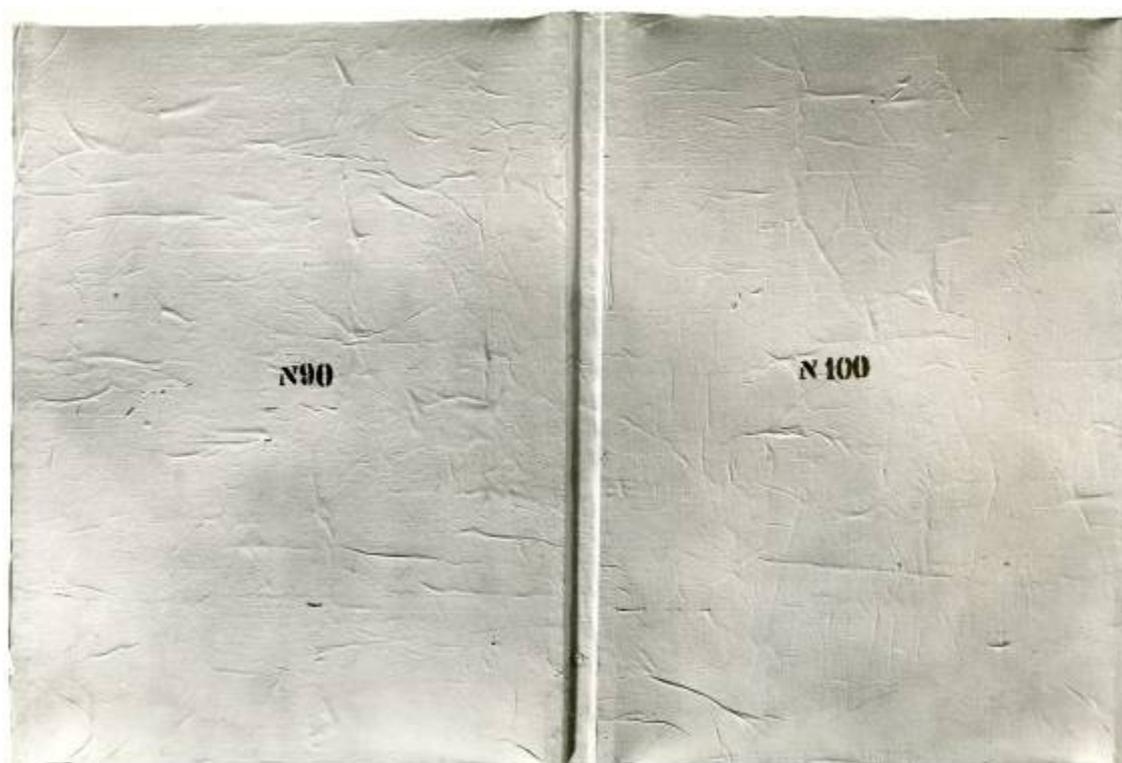


Fig. 10: Mario Schifano, *Targa N. 90-100 bianco*, 1960, smalto su carta intelata, 87x125 cm, collezione Chiara e Francesco Carraro, Venezia

