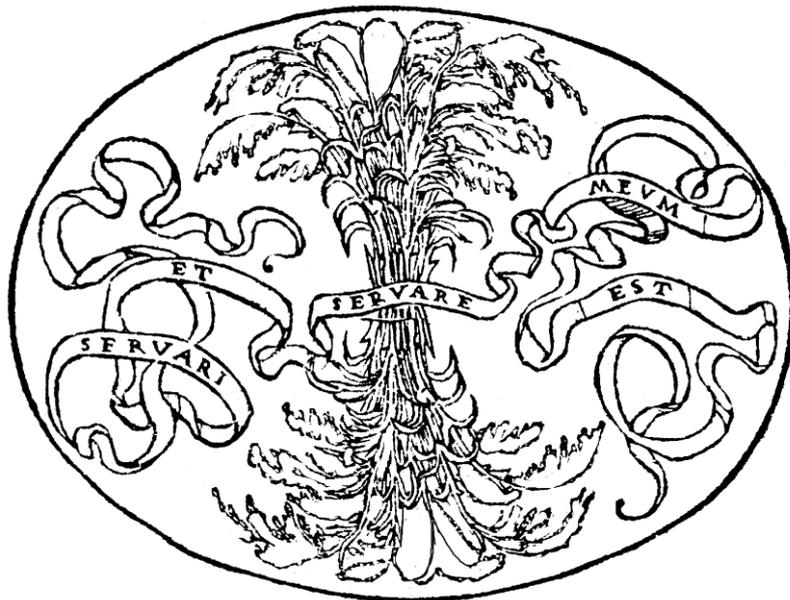


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

EDITORIALE

Negli studi sull'arte italiana che doppiano la boa del 1960 si assiste oggi a una curiosa divaricazione.

Da un lato trionfa una bulimia documentaria che raduna materiali, siano essi eventi (soprattutto sequenze di esposizioni) oppure testi (introduzioni di catalogo, recensioni, interviste agli artisti) e che risulta, a uno sguardo d'insieme, piuttosto inerte. Un simile atteggiamento è nato da un moto di sana protesta contro la perdita di funzione della critica militante: la data di battesimo è il celebre testo di Germano Celant del 1969 intitolato *Per una critica acritica*, in cui alle ambiguità dell'interpretazione veniva contrapposta l'utilità dell'informazione. Ma questa pratica ha spesso, paradossalmente, condotto a una lettura deterministica dello svolgimento dei fatti dell'arte: allineare dati e documenti, magari incrociandoli con le vicende della storia politica e culturale italiana dai Sessanta agli Ottanta, genera un racconto che è sempre lo stesso. Tanto più se i narratori sono, come spesso succede, coloro che furono i promotori dei movimenti e degli artisti in questione, trasformati nei decenni da critici militanti a storici degli stessi.

Dall'altro lato, ed è una pratica recente, si assiste a riletture focalizzate su snodi o su personalità cruciali: l'azzeramento di Manzoni e di Paolini, la rifigurazione di area romana degli anni Sessanta, le forme di processualità dell'Arte Povera e dell'arte concettuale cominciano a essere lette attraverso una orgogliosa indipendenza dalla scrittura critica coeva alle opere, considerata troppo condizionante. L'osservatorio è spesso internazionale, anglosassone, francese o germanico (non di rado gli scriventi hanno qualche difficoltà a manovrare correttamente le fonti in lingua originale); la strumentazione è quella dei metodi aggiornati sulla estetica postmoderna e persino sulla antropologia e la sociologia. La concentrazione dello sguardo rischia di far perdere di vista il contesto, assai stratificato, in cui gli artisti operarono; e spinge di conseguenza a cadere in luoghi comuni, di cui quello di italianità vs. internazionalità è il più frequente e pericoloso.

Ciò che manca, tra questi due estremi, è una storiografia che, allargando il più possibile la tastiera dei riferimenti, ponga al centro dell'attenzione le opere; e che si ponga come obiettivo quello di comprendere il reale pensiero, le reali passioni, e la reale cultura degli artisti che le hanno prodotte. Per questo passo, che oggi si comincia a fare tra molte difficoltà, a nostro avviso va preliminarmente fatta una seria critica delle fonti. Perché rileggere le fonti con pazienza e attenzione abitua lo sguardo di chi studia l'opera ad avvicinarla nella sua concretezza e nella sua plurivocità. Ad avere, cioè, un *habitus* di consapevole filologia.

Questo numero di «Studi di Memofonte», composto di saggi di giovani studiosi, non tradisce, a dispetto dell'ambito cronologicamente avanzato, gli intenti della rivista, che vuole far conoscere e discutere fonti poco note per la storia dell'arte. Gli autori si sono di volta in volta interrogati sul significato della documentazione fotografica delle mostre (Del Grande sull'attività del fotografo Enrico Cattaneo e il suo archivio); hanno ricostruito, con acribia e larghezza documentaria, esposizioni cruciali (Casini sulla mostra *5 pittori – Roma '60* alla Salita, 1960; Belloni su *Amore mio*, 1970); hanno ripercorso relazioni internazionali sulla scorta di documenti inediti (Rubino sul fronte Italia-Jugoslavia al tempo delle mostre di Nuove Tendenze); si sono posti problemi di recuperi stilistici e iconografici alla luce delle mode visive (Francesconi sul centenario michelangiolesco del 1964 e i quadri di Tano Festa); hanno ripercorso decisivi episodi di rilettura critica (Viva su De Chirico come modello per gli artisti modernissimi dopo il 1968).

Nessuno di questi contributi è, aprioristicamente, a tesi: tratto comune è un atteggiamento filologico che si pone come obiettivo quello di offrire una *recensio* e una discussione dei materiali portati alla conoscenza. La speranza è che i dati e i ragionamenti qui contenuti possano, negli studi futuri, essere ridiscussi, magari smontati e rimontati in altra

sequenza; per essere utili, cioè, anche a indagini che muovano da premesse diverse e siano condotte con diverse metodologie.

SU ENRICO CATTANEO. CASI DI STUDIO DALL'ARCHIVIO DI UN FOTOGRAFO D'ARTE MILANESE, 1960-1970

Questo intervento propone una riflessione sugli archivi fotografici come strumento di documentazione storico-artistica per gli anni Sessanta del Novecento. Verrà affrontato il lavoro del fotografo professionista Enrico Cattaneo, un esempio di particolare interesse per la complessità del suo approccio alla fotografia.

Partendo dalla descrizione dell'archivio di Cattaneo prenderemo a esempio alcune sequenze di immagini, cercando di far luce sulle loro condizioni produttive e sulla successiva circolazione. Si tratta di fotografie di artisti, di allestimenti di mostre in galleria, di vernici e, più generalmente, di servizi fotografici che rimandano al circuito artistico milanese frequentato da Cattaneo nel periodo considerato.

L'interesse degli storici dell'arte per questo genere di produzione fotografica è assai recente e anche dal punto di vista della storia della fotografia si annoverano pochissimi approfondimenti a tal riguardo¹.

Prima di entrare nel vivo dell'analisi conviene introdurre la figura di Cattaneo, definire il contesto d'origine delle sue fotografie e delineare rapidamente un quadro metodologico per la loro lettura.

Nato a Milano nel 1933, Enrico Cattaneo scopre la fotografia a metà degli anni Cinquanta durante gli studi di ingegneria al Politecnico, dove gli studenti hanno a disposizione una camera oscura. In pochi anni diviene un riconosciuto fotoamatore del Circolo Fotografico Milanese. Nei primi anni Sessanta si avvicina all'arte, quasi per caso, nel corso di una serie di reportage consacrati alla sua città. Incappa nell'edificio di Corso Garibaldi 89 che ospita diversi artisti della corrente del Realismo Esistenziale. Questi artisti (come Giuseppe Banchieri, Gianfranco Ferroni, Piero Leddi) sono solo alcuni tra i soggetti scelti da Cattaneo in quegli anni, al pari del lavoro industriale, dei mutamenti delle periferie, dei movimenti sociali o degli scioperi. Uno sguardo, il suo, rivolto alla documentazione della città di Milano in chiave sociale che richiama i coevi *excursus* nelle periferie milanesi di Paolo Monti e di Ugo Mulas e che si allinea alle ricerche sulla realtà quotidiana promosse da Mario Finocchiaro ed Ernesto Fantozzi. Con questi ultimi Cattaneo darà vita al Gruppo 66², un insieme di fotografi sospinti da uno spirito d'irrequietezza, alla ricerca di immagini «in alternativa agli estetismi del “Fotosalone” e naturalmente anche in alternativa alla fotocronaca dei giornali sempre pronta a “balzare” sull'episodio»³.

A partire dunque dall'incontro casuale con il mondo dell'arte si avvera per il fotografo la possibilità di trasformare la sua passione in mestiere.

Ringrazio Enrico Cattaneo per la disponibilità e la pazienza che mi ha dedicato e per avermi permesso di studiare il suo archivio.

¹ Sul crinale tra arte e fotografia, negli ultimi anni si è assistito in Italia a una rivalutazione della fotografia d'arte concepita come pratica che va al di là della pura documentazione, come prodotto del pensiero critico del fotografo che si avvicina all'interpretazione delle opere. Di fatto, questa impostazione è stata applicata pressoché su di un unico autore, Ugo Mulas, assunto ormai al rango di più importante fotografo d'arte del secondo dopoguerra. Cfr. UGO MULAS 2007; SERGIO 2010; GRAZIOLI 2011.

² Cfr. RUSSO 2011, p. 264.

³ RUSSO 2011, p. 265.

Professionista dal 1963, negli anni successivi Cattaneo diviene un *habitué* delle gallerie milanesi, muovendosi tra varie committenze. Per sua natura non si ferma alle richieste dei galleristi e, portando avanti il suo interesse reportagistico, si distingue come il principale narratore per immagini degli eventi d'arte milanesi del periodo.

In questo primo periodo professionale egli svolge anche alcuni servizi per studi di pubblicità e per l'industria, oltre a collaborare con la testata giornalistica di «Le Ore». Parallelamente compie ulteriori ricerche personali tra le quali le interessanti sculture fotografiche della serie *Pagine*, composte rielaborando scarti di produzione in camera oscura⁴.

Nel 1972 realizza a Volterra un servizio per la mostra personale di Mauro Staccioli *Sculture in città*, curata da Enrico Crispolti, grazie al quale gli verrà affidata la documentazione dell'evento *Volterra '73*. Sebbene già da qualche anno attivo nel mondo dell'arte contemporanea⁵, Cattaneo riconoscerà in quest'ultimo incarico un punto di svolta per la sua carriera che gli permetterà di occuparsi esclusivamente d'arte e di intrecciare rapporti privilegiati con artisti italiani come lo stesso Staccioli, Giancarlo Sangregorio o Francesco Somaini.

Non è difficile vedere come il periodo preso in esame in questa sede sia ricco di suggestioni e di riferimenti culturali eterogenei per il fotografo milanese. La complessità di tale contesto non può che far tendere l'analisi critica al superamento del *cliché* del fotografo d'arte quale semplice realizzatore di riproduzioni delle opere⁶. Anche affrontando la sola sezione dell'archivio Cattaneo dedicata all'arte contemporanea, ci si trova di fronte a una tipologia di materiale che spesso sfugge alle più note definizioni: non esclusivamente immagini di opere d'arte; né dimostrazione di un approccio critico o documentaristico alle creazioni; e nemmeno reportage in senso stretto su artisti o situazioni legate al mondo dell'arte.

Questo rifuggire da facili tentativi definitivi non può che sollevare alcune questioni metodologiche rispetto allo studio del *corpus* fotografico di Cattaneo e, più in generale, della fotografia come fonte per la storia dell'arte del Novecento.

Fotografia come fonte per la storia dell'arte.

Nel descrivere l'uso della fotografia come fonte per la storia dell'arte ci affideremo alle tesi di Giovanni De Luna, storico campano che, in diverse occasioni, ha analizzato le immagini come fonte principale per la ricostruzione delle vicende storiche del Novecento. Inquadrando il problema a partire dall'uso più comune a cui sottostanno le fonti fotografiche, ossia come apparato iconografico a sostegno di un discorso narrativo impostato su testi scritti, l'autore suggerisce di ribaltare l'ordine dei fattori. In tal modo egli propone di considerare le immagini come una sorta di sceneggiatura visiva attraverso cui ripercorrere e riscrivere in una nuova ottica gli eventi storici.

⁴ Per la produzione creativa di Enrico Cattaneo cfr. *OFF CAMERA* 2007; *CATTANEO* 2009a; *CATTANEO* 2010c.

⁵ La produzione commerciale di Cattaneo è riferibile ai primissimi anni della sua carriera professionale, mentre la documentazione di mostre anche fuori dai confini milanesi inizia nel 1966 con la sua prima Biennale di Venezia.

⁶ Utilizzeremo le espressioni 'riproduzione di opera d'arte', 'riproduzione d'arte', 'fotografia d'arte' e 'documentazione storico-artistica' come sinonimi, rimandando a *IMMAGINE DELLA REGIONE* 1980 per una prima introduzione al problema terminologico.

Quello di De Luna è un invito a orientare il metodo storiografico verso una nuova «cifra stilistica» che permetta di toccare grandi aree tematiche che riguardano le emozioni e le passioni collettive: «uno storico è abituato a spiegare e raccontare un evento mettendolo in correlazione con quello che c'era prima e quello che verrà dopo; qui si tratta di confrontarsi anche con quello che c'è sotto»⁷.

Da un punto di vista più prettamente metodologico, De Luna individua nella fotografia e nelle immagini in genere la chiave di volta di un «progressivo spostamento dell'interesse [storico] dagli aspetti stilistico-formali delle opere d'arte al contesto storico in cui erano inserite, al rapporto con la cultura del loro tempo»⁸. Sviluppando l'impostazione di cui sopra egli rifiuta di adoperare le immagini quali 'mero riflesso' di un qualsivoglia referente, o quale certificazione visiva della storia. Al contrario, esse devono essere considerate «come elemento costitutivo della realtà storica»⁹.

Per far ciò, le immagini devono essere studiate a partire dalle loro circostanze produttive per definirne l'intenzionalità da un lato, e approfondire la loro intrinseca polisemia dall'altro. In tal modo l'immagine «acquista una nuova vita, diventa più complessa, organizza le sue informazioni in molteplici livelli: il primo è l'oggetto rappresentato, il secondo è quello legato alla cultura, e alla mentalità di chi produce e all'ambiente in cui è inserito e così via»¹⁰. Il contenuto referenziale (l'oggetto rappresentato) non possiede dunque, in sé, alcun valore decisivo.

Seguendo il cammino tracciato da De Luna interrogheremo i «molteplici livelli» del *corpus* fotografico preso in esame, aggiungendo alla lettura tradizionale¹¹ la descrizione dell'ambiente in cui ha operato Enrico Cattaneo. Un tentativo, dunque, di 'complicare' la lettura delle fotografie di documentazione storico-artistica del periodo considerato attraverso l'esempio di Cattaneo¹².

Si va dunque profilando la necessità di affrontare le immagini non solo come apparato iconografico, ma come testo visivo da sottoporre a una lettura consapevole. In questo senso Mieke Bal propone una sorta di metodo di lettura delle immagini, una «procedura» attraverso cui superare i radicati *cliché* culturali che impongono un'interpretazione canonica delle immagini, senza tuttavia abbandonarli, ma riconoscendoli come tali. L'autrice invita a un'opera di contestualizzazione delle singole immagini – siano esse fotografiche, pubblicitarie, pittoriche, ecc. – sulla base di una relazione pragmatica, ovverosia circolare, tra l'immagine e il suo lettore¹³. Tale contestualizzazione si trova per forza di cose limitata dalla cornice culturale, cioè dal quadro di riferimento che il lettore stesso è in grado di offrire. E tuttavia il lettore,

⁷ DE LUNA 2001, p. 236.

⁸ DE LUNA 2001, p. 135.

⁹ DE LUNA 2001, p. 135.

¹⁰ DE LUNA 2001, p. 136.

¹¹ Si intende per tradizionale la lettura che la storia dell'arte tende a dare di fotografie di documentazione storico-artistica, la quale si ferma normalmente all'attestazione della presenza delle opere e delle persone rappresentate in un determinato luogo e tempo.

¹² Con la doppia avvertenza che «solo il confronto con altre fonti e con altri documenti e la corretta ricostruzione delle coordinate storiche che hanno portato alla loro realizzazione possono [...] rendere utilizzabili le immagini come fonti», e che si deve essere consapevoli che «l'immagine non godrà mai di nessun sistema di spiegazione completa ed esaustiva», DE LUNA 2001, p. 136.

¹³ «Leggere è un atto ricettivo, un'attribuzione di significato. [...] In base all'interazione "io"-«tu», però, ogni osservatore può portare la propria cornice di riferimento», BAL 2009, p. 223.

proprio in virtù della dinamica circolare che caratterizza il modello di Bal, si distingue per la sua costante opera di interrogazione di questo quadro e di conseguenza, dei significati attribuibili alle immagini.

Ora, alla questione del come leggere le immagini se ne affianca immediatamente un'altra: quali immagini leggere. In effetti, uno dei problemi principali dello studio approfondito dell'archivio di un fotografo è la mole di immagini a disposizione (approfondiremo il caso in questione, ma possiamo anticipare che l'ordine di grandezza è di centinaia di migliaia), che è spesso tale da rendere oggettivamente impossibile la lettura puntuale di tutto il contenuto dell'archivio.

Si aggiunga che la polisemia propria all'immagine fotografica – e la conseguente relazione con il fruitore/lettore – dipende in maniera importante dal supporto che veicola l'immagine. Guardare un negativo o il suo provino¹⁴ è un atto diverso dal guardare un'immagine singola pubblicata su una rivista o su un catalogo. E non solo a causa del genere di contenitore (periodico generalista, rivista specializzata, catalogo di una mostra, ecc.) ma anche per la relazione fisica tra l'oggetto e il lettore.

Per tenersi sul versante della semiotica delle immagini (molto caro ai teorici della fotografia), risulta chiaro che questa relazione fisica riveste una grande importanza:

Le caratteristiche materiali delle fotografie hanno una forte influenza sul modo in cui vengono lette e interpretate, dato che differenti forme materiali segnalano e determinano differenti semantizzazioni e modi di utilizzo. La materialità dell'immagine è quindi un livello semiotico globale rispetto a quello locale del testo¹⁵.

Senza dimenticare la prassi, invalsa in ambito conservativo e di studio, di riprodurre le fotografie (e i documenti in genere) in formato digitale. Operazione che, proprio sotto l'aspetto dell'interpretazione dei significati, può rivelarsi assai rischiosa: «La riproducibilità digitale rischia di dare accesso solo al testo dell'immagine e non all'immagine in quanto oggetto: la traccia dell'uso sull'oggetto-fotografia viene perduta»¹⁶. In buona sostanza, prima di leggere le immagini su uno schermo, sarebbe bene prendere in mano gli originali, capire come sono fatti. In seconda battuta se ne potranno studiare le ricontestualizzazioni e le conseguenti ricezioni in funzione del supporto di lettura: rivista, esposizione, libro, internet.

Nondimeno, come avremo modo di scoprire e nonostante le precauzioni del caso, studiare le immagini di un archivio fotografico, e nello specifico dell'archivio Cattaneo, risulta un'operazione per nulla banale; e riuscire a reperire una filiera editoriale è operazione altrettanto arduosa.

¹⁴ Saranno proprio i provini a contatto il punto di partenza della nostra analisi.

¹⁵ DONDERO-BASSO FOSSALI, 2006, p. 99.

¹⁶ DONDERO-BASSO FOSSALI, 2006, p. 108.

Fotografia d'arte come professione negli anni Sessanta

Abbiamo già introdotto la figura di Cattaneo attraverso i passaggi salienti della sua vicenda di fotografo in un decennio che vede in fotografia una vera e propria rivoluzione. Per comprendere il suo lavoro e chiarire al contempo le prospettive professionali e i riferimenti culturali in cui era immerso, va aperta una breve parentesi storica, tracciando un rapido *excursus* delle maggiori problematiche legate alla fotografia d'arte del periodo.

Si è detto che Cattaneo cresce in ambito fotoamatoriale partecipando in un primo momento alle attività del Circolo Fotografico Milanese e aderendo poi al Gruppo 66¹⁷.

L'attività dei circoli consisteva nella realizzazione di mostre dei soci, di concorsi di livello nazionale o internazionale e, in alcuni casi, di eventi espositivi all'insegna della diffusione delle tendenze in atto.

In breve il circuito, non producendo reddito, era dedicato e animato da amatori volenterosi di ceto medio alto. A supporto del circuito esistevano una serie di riviste, perlopiù edite tra Milano e Torino. Tali riviste chiuderanno i battenti o cambieranno totalmente rotta dopo la metà degli anni Sessanta. Per fare alcuni esempi, la rivista «Fotografia», edita a Milano e diretta da Ezio Croci come strumento ufficiale del Circolo Fotografico Milanese, apre nel 1948 per chiudere nel 1967. Lo stesso anno chiude «Ferrania», punto di riferimento del dibattito fotoamatoriale per oltre un ventennio. Nel 1966 «Popular Photography» cambierà direzione e veste grafica. Allo stesso modo, «Progresso fotografico» abbandonerà il suo taglio tradizionale per ridefinirsi come rivista di approfondimento sui linguaggi e le sperimentazioni fotografiche¹⁸. Tuttavia, ai fini del nostro discorso il circuito associazionistico non rappresenta un bacino significativo di fotografie di documentazione d'arte. I circoli accolgono questo tipo di documentazione in modo estemporaneo: è il caso dei ritratti d'artista¹⁹, rientranti nel più ampio dominio della ritrattistica; o della fotografia sperimentale, luogo iconografico di un possibile parallelismo con le esperienze artistiche contemporanee.

Per quanto riguarda il mondo del fotogiornalismo, anch'esso vivrà, al pari del circuito amatoriale, una stagione di particolare effervescenza nel decennio dei Cinquanta. La grande diffusione dei rotocalchi porterà a una conseguente richiesta di immagini di ogni genere che, in parte, si protrarrà anche nel decennio successivo. Nella sola Milano nascono in quest'arco di tempo numerose agenzie fotografiche che affiancano la più rodada Publifoto, già attiva dal 1936²⁰. La pubblicitaria degli anni Sessanta dedica un certo spazio all'arte contemporanea. Tuttavia questa è considerata più come fenomeno di costume che altro, e la relativa copertura fotografica si concentra sulle manifestazioni di maggior caratura, come la Biennale di

¹⁷ Cattaneo frequentò i fotografi del Gruppo 66 condividendone gli interessi e l'impostazione fotografica. Secondo la testimonianza del fotografo, il nome del gruppo nasce ben prima del 1966, ideale punto di arrivo (e non di partenza) di un lavoro iniziato già nei primi Sessanta. Quando il gruppo presentò i suoi lavori Cattaneo era già passato al professionismo e aveva abbandonato i temi dei compagni.

¹⁸ Per una panoramica delle riviste di fotografia e dell'editoria specialistica, cfr. AFT 2003; COLOMBO 2006; COLOMBO 2008.

¹⁹ Tra i diversi riconoscimenti ricevuti in ambito fotomatoriale, nel 1963 Cattaneo sarà premiato per la fotografia *Il pittore Giannini*, cfr. TORRIONE D'ORO 1963.

²⁰ Per citare l'esemplare caso di quest'ultima: dai 5 collaboratori tesserati del periodo precedente alla Seconda Guerra, l'agenzia passa ai 105 collaboratori che a vario titolo saranno iscritti nei suoi registri contabili alla fine degli anni Cinquanta, per poi tornare a poche unità a metà degli anni Sessanta chiudendo definitivamente l'attività di cronaca nel 1968. Per la parabola dell'agenzia Publifoto, cfr. GIUNTA 2002-2003; PUBLIFOTO 1983.

Venezia²¹.

Se ci si sposta verso il settore della fotografia per le riviste e i cataloghi d'arte contemporanea, si può notare come la produzione d'immagini sia riconducibile, almeno in parte, al più generale sviluppo del mercato dell'arte e delle mostre pubbliche nel corso del decennio²². Significativa in questo senso è la pubblicazione, nel 1962, del primo *Catalogo Bolaffi d'Arte Moderna*; o le date di fondazione di alcune riviste – ci limitiamo a citare le brevi esperienze di «Bit» (1967-1968) e «Carta Bianca» (1968-69), oltre che la longeva «Flash Art» attiva dal 1967 – a supporto di un circuito artistico in piena evoluzione²³; oppure l'evoluzione culturale e grafica di riviste come «Marcatré» (1963-1970) o «Metro» (1960-1972)²⁴. Al limite tra il circuito amatoriale e quello artistico va citata l'esperienza dei «Quaderni d'Imago» (1964-1972)²⁵, monografie su artisti illustrate da reportage fotografici.

Per quanto riguarda i libri fotografici su artisti, vale la pena citare l'esperienza di Mulas, tra le poche degne di nota. Nel 1962 Mulas documenta la manifestazione *Sculture in Città*, organizzata a Spoleto²⁶ da Giovanni Carandente (1920-2009). A seguito della mostra, due anni dopo, viene pubblicato il volume *Voltron*, dello scultore David Smith. Il volume integra un testo di presentazione dello storico dell'arte napoletano e le fotografie di Mulas realizzate a Voltri nella fabbrica utilizzata dall'artista come atelier durante la preparazione delle opere per la mostra. Nella stessa manifestazione sono presenti Alexander Calder e Pietro Consagra, soggetti di altri due libri realizzati da Mulas. Da non dimenticare il celebre volume del 1967, *New York arte e persone*.

Eccezion fatta per le esperienze di Mulas, bisognerà attendere la fine degli anni Sessanta e il relativo sviluppo di modalità espositive inedite perché si possa assistere a un rinnovamento nell'uso delle immagini fotografiche. Il primo esempio è senza dubbio offerto dalla manifestazione artistica *Campo Urbano*²⁷. Non a caso Mulas figurerà come parte attiva nell'organizzazione dell'evento²⁸.

Seppur limitato in termini di pubblico e di tirature, il vero bacino di produzione delle immagini dell'arte è rappresentato dalle gallerie, con i relativi materiali di diffusione e promozione degli artisti e delle iniziative.

²¹ Lo stesso Mulas ebbe i primi rapporti con il circuito artistico alla Biennale del 1952 con il primo reportage nato in collaborazione con Mario Dondero (1928), già giornalista e futuro fotoreporter tra i più rinomati in Italia. Una visione pragmatica del viaggio a Venezia la possiamo ricavare da Elio Grazioli: «Dalla frequentazione dell'ambiente artistico milanese viene l'idea che se avessero realizzato un servizio sulla Biennale d'arte di Venezia, molto probabilmente sarebbero riusciti a venderlo a qualche rivista. Così fu il primo lavoro effettivo, il reportage sulla Biennale di Venezia del 1954, accettato e pubblicato da "Le Ore"», GRAZIOLI 2011, p. 23. A conforto un tratto del racconto di Mulas: «In un certo senso il mio atteggiamento di allora era utilitaristico: mi servivo degli avvenimenti, delle persone per allargare il mio raggio di azione, e anche il mio potere», FOSSATI 1973, p. 130. Lezione in qualche modo appresa anche da Cattaneo a Milano.

²² Cfr. POLI 2003, pp. 139-166.

²³ Per le riviste d'arte tra il 1967 e il 1972 cfr. SERGIO 2011.

²⁴ Da notare che la rivista milanese «Metro» all'inizio degli anni Sessanta propone un uso della fotografia particolarmente curato avvalendosi di pochi e qualificati fotografi tra i quali Ugo Mulas e Paolo Monti.

²⁵ I «Quaderni d'Imago», ideati e diretti da Antonio Arcari, si proponevano di associare fotografia e testi letterari per la descrizione del lavoro di un artista, a cominciare dal primo numero dedicato a Giuseppe Guerreschi con le fotografie di Tranquillo Casiraghi, edito nel 1964. La collana chiuse nel 1972, alla nona uscita, con Alessandro Nastasio, fotografie di Aldo Cantarella.

²⁶ Cfr. SERGIO 2007.

²⁷ CAMEL-MULAS-MUNARI 1969.

²⁸ Si vedano ad esempio *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970; *AMORE MIO* 1970.

Non solo: le gallerie commissionano ai fotografi le riproduzioni delle opere per la loro autentica. Se nella Milano degli anni Cinquanta quest'ultimo genere di fotografia viene svolta pressoché da un unico studio fotografico, quello di Attilio Bacci, il decennio seguente, con l'estensione del mercato dell'arte e l'apertura di nuovi spazi espositivi, si caratterizza per una crescita delle opportunità lavorative per altri fotografi d'arte. Tra questi Enrico Cattaneo, che ricoprirà il ruolo di Bacci per numerose gallerie.

A partire da questo breve tracciato dei possibili orizzonti professionali per i fotografi, ci si può fare un'idea della ristrettezza di un mercato come quello della fotografia d'arte. Si comprende dunque la ragione per cui, in questo periodo, tutti i fotografi che in modo consistente hanno lavorato nell'ambito dell'arte²⁹ abbiano operato anche in quello pubblicitario, industriale o commerciale in genere. È il caso dello stesso Ugo Mulas (1928-1973), vero punto di riferimento per la fotografia d'arte³⁰, termine di confronto per tutti i fotografi che hanno operato dopo di lui³¹.

Cattaneo fotografo degli artisti. Casi di studio dall'archivio di Cattaneo: dal negativo alla pubblicazione

A partire dal 1963, dunque, Enrico Cattaneo inizia la professione di fotografo d'arte. Egli produce due tipologie di fotografia: la documentazione delle opere e quella degli eventi. Per la prima tipologia, la prassi voleva che all'opera fossero dedicati almeno due scatti. La luce, preferibilmente artificiale, doveva essere tale da isolare l'oggetto dall'ambiente circostante. Questo tipo di protocollo produceva delle immagini standard, facilmente utilizzabili dalla macchina editoriale.

La seconda tipologia è legata a un approccio meno formalizzato dello scatto fotografico. Qui il fotografo, per propria inclinazione o per richiesta del committente, realizzava delle sequenze fotografiche 'lunghe', utilizzando spesso interi rulli e senza dar troppo peso all'eventuale pubblicazione.

Tema portante di questo tipo di reportage fotografico è la mostra intesa in senso largo, dall'allestimento delle opere all'inaugurazione. Ma non mancano altri eventi legati al mondo dell'arte³². Enrico Cattaneo è senza dubbio, per quel che concerne questo genere di fotografia, la figura più prolifica e interessante della scena milanese dalla metà degli anni Sessanta in poi.

Seguendo il cammino tracciato da Mulas, Cattaneo capisce l'importanza di entrare nella scena dell'arte facendosi conoscere. Fotografa le persone, gli atteggiamenti, la mondanità del circuito artistico. I soggetti privilegiati delle sue serie sono: gli artisti in studio (quasi mai al lavoro); gli allestimenti; le mostre allestite; le inaugurazioni; le cene e i buffet; le manifestazioni di protesta; le opere (in questo formato principalmente sculture); i momenti privati degli

²⁹ La lista non è lunghissima. Finora sono stati individuati: Attilio Bacci, Enrico Cattaneo, Giorgio Colombo, Gianni Berengo Gardin, Fabrizio Gharghetti, Uliano Lucas, Ugo Mulas, Giovanni Ricci, Paolo Vandrash.

³⁰ Interessanti le parole di Cattaneo a proposito della figura di Mulas, il quale «introduce la figura del fotografo intellettuale»; e ancora: «prima di Mulas i fotografi erano soltanto gente con camice nero che faceva le fototessere o gente che cercava lo scoop [...] per me è stata veramente dura avere di fronte un muro come Mulas, riuscire a intrufolarmi in un campo in cui il re era lui», intervista dell'autore a Cattaneo, marzo 2012.

³¹ Cfr. *FOTOGRAFI ED EVENTI* 1988.

³² Nel periodo coperto da questo testo, di un certo interesse sono le manifestazioni degli artisti a Milano nel maggio del 1968 e, nel mese successivo, la Triennale occupata e le manifestazioni alla Biennale di Venezia.

artisti; le performance, gli happening e le azioni artistiche; le mostre in spazi urbani.

Scartate dagli operatori che all'epoca si occupavano della diffusione editoriale delle opere, di scarso valore per gli specialisti di storia della fotografia di oggi, che vi riconoscono solo dei documenti marginali, queste immagini risultano, agli occhi degli storici dell'arte, in gran parte inedite.

Per affrontare l'analisi di questi materiali, a prescindere dalla loro mole o dal soggetto rappresentato, è fondamentale comprenderne l'origine. Ciò che accomuna le migliaia di immagini dell'archivio Cattaneo è la loro derivazione da un atto fotografico complesso. Un atto, per riprendere Dubois³³, che afferma la sua natura essenzialmente pragmatica, ovverosia relazionale. Leggere una fotografia significa innanzitutto – e ben prima di entrare nelle questioni formali o tecniche – riconoscere la qualità della relazione tra il fotografo e l'evento fotografato di cui essa è sintomo. È in questa qualità che la funzione critica della fotografia si esprime al meglio.

A valle dell'atto fotografico vi è un altro tipo di relazione, altrettanto rilevante: quella tra le immagini fotografiche e la filiera editoriale che ne permette la diffusione. Se infatti alcune immagini, pubblicate in periodici specializzati all'epoca della loro realizzazione, oggi sono andate completamente dimenticate, altre, sconosciute o non utilizzate al momento della loro produzione, sono state recuperate nel tempo grazie a pubblicazioni monografiche tardive, e si sono aggiunte alla tradizionale iconografia delle opere o degli artisti.

In questa sede analizzeremo alcuni esempi estratti dal materiale d'archivio di Cattaneo. A partire dall'inventario del fotografo, sonderemo le principali forme di diffusione delle immagini, traendole da alcune pubblicazioni coeve o successive agli scatti.

Prima di procedere con l'analisi riteniamo tuttavia necessario descrivere per sommi capi la struttura e la funzione dell'archivio e dell'inventario di Enrico Cattaneo.

L'archivio di Cattaneo può essere suddiviso in tre macro-sezioni: i negativi relativi alla sua attività professionale; i pochi (rispetto al *corpus* complessivo) positivi su carta dello stesso ambito; i positivi o gli *unica* delle sue opere creative.

Una quantificazione precisa non è ancora stata fatta, ma per quanto riguarda i materiali di cui tratteremo, ossia i negativi 35 mm, l'ultimo numero dell'inventario è il 6.323. Il conto approssimativo delle immagini o fotogrammi impressi in questi negativi si aggira intorno ai 227.000, considerando che si tratta quasi esclusivamente di rulli da 36 scatti.

L'inventario (Fig. 1) è composto da una serie di semplici quaderni a righe che hanno accompagnato il fotografo lungo l'intero arco della carriera professionale, dal 1963 a oggi. Sul margine sinistro della pagina vi è riportato un numero sequenziale, a partire da 1.000³⁴, che rinvia al negativo impressionato. Ogni negativo trova posto in uno dei cassette del laboratorio. Ad essi si può risalire consultando i provini corrispondenti, riconoscibili grazie al numero di inventario, e conservati in raccoglitori. Il quaderno viene annotato al momento della realizzazione del provino producendo un ordinamento di carattere cronologico. Oltre ad assegnare un numero, il fotografo descrive la situazione rappresentata e annota la data (mese e anno) delle riprese.

³³ Sul concetto di atto fotografico, cfr. DUBOIS 1983.

³⁴ I primi mille numeri dovevano essere dedicati a una rivisitazione delle fotografie realizzate prima del 1963, un inventario precedente che non è mai stato completato. Di questo tentativo resta traccia nel primo quaderno dove si incontrano, tra parentesi, alcune cifre inferiori a 1.000.

Il valore dell'inventario è assai chiaro. Essenziale per il fotografo, a cui facilita il lavoro di ricerca e di individuazione dei fotogrammi da stampare su richiesta, l'inventario è uno strumento insostituibile per il ricercatore che volesse studiare in maniera sistematica le immagini dell'archivio³⁵.

Si è scelto di partire dai provini per facilità di lettura ma anche per un motivo ancor più banale: non esistono, se non per alcuni casi particolari, le stampe delle fotografie prese in esame. Capiremo tramite gli esempi che seguono il perché di questa situazione.

Col presupposto di sondare l'efficacia di una lettura in cui traspaia una 'relazione pragmatica, ovverosia circolare' tra chi scrive e le immagini, che dia conto anche delle suggestioni emotive da queste suscitate, si proverà a superare un registro puramente descrittivo in favore di un linguaggio informale.

Gianfranco Ferroni, lo studio in Corso Garibaldi 89, 1959-1962

Le prime pagine del quaderno annotano diversi lavori degli anni precedenti al 1963. Definiremo questi lavori come amatoriali. Si tratta di una sorta di rivisitazione degli scatti più significativi realizzati tra la fine degli anni Cinquanta e il 1963. Un periodo, come già accennato, dedicato alla scoperta della fotografia sia dal punto di vista tecnico che da quello contenutistico.

In queste prime pagine, dunque, si ritrovano le motivazioni fotografiche del primo Cattaneo: le periferie, gli scioperi, le fabbriche e gli artisti di Corso Garibaldi. Queste motivazioni muteranno nel corso del tempo, in funzione dell'attività professionale o di quella artistica. Rimarranno tuttavia la costante sottotraccia della documentazione fotografica della vita artistica milanese.

Il primo esempio è dato da una serie di fotografie che ritraggono il pittore Gianfranco Ferroni³⁶. Si tratta di una sequenza di negativi, numerati da 1.025 a 1.029 (Fig. 2), in cui si alternano scatti sul gruppo di Corso Garibaldi e i loro studi (in particolare di Ferroni) e altri scatti sul paesaggio urbano milanese; temi che si possono ritrovare, sfogliando le prime pagine del quaderno, anche in molti altri negativi (Fig. 3).

Questa prima serie ci servirà da introduzione alla fotografia negli atelier degli artisti³⁷, genere che ben si allinea con la modalità narrativa di matrice reportagistica propria al fotografo milanese. Le fotografie su Ferroni si possono infatti leggere come il racconto di un periodo

³⁵ Oltre a questo quaderno, dedicato agli scatti realizzati con una macchina 35 mm, che rappresenta la parte del lavoro di Cattaneo svolta più per passione che per committenza, esistono altri registri. Hanno una loro elencazione le riproduzioni delle opere per artisti e gallerie, suddivise per formati, a partire dal 6x6 fino a giungere anche a pellicole piane 13x18. Restano fuori da qualsiasi elencazione le diapositive a colori, anch'esse prodotte esclusivamente su committenza. Le diapositive, oltre a non essere rintracciabili nell'archivio tramite un elenco, spesso sono uscite dal laboratorio di Cattaneo senza più rientrari, per essere usate nella stampa di libri o altri materiali cartacei e perdersi negli archivi degli editori, degli artisti o dei galleristi.

³⁶ Il pittore livornese lavorò in questo studio dal 1956 al 1964. L'edificio ospitava diversi studi d'artista tra cui quelli di Giuseppe Banchieri, Giancarlo Cazzaniga, Sandro Luporini e Tino Vaglieri, cfr. RECANATI 1997, p. 73.

³⁷ In virtù della sua esperienza, Cattaneo verrà chiamato a produrre due serie dal titolo *Ritratti in studio*, confluite nei volumi CATTANEO-SODDU 2006 e CATTANEO-SODDU 2010.

storico attraverso atteggiamenti e ambienti non calcolati³⁸, altro tratto tipico, quest'ultimo, della fotografia di Cattaneo.

Per comprendere il lavoro di Cattaneo su Ferroni è necessario associare le motivazioni culturali sopra descritte con quelle professionali o proto-professionali. È proprio con questi artisti, infatti, che Cattaneo inizia la sua avventura nel mondo dell'arte, partendo da presupposti di ideologia realista e iniziando nel contempo a fotografare le loro opere su richiesta. La datazione delle fotografie non è precisa e secondo la testimonianza del fotografo si devono far risalire al 1960³⁹.

Queste immagini, generalmente inutilizzate all'epoca dello scatto, sono state pubblicate successivamente in diversi libri. Ne proponiamo alcune, tratte da due monografie sul pittore (il catalogo del 1997 della mostra alla galleria Mudima di Milano; la monografia, dello stesso anno, scritta da Maria Grazia Recanati)⁴⁰, dalle quali si possono enucleare almeno due aspetti di interesse.

Il primo è l'incertezza della datazione delle immagini, risalenti presumibilmente a un periodo che va dal 1959 al 1962. La datazione, benché approssimativa, conferma la presenza di Ferroni nell'edificio-studio di Corso Garibaldi in quegli anni. L'abbigliamento del pittore e l'uso di pellicole differenti ci fanno supporre che si tratti di scatti realizzati almeno in due tempi diversi⁴¹.

Il secondo aspetto è relativo alla scelta delle immagini da parte dei curatori dei due volumi. Nel caso del catalogo della mostra alla galleria Mudima, le tre immagini pubblicate non affrontano la descrizione del contesto. Esse isolano la figura del pittore, rappresentandolo (per quanto possibile a partire da queste immagini di Cattaneo) più come uomo al di fuori del tempo e dello spazio che come artista nel suo ambiente.

Il catalogo della Recanati, che accoglie un maggior numero di immagini, sembra invece rileggere le fotografie di Cattaneo in una sorta di racconto che, dalla descrizione dell'esterno dell'edificio, ci accompagna verso lo studio, per incontrare l'artista al lavoro, o in colloquio con altri artisti; o ancora, l'obiettivo indugia sulla tavolozza (il grande tavolo coi colori) o sui dipinti appena realizzati. L'insieme produce un'atmosfera di ricerca e di disagio (perlomeno economico) che se da un lato rispecchia la realtà del periodo, dall'altro pare allinearsi allo stereotipo dell'atelier dell'artista in piena crescita, a quella figura di *bohémien* impegnato caratteristica degli anni Sessanta (Figg. 4-5).

Entrambi i curatori scelgono di usare queste immagini senza farle dialogare col testo del catalogo, limitandosi a sfruttarne la funzione testimoniale data dal connubio immagine/didascalia. In altre parole, ciò che abbiamo poc'anzi definito come il complesso atto fotografico che presiede al lavoro del fotografo viene estromesso dalle pagine del catalogo.

Questo riutilizzo delle immagini in modo del tutto indifferente rispetto agli intenti

³⁸ L'atteggiamento del fotografo, per le riprese negli studi degli artisti, è ben descritto nell'introduzione alla mostra *Ritratti di studio*: «Molte sono state le difficoltà incontrate da Enrico Cattaneo che, secondo il suo caratteristico stile molto vicino all'estetica del reportage, ha dovuto scattare spesso in condizioni di luce scarsa o in luoghi piuttosto ristretti sopperendo a questi limiti con il sapiente ricorso a riprese con l'obiettivo grandangolare», *CATTANEO* 2010c, p. 11.

³⁹ Intervista dell'autore a Cattaneo, settembre 2012.

⁴⁰ *FERRONI* 1997, pp. 13-16 e *RECANATI* 1997, pp. 65-71.

⁴¹ Nel quaderno di Cattaneo si possono trovare molti altri scatti su Ferroni tra opere, vernici, oggetti, esperimenti, momenti di svago, ecc.

originali sottesi alla loro produzione produce una prima e importante ri-semantizzazione del lavoro del fotografo. Per Cattaneo questo mondo di artisti, lontano dalla sua vita di studente di ingegneria fuori corso, rappresenta un aspetto curioso della Milano del suo tempo. Per i curatori dei due volumi le fotografie assumono tutt'altro valore. Si nota inoltre come le diverse sequenze prodotte da Cattaneo subiscano una riduzione di significato e di carico informativo, soprattutto quando l'estrazione è brutale, come nel caso del catalogo della galleria Mudima. Questo fenomeno sarà ancora più evidente negli esempi successivi.

Per la stessa ragione in queste pubblicazioni viene meno il senso del tempo che il fotografo ha trascorso nello studio dell'artista. Viene meno, in altre parole, la dimensione narrativa della sequenza e con essa la qualità del lavoro di Cattaneo, il suo valore reportagistico.

Questo tipo di riduzione, ma ancor più accentuata, si ritrova nel catalogo di una mostra dedicata alle sue fotografie di Milano negli anni Sessanta, ultima tappa del lungo viaggio intrapreso da queste immagini. Gli scatti dei diversi studi e dei pittori al lavoro, tra cui l'esempio da noi citato, sono letti sotto una luce documentaristica: «Il fotografo documenta, si appassiona a questi sconosciuti [...], ci consegna scatti – le pose, le mode, il senso – di una generazione che incrocia pittori e scrittori, poeti e teorici, testi di pittura e di scrittura, impegno civile e crisi delle ideologie, in un ritrovato rapporto con la realtà»⁴². Il valore delle fotografie di Cattaneo ne esce distorto. Il catalogo offre una lettura ideologica e storica in senso lato, una lettura che, pur non travalicando del tutto le motivazioni del fotografo – molto legato all'analisi della condizione sociale del suo tempo –, tende a esaltarne gli aspetti autoriali e a ribadire il vincolo tra i *clichés* e il momento culturale descritto.

Le fotografie di Cattaneo scattate nello studio di Ferroni sono tecnicamente imperfette. Spesso le inquadrature tagliano a pezzi il corpo dell'artista. Sovente ci si trova di fronte a punti di vista inediti e a equilibri instabili. Sono fotografie in cui si percepisce un senso di identificazione del loro autore con il luogo e con il tempo in cui opera e, al contempo, una sorta di curiosità verso la condizione degli artisti. Cattaneo non entra nelle opere, non descrive situazioni mimetiche e non accenna a relazioni tra l'ambiente e l'artista. Si abbandona alla confusione dello studio. Si fa abbagliare dai grandi finestroni. È trasportato dalla caoticità della tavolozza e degli arredi. Non si occupa di interpretare l'artista, non produce un atto critico nei confronti di Ferroni e delle sue opere. Rappresenta uno spazio in cui, con evidenza, entra anche lui, nel tentativo di descrivere un mondo, una mentalità (quella d'artista) e i suoi valori.

Dal punto di vista della storia dell'arte sarebbe forse interessante capire quanto Ferroni si sia soffermato su queste immagini e quanto queste possano essere entrate nel suo immaginario creativo. E non solo queste, ma anche i desolati paesaggi della periferia milanese che si possono scorrere negli stessi fogli di provini e in quelli adiacenti.

⁴² CATTANEO 2010a, pp. n.n.

Lucio Del Pezzo, preparazione delle opere a Cantù, giugno 1969

I documenti fotografici sul lavoro di Lucio Del Pezzo (Fig. 6) esemplificano, alla stregua di quelli sul Ferroni, lo scarto tra la loro intenzione originaria e la loro fruizione finale.

Nel giugno del 1969 Giorgio Marconi incarica Cattaneo di seguire la preparazione delle sculture di Del Pezzo, a Cantù. Cattaneo consuma cinque rulli di negativi in bianco e nero, formato 35 mm, da 36 fotogrammi (per un totale di circa 180 immagini)⁴³. Accanto a questi, produce anche delle diapositive a colori.

Il lavoro su Del Pezzo ci dà modo di presentare le logiche del lavoro su committenza da un lato; dall'altro, di approfondire il fenomeno già rimarcato del mutamento semantico che subiscono le immagini quando lette su diversi supporti.

Nel numero 13 di «Flash Art» viene pubblicata un'immagine a conforto di questa didascalia: «Luciano Del Pezzo: Sculture recenti. A destra Tommaso Trini (Foto Cattaneo)».

In linea generale, l'uso che la rivista fa delle immagini, raramente correlate agli articoli di approfondimento, è di tipo meramente informativo. Le immagini comunicano visivamente l'esistenza di nuovi lavori di artisti, di inaugurazioni, di opere d'arte in mostra, promuovendo in tal modo l'attività delle gallerie.

Ora, è probabile che l'immagine qui presa in esame non sia l'unica attribuibile a Cattaneo nel numero di «Flash Art» in oggetto. Tuttavia essa è l'unica a portare l'indicazione dell'autore. Questo dato è sintomatico dei rapporti tra Cattaneo e le gallerie da lui frequentate. Come sopra accennato, le gallerie d'arte avevano l'uso di documentare le opere esposte con una fotografia dell'opera che fungesse da autentica. I primi lavori di Cattaneo rientrano in questo genere di documentazione. Tale produzione, realizzata normalmente su formati fotografici di medie o grandi dimensioni, non è riconducibile ai materiali di cui tratta questo saggio. Il suo valore risiede altrove: queste immagini sono la testimonianza dei primissimi contatti del fotografo col circuito delle gallerie d'arte. Da queste prime frequentazioni trovano origine i paralleli lavori di documentazione degli eventi artistici e delle inaugurazioni, in una prima fase di natura per così dire spontanea, poi dietro commissione da parte della galleria. In quest'ultimo caso le fotografie, scelte e stampate da Cattaneo, a meno di particolari richieste del committente, venivano pagate un tanto a stampa dallo stesso gallerista⁴⁴.

Questo fu il primo orizzonte economico delineatosi di fronte a Cattaneo e scaturito dal rapporto con le gallerie. Ottenute le immagini, le gallerie le divulgavano per promuovere le proprie attività. Spesso ciò avveniva senza darne notizia al fotografo – almeno nei primi anni della sua attività –, motivo per cui nelle riviste dell'epoca o nei cataloghi delle mostre le fotografie figurano sovente senza riferimenti all'autore. È il caso della committenza della galleria Marconi, oggetto della prossima lettura (Figg. 7-8).

Si tratta di un reportage sulla preparazione delle opere di Del Pezzo. Cattaneo si pone dinanzi alla scena che gli si prospetta con l'intenzione di non perdersi nulla, ottenendo così una serie di ripetitive immagini dell'artista e degli oggetti che lo circondano. Prive di

⁴³ Di Del Pezzo si possono trovare anche i negativi di alcune riproduzioni di opere (n. 1584, luglio 1969), della preparazione della mostra (nn. 1691-1693, dicembre 1969) e della relativa vernice (n. 1695).

⁴⁴ Nel caso delle fotografie delle vernici, invece, Cattaneo era solito stampare alcuni fotogrammi cedendoli al gallerista, ricevendo a volte gratitudine a volte un magro compenso. In entrambi i casi non era inusuale che il fotografo venisse ricompensato con opere d'arte.

qualsivoglia dinamica esplorativa, le immagini su Del Pezzo non cercano la vicinanza alle opere o all'artista, né tanto meno offrono un racconto di quel che accade. La scena si svolge davanti all'obiettivo di Cattaneo che sceglie un punto di vista pressoché unico, alla stessa distanza dall'azione. Gli scatti sono quasi sempre di formato orizzontale. L'avvicinamento agli oggetti pare quasi realizzato nel momento in cui questi vengono abbandonati da coloro che li stanno manipolando; e tuttavia l'obiettivo del fotografo non entra mai nel dettaglio, ma mantiene sempre una visione di insieme. Proprio in quell'attimo di 'abbandono' – quando l'artista dispone gli oggetti nello spazio della galleria, quasi stesse testando un possibile allestimento – si rivela più probabilmente la richiesta della committenza. Si misurano i volumi degli oggetti e gli spazi occupati e le minime variazioni; si annotano con la macchina fotografica gli equilibri tra le opere. Neanche in questo caso, però, trapela un atteggiamento interpretativo nei loro confronti. Mentre gli attori, tra cui l'artista, il critico Tommaso Trini e alcuni collaboratori, svolgono il loro lavoro di preparazione, Cattaneo si lascia trasportare da un momento di divertimento dell'artista alle prese con un'opera, varcando la soglia del palcoscenico fino a riprendere da vicino i volti delle persone.

Si tratta di una lunga sequenza che, pur ridotta a un solo scatto nella pubblicazione su «Flash Art», non appare però sacrificata. Lo scatto, in questo caso, documenta bene l'intenzione del gallerista cui si deve la scelta dell'immagine: una sorta di prolungamento visivo della didascalia che, in questo caso, assume più importanza della fotografia stessa.

Come detto, non ci occuperemo dei formati diversi da quelli inseriti nell'inventario dei 35 mm. Vorremmo tuttavia esemplificare un aspetto interessante per quanto attiene all'uso delle diapositive a colori attraverso un'immagine pubblicata, qualche anno più tardi (1976), nella monografia su Del Pezzo di Maurizio Fagiolo dell'Arco⁴⁵.

La diapositiva è scattata da Cattaneo nella stessa occasione del 1969. Dobbiamo dunque immaginarci un Cattaneo attrezzato con più macchine fotografiche, pronto a fotografare in bianco e nero in 35 mm e a colori in formato 6x6. La diapositiva viene ceduta direttamente allo Studio Marconi e pubblicata a piena pagina, unica immagine di opera in ambiente con l'artista al lavoro. Similmente troviamo, nel catalogo di qualche anno precedente (1971) curato da Tommaso Trini, una diapositiva della stessa serie come illustrazione di copertina⁴⁶. È molto probabile che l'immagine sia giunta a Roma tramite lo Studio Marconi, anche se in calce al catalogo viene indicata la corretta paternità delle fotografie.

Non è questa la sede per aprire la questione della fedeltà della riproduzione a colori rispetto a quella in bianco e nero⁴⁷. Accenniamo solo a una evidenza: quasi sicuramente i colori delle immagini pubblicate non corrispondono a quelli delle opere originali. Ma quello che colpisce dopo aver manipolato quasi 200 immagini in bianco e nero, molto ripetitive e uniformi, è l'apparente estraneità a questa serie di quella a colori. La differenza tra l'una e le altre è tale da farci addirittura dubitare del fatto che possano essere state realizzate nella stessa occasione: per fortuna fuga ogni dubbio l'abbigliamento inconfondibile dell'artista. Lo scarto tra la serie in bianco e nero e la diapositiva a colori, assieme alla differenza di formato delle

⁴⁵ DEL PEZZO 1976, fig. 8.

⁴⁶ DEL PEZZO 1971, copertina.

⁴⁷ Riportiamo a tal proposito una testimonianza di Cattaneo: «Il colore è pericoloso, si rischia, quando si fa una documentazione o del reportage, che il colore imbelletti un'immagine stravolgendo la situazione; il bianco e nero invece, essendo più essenziale, ridotto ai minimi termini, è in grado di focalizzare l'attenzione esattamente sul soggetto dell'immagine» (PASQUALINI 2006, p. 26).

pubblicazioni (A4 ca.), così lontano dalle piccole immagini del provino, generano una sorta di turbamento nell'osservatore⁴⁸.

Alighiero Boetti, allestimento della mostra Shaman Showman, aprile 1968

Il terzo esempio che andremo ad analizzare è l'allestimento della mostra di Alighiero Boetti, *Shaman Showman*, alla galleria De Nieubourg di Milano nell'aprile del 1968. Anche in questo caso si tratta di più negativi dedicati all'allestimento (nn. 1366-1367) (Figg. 10-11) e all'inaugurazione (nn. 1368-1369).

In questa terza sequenza introdurremo le fotografie di allestimento prendendole come spunto non tanto per la loro descrizione in ambito storico-artistico quanto per la rivalutazione della figura di Cattaneo come autore.

Cattaneo fotografa l'allestimento di Boetti di sua iniziativa. Questi accetta il gioco della scena costruendo l'ambiente della mostra sotto lo sguardo incuriosito del fotografo. Le immagini sono state riprese e pubblicate in diverse occasioni⁴⁹.

L'uso che è stato fatto di queste immagini nei libri sull'artista rispecchia più o meno quanto detto precedentemente: nel forte scarto operato per la pubblicazione, le immagini singole, estratte arbitrariamente dal reportage, svisiscono il valore della serie su provino. In una visione di insieme si potrebbero approfondire aspetti quali il modo di operare, di disporre le opere e di costruire la scena da parte dell'artista, temi essenziali di indagine per lo storico dell'arte.

Difficilmente però, nei cataloghi delle mostre, le immagini vengono considerate al di là della loro evidenza referenziale. Prenderemo il caso del catalogo della mostra *Time & Place: Milano-Torino 1958-1968*⁵⁰. Le immagini incluse hanno la duplice funzione di visualizzare alcuni avvenimenti relativi al tema della mostra e, insieme, di valorizzare la figura di Cattaneo in chiave autoriale: «Gli artisti che raccontarono la storia di Milano furono molti e vari, da Mario Dondero, amico di Mulas, a Cesare Colombo [...] e Enrico Cattaneo, meglio conosciuto come fotografo d'arte e di artisti»⁵¹. Non compaiono altri riferimenti diretti all'attività di Cattaneo, e non c'è, al di là della didascalia, alcuna indicazione sul lavoro di Boetti. Il catalogo vuole raccontare un decennio attraverso i linguaggi visivi: Cattaneo vi compare dunque come un artista capace di narrare le vicende del suo tempo, e artistiche in particolare.

Altra importante iniziativa sul versante che stiamo affrontando è una mostra recente, dal titolo *Lavori in corso*⁵², dedicata all'opera di Cattaneo, ordinata dalla galleria Mudima. La mostra offre una carrellata di un centinaio di fotografie, scelte dall'autore, che seguono, senza ordine cronologico, le varie fasi di allestimento di esposizioni milanesi di artisti di una certa fama. Le

⁴⁸ Non possiamo che rimandare alle considerazioni svolte da Giulia Dondero sulla semantizzazione particolare dei diversi materiali fotografici (DONDERO-BASSO FOSSALI 2006).

⁴⁹ Le immagini della mostra sono state pubblicate in diverse occasioni, a partire dal n. 7 del 1968 della rivista «Domus» per giungere al catalogo generale del 2009. L'archivio Alighiero Boetti conserva 11 stampe in bianco e nero di questa serie, di dimensioni 24x18 cm, di cui due anche in formati diversi. Le fotografie probabilmente sono state cedute all'artista direttamente dal fotografo (si ringrazia l'Archivio Boetti per le informazioni).

⁵⁰ TIME & PLACE 2008.

⁵¹ VALTORTA 2008, p. 52, testo originale in inglese, traduzione di chi scrive. Le foto di Cattaneo sono inserite nel catalogo in pagine contigue. Cfr. POLA 2010, pp. 61-63 e p. 66.

⁵² CATTANEO 2010b.

fotografie, stampate dall'autore (Fig. 12), includono le didascalie scritte a mano sulla carta: nome e cognome dell'artista, nome della galleria, luogo, data.

Questo dispositivo iconico-testuale rappresenta, da una parte, un'attestazione di autorialità, una firma attraverso la didascalia; dall'altra, una denuncia del valore documentaristico della fotografia. Il catalogo è introdotto da un testo di Roberto Mutti teso a valorizzare il lavoro di Cattaneo, «frutto di competenza, di passione, di curiosità, di autentico amore non tanto, astrattamente, per l'arte quanto, ben più concretamente, per gli artisti e le loro opere»⁵³.

Dall'intera sequenza su Boetti sono stati esposti e pubblicati due scatti. I fotogrammi nell'insieme rappresentano un continuo tentativo di Cattaneo di entrare in relazione con l'artista, di capire in che modo questi riesca a ridefinire lo spazio circostante con i materiali del suo lavoro (sassi, aste, carta, ecc.). Scatti, spesso verticali⁵⁴, seguono la trasformazione dello spazio espositivo: riprese dall'alto della scala della galleria per far star dentro tutto l'ambiente, inquadrature ravvicinate per cercare di seguire il gesto dell'artista, materia in primo piano per creare giochi di scorci ed infine una lunga pausa di riposo. Ebbene, la sensazione è che il fotografo sia alla ricerca di qualcosa. La serie, nata dalla naturale curiosità di Cattaneo, si potrebbe definire – se non fosse per la fotogenicità di Boetti – incompleta, il risultato di un atto di relazione tra fotografo e artista che non si è del tutto perfezionato.

Tuttavia le immagini, oltre che fornire preziose informazioni sulle opere e sulla loro disposizione, indagano il momento irripetibile in cui Boetti prende possesso dello spazio della galleria, determinando il significato dell'opera in rapporto al contenitore spaziale.

Le vernici

L'ultima sequenza che proponiamo ha come oggetto un'inaugurazione. Tra le fotografie di Cattaneo la vernice è tra i soggetti più ricorrenti. Dal punto di vista meramente storiografico questo genere di fotografie offre al ricercatore il vantaggio di poter incrociare molti piani di lettura, e di poter verificare la presenza di artisti, di critici e di operatori del settore. Le inaugurazioni rappresentano inoltre un osservatorio, da utilizzare in chiave sociologica, per l'indagine di un gruppo ristretto, e privilegiato, di persone. Tra i vari soggetti che il nostro fotografo poteva trovare all'inizio della sua carriera questo è forse il più lontano dalla realtà delle periferie, della Milano delle fabbriche, degli scioperi.

Non è dunque un caso se Cattaneo comincia a proporre, dalla metà degli anni Novanta, esposizioni di sue fotografie aventi come oggetto le inaugurazioni di mostre da lui documentate. La più significativa di queste esposizioni è *Ritratti di gruppo*⁵⁵: «un viaggio nella

⁵³ CATTANEO 2010b, p. 12.

⁵⁴ Le immagini a volte sfruttano tutta la diagonale dell'inquadratura per includere il maggior spazio espositivo possibile. L'espedito si ritrova in altri lavori di Cattaneo che userà spesso obiettivi grandangolari con un elevato angolo di campo e perfino obiettivi *fish-eye full frame*, accettando la forte distorsione conseguente, pur di ottenere un più ampio angolo di ripresa.

⁵⁵ Enrico Cattaneo. *Ritratti di gruppo*, galleria Derbylius, Milano, aprile-maggio 2007. Altre mostre dello stesso tenore: Enrico Cattaneo "ho fotografato", galleria Bianca Pilat, Milano, settembre 1995, in cui vengono esposti scatti a fotografi presenti alle vernici o ad artisti con la macchina fotografica; *Vernici e bar e cene io canto*, AR.RI.VI, Milano, ottobre-novembre 2009, con immagini da vernici mentre gli astanti mangiano; *Vernissages. 1968-2001*, galleria Scoglio di Quarto, gennaio-febbraio 2002.

memoria collettiva – scrive Cerritelli –, nell'immaginario condiviso da tutti, tra i luoghi artistici che diventano uno scenario indistinto attraversato dall'instabilità degli sguardi». E ancora: «autoritratto dell'autore in un ritratto di gruppo»⁵⁶.

Parole, queste, che riassumono il senso della mostra, ma che non colgono lo statuto delle fotografie. Dall'alto dei suoi quarant'anni di carriera, Cattaneo mostra ironicamente una società di 'inauguristi', una galleria di ritratti scattati apparentemente «senza progetto»⁵⁷. Come già accennato, Cattaneo ha usato l'apparecchio fotografico per conquistare il suo posto in quella società estranea. Forse in modo inconsapevole, forse, almeno all'inizio, per capirla un po' di più; in seguito senza alcuno specifico progetto se non quello di attestare la sua presenza e di testimoniare la presenza altrui. Prendendo una sequenza tra le tante vediamo come si verifica questa duplice attestazione.

Qui mi fermo sulla ben nota mostra di Giulio Paolini, dal titolo *2121969*, tenuta alla galleria De Nieubourg di Milano nel febbraio 1969 (Fig. 13), alla cui data di inaugurazione il titolo fa riferimento. Il fotografo si aggira per la sala in cerca dei protagonisti della serata in un interno fiocamente illuminato. Oltre ai critici e ai galleristi, anche il collega di Paolini, Luciano Fabro, fa la sua comparsa. Cattaneo li conosce e prende nota, con il suo apparecchio, delle relazioni tra di essi: il fotografo è parte dello spazio, la sua presenza non è invadente, mantiene una distanza di sicurezza, sembra non partecipare alla festa.

Guardiamo invece l'inaugurazione della già citata mostra di Boetti (Fig. 14). Pur sotto una luce più forte, la visione è per certi versi ancora meno intrusiva. La sequenza appare in una sorta di stallo, come se il fotografo aspettasse il procedere degli eventi. I primi scatti sono rivolti al gruppo, alla sala ingombra di visitatori. Rari sono gli avvicinamenti, come nella serie precedente. Poi accade qualcosa di insondabile e, da diverse distanze, gli sguardi dei presenti iniziano a dirigersi verso il fotografo, che viene coinvolto dai gesti scherzosi degli artisti e incluso nell'ambiente. Cattaneo è partecipe della vernice, è complice: ci consente perciò di vedere gli atteggiamenti dei presenti, di ascoltarne le parole, di entrare insomma a far parte della festa.

Due sequenze, queste, che dimostrano come, al di là della sua capacità testimoniale, la macchina fotografica permetta all'operatore di mettersi in relazione con l'ambiente, di sottolineare la propria presenza e di affermare, infine, la particolare qualità del proprio lavoro.

L'esempio di Cattaneo è sembrato utile per richiamare l'attenzione sulla peculiarità dell'archivio fotografico come fonte per la storia dell'arte. Strumento essenziale per la documentazione delle opere, il mezzo fotografico si rivela anche veicolo privilegiato per la costruzione dell'immaginario stesso dell'arte e dei suoi protagonisti, in un dialogo circolare tra produttore, soggetto e fruitore delle immagini.

Analisi come queste rappresentano dunque il punto di partenza per un percorso più ampio, teso a valutare il grado di permanenza nell'immaginario collettivo e nella memoria storica delle immagini pubblicate. Immagini che venivano scelte dagli operatori del circuito artistico (artisti, critici, storici, editori), assurgendo a icone mnemoniche di un'opera, evento o mostra che sia. Aspetto, quest'ultimo, che diverrà ancor più determinante nell'uso che ne

⁵⁶ CATTANEO 2007, pp. n.n.

⁵⁷ «Siamo di fronte ad una sequenza di scene che acquistano un peso involontario, nel senso che Cattaneo ha scattato questi 'ritratti di gruppo' senza progetto, come se si trattasse di fotografie che non ha cercato di fare», CATTANEO 2007, pp. n.n.

faranno artisti e critici militanti legati all'arte processuale, e all'Arte Povera in particolare⁵⁸. Non è un caso se per questi ultimi il documento fotografico (della mostra, della performance o dell'installazione) sarà un punto fermo irrinunciabile⁵⁹. Per molti aspetti autoreferenziale, questa pratica godrà dell'aiuto di figure fino a poco prima non esistenti: fotografi pronti a mettersi in gioco, attenti e preparati che, frequentando in modo costante il mondo dell'arte, potranno interagire con i suoi attori secondo una dinamica di mutuo scambio di motivazioni culturali.

Gli artisti che operano a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta si ritroveranno dunque in un sistema dove la fotografia costituisce un aspetto integrante del circuito artistico. D'ora in poi l'artista farà parte di un mondo in cui è sempre possibile essere visti dal di fuori; in cui, cioè, esiste una scena predisposta per la sua presenza e per lo spettacolo da lui offerto.

⁵⁸ «La fotografia diviene il “felice espediente” di una generazione che spinge anche critici e galleristi a sviluppare soluzioni inedite, alimentando il nuovo feticismo dei collezionisti», SERGIO 2011, p. 83.

⁵⁹ «Il controllo sull'informazione, e quindi sulla documentazione fotografica e sulla sua impaginazione, diviene un aspetto centrale delle ricerche concettuali e sarà un modello anche per Germano Celant», SERGIO 2010, p. 21.