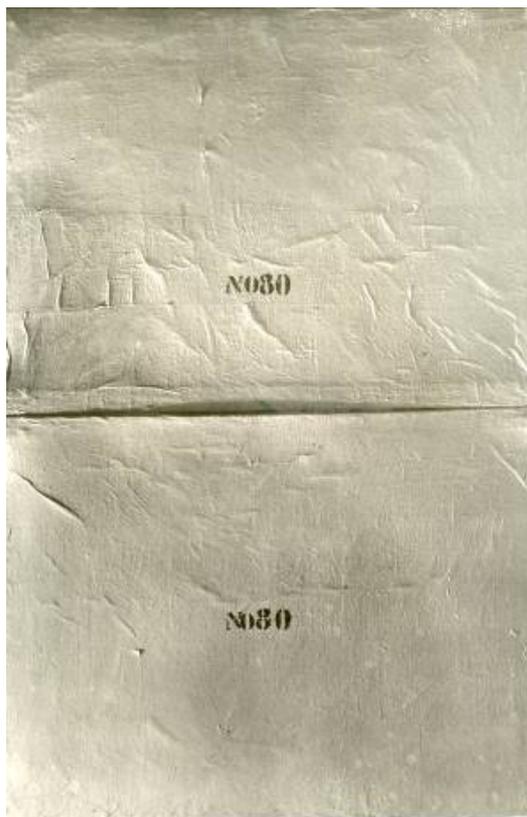


Fig. 11: Mario Schifano, NO. 80 giallo, 1960, smalto su carta intelata, 97x65 cm, collezione privata

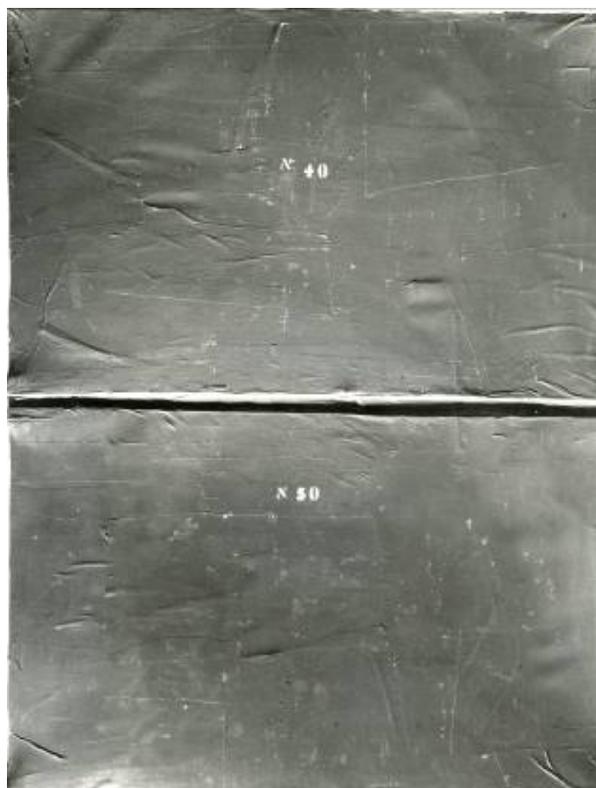


Fig. 12: Mario Schifano, Numero N40 – N50 grigio, 1960, collage su tela e smalto, 145x112 cm (indicazioni con timbro della galleria La Salita), ubicazione ignota

BIBLIOGRAFIA

5 PITTORI-ROMA '60 1960

5 pittori-Roma '60, Catalogo della mostra (Roma, Galleria La Salita, 18 novembre 1960), presentazione di P. Restany, Roma 1960.

XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE 1993

XLV Esposizione internazionale d'arte: la Biennale di Venezia; punti cardinali dell'arte, Catalogo della mostra, a cura di A.B. Oliva, I-II, Venezia 1993.

ACCAME 1990

G.M. ACCAME, *Giuseppe Uncini: le origini del fare*, Bergamo 1990.

ALLOWAY 1959

L. ALLOWAY, *Before and after 1945: reflections on Documenta II*, «Art International», fasc. 7, III, 1959.

ALLOWAY 1961

L. ALLOWAY, *Nota su Toti Scialoja*, in SCIALOJA 1961, pp. 81-82.

BALLO 1964

G. BALLO, *La linea dell'arte italiana*, I-II, Milano 1964.

BURRI 1996

Burri: opere 1944-1995, Catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev e M.G. Tolomeo, Milano 1996.

BURRI E FONTANA 1996

Burri e Fontana, 1949-1968, Catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Milano 1996.

CALVESI 1963

M. CALVESI, *Per un'immagine oggettuale: Schifano*, Catalogo della mostra *Tutto Schifano* (Roma, Galleria Odyssia, aprile 1963), Roma 1963 (ripubblicato in CALVESI 2008, pp. 368-376).