APPARATO FIGURATIVO

Questi provini devono essere considerati come mera documentazione dei soggetti ripresi: realizzati secondo una logica di utilità pratica, spesso con carte a basso costo o a portata di mano, non sono comparabili (per qualità e definizione) con l'eventuale stampa su carta del singolo negativo. In più la riproduzione digitale ha comportato ulteriori modifiche cromatiche e perdite di definizione.

Le immagini intere sono state tagliate e ingrandite per favorirne la leggibilità. Le annotazioni a penna sui fotogrammi indicano che l'immagine è stata scelta per la stampa. I numeri scritti a penna su alcuni fotogrammi indicano la posizione dell'immagine in una sequenza ricostruita dal fotografo.

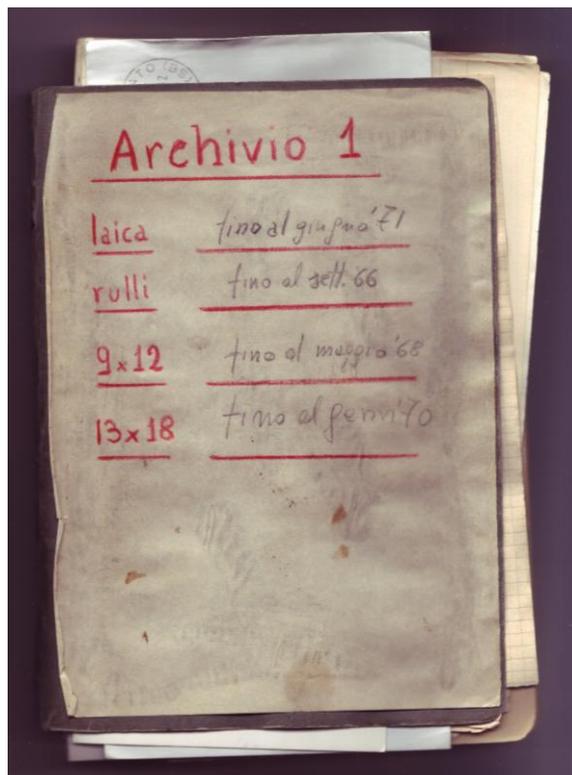


Fig. 1: Copertina dell'inventario di Enrico Cattaneo, suddiviso in 4 sezioni: «Laica» si riferisce alle pellicole 35mm; «Rulli» ai negativi in formato 6x6; «9x12» e «13x18» ai negativi nei relativi formati

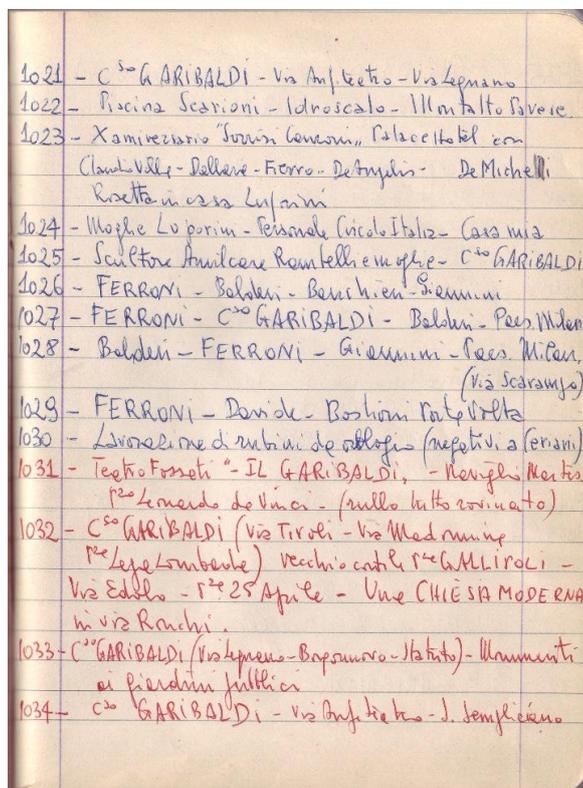


Fig. 2: Pagina dell'inventario di Enrico Cattaneo da n. 1021 a n. 1034. I negativi dal n. 1025 al n. 1029 si riferiscono a fotografie realizzate nell'edificio di Corso Garibaldi 89. Gli altri numeri si riferiscono in gran parte alla documentazione della zona attigua



Fig. 3: Foglio di provini n. 1029:
immagini relative allo studio di Ferroni, alcune vedute di strada e le immagini di un bambino.
Milano 1959-1962



Fig. 4: Immagini tratte dal foglio di provini n. 1029:

1029a: la seconda foto da destra è pubblicata in *FERRONI* 1997, p. 14 e in *RECANATI* 1997, p. 66
1029b: la prima da sinistra è pubblicata in *RECANATI* 1997, p. 67 e in *CATTANEO* 2010a
1029c: la terza da sinistra è pubblicata in *RECANATI* 1997, p. 70



Fig. 5: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1026 e n. 1027:
1026a: la seconda in basso è pubblicata in RECANATI 1997, p. 67
1027a: la prima in alto è pubblicata in FERRONI 1997, p. 15 e in RECANATI 1997, p. 69



Fig. 6: Foglio di provini n. 1577. Preparazione delle opere di Lucio Del Pezzo a Cantù, giugno 1969

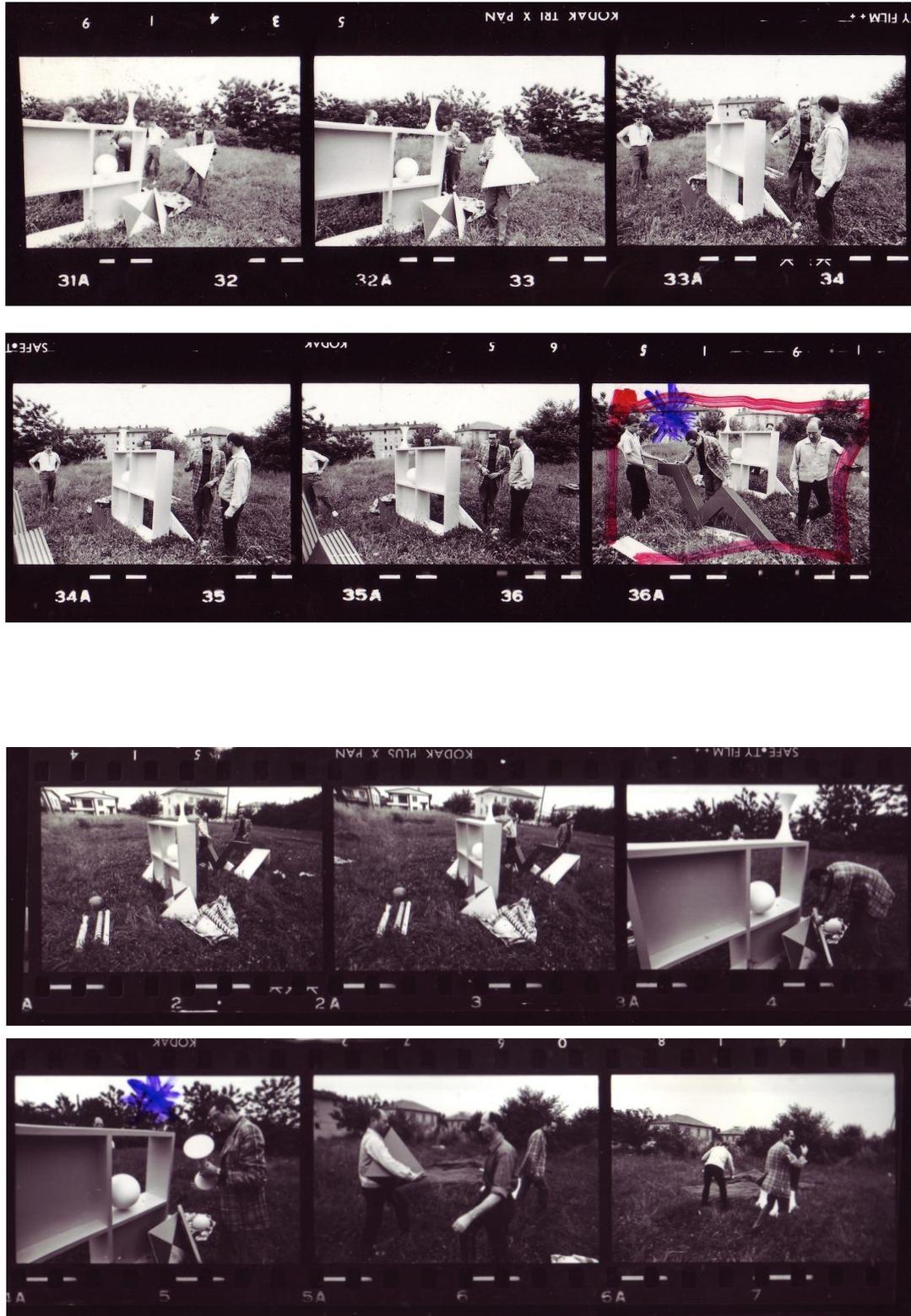


Fig. 7: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1575 e n. 1576. Sequenze sul lavoro di disposizione delle opere. 1575a: l'ultima da sinistra è pubblicata in «Flash Art», 1969

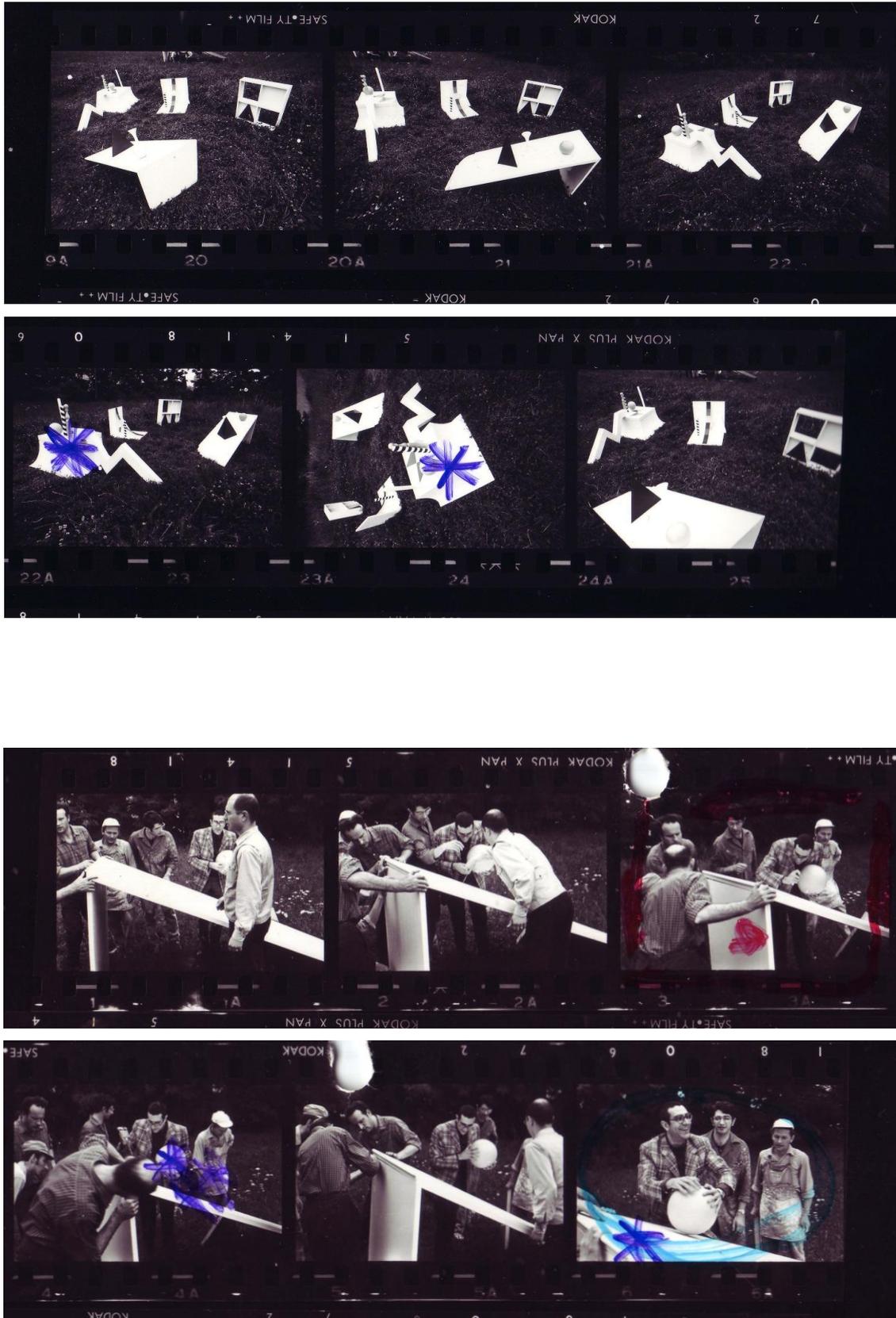


Fig. 8: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1576 e n. 1577. 1576b: sequenza di opere disposte sul prato. 1577a: Lucio Del Pezzo alle prese con la preparazione di un'opera



Fig. 9: Lucio Del Pezzo alle prese con la preparazione dell'opera *Sagittarius*, in DEL PEZZO 1976, fig. 8.
L'immagine è tratta da una diapositiva di Enrico Cattaneo



Fig. 10: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1366 e n. 1367: Alighiero Boetti, allestimento della mostra *Shaman Showman*, aprile 1968. De Nieubourg, Milano, aprile 1968



Fig. 11: Immagini tratte dai fogli di provini n. 1366 e n. 1367: Alighiero Boetti, allestimento della mostra *Shaman Showman*, aprile 1968. De Nieubourg, Milano, aprile 1968



Fig. 12: Alighiero Boetti, galleria De Nieubourg, Milano 1968, gelatina ai sali d'argento 2010
[riproduzione digitale da stampa originale]



Fig. 13: Immagini tratte dal foglio di provini n. 1369:
vernice della mostra di Alighiero Boetti, *Shaman Showman*, galleria De Nieubourg, Milano, 23 aprile
1968. Si riconoscono Piero Gilardi, Mario Ceroli, Henry Martin, Clinio Trini Castelli, Renato Cardazzo,
Gillo Dorfles, la signora Toselli

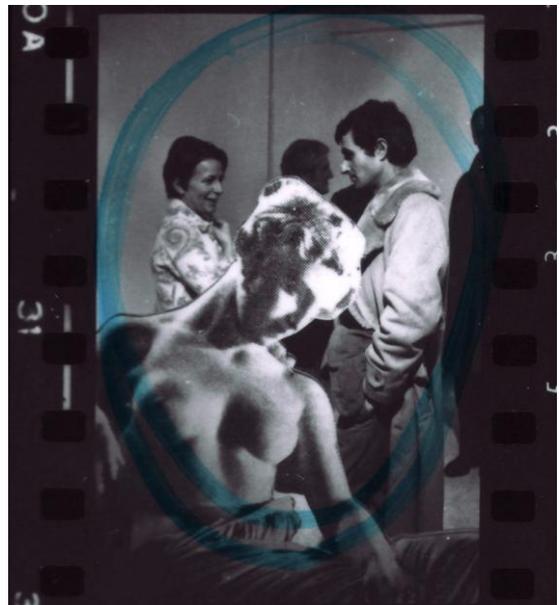
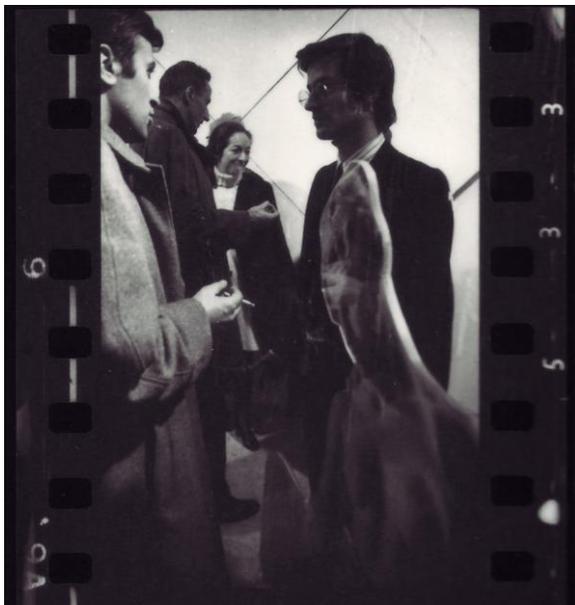
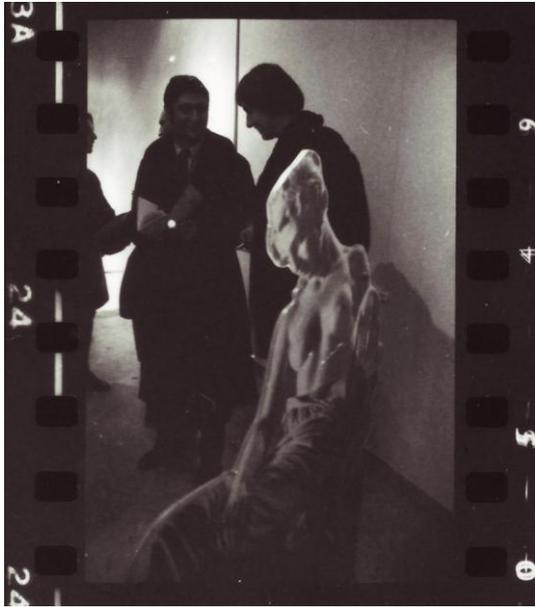


Fig. 14: Immagini tratte dal foglio di provini n. 1493 :
vernice della mostra di Giulio Paolini, 21/2/1969, galleria De Nieubourg, Milano, 21 febbraio 1969. Si
riconoscono Tommaso Trini, Antonio Dias, Gianni Colombo, Luciano Fabro e, tra loro, l'opera *Saffo*

BIBLIOGRAFIA

AFT 2003

«AFT. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», n. 37/38, anno XIX, giugno/dicembre 2003.

AMORE MIO 1970

AMORE MIO, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ALIGHIERO BOETTI 2009

Alighiero Boetti: catalogo generale, a cura di J.-C. Ammann, Milano 2009.

BAL 2009

M. BAL, *Leggere l'arte?*, in *TEORIE DELL'IMMAGINE* 2009, pp. 209-240.

CALDER 1971

A. CALDER, *Calder*, New York, 1971.

CAMPO URBANO 1969

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CATTANEO 1995

Enrico Cattaneo "ho fotografato", brochure della mostra, testo di E. Tadini, Milano 1995.

CATTANEO 2002

Enrico Cattaneo. Vernissages, brochure della mostra, testo di M. Pasqua, Milano 2002.

CATTANEO 2007

Enrico Cattaneo. Ritratti di gruppo, brochure della mostra, testo di C. Cerritelli, Milano 2007.

OFF CAMERA 2007

Off Camera, Catalogo della mostra, a cura di R. Mutti, Milano 2007.

CATTANEO 2009a

Enrico Cattaneo. In regress, brochure della mostra, testo di L. Giudici, Milano 2009.

CATTANEO 2009b

Enrico Cattaneo. Quaderni di documentazione, brochure della mostra, testo di E.D. Turconi, Milano 2009.

CATTANEO 2010a

Enrico Cattaneo. Milano, le cose nude, Catalogo della mostra, a cura di P. Del Giudice, Milano, 2010.

CATTANEO 2010b

Enrico Cattaneo. Lavori in corso, Catalogo della mostra, testo di R. Mutti, Milano 2010.

CATTANEO 2010c

Enrico Cattaneo. Guerrieri, Catalogo della mostra, testi di A. Comino, P. Serra, G. Galimberti, Busto Arsizio 2010.

CATTANEO-SODDU 2006

E. CATTANEO, S. SODDU, *Ritratti d'artista*, Milano 2006.

CATTANEO-SODDU 2010

E. CATTANEO, S. SODDU, *Ritratti d'artista 2*, Milano 2010.

COLOMBO 2006

C. COLOMBO, *A piena pagina. Libri e riviste fotografiche in Italia dal 1945 al 2002*, in *FOTOLOGIE* 2006, pp. 69-85.

COLOMBO 2008

C. COLOMBO, *Sogni di carta. I settimanali di attualità, 1945-1960*, in *ITALIA* 2008, pp. 180-185.

CONSAGRA-MULAS 1973

P. CONSAGRA, U. MULAS, *Fotografare l'arte*, Milano 1973.

DEL PEZZO 1971

Lucio Del Pezzo, Catalogo della mostra, testo di Tommaso Trini, Roma 1971.

DEL PEZZO 1976

Lucio Del Pezzo. Maestri contemporanei, testo di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano 1976.

DE LUNA 2001

G. DE LUNA, *La passione e la ragione. Fonti e metodi dello storico contemporaneo*, Firenze 2001.

DONDERO-BASSO FOSSALI 2006

M.G. DONDERO, P. BASSO FOSSALI, *Semiotica della fotografia. Investigazioni teoriche e pratiche d'analisi*, Rimini 2006.

DUBOIS 1983

P. DUBOIS, *L'Acte photographique et autres essais*, Bruxelles 1983.

FERRONI 1997

Gianfranco Ferroni, *Catalogo della mostra*, Milano 1997.

FLASH ART 1969

«Flash Art», 13, 1969.

FOSSATI 1973

P. FOSSATI, *Ugo Mulas. La fotografia*, Torino 1973.

FOTOGRAFIE ED EVENTI 1988

Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 all'80: Abate, Capone, Colombo, Jodice, Lucas, Mulas, Mussat Sartor, Pellion di Persano, Catalogo della mostra, a cura di W. Guadagnini, Modena 1988.

FOTOLOGIE 2006

Fotologie: scritti in onore di Italo Zannier, a cura di N. Stringa, Padova 2006.

GIUNTA 2002-2003

F. GIUNTA, *L'avventura di Vincenzo Carrese e di Publifoto. Le carte del fondo Ferdinando Carrarese (1952-1980)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, A.A. 2002-2003.

GRAZIOLI 2011

E. GRAZIOLI, *Ugo Mulas*, Milano 2011.

IMMAGINE DELLA REGIONE 1980

L'immagine della regione. Fotografie degli archivi Alinari in Emilia e in Romagna, P. Cervellati et alii, Firenze 1980.

ITALIA 2008

Italia: Ritratto di un Paese in sessant'anni di fotografia, a cura di G. Calvenzi, Milano 2008.

MORELLO 2010

P. MORELLO, *La fotografia in Italia. 1945-1975*, Milano 2010.

PASQUALINI 2006

A. PASQUALINI, *Campo fotografico*, «Nuova Meta. Parole & immagini», XX, 1, Milano 2006, pp. 26-27.

POLA 2008

F. Pola *The Art Context in Milan and Turin: a Bipolar and Ramified Identity*, in *TIME & PLACE* 2008, pp. 57-67.

POLI 2003

F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma-Bari 2003.

PUBLIFOTO 1983

Publifoto 1946-1966, immagini di vita italiana dall'archivio di una grande agenzia, Milano 1983.

RECANATI 1997

M.G. RECANATI, *Gianfranco Ferroni*, Bergamo 1997.

RUSSO 2011

A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al Postmodernismo*, Torino 2011.

SERGIO 2007

G. SERGIO, *Ugo Mulas 1953-1973: verifiche dell'arte*, in UGO MULAS 2007, pp. 43-55.

SERGIO 2010

G. SERGIO, *Ugo Mulas. Vitalità del negativo*, Milano 2010.

SERGIO 2011

G. SERGIO, *Forma rivista. Critica e rappresentazione della neo-avanguardia in Italia (Flash Art, Pallone, Cartabianca, Senza margine, Data)*, «Palinsesti», 1, 2011.

Consultabile in: www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/21/26

SMITH 1964

Voltron: David Smith, New York 1964.

TEORIE DELL'IMMAGINE 2009

Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano 2009.

TIME & PLACE 2008

Time & Place: Milano-Torino 1958-68, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, C. Widenheim, Stoccolma 2008.

TORRIONE D'ORO 1963

Primo concorso nazionale di fotografia artistica il Torrione d'oro, Catalogo della mostra, Gradisca d'Isonzo 1963.

UGO MULAS 2007

Ugo Mulas. La scena dell'arte, Catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, C. Italiano, A. Mattiolo, Milano 2007.

VALTORTA 2008

R. VALTORTA, *Social Commentary: Awaiting Art*, in TIME & PLACE 2008, pp. 47-55.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ABSTRACT

L'articolo propone una riflessione sugli archivi fotografici come strumento di documentazione storico-artistica per gli anni Sessanta del Novecento. A partire dall'analisi dell'evoluzione professionale del fotografo Enrico Cattaneo, fotografo negli anni Cinquanta e professionista specializzato in arte contemporanea dal decennio successivo, ci si interroga sul significato della documentazione fotografica dell'arte del periodo.

Sono state prese ad esempio alcune sequenze estratte dall'archivio Cattaneo, il quale conta diverse centinaia di migliaia di scatti. Questi campioni sono stati sondati al fine di ricostruirne le circostanze produttive e comprendere le successive forme di veicolazione. Senza perdere di vista l'oggetto fotografia e il suo valore descrittivo, l'analisi è stata condotta secondo un'ottica aperta a diverse discipline. Se da un lato le immagini sono da intendersi come l'elemento costitutivo della realtà storica a partire dal loro contesto di produzione, al cui centro sta il fotografo, dall'altro esse sono il riflesso di una ri-semantizzazione dovuta ai diversi canali di distribuzione in cui sono confluite negli anni successivi.

This article deals with the use of photographic archives as a source for the art history of the Sixties. Starting from the analysis of the professional development of Enrico Cattaneo, photo amateur in the Fifties who established himself as professional photographer specialized in contemporary art in the following decade, the author investigates the meaning of documenting art through photography during that period.

Some sequences from Cattaneo's archive, which preserves several hundred thousand frames, were taken as example. The samples were investigated to retrace the circumstances that led to their production and to understand how they were later disseminated. Without losing sight of the photography as an object and of its descriptive value, a multidisciplinary approach is adopted for the analysis. If, on one side, images are to be seen as the constitutive element of the historical reality, starting from their production context evolving around the photographer, they are, on the other, the reflection of a newly acquired meaning, ensuing from the several distribution channels in which they converged in the following years.

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-milaneese 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.

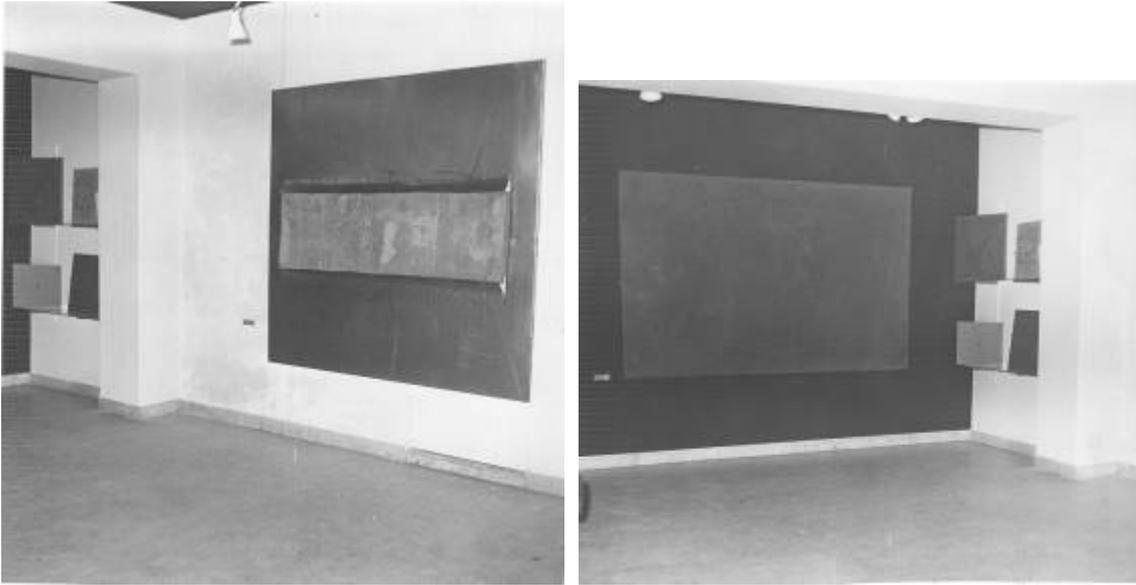
- Schifano: sette fotografie. Cinque opere identificabili in bibliografia: *Insegna 7E-8E* (1960), in *SCHIFANO* 2005, p. 54 e *MARIO SCHIFANO* 2007, 61/069 (datazione errata); *N. 3* (1960), in *SCHIFANO* 2005, p. 18 e *MARIO SCHIFANO* 2007, 60/029; *N. 30-31* (1960), in *SCHIFANO* 2005, pp. 26-27 e *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'œcil» 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’imprimatura 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 residuati 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.

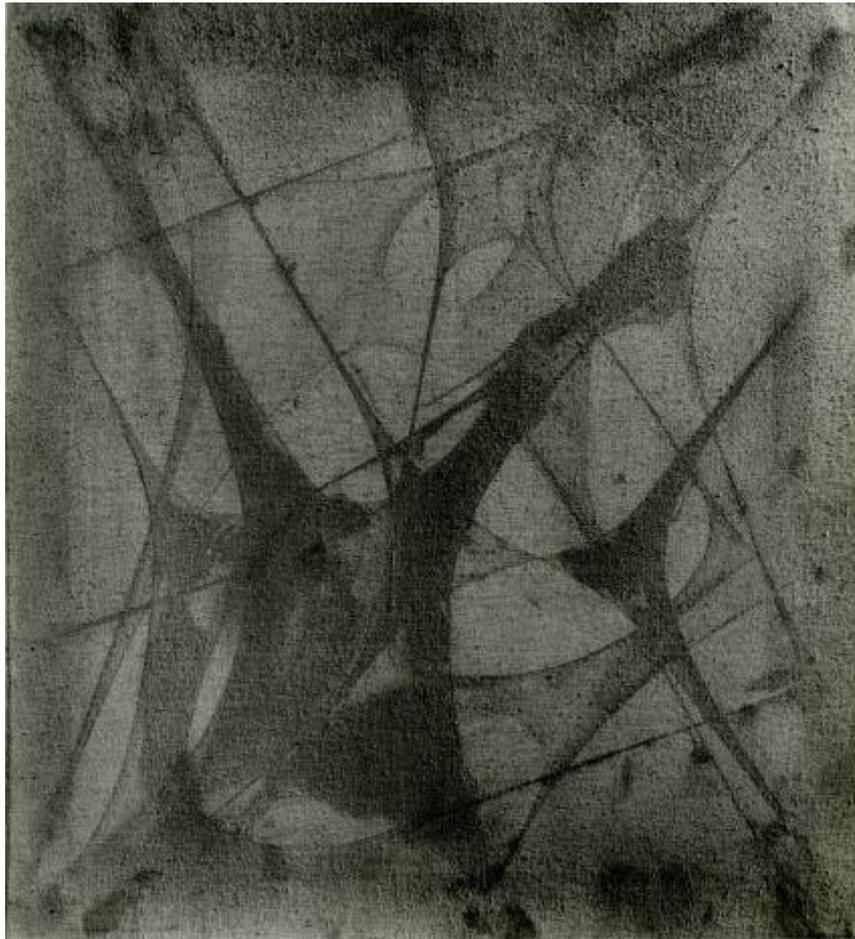


Fig. 4: Franco Angeli, *Elementi negativi rosso*, 1960, tecnica mista
(con timbro della galleria La Salita), ubicazione ignota



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

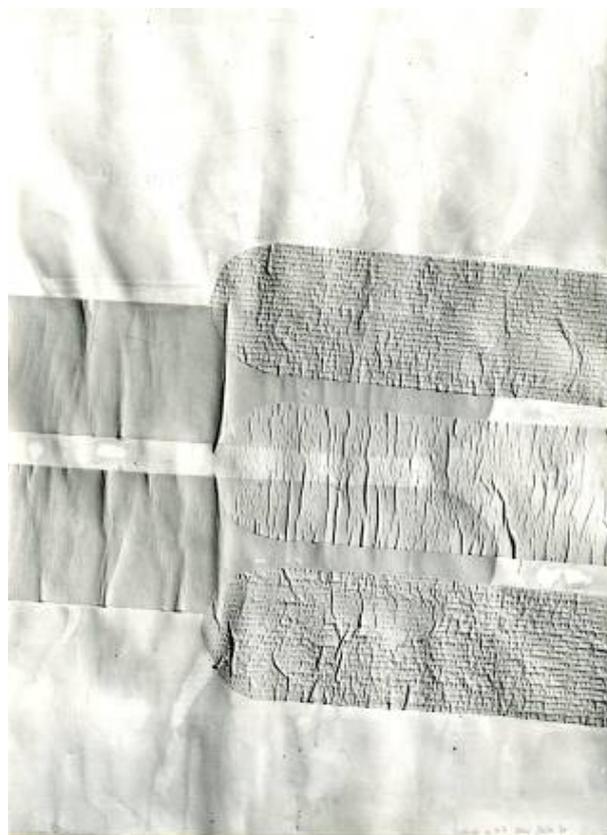


Fig. 8: Tano Festa, *Senza titolo*, 1960, 50x70 cm, ubicazione ignota

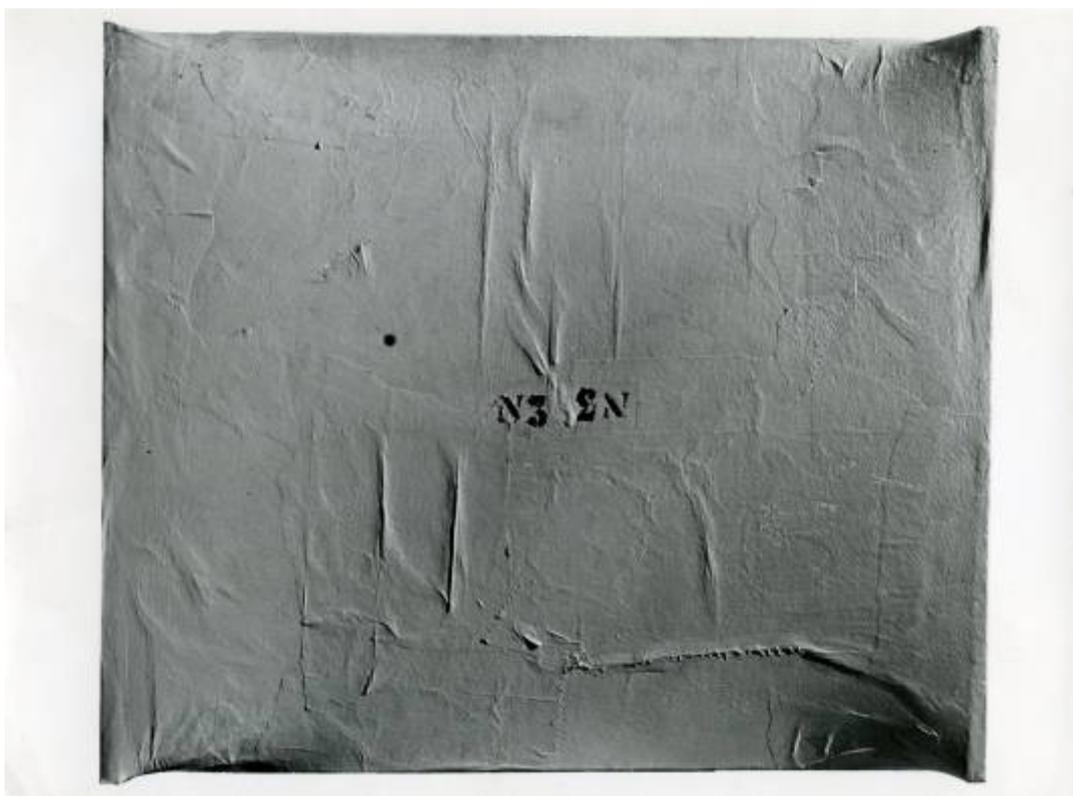


Fig. 9: Mario Schifano, N. 3 giallo, 1960, smalto su carta intelata, 61x69 cm, collezione privata

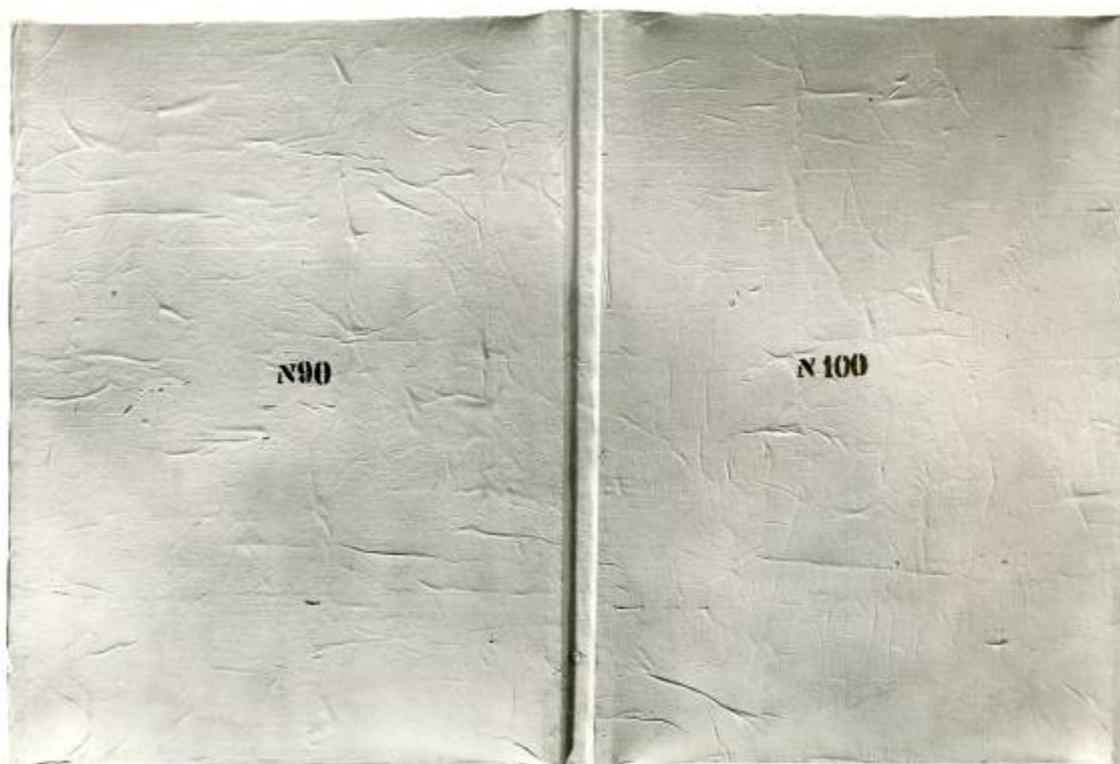


Fig. 10: Mario Schifano, Targa N. 90-100 bianco, 1960, smalto su carta intelata, 87x125 cm, collezione Chiara e Francesco Carraro, Venezia

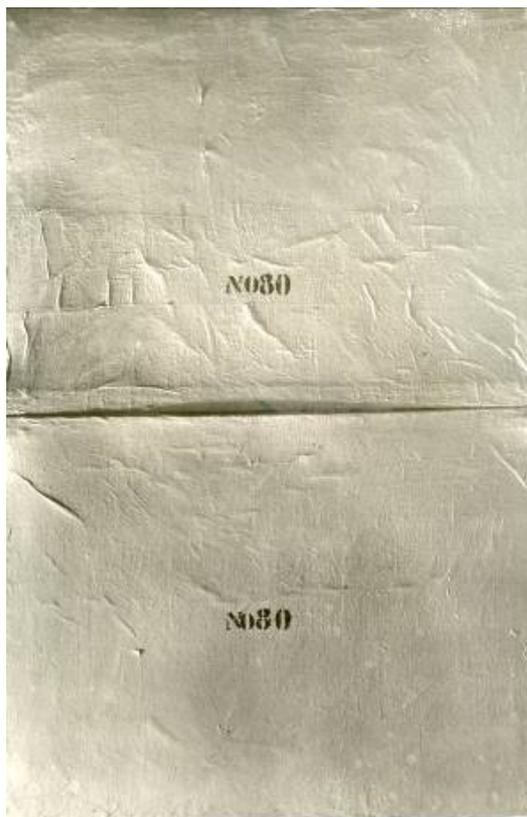


Fig. 11: Mario Schifano, NO. 80 giallo, 1960, smalto su carta intelata, 97x65 cm, collezione privata

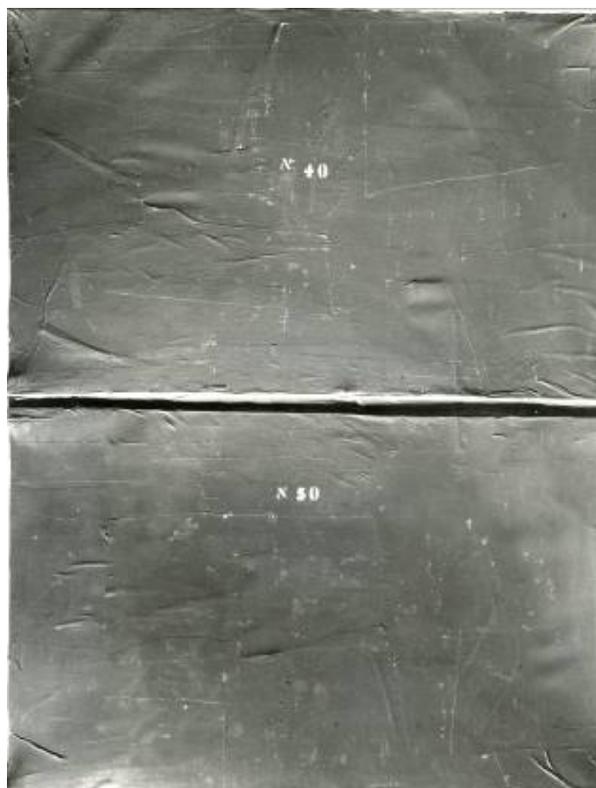


Fig. 12: Mario Schifano, Numero N40 – N50 grigio, 1960, collage su tela e smalto, 145x112 cm (indicazioni con timbro della galleria La Salita), ubicazione ignota

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.

SVILUPPI DELL'ARTE PROGRAMMATTA ITALIANA IN JUGOSLAVIA DAL 1961 AL 1964

Nel *Muzej Suvremene Umjetnosti* (Museo d'Arte Contemporanea) di Zagabria è conservato un nucleo di opere d'arte italiane, definibili 'cinetiche' e 'programmate', che l'istituzione croata acquisì nella prima metà degli anni Sessanta. Quando il museo era la *Galerija Suvremene Umjetnosti* (Galleria d'Arte Contemporanea), grazie alle opere d'arte programmate – e non solo italiane –, l'allora direttore Božo Bek (1926-2000) istituì in Europa una delle primissime collezioni dedicate a tale tendenza artistica.

Le acquisizioni avvennero in diretta relazione con la manifestazione internazionale che si intitolava *Nove tendencije* (Nuove tendenze)¹. Questa ricerca intende documentare, per mezzo di materiali di archivio, le vie attraverso cui l'arte programmata italiana giunse ed ebbe un posto privilegiato a Zagabria così come nella devastata Jugoslavia.

I recenti studi in ambito storiografico tendono sempre più ad avvallare la tesi che *Nove tendencije* sia stato un movimento coeso e senza apparenti contrasti interni. A tale approccio è opportuno, invece, opporre un punto di vista diverso, che consideri la storia del movimento, o presunto tale, come il prodotto di un sistema di relazioni i cui interlocutori privilegiati sono stati la Francia, la Germania e non ultima l'Italia. Nello specifico caso qui studiato, per l'asse tra Italia e Croazia, i ruoli principali spettarono sia agli artisti sia ai critici d'arte che in tale periodo ebbero parte attiva nel promuovere le nuove tendenze.

Tra gli artisti vi furono i gruppi N (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) di Padova e T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco) di Milano; inoltre Enzo Mari, Piero Dorazio e i croati Vjenceslav Richter (1917-2003) e Ivan Picelj (1924-2011). I principali critici d'arte interessati da tale fenomeno furono Umbro Apollonio e Matko Meštrović.

Il dibattito intercorso tra critici e artisti si articolò intorno ai quattro seguenti temi. Il primo era la messa in crisi e la conseguente ridefinizione dello statuto dell'oggetto artistico: non più riconducibile alla pittura e alla scultura tradizionali – ancor meno nelle coeve declinazioni 'informali' –, esso andava inteso come il risultato di un progetto, allo stesso modo di quanto accadeva nell'architettura.

Il secondo tema riguardava la fruizione dell'opera, esito di un processo retinico, quantificabile a livello percettivo, intercorrente tra l'oggetto-progetto e l'occhio in azione dello spettatore. Il terzo tema toccava da vicino il rapporto con la tradizione artistica del Novecento: gli artisti cinetici sentivano la necessità di riallacciare il proprio operato ad una linea razionalista, contro la *tabula rasa* che la corrente informale aveva opposto alla spinta illuminista verso il progresso storico. Infine, quarto ed ultimo tema, la critica d'arte doveva entrare nel processo ideativo dell'opera. I critici d'arte non si sentivano solamente chiamati a interpretare l'opera, ma ad agire a fianco degli artisti. Quest'ultimo aspetto se da un lato suonava come un ennesimo tentativo di imbastire una nuova avanguardia², dall'altro fu decisivo nel permettere anche agli artisti di liberarsi di ogni scoria di letteratura e di poesia.

Artista e oggetto artistico perdevano due fondamentali qualificazioni: il primo rinunciava alla propria identità come individuo riconoscibile dagli altri (un preciso stile o iterazione di una forma ricorrente); l'oggetto allo stesso modo non era più prodotto distintivo della soggettività dell'autore ma era parte di una serie impersonale, riproducibile ed anonima. Di conseguenza si privilegiava un atteggiamento tecnico piuttosto che tradizionalmente artistico: il fine dichiarato era di ridefinire il ruolo dell'arte in una società vissuta come tecnologica.

Il presente saggio è estrapolato dalla tesi finale del mio dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea, svoltosi presso l'Università degli Studi di Udine e l'Università di Zagabria, XXIV ciclo, 2009-2012.

¹ ROSEN 2011.

² L'ULTIMA AVANGUARDIA 1983.

Tali premesse, nel 1961 trovarono una comune piattaforma nella prima esposizione di *Nove tendencije*. Ideatore della rassegna fu il pittore e grafico Almir Mavignier, in comune accordo con due intellettuali croati: Matko Meštrović, studioso di estetica e disegno industriale, e Radoslav Putar (1929-1994), all'epoca storico dell'arte presso la locale università. Nello specifico, se quest'ultimo leggeva le opere in mostra secondo coordinate interne alla storia dell'arte, Meštrović provò a conciliare il loro grado di scientificità con l'ideologia marxista di stampo jugoslavo come possibile via di progresso sociale³.

La scelta del luogo cadde su Zagabria sia per motivi legati alle relazioni personali di Mavignier con il pittore croato Frane Šimunović (1908-1995)⁴ sia perché l'ambiente culturale zagabrese, grazie all'interesse di Božo Bek, sembrava offrire un ampio margine d'azione lontano dagli interessi delle gallerie e dell'establishment artistico europeo.

In questa prima fase, infatti, i curatori croati si rivolsero direttamente agli artisti per richiedere le opere da esporre, come attesta la lettera di Dorazio a Bek del 7 giugno 1961:

mi rendo conto che vi sarebbe stato difficile ricevere quadri da Springer a Berlino ma spero che il mondo diventi più ragionevole e che lascerà lavorare gli artisti, almeno gli artisti seri [...]. Domattina cercherò nello studio i due o tre quadri più adatti. Mi fa molto piacere esporre [...] alla vostra mostra in Jugoslavia, un paese che vorrei conoscere e che ammiro molto⁵.

Il fine della rassegna sarebbe stato quello di confrontare una tendenza legata alla tradizione costruttivista con un'altra derivata da quella più recente dell'informale o del *tachisme*. Rispettivamente rappresentate dai gruppi N e GRAV – formato da Horacio Garcia Rossi, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joel Stein e Yvaral – e da Piero Dorazio, Piero Manzoni e lo stesso Mavignier, come lo stesso autore rilasciò in un'intervista al settimanale zagabrese «Telegram»⁶.

Purtroppo ben presto si manifestarono le prime avvisaglie delle contraddizioni in cui sarebbe caduta la manifestazione. Non era sufficiente l'entusiasmo di chi, come Piero Dorazio, guardava alla Jugoslavia con particolare interesse ed attrazione, poiché altri artisti più giovani osservavano più criticamente le intenzioni di Mavignier.

Piero Manzoni, ad esempio, comprese da subito il rischio di ritrovarsi a partecipare alla 'solita' mostra di pittura concreta – considerando che proprio con il titolo *Art Concrete* era stata inizialmente proposta – che, nonostante le premesse teoriche degli organizzatori, era all'opposto di quanto la cerchia di Azimut stava sperimentando in quegli anni. I dubbi di

³ NOVE TENDENCIJE 1961.

⁴ THE FIFTIES IN CROATIAN ART 2004.

⁵ Zagabria, Archivio Muzej Suvremene Umjetnosti (in seguito MSU), Fondo NT, Faldone NT1 br. 01-1961_1961. NoveTendencije 1.

⁶ DIJALOG U PROLAZU 1961, p. 15. Alla domanda del «Telegram», riguardante la situazione dell'arte attuale, Mavignier rispose: «Situacija u umjetnosti u svijetu vrlo je kompleksa, postoje različita polazišta i različiti rezultati. [...] Eto, poslije tašizma, što je proizišao sigurno iz avanture Kandinskog, javiljaju se umjetnici koji osjećaju potrebu za redom. Neki od njih su pokušali tražiti red u pojednostavljenju boje, što je dovelo do slikarstva sasvim monohromnog. Kad su stigli do monohronizma, susreli su s druge strane umjetnike koji već ranije rade na jednom drugom geometrijskom redu, umjetnike koji se zovu konkretizma. [...] Dakle imamo umjetnike koji proizlaze iz tašizma i preko monohronizma se susreću s onima koji dolaze iz geometrizma; a preko konkretizma. Svi se ti umjetnici približuju jednoj zajedničkoj platformi, što se vidi i na ovoj izložbi u Zagrebu. [La situazione dell'arte nel mondo è particolarmente complessa, esistono diversi punti di partenza ed ecco che, dopo il tachismo, che è nato dall'avventura di Kandinskij, sono arrivati artisti i cui sentimenti per la forma hanno spinto alcuni di loro a cercare una semplificazione del colore, che ha portato alla assoluta pittura monocroma. Hanno poi incontrato altri artisti stranieri che già precedentemente avevano lavorato con l'altra linea della geometria, gli artisti che lo chiamano concretismo. Perciò abbiamo artisti che sono derivati dal tachismo e attraverso il monocromo sono giunti ad incontrare quelli che provenivano dal geometrismo, oppure il concretismo. Tutti questi artisti si sono avvicinati su di una comune piattaforma, ed è ciò che si vede nella mostra di Zagabria]» (t.d.a.).

Manzoni sull'effettiva congruenza tra le diverse ricerche da esporre furono esposti in una lettera a Bek il 27 aprile 1961:

Monsieur, je bien reçu l'invitation à l'exposition 'Art Concret', et je vous remercie beaucoup. Avant de vous donner notre (moi et Castellani) assentiment, on voudrait savoir la liste des participant, étant que le nom 'Art Concret' et aussi la limitation de notre participation aux tableaux 'Achromes', nous donnait un raisonnable soupçon de tomber dans une exposition dans la quelle notre participation n'aye pas de signification, et la raison d'être de notre travail puisse être sujet d'équivoque⁷.

In una tale situazione ancora confusa e dai margini indefiniti, il titolo divenuto *Nove Tendencije* certamente garantì che partecipassero i più restii Manzoni e Castellani; d'altra parte però le vaghe idee di Mavignier avrebbero permesso ai Gruppi N e GRAV di assumere nel tempo il ruolo di protagonisti. Questi ultimi, lavorando programmaticamente in gruppo, seppero conferire alla manifestazione una struttura più salda e incontrare il favore di Meštrović, che leggeva il loro operato entro i parametri del 'collettivismo' jugoslavo.

Non fu un caso che all'indomani della prima rassegna di *Nove tendencije*, la *Galerija Suvremene Umjetnosti* di Zagabria acquisì tra le opere che erano state ivi esposte quelle che ritenne più significative⁸. Dal settembre 1961 al gennaio 1962, la *Galerija* ottenne – in alcuni casi dopo brevi contrattazioni con gli artisti che rifiutavano il mercato ma non disdegnavano i musei – *Superficie Ottico Dinamica* (1960) di Alberto Biasi, *Visione Dinamica* (1961) di Toni Costa, *Oggetto* (1960) di Manfredo Massironi e *Esmeralda III* (1960) di Piero Dorazio.

Tali trattative sono rintracciabili nella corrispondenza tra la *Galerija* e gli artisti⁹, come ad esempio in una lettera di Bek a Massironi del 10 gennaio 1962, che era stata preceduta da una, datata 26 ottobre 1961, ancora indirizzata all'artista patarino:

Egregio signor Massironi. Il Museo ha spedito oggi al Vostro indirizzo – secondo le nostre prescrizioni doganali – le opere dei membri di gruppo 'enne'. Abbiamo ritenuto solamente le opere che abbiamo avuto proposto per l'acquisizione nella nostra lettera del 26 ottobre 1961. Se siete d'accordo, preghiamovi di farci pervenire la fattura con tutte specificazioni, e noi depositeremo la somma al Vostro conto nella Banca nazionale a Zagreb.

La nostra galleria s'interessa d'acquistare: una vostra opera per 35,000 dinari, un quadro di Biasi per 35,000 dinari, un quadro di Costa per 35,000 dinari. Secondo le nostre prescrizioni non possiamo pagare gli acquisti che nei dinari jugoslavi.

Tra gli acquisti andati a buon fine, nel caso di Dorazio è da ricordare quanto l'artista, da Parigi, inviò il 21 novembre 1961 e la risposta di Bek del 10 gennaio 1962:

Caro prof. Beck, la ringrazio dell'offerta d'acquistare il mio quadro *Esmeralda III* esposto questa estate nella sua galleria. Le accludo la fattura [...] richiesta. In attesa di avere il piacere di incontrarla, la prego di gradire i miei sinceri ringraziamenti.

Egregio signore. In risposta alla vostra lettera Vi avverto che il nostro Museo ha comprato il Vostro quadro "Esmeralda III" per il prezzo di 80,000 dinari jugoslavi. Il Museo ha depositato questa somma al Vostro conto nella Banca nazionale a Zagreb. Abbiamo spedito oggi la vostra

⁷ MSU, Fondo NT, Faldone NT1 br. 01-1961_1961. NoveTendencije 1.

⁸ MSU, Fondo NT, Faldone NT1 br. 1_1961.1961 nt1. Annotazione con proposta di acquisto, non firmata che accanto ad ogni nome ed opera degli artisti riporta il valore delle opere in dinari e nelle corrispettive correnti valute europee: Mavignier con 60,000 dinari; Le Parc con 1,000 franchi; Talman con 3,000 franchi svizzeri; Mack con 500 Dm; Diter Rot con 50,000 dinari; Piene con 1,200 Dm; Dorazio con 480,000 lire; Biasi con 30,000 lire; Uli Pohl con 1000 Dm; Adrian con 80,000 dinari e Morellet con 50,000 dinari.

⁹ Cfr. *supra*.

seconda opera al Vostro indirizzo. Molte grazie per Vostro accorgimento e compiacenza, perché questo prezzo sicuramente non è adeguato al valore di Vostro quadro.

A queste acquisizioni si aggiunga *Linee-Luce FM 113* (1961) di Getulio Alviani che, esposta nella personale a Zagabria del 1962¹⁰, era stata giudicata affine alle opere di *Nove tendencije*, considerazione che gli garantì la partecipazione alla seconda edizione nel 1963. In tal modo la *Galerija* costituiva, per la prima volta in Europa, una collezione di opere che cominciavano a delinarsi sotto la denominazione di nuove tendenze. Allo stesso tempo, i giovani artisti italiani (escluso Dorazio la cui fama artistica era ben nota) ebbero l'opportunità di figurare in una pubblica raccolta museale.

Le acquisizioni furono esposte dall'agosto al settembre 1962¹¹ e ciò dimostrava che l'ambiente culturale di Zagabria aspirava a trasformare la *Galerija* in un centro vitale dell'arte contemporanea europea, grazie soprattutto alle mostre di *Nove tendencije*. Fu una valida motivazione per continuare lungo il cammino intrapreso.

Nel medesimo periodo in Italia la mostra *Arte programmata*¹², promossa dalla Olivetti di Ivrea con la supervisione di Bruno Munari¹³, nel maggio 1962 a Milano (e successivamente nel settembre a Venezia) mostrò come le opere dei gruppi N, T e GRAV, di Mari e Alviani fossero assimilabili ad una complessa tradizione costruttivista¹⁴. Le ricerche degli artisti costruttivisti, da Naum Gabo a El Lissitzky, erano diventate un insegnamento ideale le cui ramificazioni da un lato si estendevano da Parigi ad Amsterdam, dall'altro verso la Mitteleuropa: la stessa tradizione che rivendicavano i croati Richter e Picelj quale fonte per il cosiddetto «modernismo jugoslavo»¹⁵.

Infatti, è opportuno ricordare la presenza di Richter e Picelj, tra il 1951 e il 1956, nel gruppo EXAT 51¹⁶ – composto, inoltre, dai pittori Vlado Kristl (1923-2004), Alexander Srnec (1924-2010) e dagli architetti Zvonimir Radić (1921-1985), Bernardo Bernardi (1921-1985), Božidar Rašica (1912-1992) e Vladimir Zarahović – che rielaborò in chiave socialista l'eredità del Bauhaus, De Stijl e specialmente dell'Internazionale Costruttivista¹⁷, in modo da porre i presupposti per lo sviluppo delle nuove tendenze.

In breve tempo, la linea della tradizione costruttivista presentata nel 1961 avrebbe iniziato a ricevere un'attenzione maggiore rispetto a quella derivata dal *tachisme*. Evidentemente la progettazione che era alla base delle opere degli artisti citati comportava una nuova e diversa modalità dell'operare artistico che, oltre a riscoprire il proprio ruolo sociale, poteva spiegare la funzione dell'oggetto costruito grazie alla semiotica ed alla cibernetica.

Tuttavia se ineccepibili erano le teorie di Max Bense¹⁸ prima e di Umberto Eco¹⁹ poi, gli artisti erano ancora attenti a costruirsi una propria nicchia entro la storia dell'arte. A tal proposito importante fu il ruolo che ebbe Umbro Apollonio nel coordinare le nuove ricerche entro il modello ben collaudato dell'avanguardia.

Nel IV Corso Internazionale di Alta Cultura, che si tenne a Venezia presso la Fondazione Cini il 18 settembre 1962²⁰, Apollonio tenne una lezione intitolata *Ipotesi su nuove*

¹⁰ GETULIO ALVIANI 1962.

¹¹ NOVE AKVIZICIJE 1962.

¹² ARTE PROGRAMMATA 1962.

¹³ PROGRAMMARE L'ARTE 2012, pp. 13-19.

¹⁴ PUTAR 1962, p. 15.

¹⁵ DENEGRI 2003, pp. 170-208.

¹⁶ DENEGRI 1979.

¹⁷ CENTRAL EUROPEAN AVANT-GARDS 2002.

¹⁸ BENSE 1974.

¹⁹ ECO 1962.

²⁰ APOLLONIO 1964, pp. 641-647. La storia di tale saggio breve è la seguente: nato come lezione per il IV Corso di Alta Cultura, presso la fondazione Cini, dopo il settembre 1962, venne pubblicato nell'estate del 1963 in «Quadrum» n. 14. Le redazioni sono diverse poiché Apollonio ha ampliato e riadattato il testo per la

modalità creative – che sarebbe stata pubblicata nell'estate del 1963 sulla rivista «*Quadrum*»²¹ – in cui identificava le opere dei gruppi GRAV, N e T, Mari, Dorazio e Alviani come una tendenza «neoconcretista». Tale tendenza aveva la sua origine nel Futurismo, Costruttivismo e Neoplasticismo, ma la sua novità era di aver superato l'idea di artista come individuo separato dalla società, per operare in una dimensione collettiva come allo stesso modo collettiva era la società tecnologica.

Sul tema del ruolo dell'artista nella società, di parere opposto a quello espresso da Apollonio fu l'attacco che, nella stessa occasione Emilio Vedova lanciò contro i giovani artisti, in considerazione al fatto che il pittore veneziano aveva declinato la propria pittura gestuale con finalità contestataria e politicizzata come esemplificato nel coevo ciclo intitolato *Spagna*²². Oltre ad esaltare l'identità tra azione pittorica e azione politica, Vedova²³ esplicitò le proprie riserve verso le ricerche che erano state esposte a Venezia in *Arte programmata*. L'attacco di Vedova, diretto a stigmatizzare una presunta arte delle «macchinette», disumanizzata e succube della tecnica, era motivato dalla sua pittura «umanissima» e dal suo essere contro i poteri forti della società, come l'industria e l'apparato tecnocratico.

Tuttavia l'esempio di Vedova, dimostrava una fondamentale qualità che differenziava l'Informale dalle ricerche di Mari, Alviani, Gruppo N e gli altri.

Nella pittura informale esistevano tante teorie quanti gli artisti che le praticavano, tralasciando i critici d'arte e i loro slanci intellettualistici; dalle opere che erano state esposte in *Arte Programmata* emergeva un'unica teoria presa a modello da diversi artisti. Questo aspetto di omologazione forse era quello che più preoccupava Vedova e che comportava quindi il rischio per i più giovani artisti di soccombere ad una tecnologia che avrebbe appiattito gli slanci creativi.

L'interesse di Apollonio per le opere esposte in *Arte programmata* si concretizzò nella mostra omonima tenutasi nel dicembre 1962 presso la galleria La Cavana di Trieste²⁴. Oltre ai gruppi N e T, Alviani, Mari e Munari, partecipò Dada Maino, che era stata vicina a Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi. Questa esposizione, di dimensioni ridotte per opere ed autori, fu patrocinata dal *Soroptimist International Association Club*²⁵ e ad essa si accompagnò, per la prima volta in Italia, un dibattito pubblico sull'arte programmata²⁶ e su come questa ricerca potesse affrontare il problema che riguardava lo status stesso di cosa fosse la pittura e la scultura.

Al dibattito parteciparono Umbro Apollonio e Gillo Dorfles che sostennero posizioni antitetiche: Apollonio sosteneva che la demistificazione dell'individualismo romantico – per mezzo di opere anonime e programmate – avrebbe rinnovato le arti visive e plastiche tradizionali, mentre Dorfles negava alla pittura la possibilità di essere riformata attraverso le opere programmate. A suo parere la pittura come arte visiva avrebbe continuato ad agire nel mondo reale, indipendentemente dal fenomeno di una presunta «arte programmata» che doveva, invece, essere ricondotto alla dimensione dell'industrial design²⁷.

pubblicazione. Purtroppo, come confermato dall'Archivio storico della Fondazione Cini, non risulta in loro possesso un originale dattiloscritto e la probabile registrazione audio potrebbe essere andata smarrita o perfino perduta. Di conseguenza ci si atterrà alle due diverse redazioni, a cui si può aggiungere una terza pubblicata da Apollonio in *Le occasioni del tempo* 1979.

²¹ APOLLONIO 1963a, p. 34: «non si può non arrendersi all'evidenza che una realtà nuova è in formazione, e che dall'interiorità individuale si sta gradualmente per trasferirsi in una cerchia comunitaria, dove di nuovo la parola "stile" possa ricordare [...] unitarietà di interessi e di scopi».

²² CLAUS 1967.

²³ VEDOVA 1964, pp. 537-553.

²⁴ ANNI FANTASTICI 1994.

²⁵ Trieste, Archivio di Stato, Sezione Friuli Venezia-Giulia, Fondo Soroptimist (1951-2000), Faldone Rugliano, Notiziari 1960-1978, Anno sociale 1962/1963, 19 dicembre.

²⁶ ARTE PROGRAMMATATA 1963, p. 69.

²⁷ L'ARTE PROGRAMMATATA A TRIESTE 1962, p. 6.

Entrambe le posizioni, però, consideravano ancora le arti visive come campo d'indagine dello spirito e non delle discipline scientifiche: Apollonio e Dorfles erano dunque lontani dalle ipotesi di Max Bense o di Matko Meštrović.

Apollonio nonostante avesse posizioni differenti da quelle di Meštrović, dopo il 1961 accrebbe sempre più la sua influenza sugli intellettuali di Zagabria. Il carteggio tra Apollonio e Matko Meštrović, intercorso tra il novembre 1962 e il gennaio 1963, rivela che quest'ultimo era stato informato sul già citato seminario tenuto dal critico triestino a Venezia, presso la Fondazione Cini nel settembre 1962, e che ne rimase fortemente colpito al punto da richiedere una trascrizione per tradurla in croato e leggerla alla Radio di Zagabria il 17 dicembre dello stesso anno. La testimonianza di tale relazione è conservata nella richiesta di Meštrović dell'11 ottobre 1962 e nella risposta di Apollonio del 22 ottobre 1962:

Egregio signor Apollonio, durante il mio soggiorno a Venezia due settimane fa non ho avuto la fortuna di trovarla. [...] dopo il nostro incontro l'anno scorso [...] non mi ho fatto più vivo causa una lunga malattia. adesso ho voluto domandarla di tante cose. specialmente vorrei sapere un po' di più della sua conferenza tenuta poco tempo fa alla fondazione Cini della quale mi hanno parlato i miei amici di Padova. perciò la prego di essere così gentile di inviarmene una copia, se è possibile²⁸.

Caro Meštrović mi è spiaciuto molto che non sia stato possibile incontrarci durante il suo soggiorno a Venezia. mi sarebbe interessato molto sentire un po' più da parte sua della mostra che prepara a Zagabria. molto volentieri le manderò il testo della mia conferenza tenuta a San Giorgio appena mi saranno consegnate le copie ciclostilate che purtroppo non sono ancora pronte²⁹.

Ancora, fino alla fine dell'anno, i due studiosi continuarono a ragionare sui problemi posti in essere dalle ricerche degli artisti delle nuove tendenze. Ne è testimonianza una lettera del 21 novembre 1962 di Apollonio:

Caro Meštrović, la ringrazio molto per la sua Lettera e per tutte le notizie che con essa mi ha fornito. sono d'accordo con lei sul fatto che non è ancora possibile fare una scelta precisa delle esperienze in atto che vanno sotto il titolo di "Nuove tendenze", oppure di "Ricerca di nuove strutture". avrà potuto apprendere dal testo della mia conferenza, che spero abbia ricevuto, come anch'io consideri queste attività come una svolta piuttosto profonda e tale da prospettare possibilità completamente nuove, destinate a coinvolgere il complesso di una civiltà moderna in via di precisarsi. per quanto riguarda l'articolo che lei mi ha mandato vedrò di interessarmi per pubblicarlo da qualche parte. penserei di proporlo ad "Art International". lei dovrebbe permettermi però di apportarvi qualche correzione riferentesi soltanto alla lingua³⁰.