CALVESI 1990

M. CALVESI, *Cronache e coordinante di un'avventura*, in *ROMA ANNI '60* 1990, pp. 11-36.

CALVESI 2008

M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Bari 2008.

CHRISTOV-BAKARGIEV 1996

C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *Alberto Burri: la superficie a rischio*, in *BURRI* 1996, pp. 47-62.

CHRISTOV-BAKARGIEV-TOLOMEO 1996

C. CHRISTOV-BAKARGIEV, M.G. TOLOMEO, *Cronologia*, in *BURRI* 1996, pp. 268-286.

COLLEZIONE LIVERANI 2011

Collezione Liverani. Galleria La Salita, Catalogo d'asta, Milano, Pandolfini, 19 novembre 2001.

CORÀ 2001

B. CORÀ, *Francesco Lo Savio, "Operarius lucis"*, in *LO SAVIO* 2001, pp. 8-31.

CORA 2008

B. CORA, *Giuseppe Uncini: misure auree di un cammino*, in *GIUSEPPE UNCINI* 2008, pp. 17-33.

CRISPOLTI 1996

E. CRISPOLTI, *Un asse Burri-Fontana?*, in *BURRI E FONTANA* 1996, pp. 48-53.

DE MARCO 1989

G. DE MARCO, *Piazza del Popolo: 1950-1960*, «La Tartaruga», fasc. 5/6, marzo 1989, pp. 105-128.

DEMBY 1960

W. DEMBY, *Letter to a young painter*, «Appia antica», fasc. 2, gennaio [?] 1960.

DE VIVO 2011

M. DE VIVO, *Ipotesi di azzeramento dell'arte italiana degli anni Sessanta: il caso Lo Savio*, in *Scritti per Pia Vivarelli: ricerche sul Novecento*, Atti della giornata di studio (Napoli, Palazzo du Mesnil, 27 novembre 2008), a cura di M. De Vivo e R. Naldi, Napoli 2011, pp. 69-87.

DORFLES 1959

G. DORFLES, *Presentazione*, in *TOTI SCIALOJA* 1959.

DRUDI 1958

G. DRUDI, *Aspect de la peinture italienne contemporaine*, in *PEINTRES ITALIENS* 1958, p. 9.

FABIO MAURI 1994

Fabio Mauri: opere e azioni, 1954-1994, Catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev, Milano 1994.

FAGIOLO DELL'ARCO 1993

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa*, in *XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE* 1993, II, pp. 621-663.

FRANCO ANGELI 2001

Franco Angeli: opere, a cura di F. Gallo, 2001.

GIAN TOMASO LIVERANI 1998

Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Torino 1998.

GIUSEPPE UNCINI 2008

Giuseppe Uncini: catalogo ragionato, a cura di B. Corà, Cinisello Balsamo 2008.

GREENBERG 1955

C. GREENBERG, *American-type painting*, «Partisan Review», fasc. 22, II, Spring 1955, pp. 179-196.

KULTERMANN 1960

U. KULTERMANN, *Pittura monocroma: una nuova dimensione*, presentazione della mostra *Monochrome Malerei* (Leverkusen, Städtisches Museum, 18 marzo-8 maggio 1960), in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, pp. 633-634.

LE RACCOLTE STORICHE 1997

Le raccolte storiche dell'accademia di Brera, a cura di G. Agosti e M. Ceriana, Firenze 1997.

LIBRES OPINIONS 1959

Libres opinions sur l'art contemporain, testi di C. Vivaldi e E. Villa, «Aujourd'hui: art et architecture», fasc. 21, IV, marzo-aprile 1959, pp. 8-25.

L'INFORMALE 1961

L'informale, «Il Verri», fasc. 3, V, giugno 1961.

LONGHI 1928

R. LONGHI, *Frammenti di Giusto di Padova*, «Pinacotheca», fasc. 3, novembre-dicembre 1928, pp. 137-152 (ripubblicato in LONGHI 1968, pp. 7-20).

LONGHI 1968

R. LONGHI, *«Me pinxit» e quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze 1968.

LO SAVIO 2001

Lo Savio, Catalogo della mostra, a cura di B. Corà, Prato 2004.