A questa seguirono la proposta di Meštrović in una lettera 26 novembre e il 12 dicembre la replica del critico triestino:

Caro signor Apollonio, sono veramente felice del fatto che ci sono delle concordanze tra la sua e la mia opinione riguardo alle nuove esperienze dell'arte attuale. ho letto con tanto interesse il testo della sua Conferenza per cui la ringrazio moltissimo. ho trovato certi punti di vista molto importanti ai quali io non avevo mai pensato prima e anche certe osservazioni delle quali si dovrebbe discutere per poterle approfondire. ne avremo la bellissima occasione nel maggio prossimo quando, spero, verrà anche lei a Zagabria. per il momento se lei me lo permetta, io

²⁸ Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (in seguito ASAC), Fondo Storico, Carte Conservatori, Umbro Apollonio, Unità n. 5.

²⁹ Cfr. *supra*.

³⁰ Cfr. *supra*.

farei la traduzione della sua conferenza per una emissione alla Radio o forse per una rivista. la ringrazio per la lettera del 21 novembre e per il suo interessamento del mio articolo³¹.

Caro Meštrović, la ringrazio per la sua ultima lettera e non ho nulla in contrario, anzi sono lietissimo, se lei vorrà usare il testo della mia conferenza allo scopo di divulgare le idee in Jugoslavia. soltanto la pregherei di voler citare o comunque ricordare che si tratta di una conferenza tenutasi al IV Congresso di Alta Cultura svolto alla Fondazione Cini di Venezia³².

È interessante, inoltre, notare come vi siano stati dei problemi di traduzione nel passaggio da una lingua all'altra che potrebbero anche aver alterato le iniziali intenzioni di Apollonio come trapela, per esempio, nella lettera di Meštrović inviata il 14 gennaio 1963:

ho fatto la traduzione della sua conferenza. come per la lunghezza del testo non era possibile di trasmetterlo integralmente, ho tradotto soltanto otto pagine concludendo con la proposizione "Per tutto questo occorre un orientamento preciso che leghi l'uomo alla sua società e non lo tenga distaccato nel proprio io." Forse non ho fatto bene? Mi sembrava questa la parte più importante della conferenza. è stata trasmessa da Radio Zagreb il 17 dicembre. ho proposto anche alla rivista Čovjek i prostor di pubblicarla illustrandola con le opere degli artisti citati³³.

Soltanto nella primavera del 1963, Apollonio cominciò ad interessarsi direttamente a quanto accadeva a Zagabria, spinto sia dalla frequentazione degli artisti come Alviani sia dal diretto contatto con Meštrović, che delineò un preciso indirizzo delle nuove tendenze sul finire del 1962 in *Nove spoznaje u likovnoj umjetnosti* (Nuove direzioni nelle arti)³⁴.

Di tale testo, esiste una versione in lingua italiana e corretta da Umbro Apollonio, a cui Meštrović aveva proposto la pubblicazione, come si può leggere nella risposta che Apollonio inviò all'autore, datata 8 gennaio 1963 ed in quella dello studioso croato del successivo 14 gennaio:

Caro Meštrović, ho rivisto il suo articolo ed ho cercato di darvi una forma italiana più adeguata rispettando il suo pensiero secondo l'interpretazione che ne ricavo. le restituisco il testo sia perché controlli che il suo pensiero fondamentale non sia stato falsato, sia perché voglia chiarirmi alcuni dubbi segnati con un punto interrogativo. [...] non è formulata soltanto una nuova estetica nella serie delle preesistenti; si tratta infatti di un generale spostamento dei problemi fondamentali dell'arte dai vicoli ciechi nei quali si dibatteva finora [...] è chiaro che in questo quadro la dimensione individualistica dell'uomo, sia quella romantica che quella tragica, verrà ridotta ad una misura reale che sarà ugualmente applicabile ad ogni individualità umana. [...] citiamo l'esempio molto caratteristico e significativo del gruppo dei giovani artisti padovani (Gruppo N). [...] L'attuale realtà sociale nonché la coscienza collettiva, si trovano esse veramente a poca distanza da simili modi di concepire³⁵?

Carissimo Signor Apollonio, molte grazie della sua Lettera e della correzione fatta nel mio articolo. Lei ha trovato dei posti veramente non molto chiari. Proverò di chiarirli. Nel resto la sua interpretazione è giusta³⁶.

Di conseguenza il discorso sulle nuove modalità operative nell'arte, tenuto da Apollonio nell'occasione veneziana, può aver determinato anche il successivo sviluppo teorico di Meštrović e aver avuto ricadute sulle finalità teoriche della seconda edizione di *Nove tendencije*.

³¹ Cfr. *supra*.

³² Cfr. *supra*.

³³ Cfr. *supra*.

³⁴ MESTROVIC 1967, pp. 159-167.

³⁵ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità n. 5.

³⁶ Cfr. *supra*.

Inoltre, Apollonio si impegnò anche ad essere tramite tra gli artisti croati e l'ambiente artistico milanese, in particolare con la galleria diretta da Arturo Cadario. Prima di approdare da Cadario, Apollonio si era consultato con Zita Vismara, responsabile della omonima galleria, come è testimoniato da una sua lettera del 23 settembre 1962. Il critico, dunque, mostrò con chiarezza la sua intenzione militante a favore della tendenza di ricerca programmata. Tale fatto decisivo si evince dalla risposta che Cadario inviò ad Apollonio il 9 dicembre dello stesso anno:

Carissimi, [...] mi interessa molto infatti un incontro con Cadario. [...] se debbo occuparmi quale consulente delle mostre della galleria, allora fissiamo le condizioni e i modi, stabiliamo il programma, operiamo le scelte, precisiamo l'indirizzo, e non se ne parli più³⁷.

Carissimo Apollonio, rispondo solo ora alla tua lettera del 12 novembre, perché Getulio e C. mi hanno, a varie riprese, annunciata una tua visita a Milano. scusami quindi del ritardo. [...] Sono senz'altro d'accordo con te per sostenere il gruppo di "Arte programmata" ed anzi te ne sono grato, il tuo appoggio mi è prezioso e senza riserve per quanto mi riguarda³⁸.

Una prima ricaduta di tali nuovi rapporti fu la collettiva *Oltre la pittura oltre la scultura. Mostra di ricerca di arte visiva* tenutasi dal 26 aprile al 17 maggio 1963 che presentò a Milano le ricerche delle nuove tendenze, in continuità con la prima rassegna zagabrese. Ciò è riscontrabile nel carteggio intercorso tra Alviani e Apollonio. Si prendano in considerazione, per esempio, la lettera del 3 marzo 1963 che l'artista scrisse al critico e un'altra successiva che lo stesso Apollonio inviò a Cadario il 4 agosto 1963:

Caro Umbro mi auguro tu possa ricevere in tempo questa nostra comunicazione, per poter provvedere a quanto segue: dovresti mandarci per la mostra che stiamo organizzando da Cadario il testo definitivo (ampliato ecc.) che comparirà su Quadrum dal quale stralceremo un breve pezzo che comparirà assieme a quelli di Habasque, Belloli, Dorfles, Cadoresi, Eco sul catalogo della mostra nuove tendenze. Spero ti sia cosa facile. Indirizzalo pure direttamente alla galleria Cadario, inutile dirlo al più presto, l'oggetto andrà in macchina il giorno 12, grazie mille³⁹.

Carissimo Cadario, mi spiace di non aver potuto venire anch'io a Zagabria: a parte la tua compagnia, avremmo potuto mettere a punto il programma della galleria ed accordarci sulle questioni pratiche. Sulla base di quanto tuttavia ebbimo a discutere a San Marino-Rimini penso che la serie di mostre possa essere definita come segue: Meloni Walberg Werein Piene Mack Getulio Gruppo 0 Toni Costa Harry Kramer [...] Io farei la presentazione ovvero presenterei Mack, getulio, Toni Costa, Gruppo 0, e Harry Kramer. [...] Credo che caratterizzare l'attività della tua galleria su queste esperienze sia ottimo avviso. A parte i primi tre, bisognerebbe insistere su questa linea. E quindi si potrebbe progettare una serie di altre mostre con i francesi delle ricerche visuali, con i padovani del gruppo N, con Kricke, con Mari, con qualche jugoslavo, con gli olandesi e così via. Importante sarebbe poi ottenere Albers, Max Bill, Van Tongerlo, ecc. in questo senso, come tu sai, sono prontissimo a darti la mia collaborazione e la mia consulenza⁴⁰.

Alla mostra *Oltre la pittura...* parteciparono Adrian, Alviani, Maino, Gerstner, von Graevenitz, Kammer, Kristl, Mack, Mari, Mavignier, Munari, Picelj, Piene, Talman ed i gruppi Equipo 57 (Jorge Oteiza, Luis Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano e Agustín Ibarrola), GRAV, N e T. Tranne Munari, tutti sarebbero confluiti nella seconda edizione di

³⁷ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità 10.

³⁸ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità 5.

³⁹ Cfr. *supra*.

⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità 10.

Nove Tendencije, rassegna che fu visitata anche da Cadario. Un breve catalogo pieghevole riproduceva dettagli di opere e riportava i testi di Apollonio, Ballo, Belloli, Dorflès, Eco e Habasque.

Le nuove tendenze ebbero così una prima vetrina italiana, in diretta continuità con la mostra *Arte programmata* di Milano del 1962. Questa filiazione, infatti, era cercata attraverso la citazione parziale dell'omonimo testo di Umberto Eco e allo stesso tempo richiamava le mostre del GRAV, con il testo di Guy Habasque. Il GRAV, precedentemente, aveva pubblicato nell'aprile del 1962 un breve catalogo del proprio operato con la collaborazione di Habasque ed edito dalla galleria parigina di Denise René⁴¹.

Carlo Belloli, critico d'arte e poeta milanese, in *Oltre la pittura...* contribuì con uno stralcio dall'articolo *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale*⁴², pubblicato nel dicembre 1962. Belloli offriva un primo panorama delle relazioni tra opere cinetiche, programmate, visuali e neo-costruttiviste italiane e europee. Belloli, tuttavia, constatava che moltissimi oggetti non potevano considerarsi 'opere d'arte' poiché privi di una spiritualità che li differenziasse dall'esperimento di fisica applicata. Tale interpretazione, tuttavia, non ebbe seguito tra i critici e studiosi d'arte italiani – neppure nel 1967 quando ritornò per un aggiornamento sulle questioni della «cinevisualità»⁴³.

Le opere di *Oltre la pittura oltre la scultura*, come sostenuto da Munari a proposito delle opere del Gruppo T nel 1962, avevano abbandonato «la pittura e la scultura»⁴⁴. L'idea portante dell'esposizione, emersa dalle posizioni di Habasque e Eco, era dissimile da quanto sostenuto da Belloli, poiché le sue deduzioni riconducevano alla linea dell'astrattismo storico.

La pittura astratta degli anni Trenta aveva progressivamente spogliato il quadro dai richiami naturalistici, mantenendo però una connotazione metafisica, che era rintracciata nel numero e nella proporzione. Il reale senso delle opere in mostra nel 1963, invece, era espresso da forme geometriche fondate su di una percezione puramente ottivo-retinica e si riallacciavano, così, al dibattito avvenuto a Trieste pochi mesi prima.

Su quest'ultima linea interpretativa, infatti, era il testo di Apollonio. Evidenziava la continuità tra l'avanguardia storica costruttivista e le ricerche concretiste del M.A.C. e – per la prima volta all'attenzione del pubblico italiano – dei croati di EXAT 51. Tuttavia, secondo il parere di Apollonio, le recenti operazioni artistiche che erano state presentate in *Monochrome Malerei* (Leverkusen, 1960), *Construction and geometry in painting from Malevitch to Tomorrow* (New York, 1960), *Konkrete Kunst* (Zurigo, 1960), *Bewogen Beweging* (Amsterdam, 1961) e *Arte programmata* (Venezia, 1962) erano da considerarsi come momenti germinali per l'insorgere di un nuovo stile comune agli artisti delle nuove tendenze.

Il punto di vista critico di Apollonio ebbe anche una effettiva conseguenza sulla programmazione espositiva voluta da Cadario che puntò a stringere i suoi rapporti con la Jugoslavia.

Grazie alla consulenza del critico triestino, tra la fine del 1962 e i successivi cinque anni, difatti la galleria milanese intese relazioni commerciali per le opere d'arte programmate e cinetiche degli artisti Ivan Picelj e Vojin Bakić (1915-1992). Il palinsesto della galleria, per esempio, mirò ad esporre gli artisti principali delle nuove tendenze croate. Apollonio scrisse in questi termini il 5 dicembre 1963 a Cadario:

⁴¹ GROUPE DE RECHERCHE 1962, pp. n.n.

⁴² BELLOLI 1962, p. 113: «Solo, però, quando queste ragioni di correlazione degli elementi spazio-tempo e di percezione visiva, stabile o instabile, cromatica o volumetrico-spaziale saranno trasferite a dimensioni spirituali avremo allora la possibilità di vedere l'esercitazione di fisica ottica trasformarsi in spettacolo plastico. Lo stile comincia quando sulla visione si costruisce la concezione. Sino ad allora queste ricerche di visualità nuova continueranno a riguardare la fisica applicata e non l'estetica e non potranno certo inserirsi fra quelle proposte di nuova plasticità che intendevamo segnalare».

⁴³ BELLOLI 1967, pp. 4-23.

⁴⁴ FEIERABEND-MELONI 2009, p. 56.

Caro Cadario, eccoti alcune notizie. [...] - Mostra Jugoslava. Picelj, Richter e Bahic sono d'accordo di tenere la mostra dal 14/5 al 2/6. Puoi scrivere direttamente a Ivan Picelj, Gajeva 2b, Zagreb⁴⁵.

Una seconda manifestazione, avvenuta nel 1963, che avrebbe messo in luce la questione riguardante il superamento del cosiddetto 'informale', fu la ben nota biennale di San Marino, intitolata *Oltre l'Informale*. L'organizzazione e finalità della rassegna oggi possono avere una diversa interpretazione in base al carteggio inedito tra Umbro Apollonio e Giulio Carlo Argan. In tale corrispondenza si enucleano le principali ragioni riguardanti la scelta del tema, indicate da Apollonio ad Argan il 2 febbraio 1963 e nella risposta del critico torinese il successivo 3 marzo:

Caro Argan, [...] questo tema "oltre l'informale" mi sembra molto ambiguo, data l'estensione che può assumere la categoria dell'informale. [...] vedi, quando a New York fanno una rassegna "la nuova immagine dell'uomo" oppure l'arte dell'assemblage, si ha un'area bel [sic] delimitata, dove la scelta può non rivestire particolari difficoltà ed equivoci. Ma in questo caso su che cosa dobbiamo fissare la nostra attenzione? Sul neo-dada? sul nuovo costruttivismo? Sul nuovo - realismo? Sull'arte programmata? (a mio avviso soltanto quest'ultima prevede un superamento radicale delle tecniche informali)⁴⁶.

Carissimo, quel titolo "oltre l'informale" non l'ho inventato io, l'ho trovato fatto, e sono d'accordo con le tue obiezioni. [...] e mi pare che si possa volere solo questo: assumere l'informale come un termine quasi cronologico, un momento storico come tutti gli altri, che ha compiuto la sua parabola e aperto la strada a nuove ricerche, che possono essere sviluppi consequenziali oppure moti polemici, non rari, in nessun caso, marce indietro⁴⁷.

Nel contempo, si fece sempre più attivo il ruolo di Apollonio che in una missiva ufficiale del 20 marzo 1963, in copia ad Argan e recapitata al Presidente ed ai Membri della Commissione per gli inviti alla IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino, spiegò il proprio punto di vista sugli inviti:

Quando si afferma che il titolo "oltre l'Informale" va inteso in senso puramente cronologico e si precisa poi che la scelta è stata compiuta in base alle principali prospettive aperte dalle correnti artistiche che si sono formate oltre l'esperienza dell'Informale, non è chiaro se si voglia puntare su una certa generazione, come parrebbe giusto, data la frase "correnti formate oltre l'Informale", dove "oltre" andrebbe identificato con "dopo". Altrimenti si ricade, a mio avviso, su quanto ebbi ad osservare nella mia lettera precedente e cioè che senza una definizione precisa dei limiti dell'Informale non si può stabilire l'area di ciò che ed esso segue. [...] In genere inviterei nel caso delle nuove tendenze e delle ricerche continue, anzi che i singoli creatori, i gruppi, quando esistono: così il "gruppo N" di Padova, il "Gruppo T" di Milano, il "Groupe de Recherche d'Art visuel" di Parigi, "Equipo 57" di Cordoba⁴⁸.

Erano, infatti, direttamente chiamate in causa le «nuove tendenze ricerche continue» che, operando nella linea delle opere programmate, aveva manifestato, secondo i critici italiani, un effettivo superamento delle tecniche informali.

In tal modo a San Marino, divenuto Apollonio il nume tutelare delle nuove tendenze, furono invitati non solo i gruppi Equipo 57, GRAV, T, Uno, N e Zero, ma anche Alviani, Maino, Mari, Munari e gli artisti croati Gliha, Picelj, Knifer e Bakić – gli ultimi tre direttamente

⁴⁵ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Umbro Apollonio, Unità 10.

⁴⁶ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità 9.

⁴⁷ Cfr. *supra*.

⁴⁸ Cfr. *supra*.

legati alle nuove tendenze croate. Lo scopo della manifestazione era di evidenziare non un'analisi storica del fenomeno cosiddetto «informale», quanto, secondo le parole di Argan, porre l'Informale come un primo termine di un rapporto dialettico tra questo e le altre tendenze in atto.

I commissari selezionarono molti tra gli artisti sopracitati e sembrarono favorire la tendenza che definivano «gestaltica» (Argan e Giuseppe Gatt) oppure «arte programmata» (Eco e Apollonio). Il primo premio, infatti, andò *ex aequo* ai gruppi N e Zero, suscitando aperte polemiche che si indirizzarono principalmente contro Argan che, a detta dei suoi detrattori, aveva privilegiato la 'poetica dei gruppi'⁴⁹. Inoltre anche altri artisti vicini al Gruppo N furono premiati, attribuendo così alla giuria – la stessa commissione degli inviti – il sospetto di una parzialità critica⁵⁰.

Di conseguenza *Oltre l'informale*, aperta al pubblico il 7 luglio 1963, non celava di avere un profondo legame con le esposizioni *Oltre la pittura oltre la scultura* e principalmente con *Nove tendencije 2* che un mese più tardi si sarebbe inaugurata a Zagabria.

Nel dicembre 1962, il comitato organizzatore della seconda edizione di *Nove Tendencije*, come emerge dalla corrispondenza tra la segreteria e gli espositori⁵¹, invitò tra i primi italiani il Gruppo N – ancora come collettivo – Dorazio e Alviani. Nel febbraio 1963 Matko Meštrović, tramite il direttore della *Galerija*, Božo Bek, chiese il nullaosta al console della Repubblica Italiana per entrare in Italia, in qualità di organizzatore della sezione italiana nella rassegna di *Nove Tendencije 2*.

L'episodio si spiega considerando l'importanza del ruolo di Meštrović che si era accresciuto nel tempo, in particolare nelle relazioni con gli artisti italiani, come è evidente nella richiesta di visto, firmata da Bek, del 8 febbraio 1963:

Al Consolato d'Italia a Zagabria. Alla Vostra cortese attenzione si prega di rilasciare un visto che permetta a Matko Meštrović, nostro collaboratore della Galleria, di viaggiare in l'Italia con lo scopo di organizzare la partecipazione di artisti italiani alla mostra internazionale "Nove Tendencije II", che sarà all'interno del la Biennale Musica di Zagabria e organizzata nella nostra galleria [t.d.a.]⁵².

A causa di alterne vicende a livello organizzativo e finanziario, purtroppo, soltanto il 25 maggio 1963, Bek trasmise a tutti i partecipanti le date definitive - dal 1 agosto al 15 settembre - e presentò la possibilità di trasferire la mostra, senza precisare dove, a Venezia:

Nous avons plaisir de vous communiquer que nous nous trouvons de nouveau en condition de pouvoir reprendre le travail d'organiser l'Exposition "Nouvelle Tendances II" qui, par suite de difficultés inattendues, a été remise. Maintenant, tous les problème résolus, nous vous prions de bien vouloir nous prêter votre confiance et de reconfirmer votre participation, sous les mêmes conditions comme précédemment, l'Exposition "Nouvelle Tendances II" qui tiendra du 1 août au 15 septembre et qui probablement au mois d'octobre sera transporté a Venise⁵³.

⁴⁹ MUSSA 1976, pp. 352-379. Per quanto riguarda la suddetta polemica, Italo Mussa ha raccolto quasi per intero gli interventi che sul «Messaggero» e su «L'Avanti» si susseguirono dall'agosto al dicembre del 1963.

⁵⁰ POLITI 1963, pp. 156-158: «Il secondo premio di lire centomila ciascuno è stato assegnato a Dusan Dzamonja e la gruppo Uno (Italia) [...]. Altri premi in medaglie d'oro, agli artisti [...] Getulio (Italia), Gliha (Jugoslavia), Gruppo di Ricerca do arte visuale (Parigi), Rotella (Italia) [...]. Sono stati giudicati meritevoli di segnalazione: Arman (Francia), [...] Dorazio (Italia), Equipo 57 (Spagna), [...] Gruppo T (Italia), [...] Morris (Stati Uniti), Munari (Italia), Pasmore (Inghilterra), [...] Schifano (Italia), [...] Turcato (Italia)».

⁵¹ MSU, Fondo NT, Faldone NT2. 73.1963 nt2.

⁵² *Ibidem*. «Konzulat u Republike Italije, Zagreb. Ljepo Vas molimo da Matku Meštroviću suradniku naše Galerije, koji putuje un Italiju sa svrhom da organizira sudjelovanje talijanskih umjetnika ma medjunarodnoj izložbi "Nove Tendencije II" koja će se u okviru Zagrebačkog muzičkog Bienale održati u našoj Galeriji, izdate potrebu vizu».

⁵³ Cfr. *supra*.

Tra gli altri, parteciparono i gruppi GRAV, Zero, Equipo 57 e Marc Adrian, Karl Gerstner, Almir Mavignier e Paul Talman. Gli artisti jugoslavi invitati furono Kristl, Knifer, Richter, Picelj, Šutej, Srnec e lo scultore Bakić.

La manifestazione, considerate le varie provenienze europee, avrebbe definitivamente assunto un assetto internazionale e si andava prospettando la presenza di artisti provenienti dagli Stati Uniti e dall'Unione Sovietica. Tale aspirazione sembrava riportare entro il mondo dell'arte quanto a livello politico il governo titino stava attuando⁵⁴.

Nella ricerca di una definizione 'internazionalista' di *Nove tendencije* – in accordo anche con le posizioni marxiste di Meštrović –, secondo gli organizzatori si sarebbero dovuti coinvolgere, oltre agli artisti, i principali critici d'arte europei, tra cui Giulio Carlo Argan, Guy Habasque e Jean Cassou, ma questo progetto venne presto accantonato.

In una comunicazione dattiloscritta a firma del segretariato della mostra «Nove Tendencije II», si specificavano i riferimenti artistici e culturali che avrebbero avuto largo spazio nella rassegna:

problemi che occupano il gruppo Recherche d'art visuel a Parigi, [...] Le partecipazioni grazie ai questionari che sono stati distribuiti agli oltre sessanta membri delle nuove tendenze comprendono 15 nazionalità diverse che operano in gruppi o singolarmente a Milano, Padova, Roma, [...] New York [...] e Zagabria [...]. Tra gli esperti stranieri si chiamano per intervenire il dr. Giulio Carlo Argan, [...] senza dubbio il migliore e il più lungimirante tra i teorici italiani da Roma, poi Guy Habasques [...] collaboratore della rivista L'Oeil [...], e ancora eventualmente Jean Cassou [t.d.a.]⁵⁵.

Internazionalismo ed omogeneità: erano le cifre distintive delle opere esposte. Nonostante ciò, alcuni casi isolati, per esempio, erano Dorazio e Knifer che rappresentavano dei momenti eterogenei. Dorazio, infatti, in *Ad personam 2* (1962) continuava con le pitture a reticolo ispessito, mentre Knifer variava i suoi *Meander* in composizioni ora più addensate ora più dilatate. Le altre opere, anonime ed impersonali, visualizzavano più che forme – oscillanti tra una rigida geometria e una libera ricerca compositiva – esperimenti scientifici sugli effetti della percezione quantitativamente misurabile.

Mari, Alviani, i gruppi N, T e GRAV, Picelj, Kristl, Richter, Srnec, Šutej e Bakić, oggettivavano teorie gestaltiche di ordine ottico illusionistico, cinetico e ottico-cinetico per mezzo di strutture sferiche o piane, impulsi luminosi intermittenti, diversi gradienti di trame geometriche, in piano e in rilievo. Le forme erano originate dalla giustapposizione di unità modulari in serie iterate. L'ordine soggiacente alle opere era matematico ed esportabile a livello architettonico e urbanistico, come evidenziato dalla stampa jugoslava⁵⁶.

Questa nuova dimensione architettonica era spiegabile alla luce della partecipazione di Vjenceslav Richter, che era diventato uno degli architetti croati più apprezzati in Jugoslavia e all'estero. Ciò ricadeva nella discussione sulla progressiva perdita di importanza dell'oggetto

⁵⁴ ART & IDEOLOGY 2004.

⁵⁵ MSU, Fondo NT, Faldone NT2, Prijedlog za publikaciju Nt2: «o čemu vodi brigu grupa Recherche d'art visuel u Parizu, [...]. Pozivi s upitnicima već su razaslani više od šezdesetorici pripadnika novih tendencija 15 različitih nacionalnost koji djeluju grupno ili pojedinačno u Milanu, Padovi, Rimu, [...] New Yorku [...] i Zagreb [...]. Od stranih stručnjaka predvinjaju se prilozi Dr. Giulia Carla Argana, [...] bez sumnja najboljeg i najdalekovidnijeg među talijanskim teoretica rima, zatim Guya Habasquesa, [...] urednika časopisa L'œil [...], i još eventualno Jeana Cassua»

⁵⁶ DORDEVIC 1963, p. 7: «Ako se uvjetno prihvate ove nove forme umjetničkog izražavanja, ili nazovimo ih kako hoćemo, onda njihovimo budućnost treba tražiti u njihovoj sintezi s arhitekturom, jer se po svojim fizičkim i vizuelnim svojstvima i funkcijama najviše približavaju željenoj sintezi plastičnih umjetnosti. [Se accettare provvisoriamente questa nuova forma di espressione artistica, o come la vogliamo chiamare, allora si dovrebbe cercare il loro futuro nella loro sintesi con l'architettura, a causa delle sue proprietà fisiche e visive e le funzioni più si avvicina alla sintesi dell'arte plastica]» (t.d.a.).

unico non solamente a favore del progetto e della serie, ma anche della sua trasformazione in ambiente architettonico e paesaggio urbano.

D'altra parte Meštrović, nel suo intervento in catalogo, ricostruì la linea genealogica delle nuove tendenze, individuando il retaggio del razionalismo neoplastico e bauhausiano a cui associava l'evoluzione tecnica, favorita dal rapporto tra capitale e industria. La macchina, a suo avviso, era dunque il prodotto di un pensiero umanistico che tuttavia doveva diventare scientifico attraverso l'ideologia marxista. In questo modo l'operato dell'artista avrebbe trasformato l'azione artistica in azione sociale⁵⁷.

Le nuove tendenze, secondo Meštrović, avevano avuto una chiara formulazione teorica nel settembre 1962 durante la Seconda Biennale dei Giovani artisti di Parigi.

Il GRAV aveva scritto e distribuito un manifesto in cui si asseriva che per la democratizzazione dell'arte si rifiutava l'artista unico, la realtà plastica dell'opera era estranea ai sentimenti del suo creatore o del suo pubblico, il movimento e la riproducibilità dovevano sostituire la stasi e il pezzo unico⁵⁸.

Meštrović sosteneva che oltre al GRAV, solo il Gruppo N di Padova aveva raggiunto tali teorizzazioni già nel marzo 1961, con la mostra personale di Biasi e di cui citava il manifesto.

Tuttavia, sempre nel catalogo di *Nove tendencije 2*, era stata impostata una genealogia delle nuove tendenze che cominciava con Giacomo Balla e terminava con le mostre di *Arte programmata*. In tal modo le nuove tendenze, secondo una visione condivisa dal gruppo N, erano ricollocate entro una dimensione storica e ciò disattendeva le aspettative che autori come Mavignier e Manzoni, pur con intenti differenti, avevano nutrito nel 1961. L'idea comune ai due artisti era che le nuove tendenze sarebbero dovute essere un fenomeno veramente nuovo, estraneo alle logiche di mercato e lontano il più possibile da qualsiasi tradizione artistica.

La rottura delle relazioni tra i gruppi GRAV ed N con Mavignier, invece, avvenne su un fronte diverso da quello teorico e si consumò entro le stesse *Nove tendencije*. Sempre nell'agosto, a pochi giorni dall'inaugurazione circolò un ciclostilato che fu il primo bollettino della *Nouvelle Tendence – recherche continuelle*⁵⁹.

Si leggeva che a seguito di una serie di riunioni a cui avevano partecipato Castellani, Costa, Alviani, Mari, Picelj, i rappresentanti dei gruppi GRAV (Le Parc, Morellet), N (Biasi, Landi, Massironi), T (Anceschi, Boriani, Colombo) e Meštrović e Putar, si procedeva all'esclusione dal movimento internazionale NT la metà, quasi, degli artisti partecipanti: tra cui Piero Dorazio e Julije Knifer.

Erano stati momentaneamente allontanati – in attesa della loro 'autocritica' secondo una consuetudine approvata in molti partiti comunisti appartenenti o vicini al blocco sovietico – perché le loro opere e teorie – o poetiche – non corrispondevano ai principi basilari del movimento *Nouvelle Tendence*: 1) primato della ricerca, 2) spersonalizzazione, 3) aperta comunicazione, 4) lavoro collettivo, 5) sviluppo di idee collettive tecniche e teoriche per la produzione di opere anonime.

Un comitato, composto tra gli altri da Meštrović e dai gruppi GRAV e N, si riservava la capacità di riammettere, in futuro, gli esclusi, qualora questi si fossero allineati ai principi della *Nouvelle Tendence*.

Tale episodio, oggi, ci invita a considerare che da una parte la *Galerija Suvremene Umjetnosti* si comportava come altre simili istituzioni, rivolgendosi, quindi, al mercato dell'arte senza remora alcuna; dall'altra il gruppo di artisti proclamava solo a parole la propria libertà e

⁵⁷ NOVE TENDENCIJE 2 1963, pp. n.n.

⁵⁸ STRATEGIES DE PARTICIPATION 1998, pp. 71-72.

⁵⁹ ROSEN 2011, pp. 145-147.

intransigenza verso il mercato, fino al punto di epurare coloro che non erano fedeli alle linea della *Nouvelle Tendence*.

Tutto ciò avveniva quando le mostre di Zagabria cominciavano a ricevere il dovuto riconoscimento internazionale, mentre la gravità dell'episodio avrebbe gettato un'ombra sulla reale solidità della manifestazione.

Le relazioni tra Apollonio e Meštrović continuarono nei mesi successivi e dal carteggio dello studioso triestino possiamo desumere il suo diretto interessamento all'organizzazione di *Nove Tendencije*. Il giorno 8 maggio 1963 Apollonio scrisse alla studiosa d'arte Lara Vinca Masini di non poter intervenire ad un incontro da lei organizzato perché impegnato in Jugoslavia:

Cara Masini, mi rincresce molto ma devo rinunciare all'invito per Arezzo. È escluso che io possa trovare i tre giorni tra il 10 e il 17 giugno, avendo quel periodo occupato con un viaggio prima in Jugoslavia e poi in Germania⁶⁰.

Altra testimonianza del viaggio di Apollonio a Zagabria è data nella lettera che la storica dell'arte Vera Horvat-Pintarić inviò il 26 giugno per ringraziarlo della visita:

Sono stata molto contenta di vederti a Zagabria, solo peccato che siete stati pochissimo tempo qui. Abbiamo tante cose da dire, spero che l'anno prossimo, nella nostra casa sul mare avremo più tempo di parlare⁶¹.

Con molta probabilità, inoltre, Apollonio ebbe anche il ruolo fondamentale di permettere l'ingresso in Italia di Meštrović per la partecipazione al XII congresso di Verucchio dell'ottobre 1963, come comunicato da Apollonio nel carteggio con Gerardo Dasi, segretario degli incontri di Verucchio, Rimini, San Marino, il precedente 10 giugno:

Caro Dasi, le ho scritto da Zagabria ricordandole l'invito alla Vera Horvat. Vorrei pregarla ora di inviare l'invito anche a Matko Meštrović. Si tratta in questo caso soprattutto di un invito che possa facilitare al Meštrović il visto per l'Italia e la concessione della valuta⁶².

Il XII congresso di Verucchio è stato ricordato come l'apice della fortuna dei gruppi N e T, di Mari e degli altri, e allo stesso tempo segnò l'inizio di una lunga *querelle* sulla stampa italiana. Meštrović, quindi, fu impressionato da questa dura polemica, che direttamente si riferiva alla IV Biennale di San Marino, ma che gli artisti avevano inasprito.

Il critico croato, forte dell'esperienza di *Nove Tendencije 2*, scrisse un commento su «Čovjek i prostor»⁶³, illustrato dalle riproduzioni di *U.M.R.N.T* (1961) di Gabriele Devecchi e

⁶⁰ ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità 7.

⁶¹ Cfr. *supra*.

⁶² ASAC, Fondo Storico, Carte Conservatori, Carte Umbro Apollonio, Unità 4.

⁶³ MESTROVIC 1963a, p. 4: «Odlučnim zahvatom u aktuelnu likovnu situaciju u svijetu Giulio Carlo Argan pokazao je što u njoj postoji kao klica novoga i kao mogućnost prevazitazenja jedne historijske faze. Izložba bijennala u San Marinu pod naslovom "S onu stranu informela" pokazala je da su grupe, ekipe u kojima vlada duh zajedna kog rada i istraživanja, nov i značajan fenomen historijskog momenta. Argan i žiri koji je pod njegovim rukovadstvom i po njegovom prijedlogu zasjedao i diskutirao javno bez kulisa i bez intriga, pred javnošću i kritičarima iz čitavog svijeta, imao je hrabrosti da taj fenomen prizna i da izrazi svoje puno povjerenje u njegov historijski zračaj. Presedan koji po smislu historijskog kretanja neće moći ostati bez presedana! [Nell'intervento decisivo nella situazione attuale nel mondo dell'arte, Giulio Carlo Argan ha dimostrato che esiste un germe di una nuova opportunità di cambiamento come fase storica. La Biennale di San Marino, dal titolo "Oltre l'informale" ha mostrato che i gruppi, l'equipe in cui vi è lo spirito del lavoro comune e di ricerca, sono un fenomeno nuovo e significativo del momento storico. La proposta di Argan e della giuria è stata discussa pubblicamente senza scene e senza intrighi; da parte loro il pubblico e la critica di tutto il mondo hanno avuto il

di *Cinereticolo spettrale* (1963) di Alberto Biasi – opere entrambe esposte a San Marino e a Zagabria.

La posizione di Meštrović fu ambigua nel giudicare il ruolo di Argan, ma allo stesso tempo colse l'occasione per una lunga requisitoria contro il mercato capitalista dell'arte, la cui decadenza si era manifestata a San Marino.

A Verucchio, d'altra parte, la buona fede di Argan e il chiarimento che tentò nei suoi articoli, non furono sufficienti ad evitare alla commissione l'accusa di aver ordito una manifestazione su base clientelare.

Piero Dorazio, Afro Basaldella, Carla Accardi ed altri artisti italiani sottoscrissero una lettera di denuncia del cattivo operato di Argan⁶⁴, che rispose con un'aspra invettiva contro il malcostume di chi, Piero Dorazio *in primis*, cercava il favore dei critici d'arte per vincere concorsi e premi.

L'adesione di Dorazio alla «meschina» denuncia si spiegava anche alla luce della sua epurazione da *Nove tendencije*. Nel carteggio con Apollonio, intercorso tra settembre e ottobre 1963, l'artista asseriva una 'primogenitura' nei confronti delle ricerche sulla *Gestalt* che non gli era stata riconosciuta. Ciò era affermato da Dorazio, per esempio nella lettera del 25 settembre 1963:

Carissimo Apollonio, [...] il tuo articolo su Quadrum è un'altra beffa. Prima delle mie mostre a Berlino, Dusseldorf, Kassel, Hannover nel '59 e a Venezia nel '60, ti assicuro che la ricerca gestaltica non la seguiva nessuno, nemmeno Munari e che nessuno di questi inutili gruppi esisteva. La vera rottura con la pittura tradizionale di gesto, di segno, di materia [...] l'ho fatta io e la vera provocazione visiva che ha permesso la nascita e lo sviluppo di tante nuove immagini e tanti diversi esperimenti viene dal mio durissimo lavoro degli ultimi sei anni.[...] tu sei padronissimo di citarmi in appendice nel tuo articolo [...] io però devo dirti che senza la mia pittura il tuo articolo non sarebbe mai esistito [...] e lo stesso Argan [...] ha preso metà delle sue idee moderne dalla mia pittura per deformarle e adoperarle nella scalata al potere. Un amico come te che per giunta segue il mio lavoro da più tempo che Argan, dovrebbe almeno citarmi come anello di congiunzione indispensabile, fra le nuove tendenze e la pittura di tradizione occidentale [...] io stesso fra il '50 e il '55 ho tentato molte esperienze al di fuori della pittura (rilievi e sospensioni in plexiglass perfino esposti all'Apollinaire e al Cavallino nel '55), esperienze che sono stato costretto ad abbandonare perché senza un legame diretto con alla continuità linguistica dell'arte occidentale. Per questo ho ripreso a dipingere nel '55 e nel '58 ho trovato la soluzione giusta per aprire una nuova strada all'espressione visiva moderna⁶⁵.

In una sua successiva del 21 ottobre 1963, in aggiunta alla sua precedente rimostranza, Dorazio sostenne, in occasione del convegno di San Marino, di non essere stato tenuto nella debita considerazione dai critici che, come Apollonio, si affannavano per militare a favore di ricerche delle nuove tendenze:

La mostra di San Marino soprattutto per le manovre che erano dietro i quadri, non mi è piaciuta, non l'ho trovata giusta; il titolo "oltre l'informale" non vuole dire nulla. Non si può continuare a sostituire una situazione privilegiata di gruppo con un'altra di un altro gruppo. [...] si perde il senso storico dell'arte [...] per esempio Argan ha premiato il gruppo "Zero" che non esiste più da tempo e che non è stato mai un "gruppo" nel senso dato da lui a questo termine, quindi si diventa anacronistici, fuori della realtà, provinciali. [...] tu mi scrivi come se la protesta l'avessi

coraggio di riconoscere questo fenomeno e di esprimere la loro piena fiducia nel suo irradiarsi storico. Un precedente che nel senso storico del movimento non sarà in grado di rimanere senza precedenti]» (t.d.a.).

⁶⁴ MUSSA 1976, p. 359. Gli altri firmatari erano Pietro Cascella, Pietro Consagra, Nino Franchina, Pericle Fazzini, Umberto Mastrianni, Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Filippo Santomaso, Toti Scialoja e Giulio Turcato.

⁶⁵ ASAC, Fondo Storico, Carte conservatori, Umbro Apollonio, Unità 9.

organizzata e fatta io. Ciò non è vero, la protesta c'era perché tanti altri artisti non ne potevano più. [...] Per quanto riguarda il mio lavoro, non c'è altro legame fra l'“arte concreta” e le così dette “nuove tendenze” che funzioni meglio. Appunto per arrivare a queste ultime esperienze e a Getulio che è bravo, bisogna passare per il mio studio [...]. Altrimenti Vantongerloo (che lo considero un mio maestro e del quale ho fatto una mostra a Roma nel '52, presentandolo) e Pevsner che è il più grande scultore dopo Brancusi accanto ad Arp, resterebbero senza un cordone ombelicale continuo con quanto di nuovo si fa in Italia; aggiungerei Magnelli, Burri, Viani e Munari. Queste nuove ricerche hanno preso piede e certezza dopo la mia mostra alla Biennale dove sono stato trattato come un cane. [...] ma non ricordi il clima artistico e il “gusto” italiano fra il '57 e il '60? C'è voluto quel prestidigitatore di Restany per svegliare certa gente! Ti scriverò di nuovo a proposito delle “nuove tendenze” e del tuo articolo che in parte condivido⁶⁶.

Tali aspre reazioni intercorse da entrambe le parti, artisti e critici, era il sintomo di un cambiamento nella cultura italiana in cui non era più sostenibile il ruolo del critico come guida e interprete dell'operato dell'artista. Nel caso particolare di Argan così come di Mari e dei gruppi N e T, il critico e l'artista avevano sempre più difficoltà ad affermare alla pari un ruolo educativo in una società tecnocratica.

A favore di Argan⁶⁷ e contro la ‘generazione di mezzo’, infatti, si schierano i gruppi italiani e Mari, redigendo un manifesto – che riprendeva il tema principale del convegno *Arte e libertà* – intitolato *Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*⁶⁸. Le rivendicazioni degli artisti si potevano ricondurre a tre principi fondamentali: l'abolizione del mito romantico dell'artista isolato e in conflitto con la società; la necessità di operare attraverso una esatta metodologia scientifica (secondo gli studi della *Gestaltpsychologie*); e, da ultimo, la possibilità di creare o ritrovare spazi espositivi estranei al mercato e alle strutture capitalistiche di produzione e consumo dell'arte (come si pensava avvenisse per *Nove tendenze*).

Durante il Convegno Manfredo Massironi⁶⁹ – quale portavoce del Gruppo N – nel suo intervento, intitolato *Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*, spiegò che sulla base della dialettica marxista tra operaio e padrone, lavoro e capitale, avveniva la demistificazione dell'arte. Una volta acquisiti i principi tecnici dell'operare artistico, come l'operaio con i mezzi di produzione, si sarebbe riequilibrato il rapporto tra artista e mercato.

A tale asserzione, che ricadeva entro il più dilatato e spinoso dibattito tra cultura e industria, Emilio Vedova aveva opposto un'acuta considerazione. Vedova⁷⁰, restando ‘fedele’ ad Argan, evidenziava che gli artisti come Massironi confondevano «Olivetti con Carlo Marx» e si identificavano con l'operaio alienato mentre, in malafede, proponevano una rivoluzione attraverso oggetti «da boutiques di lusso».

Vedova si riferiva in modo fin troppo trasparente alle mostre di *Arte programmata* tenutesi nei negozi Olivetti mentre non era un segreto che l'apparato tecnico del convegno era stato allestito dall'azienda di Ivrea.

In effetti, come avrebbe evidenziato Mari⁷¹ pochi mesi più tardi, la loro generazione non aveva partecipato alla lotta di Resistenza e così sugli artisti nati negli anni Trenta non gravava quell'impegno ideologico che invece coinvolgeva l'attività di Vedova.

Inoltre, il loro rifiuto dell'individualismo estremizzato – che nell'immediato dopoguerra era stato una risposta alla società conformista fascista – era bilanciato da una rinnovata fiducia in un'utopia comunitaria e di lavoro collettivo. Di conseguenza, il loro anonimato non era una

⁶⁶ Cfr. *supra*.

⁶⁷ VENTUROLI 1966, pp. 134-144.

⁶⁸ MARI-GRUPPO N-GRUPPO T 1963, pp. 133-136.

⁶⁹ FEIERABEND-MELONI 2009, pp. 348-350.

⁷⁰ VEDOVA 1963, p. 3.

⁷¹ LA RICERCA ESTETICA DI GRUPPO 1964, pp. 9-22.

dimostrazione di irresponsabilità, come intendeva Vedova, ma una strategia di difesa dal mercato.

L'esposizione *Oltre la pittura, oltre la scultura* nella galleria Cadario, la IV Biennale di San Marino e il XII Congresso di Verucchio, che avevano avuto come protagonisti i già citati artisti italiani e croati e le loro opere programmate, contribuirono a promuovere *Nove tendencije 2 in Italia*⁷².

Il Gruppo N, infatti, suscitò l'interesse di Giuseppe Mazzariol, direttore della Fondazione Querini Stampalia che il 26 settembre 1963 chiese a Zagabria di poter accogliere *Nove tendencije 2* negli spazi della Fondazione.

L'intervento di Mazzariol contribuì a definire il panorama delle nuove tendenze in Italia e favorì anche lo scambio diretto tra le due istituzioni, la Querini Stampalia e la *Galerija*, in considerazione di quanto lo studioso veneziano scrisse a Bek il 24 settembre 1963:

Ill.mo Sig.r prof. Bozo Bek, Questa Fondazione sarebbe lieta di accogliere nelle sue sale la mostra "Tendenze Nuove 2", che già tanta eco di interessi ha suscitato durante la sua permanenza a Zagabria. Ci permettiamo pertanto, [...] di richiederle ufficialmente l'invio delle opere, effettuando la spedizione (le cui spese saranno a nostro carico) nei modi che potranno essere concordati con i signori Landi e Massironi. In concomitanza con la Mostra, questa Fondazione ha in animo una serie di manifestazioni (conferenze e "tavole rotonde" alle quali sarebbe di vivo interesse la presenza Sua e del prof. Meštrović qualora l'epoca della mostra (in linea di massima: 15 novembre – 15 dicembre 1963) coincidesse con una loro eventuale venuta a Venezia⁷³.

Complici di tale cooperazione furono i membri del Gruppo N che si occuparono anche dei trasporti delle opere, come venne comunicato a Bek il 3 ottobre 1963:

Egredo Signor Božo Bek, spero che sia già arrivata alla galleria l'invito ufficiale della fondazione "Querini Stampalia" di Venezia. La prego quindi di far pervenire al più presto i clichés del catalogo al mio indirizzo, dopo li trasmetterò all'editore. Per ciò che riguarda la spedizione degli oggetti senza imballo, cioè quelli del gruppo "enne", quelli del "gruppo t", quelli di Getulio e Costa, le chiediamo se le è possibile trovare un camioncino che li porti a Venezia o per lo meno alla frontiera; se non le fosse troppo disturbo informarsi di tale possibilità, le chiediamo di inviarci una risposta sul prezzo di trasporto. Se tutto questo non sarà possibile, verremo entro la fine del mese a Zagabria per prendere gli oggetti⁷⁴.

In pochi giorni agli artisti ospitati in *Nove tendencije 2* fu richiesto di permettere il trasferimento delle loro opere a Venezia, per mezzo di una missiva dattiloscritta e ufficiale, inviata dalla segreteria il 10 ottobre 1963 e firmata da Bek:

Cher Monsieur, Déjà pendant la durée de l'exposition "Tendances nouvelles" à Zagreb, dans notre Galerie d'art contemporain, l'on pouvait remarquer une vive propension à faire passer cette exposition à Venise, ensuite à Leverkusen et enfin à Rio de Janeiro. Sur l'initiative du groupe «ENNE» de Padoue, il est convenu que l'exposition soit immédiatement transportée à Venise, où la Fondation «QUERINI STAMPALIA» serait chargée de son organisation. [...]

⁷² Dalla ricerca condotta nel 2010, presso l'archivio della Fondazione Querini Stampalia, non è stato ritrovato nessun incartamento riguardante l'esposizione in questione, incartamenti che risulterebbero quindi difficilmente reperibili o addirittura smarriti. Tuttavia l'archivio del Museo d'arte contemporanea di Zagabria ha supplito a tale lacuna, poiché conserva copia della corrispondenza organizzativa tra le due istituzioni.

⁷³ MSU, Fondo NT, Faldone NT2 73.163NT2.

⁷⁴ Cfr. *supra*.

Nous vous prions de vous adresser, désormais, pour tous les renseignements nécessaires y afférents au «Gruppo Enne» Padova, via Dante N°475.

Possiamo ricavare, inoltre, dal sollecito che Bek inviò a Bakić, Knifer, Picelj, Richter, Srnec, Šutej il 12 ottobre 1963, ulteriori informazioni sul trasferimento delle opere, specialmente per quanto riguardava gli artisti croati:

Sicuramente è stato determinato che la mostra NT2 terrà a Venezia dal 15.11. al 15.12.63. L'organizzatore della mostra è la Fondazione "Querini Stampalia". Opere degli autori stranieri sono già giunte a Venezia. Con premura, vi è lasciata la scelta delle opere che meglio vi rappresentano. Tuttavia, poiché non abbiamo ancora presentato il lavoro, ancora una volta che ci informiate entro il 18 c.m. quali opere si desidera presentare a Venezia, e anche la stima ufficiale della vostra assicurazione per regolare la normativa doganale [t.d.a.]⁷⁶.

Infine, tra gli scambi epistolari concernenti gli aspetti organizzativi ed amministrativi degli allestimenti presso la Querini, a titolo di esempio, si può ricordare quello tra Božo Bek e Manfredo Massironi del 15 ottobre 1963⁷⁷:

Caro Signor Massironi, abbiamo imballato e consegnato per trasporto tutte le opere ricevute per mezzo di treno e di aereo, per le quali esistono documenti necessari all'importazione. Abbiamo trasmesso al Professore Giuseppe Mazzariol, direttore della fondazione "Querini Stampalia", una copia dell'elenco delle opere, secondo cassoni. La prego di voler presenziare all'apertura dei cassoni, dato che la distinta degli autori non corrisponde allo stato effettivo. [...] Lei conosce benissimo tutte le opere e riconoscerà subito l'autore a chi si riferiscono⁷⁸.

Massironi, insieme con Edoardo Landi, era il referente italiano dell'esposizione, che non sarebbe stata un episodio isolato ma la prima tappa di un tour europeo che avrebbe coinvolto prima Leverkusen e poi Parigi.

Inoltre – come si apprende nella lettera del 10 ottobre, inviata agli artisti per richiedere l'adesione alle successive tappe dell'esposizione – la fama di *Nove tendencije* era stata avvalorata da un pubblico di quasi quattordicimila visitatori. E allo stesso tempo aveva suscitato l'interesse dei giornali italiani come «Stampa Sera», gallerie come Quadrante di Firenze e di critici d'arte come Enrico Crispolti⁷⁹.

Dal punto di vista di Giuseppe Mazzariol, tuttavia, tale prestigiosa collaborazione aveva anche un altro fine: promuovere a Venezia e nel resto d'Italia il corso di disegno industriale – il primo in Italia – istituito nel biennio 1960-1961 all'interno dell'Istituto d'arte e che era stato frequentato dal Gruppo N⁸⁰.

⁷⁵ Cfr. *supra*.

⁷⁶ Cfr. *supra*: «[...] Definitivno je utvrdjemo da će se izložba NT2 održati u Veneciji od 15.11. do 15.12.63. Organizator izložbe je Fondacija "Querini Stampalia". Djela inozdranih autora već su odeslana u Veneciju. Presa tome, još nam preostaje da posaljemo djela koja ćete Vi odrediti. Medjutim, kako nam do danas niste poslali Vaše radove, ponovno Vas molimo da nam 18.o.mj. dostavite djela koja želite izložiti u Veneciji, a isto tako službenu procjena Vašeg Udruženja radi reguliranja carinskih propisa».

⁷⁷ Cfr. *supra*.

⁷⁸ Cfr. *supra*.

⁷⁹ Cfr. *supra*. Lettera di Angelo Dragone direttore di «Stampa Sera» del 20 luglio 1963. Lettera di Elisabetta Visentini (segretaria del Quadrante) alla Gradska Galerija del 28 Novembre, 1963. Lettera di Enrico Crispolti, in qualità di curatore di Aspetti dell'Arte Contemporanea, del 31 luglio 1963.

⁸⁰ *LA RICERCA ESTETICA DI GRUPPO* 1964, p. 16. Il problema in Italia di istituire uno specifico istituto per il disegno industriale, separato quindi dall'Accademia di Belle Arti e dalla Facoltà di Architettura, era ormai avvertito da diverso tempo. Gli stessi artisti italiani delle nuove tendenze avvertivano tale assenza come limitante al progresso tecnico e artistico. Enzo Mari, pochi giorni prima dell'apertura di *Nuova Tendenza 2*, aveva sostenuto che «una delle cose assolutamente importanti [...] è quella della scuola; occorre che chi intraprenda la

Mazzariol e Renzo Camerino avevano dato vita al corso con l'aiuto degli industriali italiani e aveva offerto gli incarichi di docenza ad artisti e architetti come Carlo Scarpa e Mario De Luigi – per l'addestramento alla visione e analisi delle forme –, Gino Valle e Enrico Peressutti – per la progettazione industriale, infine Ernesto Rogers – per la formazione della personalità. Mazzariol insegnò storia della cultura e storia delle forme per l'anno accademico 1962-1963⁸¹.

Mazzariol, inoltre, considerava *Nove tendencije* come una buona occasione per pubblicizzare l'avvenuto ripristino e ammodernamento architettonico della Querini Stampalia, attuato da Carlo Scarpa dal 1959 al giugno 1963. Nella Querini le geometrie e i volumi scarpiani erano in grado – forse unico esempio a livello europeo – di dialogare con le opere programmate.

Da queste prime motivazioni per la scelta operata da Mazzariol, discendevano altre due considerazioni.

La Fondazione Querini Stampalia cercava di indicare all'Ente della Biennale di Venezia una via per dialogare con le ricerche programmate, cinetiche e visuali⁸². Inoltre, Mazzariol interpretava tali opere come 'forme primarie' che – come avvenuto nella IV Biennale di San Marino e nella galleria Cadario – non erano pittura o scultura, ma oggetti riproducibili in serie, secondo la metodologia del disegno industriale. Di conseguenza l'esposizione veneziana, oltre a promuovere *Nove tendencije*, era importante poiché illustrava lo stretto nesso tra opere programmate e disegno industriale, in modo che per la prima volta, anche rispetto a Zagabria, si esplicitavano le relazioni tra gli artisti e industria.

Un tale connubio, tra la manifestazione di Zagabria e il Corso di Disegno Industriale, era dichiarato nel catalogo dell'esposizione⁸³. Tuttavia se fino a quel momento, ad esempio, il Gruppo T, Picelj o Richter avevano collaborato con l'industria dei rispettivi paesi⁸⁴, per l'allestimento e la decorazione di padiglioni o altre strutture effimere, nel caso di Venezia la situazione era invertita. Al mondo della progettazione industriale era proposto di apprendere per mezzo delle opere programmate una nuova modalità di indagine sulla *Gestalt*.

Per quanto riguardava gli espositori, complici le finalità di Mazzariol e l'epurazione avvenuta nell'agosto precedente, il loro numero fu ridotto rispetto alla originaria *Nove tendencije 2*, per privilegiare i gruppi Equipo 57, GRAV, N e T, o singoli come Getulio Alviani. Infatti, nel catalogo veneziano – nonostante i cliché di stampa fossero croati – erano assenti Dorazio, Bakić, Srnc e il Gruppo Zero e di conseguenza anche il titolo non ricalcò più quello originario, rispetto a quanto previsto in alcune lettere dell'ottobre 1963, in cui si accennava a *Nuove Tendenze 2*.

Le opere partirono da Zagabria tra l'ottobre e il novembre con tempi e modalità diverse, come nel caso di quelle dei gruppi N, T e di Alviani che giunsero a Venezia con mezzi di fortuna. Infine, Massironi si occupò della catalogazione e sistemazione delle opere. Quindi con tempi organizzativi ridotti, il titolo dal plurale divenne al singolare *Nuova Tendenza 2*, ma era stato già citato in tale forma in una lettera di Massironi a Meštrović del 21 novembre 1963:

professione, dico professione e non arte, del pittore o comunque del comunicatore o del ricercatore in questo campo, abbia una scuola in cui prepararsi».

⁸¹ CHIAVELLIN 1992, pp. 69-71.

⁸² Busetto 1992, p. 18: «Mazzariol rivendica con orgoglio di poter dare indicazioni alla Biennale attraverso l'operare della Querini. Così in una lettera di a Diego Valeri del 13 giugno 1966 [...] ricorda fieramente che nel 1963 è stata organizzata la prima mostra internazionale di Arte Programmata in Italia (Nuova Tendenza 2) recensita da Chastel, Argan, Pevsner, Raghianti, visitata da migliaia di persone, "mostra che ha determinato il settore di Arte programmata della Biennale del '64"».

⁸³ NUOVE TENDENZE 2 1964, pp. 81-82.

⁸⁴ DENEGRI 1979.

Caro Matko, abbiamo assoluto bisogno delle notizie bibliografiche che ti sono state trasmesse da ognuno dei partecipanti nelle schede di adesione. Sarebbe molto importante che tu inviassi queste schede subito ad Umbro Apollonio a Venezia perché deve curare le notizie bibliografiche della Nuova Tendenza⁸⁵.

Il catalogo⁸⁶ fu stampato a pochi giorni dall'apertura, il 14 dicembre, ed era evidente che la forma al singolare ricalcava il francese *Nouvelle Tendence* per giustificare la presenza di una determinata linea della ricerca programmata.

Questa variazione era riscontrabile in catalogo, ad esempio, nel testo di Meštrović⁸⁷ che utilizzò costantemente l'espressione al plurale per indicare opere ed artisti. La sua analisi 'sociologica' aveva un orientamento marxista, condiviso anche da Massironi, come era avvenuto a Verucchio, e dallo storico dell'arte Sergio Bettini⁸⁸, presente nella stessa mostra veneziana.

Meštrović mirava a demistificare l'arte, per sottoporla ad una inevitabile scientificizzazione. In tal modo l'arte non avrebbe più subito il mercato, che la trattava come prodotto mercificabile, ma avrebbe avuto un ruolo tecnico – lo studio della visione – nella società industriale.

Queste idee erano in linea con quelle del GRAV, che Meštrović aveva personalmente discusso nell'inverno 1962-1963, come comunicato in una lettera ad Apollonio⁸⁹. Alla lettera era allegato un saggio breve che rimandava a tale esperienza e che Meštrović sperava di veder pubblicato in Italia.

La sua pubblicazione, grazie ad Apollonio, dopo alcuni tentativi⁹⁰, avvenne sulle pagine di «Arte Oggi» nell'inverno 1963.

Con il titolo *Demitizzazione dell'arte*⁹¹, complementare al saggio dedicato alla mostra veneziana, Meštrović riconosceva nel gesto dadaista di Piero Manzoni il principio di una nuova fase dell'arte, in cui alla demitizzazione sarebbe seguita una progressiva razionalizzazione delle opere, in base alla teoria della percezione. Di conseguenza il pubblico, attraverso l'instabilità percettiva causata dalle opere, avrebbe partecipato al riesame critico della società e allo stesso tempo la collettività del lavoro di gruppo avrebbe riformato il rapporto tra artista e vita quotidiana.

I due saggi di Meštrović avevano una contiguità ideale con quanto, nel catalogo *Nuova Tendenza 2*, era stato scritto da Apollonio⁹². Egli sosteneva che l'arte non sarebbe stata subordinata alla tecnica e alla scienza, ma grazie ad esse avrebbe opposto un principio di rigore all'assoluta libertà dell'Informale.

Le opere dei gruppi N, T, Mari e Alviani sembravano la materializzazione dei principi tecnici ottico-dinamici dissimulati da oggetti d'arte, la cui estetica, avvertiva tuttavia Apollonio,

⁸⁵ MSU, Fondo NT, Faldone NT2 73.163NT2.

⁸⁶ NUOVA TENDENZA 2 1963.

⁸⁷ MESTROVIC 1963b, pp. n.n.

⁸⁸ BETTINI 1963, pp. n.n: «Mi sembra che Marx avesse messo il dito al centro del problema [...]. L'alienazione [...] non avviene nella fase produttiva del disegno; avviene, semmai, quando questo è degradato, a seguito di quella che Marx chiamava "rottura della totalità", per la quale l'uomo non appare più come portatore del processo produttivo, "ma è incorporato come una parte meccanizzata in un processo meccanico": cioè quando l'uomo diventa "la carcassa del tempo". [...] Al che penso che ogni scuola moderna di Design debba reagire, precisamente facendo leva sul "tempo personale" non solo di chi crea la forma, del disegnatore; ma anche della società a cui si rivolge e cui serve».

⁸⁹ Cfr. nota 28.

⁹⁰ ASAC, Fondo Storico, Carte conservatori, Umbro Apollonio, Unità 5: Lettera di Apollonio a Giancarlo Vigorelli («Europa Letteraria») del 19 febbraio 1963; Lettera di Apollonio alla Lorenza Trucchi («Europa Letteraria»), del 29 marzo 1963; Lettera di Apollonio a Guido Montana («Arte Oggi») del 18 maggio 1963.

⁹¹ MESTROVIC 1963c, pp. 23-26.

⁹² APOLLONIO 1963b, pp. n.n.

perpetuava l'errore di ricalcare le esperienze dell'*Art Concrete* piuttosto che quelle del funzionalismo bauhausiano.

Un tale recupero, che in alcuni artisti si manifestava fino ai limiti del plagio, venne stigmatizzato da Carlo Ludovico Ragghianti al termine della rassegna veneziana. Ragghianti intravede un reale pericolo in cui sarebbe potuta incorrere una parte degli artisti di *Nuova Tendenza 2*: perdere di vista l'effettiva pratica operativa, per inseguire una moda del «demitizzare» e del «demistificare» senza una corrispondenza con risultati innovativi⁹³.

In tal senso anche Crispolti⁹⁴ – sul numero speciale de «Il Verri», intitolato *Dopo l'Informale*, che cercava di sistematizzare le polemiche intercorse durante l'anno – aveva ravvisato, in comune con Ragghianti, una caduta degli artisti sopracitati al rango di meri epigoni del Costruttivismo storico. Crispolti, però, giunse a tali considerazioni ribaltando il senso dell'analisi storica sulle nuove ricerche programmate e cinetiche che Apollonio aveva pubblicato su «Quadrum».

Negli attacchi di Ragghianti e di Crispolti si può intravedere – considerando quanto era già successo nel caso di Argan – un tentativo di rivalsa da parte del critico d'arte esautorato dal proprio ruolo di guida.

Inoltre, la fiducia nel continuo procedere e innovarsi a livello formale dell'arte contemporanea, processo che era stato avviato dall'avanguardia storica, veniva interrotto proprio dalle opere delle nuove tendenze. Da un lato il guardare al passato sembrava confermare un'idea di autonomia dell'arte, da un altro lato tale ricerca non avveniva soltanto come citazione del Costruttivismo ma era una proposta di intervento da parte degli artisti entro un campo eteronimo quale era rappresentato dalla società, dall'industria e dalla scienza.

Apollonio, a sua volta avvicinosi alle posizioni di Meštrović, aveva intuito, grazie all'esperienza che gli artisti italiani a Zagabria avevano vissuto durante *Nove tendencije*, che le forme programmate degli oggetti non andavano intese come imitazioni di quelle costruttiviste. Una tale intuizione, successivamente, sarebbe stata meglio esplicitata da Apollonio nel 1966 sulle pagine di «Lineastruttura», nell'articolo intitolato *Sistema matematico e ordine naturale*⁹⁵. Spiegava che il fattore matematico dalle scienze fisiche e biologiche era passato alle ricerche di Mondrian e De Stijl, al fine di chiarire l'intima struttura delle opere d'arte come fenomeni naturali. Il rapporto tra arte programmata e scienza, quindi, dopo il 1964 sarebbe diventato uno dei temi principali - e forse il più controverso - entro la cerchia delle nuove tendenze.

Dal punto di vista di Apollonio e Meštrović la ricerca artistica dei gruppi N e GRAV e la ricerca scientifica, intesa come analisi della natura, dunque hanno avuto una somiglianza metodologica. Le opere delle nuove tendenze rimandavano ad una grammatica visiva rappresentata dalla linea Costruttivista degli anni Trenta, ma gli artisti italiani e francesi (a cui avvicinare anche quelli croati) riformavano tale grammatica con la finalità di migliorarla attraverso la programmazione di una continua ricerca.

⁹³ RAGGHIANI 1964, pp. 3-11.

⁹⁴ CRISPOLTI 1963, pp. 20-57.

⁹⁵ APOLLONIO 1966, pp. 16-23.

BIBLIOGRAFIA

ANNI FANTASTICI 1994

Anni fantastici. Arte a Trieste dal 1948 al 1972, Catalogo della mostra, a cura di M. Masau Dan, Trieste 1994.

APOLLONIO 1963a

U. APOLLONIO, *Ipotesi su nuove modalità creative*, «Quadrum», 14, 1963, pp. 5-34.

APOLLONIO 1963b

U. APOLLONIO, *Ipotesi intorno a una nuova linguistica*, in *NUOVA TENDENZA 2*.

APOLLONIO 1964

U. APOLLONIO, *Ipotesi su nuove modalità creative*, in *ARTE E CULTURA CONTEMPORANEE 1964*, pp. 641-657.

APOLLONIO 1966

U. APOLLONIO, *Sistema matematico e ordina naturale*, «Lineastruttura», 1, 1966, pp.16-23.

APOLLONIO 1979

U. APOLLONIO, *Le occasioni del tempo*, Torino 1979.

ART & IDEOLOGY 2004

Art & ideology. The Nineteen-Fifties in a divided Europe, Atti del convegno (Zagabria, 18-21 Settembre 1999), Zagabria 2004.

ARTE E CULTURA CONTEMPORANEE 1964

Arte e cultura contemporanea, Settimane di studio (Venezia 8-29 settembre 1962), a cura di P. Nardi, Venezia 1964, pp. 537-553.

ARTE PROGRAMMATA 1962

Arte programmata, Catalogo della mostra, a cura di G. Soavi e B. Munari, U. Eco, Milano 1962.

ARTE PROGRAMMATA 1963

Arte programmata (redazionale), «Notiziario Sorpotimist», 3-4, 1963, p. 69.

BELLOLI 1963

C. BELLOLI, *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale*, «Metro», 7, 1962, pp. 98-113.

BELLOLI 1967

C. BELLOLI, *Nuovi sviluppi della cinevisualità plastica*, «La Biennale di Venezia», 61, 1967, pp. 4-23.

BENSE 1974

M. BENSE, *Estetica*, Milano 1974.

BETTINI 1963

S. BETTINI, *Poetica di 'gruppi'*, in *NUOVA TENDENZA 2* 1963.

BUSETTO 1992

G. BUSETTO, *Mazzariol alla Querini*, in GIUSEPPE MAZZARIOL 1992, pp. 15-20

CENTRAL EUROPEAN AVANT-GARDS 2002

Central European avant-gards: exchange and transformation, 1910-1930, a cura di T.O. Benson, Cambridge 2002.

CHIAVELLIN 1992

L. CHIAVELLIN, *Il corso Superiore di Disegno Industriale*, in GIUSEPPE MAZZARIOL 1992, pp. 69-71.

CLAUS 1967

J. CLAUS, *Teorie della pittura contemporanea*, Milano 1967.

CRISPOLTI 1963

E. CRISPOLTI, *Neocretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, «Il Verri», 12, 1963, pp. 20-57.

DENEGRI 1979

J. DENEGRI, *EXAT 51, 1951-1956*, Zagabria 1979.

DENEGRI 2003

J. DENEGRI, *Inside or Outside "Socialist Modernism"? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970*, in IMPOSSIBLE HISTORIES 2003, pp. 170-208.

DIJALOG U PROLAZU 1961

Dijalog u prolazu. Na pragu novog? (redazionale), «Telegram», n.68, 1961, p. 15.