MENNA 1960

F. MENNA, *Recensione senza titolo*, «Telesera», Roma, 10 dicembre 1960, (ripubblicato in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, p. 637).

MARIO SCHIFANO 2007

Mario Schifano: opere su tela 1956-1982, in *Studio metodologico riguardante la catalogazione informatica dei dati relativi alle opere di Mario Schifano presenti presso la Fondazione M. S. Multistudio*, a cura di G. Sacchi, Genova 2007.

MAURI 1989

F. MAURI, *La miserabilità e l'arte*, «La Tartaruga», fasc. 5/6, marzo 1989, pp. 61-84 (ripubblicato in FABIO MAURI 1994, pp. 85-100).

MAMBOR, SCHIFANO, TACCHI 1959

Renato Mambor, Mario Schifano, Cesare Tacchi, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Appia Antica, 31 gennaio 1959), testi di G. Filibek, I. Recupero, M. Seccia, Roma 1959.

MESSINA 2011

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

OMAGGIO A LIVERANI 2002

Omaggio a Gian Tomaso Liverani: gentiluomo faentino e gallerista d'avanguardia, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Torino 2002.

PEINTRES ITALIENS 1958

Peintres italiens d'aujourd'hui, testi di L. Venturi, N. Ponente, G. Drudi, E. Crispolti, «Aujourd'hui: art et architecture», fasc. 20, IV, dicembre 1958, pp. 4-23.

PITAGORA 2001

P. PITAGORA, *Fiato d'artista: dieci anni a Piazza del Popolo*, Palermo 2001.

PONENTE 1960

N. PONENTE, *Una Biennale di conferma*, «Arte oggi», fasc. 7, maggio-agosto 1960, pp. 2-4.

RESTANY 1960

P. RESTANY, *Presentazione*, in *5 PITTORI-ROMA '60* 1960.

ROMA ANNI '60 1990

Roma anni '60: al di là della pittura, Catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990.

RONCHI 2012

L. RONCHI, *Mario Schifano: una biografia*, Milano 2012.

ROSENBLUM 1960

R. ROSENBLUM, *Jasper Johns*, «Art International», fasc. 7, IV, settembre 1960, pp. 74-77.

SCHIFANO 2005

Schifano: 1960-1964; dal monocromo alla strada, Catalogo della mostra, a cura di G. Marconi con la collaborazione di M. Gianvenuti, Milano 2005.

SCIALOJA 1957

T. SCIALOJA, *Documenti di una nuova figurazione*, «L'esperienza moderna», fasc. 2, agosto 1957, pp. 24-25.

SCIALOJA 1961

T. SCIALOJA, *Pagine di giornale*, con una *Nota* di L. Alloway, «Il Verrini», fasc. 2, V, aprile 1961, pp. 66-82.

SCIALOJA 1991

T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, Roma 1991.

SCHERMI-LIVERANI 2001

L. SCHERMI, *L'ultima intervista a Gian Tomaso Liverani*, «Arte e Critica», fasc. 24, VI, ottobre-dicembre 2000, consultabile on-line all'indirizzo:
<http://www.merzbau.it/appunti.php?mrcnsn=0000000012>.

TANO FESTA 1997

Tano Festa: catalogo generale, a cura di F. Soligo, Torino 1997.

TOTI SCIALOJA 1959

Toti Scialoja, Galleria «La Tartaruga», Roma, con un testo di G. Dorflès, «Quaderni di arte attuale», fasc. 2, Roma 1959.

TOTI SCIALOJA 1999

Toti Scialoja: opere 1955-1963, Catalogo della mostra, a cura di F. D'Amico, Milano 1999.

TRENTO 1997

D. TRENTO, *L'Archivio dell'arte contemporanea*, in *LE RACCOLTE STORICHE* 1997, pp. 241-249.

TRUCCHI 1960a

L. TRUCCHI, *Libreria d'arte. "Crack" di Vivaldi*, «La Fiera letteraria», 14 agosto 1960.

TRUCCHI 1960b

L. TRUCCHI, *Mostra d'arte a Roma. Incisioni di Picasso*, «La Fiera letteraria», 4 dicembre 1960.

VILLA 1959a

E. VILLA, *La peinture italienne dans les dix dernières années*, in *LIBRES OPINIONS* 1959, pp. 16-25.

VILLA 1959b

E. VILLA, *Alberto Burri*, «Appia antica», fasc. 1, luglio 1959.

VILLA 1959c

E. VILLA, *Francesco Lo Savio*, «Appia antica», fasc. 1, luglio 1959.

VILLA 1960a

E. VILLA, *Jeunes Artistes Italiens*, «Aujourd'hui: art et architecture», fasc. 28, V, settembre 1960, pp. 40-41.

VILLA 1960b

E. VILLA, *Alberto Burri*, «Aujourd'hui: art et architecture», fasc. 28, V, settembre 1960, pp. 4-23.

VILLA 1960c

E. VILLA, *Presentazione*, Catalogo della mostra *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* (Bologna, Galleria Il Cancellò, 23 aprile 1960), Bologna 1960 (ripubblicato in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, pp. 635-636).

VILLA-SCIALOJA 1959

E. VILLA e T. SCIALOJA, *Toti Scialoja*, «Appia antica», fasc. 1, luglio 1959.

VIVALDI 1959a

C. VIVALDI, *La nouvelle avant-garde italienne*, in *LIBRES OPINIONS* 1959, pp. 8-15.

VIVALDI 1959b

C. VIVALDI, *Ancora della «nuova figurazione»*, «L'esperienza moderna», fasc. 5, marzo 1959, pp. 17-18.

VIVALDI 1960

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

ABSTRACT

L'articolo prende in considerazione una mostra tenutasi a Roma nel novembre 1960 alla Galleria La Salita e ne analizza il contesto storico-artistico e critico, tentando di verificare se e come essa sia stata un momento rilevante nella discussione sul superamento della pittura informale, nella riscoperta dell'autoreferenzialità della superficie pittorica e nell'affermazione della monocromia. Partendo dunque da *5 pittori – Roma '60* e da un tentativo di ricostruzione delle opere presentate in tale circostanza da Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini, a cui si aggiungono nuove proposte e documenti d'archivio, si esaminano tali problematiche attraverso testimonianze dell'epoca. La riflessione sulla superficie pittorica e il problema della conoscenza degli scritti di Clement Greenberg in Italia sono affrontati attraverso la figura di Toti Scialoja, importante tramite con l'America. Altro riferimento, posto a verifica nel testo, è quello ad Alberto Burri: constatata una non trascurabile affinità tra le opere degli esordienti e quelle del maestro umbro, si propongono possibili fonti di conoscenza della sua produzione da parte della nuova generazione, in particolare prendendo in considerazione l'attività critica di Emilio Villa. Infine si tenta di fornire una lettura sintetica, ma funzionale delle opere di ciascuno dei cinque pittori, analizzando anche l'influenza del modello americano costituito da Jasper Johns.

This paper examines the Roman exhibition *5 pittori – Roma '60* (opened on November 16, 1960) at La Salita Gallery. It considers its artistic and critical context and attempts to verify whether it marked a turning point of the 'Informale' painting in Rome and if it contributed to the discussion concerning the autonomy of pictorial surface and monochrome painting. Starting from a reconstruction of the exhibit, I try to determine which works were presented by Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano, and Giuseppe Uncini, using archival evidences and proposals. The issue concerning pictorial surface and the missed knowledge of Clement Greenberg's writings in Italy is addressed through the figure of Toti Scialoja, an important intermediary with the American art world. Furthermore, ascertained similarities between the debutants' works and Alberto Burri's, I suggest potential ways of understanding this Burri's art from the younger ones, analysing Emilio Villa's criticism in particular. Finally, I suggest possible interpretive keys for the works produced by the five artists concerned, including an inquiry into the inspiring American figure of Jasper Johns.