ĐORDEVIC 1963

D. ĐORDEVIC, *Nove Tendencije 2*, «Borba», 21 settembre, 1963, p. 7.

ECO 1962

U. ECO, *Opera aperta*, Milano 1962.

FEIERABEND-MELONI 2009

V. FEIERABEND, L. MELONI, *Il Gruppo N Oltre la pittura oltre la scultura* Milano 2009.

GETULIO ALVIANI 1962

Getulio Alviani, Catalogo della mostra, a cura di V. Horvat-Pintarić, Zagabria 1962.

GIUSEPPE MAZZARIOL 1992

Giuseppe Mazzariol. 50 artisti a Venezia, Catalogo della mostra, a cura di C. Bertola, Milano 1992.

GROUPE DE RECHERCHE 1962

Groupe de recherche d'art visuel Paris 1962, Catalogo della mostra, a cura di G. Habasque, Parigi 1962.

IMPOSSIBLE HISTORIES 2003

Impossible Histories. Historical Avant-gards, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gards in Yugoslavia, 1918-1991, a cura di D. Djurić, M. Šuvaković, Cambridge 2003.

L'ARTE PROGRAMMATA A TRIESTE 1962

L'Arte Programmata a Trieste. Piccola anatomia delle "macchine inutili" (redazionale), «Il Piccolo», 1962, p. 6

L'ULTIMA AVANGUARDIA 1983

L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica, Catalogo della mostra, a cura di L. Vergine, Milano 1983.

LA RICERCA ESTETICA DI GRUPPO 1964

La ricerca estetica di gruppo (redazionale), «Marcatré», 4-5, 1964, p. 16

MARI-GRUPPO N-GRUPPO T 1963

E. MARI, GRUPPO N, GRUPPO T, *Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*, «Il Verri», 12, 1963, pp. 133-136.

MESTROVIC 1963a

M. MESTROVIC, *Presedan-za sad bez presedana*, «Čovjek i prostor», 128, 1963, p. 4.

MESTROVIC 1963b

M. MESTROVIC, *Analisi Sociologica di Nuova Tendenza*, in *NUOVA TENDENZA 2* 1963.

MESTROVIC 1963c

M. MESTROVIC, *Demitizzazione dell'arte*, «Arte oggi», 18, 1963, pp. 23-26.

MESTROVIC 1967

M. MESTROVIC, *Od pojedinačnog općem*, Zagabria 1967.

MUSSA 1976

I. MUSSA, *Il gruppo Enne e la situazione dei gruppi in Europa*, Milano 1976.

NOVE AKVIZICIJE 1962

Nove akvizicije, Catalogo della mostra, Zagabria 1962.

NOVE TENDENCIJE 1961

Nove tendencije, Catalogo della mostra, a cura di R. Putar, M. Meštrović, et alii, Zagabria 1961.

NOVE TENDENCIJE 2 1963

Nove tendencije 2, Catalogo della mostra, a cura di R. Putar, M. Meštrović, et alii, Zagabria 1963.

NUOVA TENDENZA 2 1963

Nuova Tendenza 2, Catalogo della mostra, a cura di G. Mazzariol, U. Apollonio, M. Meštrović, et alii, Venezia 1963.

NUOVA TENDENZA 2 1964

Nuove Tendenze 2 (redazionale), «Marcatré», 4-5, 1964, pp. 81-82.

POLITI 1963

G. POLITI, *La biennale di San Marino*, «Letteratura», 64-65, 1963, pp. 156-158.

PROGRAMMARE L'ARTE 2012

Programmare l'arte, Olivetti e le neoavanguardie cinetiche, Catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene, Milano 2012, pp. 13-19.

PUTAR 1962

R. PUTAR, *Arte Programmata*, «Čovjek i prostor», 115, 1962, p. 15.

RAGGHIANI 1964

C.L. RAGGHIANI, *Ieri oggi domani*, «Critica d'Arte», 61, 1964, pp. 3-11.

ROSEN 2011

M. ROSEN, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, Cambridge 2011.

STRATEGIES DE PARTICIPATION 1998

Stratégies de participation. GRAV – groupe del recherche d'ari visuel, 1960/1968, Catalogo della mostra, a cura di Y. Aupetitallot, M. Hohfeldt, Grenoble 1998.

THE FIFTIES IN CROATIAN ART 2004

The Fifties in Croatian Art/Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti, Catalogo della mostra, a cura di Z. Maković, Zagabria 2004.

VEDOVA 1963

E. VEDOVA, *A carte scoperte*, «L'Avanti!», 11 dicembre, 1963, p. 3.

VEDOVA 1964

E. VEDOVA, *Scontro di situazione*, in *ARTE E CULTURA CONTEMPORANEE 1964*, pp. 537-553.

VENTUROLI 1966

M. VENTUROLI, *Il viaggiatore in arte*, Milano 1966.

ABSTRACT

I recenti studi in ambito storiografico tendono sempre più ad avvallare la tesi che *Nove tendencije* sia stato un movimento coeso e senza apparenti contrasti interni. A tale approccio è opportuno, invece, opporre un punto di vista diverso, che consideri la storia del movimento, o presunto tale, come il prodotto di un sistema di relazioni i cui interlocutori privilegiati sono stati la Francia, la Germania e non ultima l'Italia. Nello specifico caso qui studiato, per l'asse tra Italia e Croazia, i ruoli principali spettarono sia agli artisti sia ai critici d'arte che in tale periodo ebbero parte attiva nel promuovere le nuove tendenze. Tra gli artisti vi furono i gruppi N di Padova (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) e T di Milano (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco); inoltre Enzo Mari, Piero Dorazio e i croati Vjenceslav Richter (1917-2003) e Ivan Picelj (1924-2011). I principali critici d'arte interessati da tale fenomeno furono Umbro Apollonio e Matko Meštrović. Attraverso le loro corrispondenze conservate presso archivi italiani e croati, questa ricerca intende documentare le vie attraverso cui l'arte programmata italiana ebbe un posto privilegiato a Zagabria così come nella devastata Jugoslavia.

The up-to-date historiographical studies are determined to assert that *Nove tendencije* was a cohesive movement with no apparent contrasts inside. To making that situation clear, instead, is opportune a different approach to the history of the above-mentioned, or presumed, movement. It assumes *Nove tendencije* was the result of exchanges whose the main interlocutors were France, Germany and Italy. Concerning the latter, in the relationship between Italy and Croatia both the artists and critics of art, who were engaged in the new tendencies, had the significant roles. Among the artists there were the N (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) and T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi, Varisco) groups, respectively from Padua and Milan; there were also Enzo Mari, Piero Dorazio and Croatian Vjenceslav Richter (1917-2003) and Ivan Picelj (1924-2011). The main critics of art, who were involved in a such phenomenon, were Umbro Apollonio and Matko Meštrović. Thanks to their correspondences, which are preserved in the Italian and Croatian archives, this research wants to record how the programmed Italian art took its place in the history of Zagreb as well as in the former Yugoslavia.

TANO FESTA E MICHELANGELO: UN EPISODIO DI FORTUNA VISIVA A ROMA NEGLI ANNI SESSANTA

1. Le opere di Tano Festa derivate 'da Michelangelo' si susseguono nella produzione dell'artista senza soluzione di continuità per circa un ventennio, a partire dal 1963. Prodotte con l'ausilio della fotografia o per mezzo del ricalco sulla tela, queste opere complicano, con varianti e ritorni, il catalogo di un artista in sé ancora sfuggente, mai finora indagato con gli strumenti di una seria indagine critica e storiografica.

I caratteri più originali e autentici del rapporto di Tano Festa con l'opera michelangiotesca appaiono definirsi in un ciclo di quadri realizzati tra il 1963 e il 1967. Essi costituiscono una prima serie tematica in cui la riflessione su Michelangelo si sviluppa in parallelo ad una intensa sperimentazione sulle nuove modalità della produzione dell'immagine. Attraverso l'analisi di alcune di queste prime opere il presente studio vuole interrogarsi sulle ragioni che indussero Tano Festa ad accostarsi a iconografie michelangiotesche e a rielaborarle, verificando il significato di queste scelte all'interno dell'orizzonte culturale e visivo accessibile all'artista.

La prima spia che attesta un iniziale interesse di Tano Festa per l'opera michelangiotesca ci viene, un po' inaspettatamente, dalla presentazione firmata dallo scrittore afro-americano William Demby (una figura fin qui esclusa nelle ricapitolazioni sulla Roma artistica degli anni Sessanta)¹ alle *Articolazioni totali* esposte nel 1962 da Francesco Lo Savio alla galleria La Salita. La ricerca visuale di chi era stato definito da Emilio Villa «operaius lucis»² era, in quella mostra, orientata a indagare un nuovo ordine di relazioni tra luce e spazio, spiegate dallo stesso Lo Savio nella seguente ardua formulazione: «l'involucro elimina l'interferenza ambientale nell'accezione ottica dell'articolazione totale interna/l'involucro realizza inoltre l'integrazione totale con lo spazio ambiente»³. I cubi di cemento di Lo Savio esposti alla Salita, aperti su due lati a contenere una lamina ricurva di metallo, erano associati, da Demby, al segreto e alla

Il presente contributo costituisce la rielaborazione di una delle argomentazioni affrontate nella tesi di dottorato *Grammatica visiva dei pittori: il caso di Roma da Piero Dorazio a Tano Festa, 1955-1968*, recentemente discussa presso l'Università degli Studi Roma Tre e condotta con la supervisione della prof.ssa Barbara Cinelli a cui rivolgo i miei ringraziamenti per i proficui suggerimenti e le preziose riflessioni che mi ha ispirato nel corso della ricerca; desidero inoltre ringraziare la prof.ssa Maria Grazia Messina, per l'interesse con cui ha accolto il mio studio suggerendomi nuove aperture, la dott.ssa Laura Iamurri, per gli importanti momenti di dialogo e il prof. Flavio Fergonzi, per il confronto instaurato in occasione di questa pubblicazione. Per aver agevolato la ricerca ringrazio l'Archivio di Stato di Latina, La Fondazione Archivio Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, Gaia Ceriana Franchetti, Flaminia Allvin, Teresa Ruggeri e la figlia dell'artista Anita Festa. In merito alle immagini pubblicate in questo saggio si è a disposizione degli eventuali detentori dei diritti che non è stato possibile rintracciare.

¹ Soldato della Quinta Armata dell'esercito americano di stanza in Italia durante la Seconda Guerra Mondiale, a conclusione del conflitto William Demby (Pittsburgh, 1922) fece un breve ritorno nel proprio paese fino al trasferimento a Roma nel 1947 dove visse per circa un ventennio. A Roma Demby completò la propria formazione studiando Lettere e Sociologia e, inseritosi nell'ambiente artistico romano, sposò Lucia Drudi, cognata di Toti Scialoja. Nel 1950 Demby iniziò l'attività di scrittore, pubblicando i romanzi *Beetlecreek* (Rinehart, 1950) e *The Catacombs* (Pantheon, 1965); è stato traduttore in inglese di film italiani e ha lavorato anche per Roberto Rossellini.

² L'espressione fu coniata da Emilio Villa che aveva pubblicato due dipinti *Spazio-Luce* sul primo numero di «Appia Antica» accompagnandoli con una breve didascalia in cui, per il processo di velatura e stratificazione pittorica che costruiva l'immagine attraverso una «pittura che sale di grado in grado dal colore alla luce, dalla luce allo spazio, e dallo spazio a un probabile umore di idea» (VILLA 1959, p. n.n.), chiamava l'artista «operaius». Villa introduceva così una definizione che avrebbe completato l'anno successivo designando l'artista «operaius lucis» (VILLA 1970, pp. 132-135) in un testo, ora pubblicato in *Attributi dell'arte odierna*, che stando alle sue dichiarazioni, doveva essere pubblicato sul terzo numero di «Appia Antica» del 1961, ma che in realtà rimase in stato di bozza (cfr. VILLA 1970, p. 171). Si veda al riguardo il regesto pubblicato in FAGIOLO DELL'ARCO 1993, pp. 619-725.

³ LO SAVIO 1962, p. 52.

protezione del ventre materno. Egli riassume la dialettica luce-ombra di queste opere chiedendosi: «Può il raggio di sole penetrare nel ventre della madre dove si sta svolgendo il dramma della nascita? Possono i raggi invisibili della radiazione atomica penetrare nel rifugio di pietra e cemento dove Adamo ed Eva ripetono il dramma della Creazione?». La capacità di Lo Savio nel determinare esatti rapporti spaziali era letta da Demby come la condizione che sottraeva le sue opere alle interferenze ambientali ed ‘emozionali’ cui erano sottoposti in genere le cose, fossero «tavole o seggiole, macchine da scrivere o cuscini, o la “Pietà” di Michelangelo»⁴.

L’anno successivo Tano Festa introduceva, per la prima volta nella sua opera, un’iconografia michelangiotesca nel *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio* (Fig. 1). Francesco Lo Savio era morto nel settembre di quello stesso anno e il tema biblico della nascita della vita nella Creazione di Adamo era associato, in relazione oppositiva, a questo tragico avvenimento. È plausibile che abbia agito, nella scelta del soggetto da parte di Festa, proprio la lettura proposta da Demby⁵ delle *Articolazioni totali* (da lui definite «drammi plastici, drammi di Nascita e Creazione, Luce e Spazio»⁶) con la chiamata in causa della *Pietà* michelangiotesca, che in contrapposizione, poteva sollecitare una riflessione sul tema della morte. *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio* fu presentata alla collettiva *Accardi, Castellani, Festa, Kounellis, Schifano*⁷, inaugurata il 17 dicembre 1963 alla galleria Notizie di Torino.



Fig. 1: T. Festa, *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Francesco Lo Savio*, 1963, smalto e carta emulsionata su legno, 116x88 cm, collezione privata

⁴ DEMBY 1962, pp. n.n.

⁵ Lo stesso Lo Savio aveva dato una particolare rilevanza al testo di Demby apparso sul catalogo della sua personale alla galleria La Salita (cfr. *LO SAVIO. ARTICOLAZIONI TOTALI* 1962), riproponendolo poco dopo nel volume *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, suo testamento artistico edito prima della prematura scomparsa (LO SAVIO 1962, p. 55).

⁶ DEMBY 1962, pp. n.n.

⁷ ACCARDI, CASTELLANI, FESTA, KOUNELLIS, SCHIFANO 1963, ripr. p. 7.

A quella data l'artista era impegnato in un viaggio europeo nel corso del quale, scrivendo il 7 dicembre da Londra a Plinio De Martiis, aveva fornito la prima testimonianza del suo interesse per il riutilizzo pittorico della riproduzione fotografica di un'opera d'arte (e non di un'immagine di vita contemporanea ricavata da un rotocalco, come già in precedenza era avvenuto⁸). Il motivo scatenante era stato la visione del monumento a Nelson in Trafalgar Square:

Mi ha fatto una impressione enorme, a vedere quel tipo lassù in cima (è molto alto) solo, solo in mezzo a tutta quella gente che c'è sotto, mi è venuta una gran malinconia. E nello stesso tempo, a vederlo Nelson, lassù, isolato mi dava una gran soggezione. Tutto questo probabilmente dipenderà dalle proporzioni del monumento rispetto alla piazza, alla piazza così com'è quando è animata, con le luci e la gente, ma insomma l'impressione è stata forte, così ho pensato agli obelischi, e mi sono detto che il tema non è esaurito, ma al contrario ci si può fare delle robe formidabili. Lunedì comprenderò molte cartoline del monumento a Nelson, e se lo trovo anche un piccolo calco in bronzo (come a Roma ci sono quelli del Colosseo) poi a Roma utilizzerò questo materiale per una grande scultura intitolata "In the memorie of London" (in memoria di Londra). Adesso non venirmi a dire che "memorie" è scritto male, perché si riferisce a ricordo, e non a celebrazioni fresche (in tal caso si scriverebbe "memory")⁹.

Non si ha notizia di opere che possano essere riferite alla scultura di cui parla l'artista ma le informazioni contenute nella lettera consentono di identificare nella cartolina acquistata in quell'occasione la fonte da cui derivò l'opera *Souvenir of London* del 1964¹⁰; questo quadro sarà riprodotto nel marzo dello stesso anno sul secondo numero di «Collage» con il titolo *Trafalgar Square*¹¹ e verrà esposto, insieme al *Particolare dei Coniugi Arnolfini* (1963), alla collettiva *Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambo, Tacchi*, inaugurata il 5 marzo 1964 presso la galleria La Tartaruga e recensita da Cesare Vivaldi sullo stesso numero di «Collage»¹².

L'ingrandimento fotografico tratto dalla cartolina fu incollato su una tavola lasciata a vista nel registro inferiore per accogliere la stampigliatura del titolo; il tutto fu poi racchiuso in una cornice di legno nero. Festa sviluppò con questa nuova tecnica la ricerca che aveva avuto inizio con l'obelisco *Piazza del Popolo* dell'anno precedente. Sull'ingrandimento fotografico l'artista intervenne poi dipingendo un cielo azzurro solcato da nuvole bianche, analogo a quello che sovrastava il volto di Adamo nel *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio*.

L'ironica ambiguità semantica 'memorie-memory' cui l'artista faceva riferimento nella lettera da Londra indica come Festa attribuisse alla riproduzione dell'opera d'arte (lì la cartolina del monumento a Nelson) una doppia funzione: era sì fonte iconografica ma soprattutto strumento per l'attivazione della propria memoria visiva.

Una ulteriore testimonianza utile per ricostruire il percorso che condusse Tano Festa alla pratica del prelievo fotografico da opere del passato è, ovviamente, quella ben nota fornita nel 1967 dall'artista: interrogato da Giorgio De Marchis sulle ragioni e sulle modalità tecniche di questa pratica, Festa non rivendicava alcuna predilezione critica nei confronti dell'opera (o

⁸ La tecnica era stata introdotta dall'artista ne *La Sala degli specchi* (1963) in cui, avvalendosi della riproduzione di un volto di donna desunta da un rotocalco, aveva sviluppato un'idea fissata in uno schizzo datato 1962, attualmente conservato nella Collezione Franchetti e gentilmente messo a disposizione della mia ricerca da Gaia Ceriana Franchetti.

⁹ Archivio di Stato di Latina, Fondo La Tartaruga (in seguito A.S.L. F.T), busta 24, Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 7 dicembre 1963.

¹⁰ L'opera può essere identificata con l'esemplare proveniente dalla galleria La Tartaruga che presenta sul retro l'iscrizione «*Souvenir of London, Festa, 64*», passata in vendita all'asta di Christie's nel Maggio 2009. Disponibile su <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/tano-festa-souvenir-of-london-5206131-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=5206131&sid=ae40280e-f8e7-489c-a7cf-31a401c30398>.

¹¹ «Collage», n. 2, marzo 1964, p. 24.

¹² VIVALDI 1964, p. 33-34.

dell'artista) da cui operava la sua desunzione. Non c'era differenza, a suo dire, tra l'appropriarsi del dettaglio di un'opera d'arte del passato e di un brano di realtà contemporanea:

Sono collages fotografici incollati su legno, io poi su questi collages dipingo delle zone anche per assimilare l'immagine al fondo, proprio per non dare questo senso, che a me non interessa del collage. Questa cosa la pensai nel '63 a Parigi al Louvre vedendo la Grande Odaliscia che poi ne ho fatto un quadro, cioè pensavo che un quadro quando piace, uno l'assume come assume qualsiasi altro oggetto: io guardavo questa Grande Odaliscia e pensavo "questa mi piace, potrei metterla in un quadro come potrei metterci una pianta, una macchina, una persiana"¹³.

I dati emersi dallo studio dell'epistolario di Plinio De Martiis¹⁴ permettono di dare una precisa collocazione cronologica al ricordo della visita al Louvre. Festa soggiornò a Parigi in due riprese nel 1963, alla fine di gennaio e all'inizio di dicembre, quando il giorno 4 inaugurò la sua mostra personale presso la Gallerie J¹⁵ prima di partire, due giorni dopo, per il breve soggiorno a Londra documentato dalla lettera sopra citata. In coerente collegamento con quanto espresso nella testimonianza sul monumento a Nelson, le prime riflessioni sul tema dell'Odaliscia dovettero collocarsi dunque alla fine del 1963.

Inoltre il generico riferimento dell'artista ad un quadro derivato dal capolavoro di Ingres è oggi precisato dalla presenza, tra le sue opere conosciute, di due quadri intitolati *La Grande Odaliscia*, entrambi datati 1964. La rapida comparsa tra la fine del 1963 e il 1964 del *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio* (1963), delle due opere con il *Particolare dei Coniugi Arnolfini* (1963), di *Trafalgar Square* (1964) e delle due versioni de *La Grande Odaliscia* (1964), ci porterebbero a credere, per l'eterogeneità dei modelli scelti, alle parole dell'artista che, ricordando con Giorgio De Marchis gli inizi di quella sperimentazione, non ammetteva intenzionalità alcuna nel recupero di simili immagini. Questo stesso atteggiamento, inoltre, è confermato dall'artista anche a proposito del suo rapporto con le opere di Michelangelo. Nell'unica dichiarazione di quell'intervista in cui Tano Festa ha parlato di 'iconografia' è stato proprio in riferimento alle opere derivate da Michelangelo. Lo fece per sottolineare come l'utilizzo del soggetto michelangiolesco fosse da attribuire alla popolarità stessa delle immagini, tale da escludere un rapporto visivo diretto e una precisa volontà di confrontarsi con l'originale:

Nel 1964 ho fatto una serie di quadri su Michelangelo, non più oggetti. Comunque penso che il problema sia lo stesso, questa visione un po' privata si allarga dalla casa alla piazza e al museo. Ti ricordi che parlavo di iconografia? Cioè io quando ho fatto questi michelangeli, fra l'altro non ero mai andato a vedere la Cappella Sistina, erano cose profondamente legate a Roma, al tipo di immagine che si consuma qui. Ti ricordi il discorso che facevo: un americano dipinge la Coca Cola, come valore per me Michelangelo è la stessa cosa nel senso che siamo in un paese dove invece di consumare cibi in scatola consumiamo la Gioconda sui cioccolatini¹⁶.

2. Ma l'evoluzione che è possibile seguire nel rapporto tra Festa e Michelangelo nel corso del 1964 e negli anni successivi contraddice queste sue dichiarazioni del 1967; sembra, invece, dimostrare – come già notato da Teresa Ruggeri – una sintonia con la rivisitazione critica dell'iconografia michelangiolesca proposta in occasione dei festeggiamenti della

¹³ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

¹⁴A.S.L. F.T., busta 24, Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Parigi 24 gennaio 1963; Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 11 dicembre 1963; Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, 27 dicembre 1963.

¹⁵ A Parigi Festa espose una *Pierre sépulcrale*; opera anche questa verosimilmente riconducibile alla scomparsa del fratello. Cfr. TANO FESTA 1963, pp. n.n.

¹⁶ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

ricorrenza del Quarto Centenario della Morte Michelangelo nel 1964¹⁷ e di cui Festa fu plausibilmente informato sin dall'anno precedente.

Uno dei tramiti potrebbe essere stato Mino Maccari, entrato a far parte del Comitato Nazionale per le onoranze michelangiottesche nel corso del 1963 in veste di presidente dell'Accademia di San Luca, incaricata di gestire il finanziamento statale per le celebrazioni del 1964¹⁸. La differenza generazionale e la distanza ideologica tra Festa e Maccari non lascerebbero supporre, a prima vista, un rapporto tra i due artisti. Ma Maccari, nello stesso periodo, intratteneva stretti legami con La Tartaruga di Plinio De Martiis¹⁹. Nel clima che animò in quegli anni La Tartaruga, che fu per gli artisti soprattutto un luogo di incontro e confronto, è possibile che Maccari svolgesse un importante ruolo informativo; e poté forse aggiornare sulla mostra michelangiottesca i più giovani colleghi che assiduamente si riunivano nella galleria.

L'operazione messa in atto da Tano Festa sin dagli ultimi mesi del 1963 (il periodo che precedette il suo viaggio a Parigi e Londra) trova, dunque, una più precisa coincidenza cronologica con la diffusione della notizia dei preparativi²⁰ della *Mostra critica delle opere michelangiottesche*, curata da Bruno Zevi e Paolo Portoghesi e inaugurata nel febbraio 1964 al Palazzo delle Esposizioni di Roma²¹.

Inconsueta rilettura caratterizzata dal ricorso esclusivo ai moderni mezzi della comunicazione di massa, la mostra presentò l'opera michelangiottesca in chiave di scenografia didascalica, con grandi riproduzioni fotografiche, plastici delle architetture, calchi delle sculture, proiezioni audio e visive. Le fotografie dell'allestimento (Fig. 2), scattate da Oscar Savio e conservate negli archivi dei curatori, documentano calchi in gesso esposti senza

¹⁷ Il nesso proposto in RUGGERI 2005 e confermato da Paolo Portoghesi intervistato dalla studiosa, ci appare sostenuto dall'analisi che proponiamo di seguito.

¹⁸ Dagli *Atti della delibera della 6^o Commissione Istruzione pubblica e belle arti* in cui fu discusso e approvato il disegno di legge per stanziare un contributo straordinario dello Stato alle spese delle celebrazioni, si ha notizia che i lavori parlamentari cominciarono all'inizio dell'anno. È datata 3 gennaio 1963 la proposta di nomina per il Comitato michelangiottesco inviata dal Sindaco di Roma a Bruno Zevi (Archivio Fondazione Bruno Zevi, in seguito A.F.B.Z., serie 14/01 album 4), e risale al 9 gennaio 1963 il Decreto del Presidente del Consiglio dei Ministri che istituiva i due diversi comitati organizzativi, non pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale, probabilmente a causa dell'imminente scioglimento delle Camere del IV Governo Fanfani (21/02/1962 - 21/07/1963) e l'elezione del I Governo Leone (21/06/1963 - 04/12/1963), che ritardarono al 17 ottobre anche la discussione del disegno di legge. Circa la nomina dei membri per il comitato per le celebrazioni michelangiottesche presieduto dall'ex Presidente della Repubblica il Senatore Gronchi, si era reso necessario nel corso del 1963 un secondo Decreto che, in sostituzione di Casorati, Guerrisi e Petrucci venuti a mancare nel corso dell'anno, nominava Luigi Moretti, Francesco Messina e Mino Maccari (SENATO DELLA REPUBBLICA 1963, pp. 14-22, disponibile su <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>).

¹⁹ Amico e fidato consigliere di Plinio De Martiis, Mino Maccari è stato una figura centrale nell'attività de La Tartaruga sin dalla sua apertura. Oltre alla notizia tramandata oralmente e comunemente riferita secondo cui il nome della galleria fu proposto da Mino Maccari, scritto su un biglietto estratto tra cinque dal cappello di Mario Mafai, e fu perciò lo stesso Maccari a disegnarne il logo, l'artista ebbe nella proposta espositiva della galleria un importante ruolo propositivo. Alle conoscenze e competenze di Mino Maccari si possono infatti attribuire la mostra inaugurale *Cosacchi da ridere*, in cui erano esposte delle litografie di Daumier e la successiva mostra del vignettista Forain; lo stesso Maccari espose a La Tartaruga nel novembre 1954 una selezione di incisioni e disegni, e rimase negli anni una figura partecipe e presente nell'attività della galleria.

²⁰ A quella data era stata già fissata l'impostazione generale della mostra. Nella relazione di Giovanni Gronchi, trasmessa dagli atti senatori del 17 ottobre 1963, viene presentato come maggior limite dell'esposizione quello di poter «presentare ben poco di opere originali» (SENATO DELLA REPUBBLICA 1963, p. 15, disponibile su <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>) e di dover ripiegare su dei calchi; si conserva inoltre l'elenco di spedizione delle fotografie e dei plastici provenienti da Venezia, datato 25 luglio 1963 (A.F.B.Z., serie 14/01 album 4).

²¹ Il comitato direttivo della mostra, coordinato da Bruno Zevi, era composto da Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Natalino Sapegno e di Corrado Maltese, consulente per le sezioni di scultura e pittura. L'allestimento progettato e diretto da Paolo Portoghesi, era stato realizzato con la collaborazione di Vittorio Gigliotti, Lanciano Rubino e Mario Boudet. Cfr. *MOSTRA CRITICA* 1964.

pedistallo e spesso ribassati rispetto al piano del pavimento per agevolare la visione di dettagli solitamente sottratti alla vista dalle collocazioni originali; inoltre particolari ingranditi delle opere pittoriche riprodotti per mezzo di diapositive e di grandi fotografie montate su pannelli raggruppati per nuclei tematici.



Fig. 2: *Mostra critica delle Opere michelangeloese*. Sala delle Sculture (Fotografia di Oscar Savio, Archivio Bruno Zevi)

In apertura di catalogo una *Nota sull'allestimento* a firma di Paolo Portoghesi precisava i criteri in esso adottati²². Il catalogo, stando a quanto scrisse Giovanni Previtali in una polemica recensione, vide la luce dopo l'apertura della mostra²³ e il testo di Portoghesi sembrava

²² La soluzione allestitiva, che trasformava vistosamente gli ambienti interni del Palazzo delle Esposizioni, interveniva modificando l'edificio sin dalla prospettiva esterna su Via Nazionale coprendo parzialmente la base della facciata neoclassica di Pio Piacentini con un diaframma bianco posizionato sulla scalea d'accesso ed un pannello-manifesto che riproduceva la pianta delle *Fortificazioni* michelangeloese posto a coprire, sul lato opposto, una delle due aperture laterali del monumentale arco d'accesso; prima dell'ingresso alla mostra era posizionato uno schermo per proiezioni. All'interno dell'edificio per mezzo di una struttura di pannelli che sottraeva alla vista i caratteri classici della decorazione architettonica e un telo che abbassava e copriva le alte volte a botte, si erano creati ventotto ambienti espositivi di forme diverse dalle originarie sale rettangolari e che in parte riproducevano in pianta progetti michelangeloeschi. I pannelli, in polistirolo espanso di sedici diversi tipi, erano combinati e alternati per determinare il ritmo percettivo del percorso, concepito come un nastro continuo bianco e neutro che presentava i materiali secondo un criterio impaginatorio, che suggerì ad Ugo Moretti il paragone con un «libro ideale» (MORETTI 1964, p. 119). La soluzione, ritenuta più consona alla presentazione del materiale michelangeloesco e che ancora una volta metteva in evidenza l'inadeguatezza all'uso espositivo degli ambienti del Palazzo delle Esposizioni, si era resa necessaria anche per ovviare all'impossibilità di concretare la prima idea di costruire per la mostra un apposito edificio non permanente con caratteristiche di neutralità strutturale che si intonasse con la mostra (SENATO DELLA REPUBBLICA 1963, pp. 14-22, disponibile su <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf>); l'adattamento del Palazzo delle Esposizioni fu deciso dopo che erano state scartate le ulteriori sedi di Villa Borghese e Villa Pamphili. Cfr. BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131.

²³ Nel febbraio 1964 Previtali lamentava la mancanza del catalogo (cfr. PREVITALI 1964a) che tuttavia era ormai edito, quando nel novembre 1964 tornò ad esprimersi sulle celebrazioni michelangeloese (cfr. PREVITALI 1964b). Non essendo riportato nel catalogo il mese di pubblicazione, nel ricostruire la cronologia del testo segnaliamo come unica data certa l'articolo pubblicato da Portoghesi nel giugno 1964 su «L'Architettura. Cronache e Storia», in cui compare la *Nota sull'allestimento* con l'aggiunta di poche modifiche esplicative del percorso di visita. Cfr. PORTOGHESI 1964a, pp. 80-91.

rispondere puntualmente alle accuse di insufficiente storicizzazione che nel frattempo erano state mosse alla insolita operazione²⁴.

Portoghesi difendeva un allestimento che permettesse a un vasto pubblico «di riconoscere gli aspetti dell’eredità michelangiotesca più vicini alla sensibilità moderna, ancora attivi e vitali, come problemi, nella nostra cultura artistica»²⁵. Stigmatizzava i metodi dell’analisi storica (che riduceva a «dati biografici intorno ai quali si è costruita nei secoli una artificiosa leggenda, intessuta di retorica, ben poco utile alla comprensione e al giudizio» e a «diaframma di convenzioni visive, di frettolose classificazioni categoriali, di cristallizzazioni iconografiche, che consumano il valore comunicativo della forma»). Ribadiva, per contro, la legittimità di «documentare Michelangelo per mezzo di immagini plastiche e fotografie capaci di sovvertire l’iconografia ufficiale e di determinare nell’osservatore attraverso una rigorosa indagine linguistica le condizioni propizie allo stabilirsi di un rapporto critico»²⁶.

Punto di forza della mostra, i modelli delle architetture (Figg. 3-4) appaiono esemplari del pensiero che informava l’esposizione. Zevi vi aveva fatto transitare il concetto a lui caro di ‘architettura organica’²⁷: il che determinava sia la forma delle sale - interpretazioni degli spazi michelangioteschi²⁸ - sia la presenza di ‘plastici-critici’, elaborazioni tridimensionali che spingevano il visitatore a una lettura dei valori spaziali delle architetture michelangiotesche. Alla base di queste scelte stava il concetto di ‘critica operativa’, messo a punto da Zevi nei precedenti quindici anni di insegnamento presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia²⁹: un metodo che era critico e didattico insieme, capace di unire storia e progettazione, dove la lettura del passato era tutta funzionale al formarsi del linguaggio architettonico contemporaneo.

²⁴ Inevitabilmente quell’operazione critico-allestitiva alimentò un vivace confronto e divenne il bersaglio di una dura polemica da cui emersero, tra le più accusatorie, le voci degli storici dell’arte. Palcoscenico ufficiale della discussione fu un dibattito sulla mostra svoltosi il 9 marzo 1964 nella sede dell’Istituto Nazionale di Architettura di Palazzo Taverna a Roma, cui parteciparono - oltre agli ordinatori Portoghesi, Zevi e Maltese - Giovanni Previtali, Renato Bonelli, Nello Ponente ed Eugenio Battisti (cfr. BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131). La diatriba dilagò anche sulle principali testate nazionali e sulla stampa specializzata e vide protagonisti Paola della Pergola e Giovanni Previtali, entrambi impegnati in quegli anni insieme a Luigi Grassi alla nuova edizione delle *Vite* di Vasari, edita nel 1966: protagonista di una viva polemica contro Portoghesi riguardo le scelte allestitiva (cfr. MORETTI 1964, pp. 118-119), la direttrice della Galleria Borghese, attenta autrice due anni prima de *L’organizzazione dei musei e la loro funzione didattica*, polemico per la mancanza di una prospettiva storica nella quale inserire il genio michelangiotesco che risultava avulso e isolato dal contesto a lui coevo, Previtali parlava di «arredamento» e non di allestimento, sottolineando che «l’arredamento, dicevamo la ha avuta vinta di molte lunghezze sulla Storia, di cui è rimasta in scena solo la parente povera, la squallida Cronaca, confinata a fungere da *ancilla architectorum*», lamentando come «l’estro arredativo dei due architetti registi» avesse offuscato la prospettiva storica su Michelangelo e con essa la presenza dei due storici dell’arte, Argan e Maltese, che pure comparivano nel comitato organizzativo. Cfr. PREVITALI 1964a, p. 26.

²⁵ PORTOGHESI 1964b, p. 9.

²⁶ PORTOGHESI 1964b, p. 10.

²⁷ Cfr. ZEVİ 1945.

²⁸ Tale ‘poetica’ allestitiva appare mirabilmente espressa nella sistemazione della Sala delle Fortificazioni fiorentine, che riproduceva in pianta uno degli ambienti interni studiati da Michelangelo nei disegni per le fortificazioni conservati presso Casa Buonarroti e allestiti in mostra attraverso diciannove grandi pannelli fotografici. I pannelli di polistirolo espanso che delineavano l’ambiente erano combinati secondo un’alternanza di elementi aggettanti e rientranti, intesi come variazioni spaziali intonate al componimento elettronico *Modulazioni per Michelangelo* di Vittorio Gelmetti che era stato concepito appositamente per essere diffuso nella stanza e trasferiva «in materiale sonoro la stessa struttura formale della parete» (PORTOGHESI 1964b, p. 11).

²⁹ I modelli-critici erano il risultato di un progetto didattico triennale avviato dalla cattedra di Storia dell’Architettura di Bruno Zevi e coadiuvato dal pittore spazialista Mario Deluigi, presso l’Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Un esperimento didattico «in cui la critica architettonica si esplica non in parole, ma nel linguaggio stesso degli architetti, nella realtà tridimensionale» (ZEVİ 1964, p. 651), cui Zevi dava pubblico risalto proprio nell’anno in cui abbandonava Venezia e tornava ad insegnare a Roma. Su tali basi fu impostato il corso di *Storia dell’Architettura* dell’ateneo romano che vide intensificarsi negli anni il sodalizio tra Zevi e Portoghesi. Cfr. MUNTONI 2001, pp. 85-112.

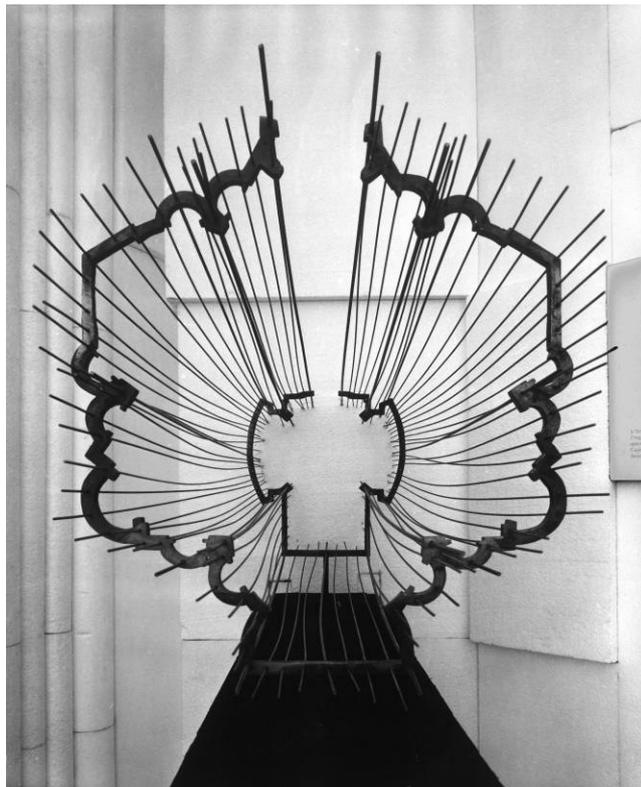


Fig. 3: *Mostra critica delle Opere michelangeloese*. Plastico critico
(Fotografia di Oscar Savio, Archivio Paolo Portoghesi)



Fig. 4: *Mostra critica delle Opere michelangeloese*. Sala della Sagrestia Nuova di San Lorenzo
(Fotografia di Oscar Savio, Archivio Paolo Portoghesi)

Esemplari, al riguardo, erano le parole con cui Zevi introduceva il numero de «L'Architettura. Cronache e Storia» che in gennaio pubblicava i plastici michelangioteschi prima che questi fossero visibili al Palazzo delle Esposizioni:

È giusto che l'iniziativa parta da un organo di architettura moderna: serve a convalidare il secondo tempo del moto di rinnovamento, quello impegnato nella storicizzazione del fare contemporaneo, in una critica attiva e promotrice che sa allargare i suoi orizzonti al passato, e brucia i residui estrinseci dell'avanguardia ma ne difende e stimola l'impulso³⁰.

Inoltre, nel delicato momento di passaggio al post-informale, il concetto di «opera aperta»³¹ era recuperato da Zevi nello stesso editoriale per una lettura attualizzata del 'non-finito' di Michelangelo architetto ed urbanista³²:

Nessuno crede più che si tratti di accadimenti fortuiti; sono conseguenze di uno specifico atteggiamento creativo, di una poetica appunto il cui arcano movente è affatto sfuggito alla critica accademica, ma che noi oggi possiamo recuperare. Ostili all'opera chiusa, isolata dal contesto ambientale, immune alle trasformazioni del tempo, degli uomini e degli usi, ci rivolgiamo alla storia per individuarvi i riferimenti di un'intenzione vivida e calzante, ma ancora largamente inespressa. Ed ecco ergersi il non-finito michelangiotesco, il metodo di una "formazione" che rifiuta di serrarsi entro una "forma" oggettiva, e s'affida alla crescita organica, ad una legge di sviluppo aperto di cui ha fornito la matrice³³.

Molto visitata³⁴ e centrata sulla figura di un Michelangelo architetto ribaltato sull'attualità, la mostra restituiva le *disiecta membra* della produzione scultorea e pittorica michelangiotesca, 'anatomizzata' e 'dissacrata' da una metodologia della Critica dell'Architettura applicata alla Storia dell'Arte. La rilettura che ne era suggerita convergeva inevitabilmente sulle problematiche linguistiche dell'arte coeva.

Assume dunque un valore che supera la polemica dell'immediato il passaggio nel quale Previtali, nella sua dura stroncatura alla mostra, affermava che «si può ben celebrare Michelangelo riducendolo con i soldi del contribuente, al livello del "Gruppo Uno"»³⁵. Eugenio Battisti, intervenendo al *Convegno di Studi Michelangioteschi sulla Storia della critica su Michelangelo*, si spingeva oltre. Battisti, che al contrario di Previtali apprezzava la mostra, metteva in relazione la lettura razionale e ottica che la caratterizzava «alle attuali ricerche visive, che riconducono i problemi tematici e motivazionali al piano delle scelte operative, proponendo una lettura, aniconica e non più iconologica delle opere, ma senza perdere

³⁰ ZEVİ 1964, p. 650.

³¹ Cfr. ECO 1962.

³² Per l'interpretazione del 'non finito' michelangiotesco a quell'altezza cronologica restano fondamentali le considerazioni di Paola Barocchi a commento dell'opera vasariana (cfr. VASARI [1550-1568] 1962, vol. IV, pp. 1646-1669; *ad indicem* vol. V, pp. 308-309 e pp. 190-191); in riferimento all'architettura organica' e all'interpretazione di Zevi del 'non finito' come 'opera aperta' si veda BAROCCHI 1992, pp. 207-211.

³³ ZEVİ 1964, p. 650.

³⁴ Il mero dato cronachistico con cui Ugo Moretti comunicava che «ogni giorno - con doppia e tripla incidenza in quelli festivi - circa milleduecento persone affollano la mostra» (MORETTI 1964, p. 119), fu significativamente tradotto da Renato Bonelli che paragonò la mostra alle pubblicazioni in dispense della *Divina Commedia* e alla collana de *I Maestri del colore*, promosse dalla casa editrice Fabbri e che contribuirono in quegli anni alla democratizzazione culturale a livello 'popolare'. (BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131). Una conferma del ruolo esercitato dall'esposizione nell'immaginario collettivo è rintracciabile in un riferimento nel romanzo *The Catacombs* in cui William Demby, descrivendo la quotidianità di un pomeriggio romano, scrisse: "I tell you want... I have half an hour or so before my appointment... Why don't we stop in at the Palazzo delle Esposizioni for a quick look at the Michelangelo Exposition?" (DEMBY 1965, p. 231).

³⁵ PREVITALI 1964a, p. 27. Proprio nel dicembre del 1963 il Gruppo Uno aveva presentato la propria *Dichiarazione di poetica* in occasione della sua prima mostra presso la galleria La Medusa di Roma. Cfr. GRUPPO 1 1963.

assolutamente di vista il dato della loro estrema concettualizzazione»³⁶. Allargando il discorso alle contemporanee ricerche degli artisti, proponeva una corrispondenza tra i modi con cui era attuato, dagli artisti pop, il prelievo di immagini dal mondo contemporaneo e la pratica della citazione usata da Michelangelo stesso:

È probabile, anche, che l'attuale ripresa del dadaismo, e la diffusione della Pop-Art, conducano a positivi approfondimenti: parrebbe anzi che come desiderio d'una imitazione non della natura fisica, ma di quell'altra natura che è la tradizione culturale - sto parafrasando una tesi di Restany, elaborata a commento dell'uso di citazioni testuali, vere tautologie, dei neo dadaisti - si debbano infatti spiegare in un uomo come Michelangelo, così avverso ad ogni mimesi della realtà fisica, le citazioni sorprendentemente esplicite da opere classiche, come la Leda e il Cigno, e soprattutto, la Venere Accosciata, trasposta in Vergine, nel Giudizio Universale, provocando l'ira dell'Aretino, citazioni in cui non si vuol tanto suggerire un ricordo, quanto presentare una immagine già prefabbricata, a cui si rinuncia di dare ulteriore elaborazione stilistica, che non sia la trasposizione nel nuovo contesto. Fra parentesi va ricordato che tali citazioni, in Michelangelo che pur dichiarava di ricordarsi d'ogni linea tracciata, e di non essersi mai ripetuto, sono abbastanza numerose; e che per l'uomo del tempo dovettero aver lo stesso effetto conoscitivo dell'inclusione di elementi meccanici o di oggetti banalissimi su una tavola, o dell'amplificazione di fumetti, manifesti, ecc.³⁷.

Le scottanti problematiche linguistiche sollevate dall'esposizione trovarono pronti alcuni degli artisti italiani, tra i più ricettivi e sensibili interpreti del proprio tempo.

3. Probabilmente con esplicito riferimento alla mostra michelangiotesca aperta al Palazzo delle Esposizioni Tano Festa espose, alla coeva XXXII Biennale d'Arte di Venezia, due versioni de *La creazione dell'uomo* indicate nel catalogo come *La creazione dell'uomo (a colori)* e *La creazione dell'uomo (in bianco e nero)*³⁸. Esse si distinguevano per un diverso orientamento della figura (da destra o da sinistra), per una diversa distribuzione dei colori di fondo dei pannelli, e, infine, per una differente misura di questi ultimi.

Delle due opere è attualmente conosciuta solo la versione conservata nella collezione Franchetti, di solito citata con il semplice titolo de *La creazione dell'uomo* (Fig. 5); mentre una seconda (Fig. 6) ci è nota da una fotografia in bianco e nero³⁹ pubblicata sul catalogo della Biennale⁴⁰.

³⁶ BATTISTI 1966, p. 199.

³⁷ BATTISTI 1966, p. 199.

³⁸ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XXXII 1964, nn. 1 e 2, p. 143.

³⁹ L'opera è stata poi riprodotta in un articolo a firma di Calvesi su «D'Arts Agency» dell'ottobre 1964 (cfr. CALVESI 1964 pp. 27-31, ripr. p. 29, n. 7), compare, inoltre, nel catalogo di un'esposizione bolognese del 1967 (cfr. ANGELI, CEROLI, FESTA, FIORONI 1967), sempre senza dati utili per l'identificazione. Nel 1964, Plinio De Martiis aveva pubblicato entrambe le versioni, nell'unico caso in cui compaiono, affiancate, sul primo numero della rivista della galleria La Tartaruga. Cfr. CATALOGO 1 1964, pp. n.n.

⁴⁰ ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA XXXII 1964, fig. 92, appendice fotografica pp. n.n.



Fig. 5: T. Festa, *La Creazione dell'Uomo (in bianco e nero)*, 1964, smalto e carta emulsionata su legno, 190x272 cm, collezione Franchetti, Roma



Fig. 6: T. Festa, *La Creazione dell'Uomo (a colori)*, 1964, carta emulsionata e smalto su legno, ubicazione sconosciuta

Nei quadri derivati dai maestri del passato Tano Festa non è mai ricorso all'ausilio di fotografie a colori. È dunque verosimile che, per entrambe le versioni de *La creazione dell'uomo*, si sia servito della medesima fotografia nella versione seppiata utilizzata per l'opera della collezione Franchetti; la specifica «a colori» o «in bianco e nero» dovrebbe riferirsi esclusivamente al diverso trattamento del fondo. Sembra plausibile che l'opera in collezione Franchetti, quella non riprodotta nel catalogo della Biennale, debba essere identificata con la versione «in bianco e nero», anche se piccole cadute di smalto e una stesura non compatta del colore bianco in uno dei pannelli lasciano a vista brani di colore azzurro, il che farebbe ipotizzare anche per questa una prima idea con un cielo colorato. Nel registro superiore è presente un titolo-didascalia, trascritto a ricalco da normografo e duplicato dall'uso alternato di caratteri grigi e bianchi; il fatto che il titolo manchi nell'altra versione induce a supporre la presenza di uno sfondo colorato tale da non consentire un'analogia libertà nell'uso dei caratteri tipografici.

La riproduzione del catalogo della Biennale sembrerebbe suggerire uno sfondo chiaroscurato con un procedimento analogo a quello del *Particolare della Cappella Sistina* del 1964 (Fig. 7) e del *Particolare della Sistina dedicato a mio fratello Lo Savio*. In quest'ultimo compare anche un cielo azzurro solcato da nuvole bianche, eliminato nella versione Franchetti; mentre nel quadro riprodotto nel catalogo della Biennale esso è dipinto sul foglio di carta fotografica su cui era impressa l'immagine della mano del Creatore⁴¹.



Fig. 7: T. Festa, *Particolare della Cappella Sistina*, 1964, smalto e carta emulsionata su legno, 190x130 cm, collezione privata

⁴¹ Particolari tecnici sulla composizione e 'costruzione' dell'immagine sono stati chiariti dall'artista stesso che ha affermato: «Nel 1963 questo modo di usare il collage come protagonista del quadro non c'era, il collage era usato più nel senso dell'assemblage, dell'insieme di molti frammenti» (DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.). Le modalità con cui Festa usa e manipola la fotografia non sono assimilabili, dunque, a quelle del collage cubista di frammenti ricomposti secondo una grammatica formale, né la riproduzione fotografica è assunta come 'trovata', analogamente al collage dadaista o al più diretto esempio che poteva derivare dal décollage di Mimmo Rotella: l'immagine non è ritagliata ma è stampata su fogli di grandi dimensioni, incollati interi sulla superficie di legno e parzialmente ridipinti.

Se l'artista eseguì inizialmente due diverse versioni con fondo colorato (che si distinguevano comunque per il disegno in controparte e il differente uso del pigmento pittorico) decise poi di differenziarle, forse in vista della esposizione congiunta dei due quadri alla Biennale. In uno dei due esemplari l'abolizione del colore ribadiva con più forza l'interesse dell'artista per il medium fotografico.

Le scelte di Tano Festa appaiono coincidenti con alcune soluzioni presenti nell'allestimento della Sala dedicata alla Cappella Sistina nella mostra di Palazzo delle Esposizioni. Una sintetica descrizione pubblicata nel catalogo informa della presenza nella sala di riproduzioni 'a colori' e 'in bianco e nero':

Una serie di diapositive a colori illustra gli episodi della Genesi e alcuni particolari. Una gigantografia d'insieme permette di apprezzare la concezione architettonica del grande meccanismo narrativo. Una sequenza di fotografie in bianco e nero documenta gli aspetti salienti e meno noti dell'intero ciclo⁴².

Dalle fotografie degli allestimenti (Fig. 8) le riproduzioni di particolari ingranditi dell'affresco appaiono collocate su spessi pannelli diversamente orientati e legati a ganci che li distanziano dalla parete, con un effetto di maggiore evidenza 'oggettuale'; sul lato lungo della sala, una sequenza di specchi si snoda frontalmente ai gruppi critico-tematici delle riproduzioni, modificandone la visione frontale in rifrazioni che apparentemente ne invertivano l'orientamento e potevano suggerire la tecnica della specchiatura fotografica (una pratica nota a Tano Festa dai suoi giovanili studi da fotografo⁴³).



Fig. 8: *Mostra critica delle Opere michelangiottesche*. Sala della Cappella Sistina (Fotografia di Oscar Savio, Archivio Bruno Zevi)

Festa operò, in entrambe le versioni, una decisiva innovazione rispetto all'originale di Michelangelo. All'originaria, possente cornice architettonica dell'affresco della Sistina sostituì un'architettura lineare che divide la superficie in quattro riquadri; e all'interno di questa intelaiatura incollò, frammentata, la grande riproduzione fotografica. L'immagine risulta così divisa in quattro sezioni che negano l'integrità del corpo di Adamo e distruggono l'unità narrativa dell'intera scena. Tra la mano di Adamo e quella del Creatore è posta una pausa

⁴² *MOSTRA CRITICA* 1964, p. 31.

⁴³ Tano Festa studiò fotografia presso l'Istituto d'Arte di Via Conte Verde a Roma dal 1952 al 1957.

cromatica e 'percettiva' con l'inserimento del pannello con le nuvole grigie nella versione 'in bianco e nero' e di un pannello nero nella versione 'a colori'.

4. Questa soluzione, che rompe otticamente il contatto tra Dio e Adamo, ci suggerisce la rielaborazione, da parte di Festa, di un'ulteriore fonte visiva parimenti significativa e che riconduce i quadri col tema della *Creazione* a una questione di gran moda al tempo, quella dei meccanismi della percezione. Erano problematiche che l'artista aveva variamente indagato già nel periodo precedente⁴⁴ trovando un riferimento teorico e visivo nelle pagine di *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim, da lui letto sin dall'anno della pubblicazione in italiano nel 1962⁴⁵.

Illuminante per la fortuna del libro di Arnheim presso gli artisti moderni in Italia è un intervento di Eugenio Battisti intitolato *Verso un revival della psicologia della visione?* apparso su «A.I.C.A.», successivamente alla pubblicazione di *Arte e percezione visiva*. Pur rimasto estraneo alla polemica sui gruppi gestaltici (che di lì a breve avrebbe opposto le posizioni di Giulio Carlo Argan⁴⁶ e di Nello Ponente⁴⁷), Battisti notava che

anche nella "nuova figurazione" appaiono spesso, seppur sottaciuti, schemi gestaltici. Resto, personalmente, incerto sulla loro validità in un contesto così contaminato; giacché dovrebbe essere il racconto, da solo, a provocare quella comunicazione più determinata, definita, pertinente che i giovani artisti cercano. Ma, nelle arti, è inutile affacciare dei dubbi aprioristici; le possibilità sono tutte convalidabili dalla genialità di un individuo o di un gruppo. Tuttavia si può dire che mentre le strutture gestaltiche si affidano, da sole, alla contemplazione del riguardante, figurazioni che le mantengono celate corrispondono al bisogno avvertito da molti teorici (e mal confutato dallo Arnheim) di giustificare empaticamente la funzione dei pattern formali. Il racconto, ad essi sovrapposto, avrebbe pertanto almeno la capacità di specificare il carattere di questi pattern⁴⁸.

Nel diffuso interesse intorno ai temi percettivi gli artisti dovettero leggere *Arte e percezione visiva* traendone insegnamenti utili per le ricerche che stavano conducendo⁴⁹. Il libro non era però per loro soltanto un contributo al dibattito sui meccanismi della visione; poteva

⁴⁴ Ci stiamo riferendo alla ricerca privata e rimasta confinata nel laboratorio dell'artista, non riferita in questa occasione ma che è stata scrupolosamente ricostruita nella tesi di dottorato con risultati che sollevano l'opera di Tano Festa e dei suoi compagni di strada dalle abusate e generiche definizioni di «realismo d'oggetto» (ARGAN 1963b, p. 3) e di «reportage sociale» (ARGAN 1963d, p. 221) ed in seguito genericamente considerata come un'inflessione italiana della 'Pop Art' d'oltre oceano. Cfr. BARILLI 1965, pp. n.n.

⁴⁵ ARNHEIM [1954] 1962.

⁴⁶ Si vedano al riguardo gli articoli pubblicati da Argan su «Il Messaggero» tra agosto e settembre 1963. Cfr. ARGAN 1963a; ARGAN 1963b; ARGAN 1963c.

⁴⁷ Cfr. PONENTE 1963, pp. 91-97.

⁴⁸ BATTISTI 1962, pp. 18-19.

⁴⁹ Primo sistematico tentativo di applicare i principi del gestaltismo come riferimento metodologico per una lettura dell'immagine artistica dimostrando la validità generale di alcune regole compositive, il testo s'inserisce nella riflessione sulla diffusione del pensiero gestaltico in Italia negli anni Sessanta, con una connotazione specifica e alternativa rispetto all'impostazione del dibattito critico contemporaneo. Gettando uno sguardo artistico sulle teorie scientifiche della visione e utilizzando i principi gestaltici come calibrato strumento di analisi per una lettura di opere d'arte di ogni epoca e cultura, *Arte e percezione visiva* fu il canale di diffusione dei principi percettivi meglio comprensibile per gli artisti, che poterono derivarne lo spunto per una riflessione iconografica e non strettamente scientifica dei meccanismi della visione divulgati dalla *Gestalt*. Nella diffusione della *Gestalt* e delle problematiche inerenti la visione negli anni sessanta in Italia, si possono pertanto individuare due canali privilegiati: quello dei principi scientifici e teorici diffusi da numerose pubblicazioni di settore, tra le quali *Psicologia della Gestalt* dello psicologo tedesco Wolfgang Köhler pubblicato da Feltrinelli nel 1961 - che furono gli strumenti teorici cui fecero riferimento i «Gruppi» di artisti definiti da Argan 'gestaltici' - ed un canale apparentemente più divulgativo e facilmente accessibile, rappresentato proprio da *Arte e percezione visiva* di Arnheim, poiché comportò

diventare anche un repertorio di suggerimenti iconografici per la presenza di frequenti *pattern* esplicativi dei principi gestaltici⁵⁰.

Il citato scritto di Battisti si fermava sulla lettura che Arnheim aveva dedicato proprio alla michelangiolesca *Creazione di Adamo*:

Lo Arnheim a pag. 363 di *Arte e Percezione Visiva* (Feltrinelli 1962) a proposito della *Creazione di Adamo*, di Michelangelo, nella Volta della Cappella Sistina, osserva che “l’essenza della vicenda risulta da ciò che per prima cosa colpisce l’occhio di chi osserva: il pattern percettivo dominante dell’opera. E, poiché tale pattern non è semplicemente registrato dal sistema nervoso, ma, presumibilmente suscita una corrispondente configurazione di forze, la reazione dell’osservatore è qualcosa di più di un semplice prender nota di un oggetto esterno. Le forze che caratterizzano il significato della vicenda diventano attive nello stesso osservatore e producono quel genere di stimolante partecipazione che distingue l’esperienza artistica dalla distaccata accettazione d’una informazione”. Non so ma il rapporto mi pare possa venire, convenientemente, capovolto. Solo l’importanza dell’evento, che fin dall’infanzia siamo abituati ad interpretare correttamente come la creazione di Adamo, data la celebrità dell’opera, fa scattare in noi il riferimento emozionale simbolico sul congiungersi del braccio di Dio a quello umano, che è più di un pattern psicologico, il simbolo, questa volta categoriale, eterno, junghiano, di un patto di alleanza fra umano e sacro. Potremmo, ormai, dimenticare perfino il riferimento fisico del toccarsi della mano alla mano, servendoci di una fotografia amputata. Il rapporto resterebbe valido. È il tema che sancisce la tensione ottica. E se Michelangelo avesse, in un’opera tanto celebre, usato uno schema diverso noi avremmo risposto nello stesso modo⁵¹.

Questo passo faceva parte di un ampio approfondimento che Arnheim, nel capitolo sui *Simboli artistici*, dedicava all’affresco michelangiolesco. A sostegno delle proprie opinioni aveva pubblicato un disegno che riduceva la *Creazione di Adamo* a un pattern visuale⁵²: le posture e i moti dei corpi di Dio e di Adamo erano trasformati in uno ‘scheletro strutturale’ che indicava il significato simbolico della rappresentazione (Fig. 9). È interessante notare come Tano Festa, nella sua rilettura michelangiolesca, abbia attentato a uno dei principi messi in risalto da Arnheim, quello della presentazione unitaria della scena.

un approccio ai principi della *Gestalt* non condizionato dall’applicazione di precetti scientifici e dall’adozione di procedimenti tecnici per produrre l’opera, ma su un’assimilazione di tali principi, esemplificati attraverso il ricorso immediato alle opere d’arte di tutti i tempi, diverse per stile e convenzioni linguistiche. Lo scopo di Arnheim era stato non di proporre una presentazione scientifica dei principi della visione ma di adattare i principi della psicologia della forma per fornire indicazioni metodologiche per guardare e comprendere le opere d’arte, che nel testo erano analizzate e presentate come pattern percettivi senza che venisse meno il messaggio e il significato ad esse sotteso, interpretato nella duplice accezione di ‘significato strutturale’, interno all’economia compositiva dell’opera, e di ‘significato contenutistico’, che manteneva integro il valore di comunicabilità proprio di ogni opera d’arte.

⁵⁰ Lo stesso Arnheim, cosciente che un testo come *Arte e percezione visiva* poteva non essere adeguatamente compreso in Italia e anticipando il possibile rischio di un uso esclusivamente «tecnico» e strumentale che ne avrebbero potuto fare gli artisti, aveva inviato nell’aprile del 1960 a Dorfles, che la pubblicava nella *Prefazione* dell’edizione italiana, una lettera chiarificatrice, in cui scriveva: «Mi sembra, dunque, che il libro sarebbe di ben scarso valore per il lettore italiano se dovesse venir considerato soltanto come un trattato esclusivamente pratico e tecnico, tale da interessare forse gli psicologi come ampliamento dei loro lavori sulla percezione e gli artisti professionisti nel suggerir loro alcuni “trucchi del mestiere”. Non c’è dubbio che tanto gli psicologi che gli artisti sono tra coloro per i quali il libro è stato scritto; ma né loro, né nessun altro potrà trar profitto dalle mie particolareggiate descrizioni degli effetti percettivi derivanti dalle caratteristiche di [sic] formali e cromatiche a meno che apparenza e significato non siano posti costantemente in rapporto tra di loro; ossia a meno che non si comprenda che in ogni pagina del libro il mio unico proposito è quello di cercar di spiegare come lo spirito riesca a “parlare” attraverso la forma visibile» (ARNHEIM [1954] 1962, p. XI).

⁵¹ BATTISTI 1962, p. 19.

⁵² ARNHEIM [1954] 1962, fig. 256, p. 363.

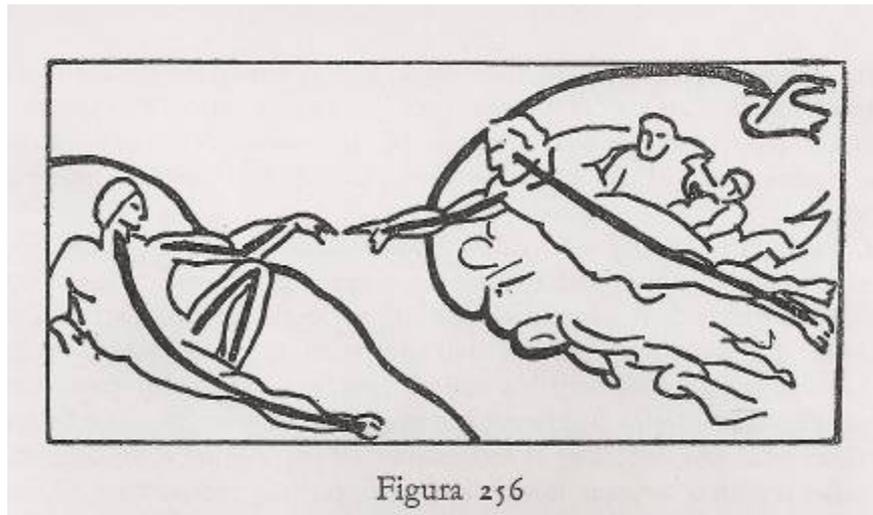


Fig. 9: R. Arnheim, pattern de *La Creazione dell'Uomo* in *Arte e Percezione visiva*, fig. 256, p. 363

La rinnovata attenzione di Battisti per Michelangelo continuò, dopo il 1962, nella sua relazione al *Convegno di Studi Michelangioleschi* e in un intervento su «Marcatré», in cui pubblicò, con l'eloquente titolo *Michelangelo pop*, il riassunto del dibattito sulla *Mostra critica delle opere michelangiolesche* che si era svolto nella sede dell'Istituto Nazionale di Architettura di Palazzo Taverna nel marzo del 1964⁵³. Gli stessi concetti sarebbero stati da lui ribaditi nel corso di una conferenza su Michelangelo tenuta come *visiting professor* alla Pennsylvania State University nel 1965. In quest'ultima occasione Battisti tornò sull'argomento in un passaggio del suo intervento, portato all'attenzione degli studi sull'artista da Teresa Ruggeri, affermando con una precisa allusione all'opera di Tano Festa: «Un artista della Pop art italiana ha introdotto, in uno dei suoi quadri, la famosissima immagine della Creazione dell'Uomo dalla Volta della Sistina [...] Così un antico, famoso monumento è trasportato in un altro contesto e, benché alterato, mantiene tuttavia la sua integrità iconografica»⁵⁴.

In un'altra versione dello stesso tema michelangiolesco, intitolata *Dalla Creazione dell'Uomo* (Fig. 10) del 1964, Festa perfezionò il *close-up* e introdusse la pratica del ricalco dall'immagine fotografica. Ricordando quest'opera nel 1967 l'artista ne spiegò gli intenti, sottolineando come la piena consapevolezza di una immagine preesistente fosse da lui ottenuta attraverso due distinti strumenti: l'«occhio» che guarda la fotografia e «la mano» che ricalca il contorno:

In questo quadro che si chiama «Dalla creazione dell'uomo» c'è una doppia immagine, l'immagine fotografica, più obiettiva, più vicina all'originale che ho voluto contrapporre ad una immagine soggettiva, trascritta manualmente, ricalcandola con la carta velina, cioè ho voluto dare nello stesso quadro due modi diversi di prendere contatto con l'immagine⁵⁵.

Sfruttando le due tipologie d'immagine così ottenute e intervenendo con tonalità scure di colore, Festa affiancò all'immagine fotoriprodotta la copia pittorica del suo negativo, una sorta di frammento della pellicola sulla quale l'immagine era stata impressionata. L'opera, dunque, appare come una testimonianza del fecondo recupero di studi giovanili di fotografia sollecitata

⁵³ Cfr. BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964, pp. 125-131.

⁵⁴ BATTISTI 1965, citato in RUGGERI 2005 p. 45.

⁵⁵ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

dalle ‘immagini critiche’ delle iconografie michelangiottesche esposte al Palazzo delle Esposizioni e diffuse nella stampa e nei media.



Fig. 10: T. Festa, *Dalla Creazione dell'Uomo*, 1964, smalto e carta emulsionata su legno, 210x112 cm, collezione privata

5. Con la doppia immagine positiva-negativa l'artista introdusse la tecnica del ricalco, cui avrebbe fatto ricorso in maniera quasi esclusiva negli anni successivi (a partire dalle opere esposte nell'ottobre del 1965 alla sua prima personale dopo il rientro dall'America⁵⁶, presso la galleria La Tartaruga). In quelle opere Tano Festa introdusse un nuovo soggetto michelangiottesco, un particolare del busto dell'*Aurora* scolpita da Michelangelo per il sarcofago del duca Lorenzo de' Medici nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze.

L'immagine dell'*Aurora* è tradotta sulla tela attraverso il ricalco a mano di una diapositiva proiettata sulla tela e poi colorata a smalto blu.

Per le diverse versioni dell'*Aurora* in cui l'artista riproduce il profilo sinistro della statua, possiamo ipotizzare l'uso di una stessa diapositiva, con vari gradi di zoom e con la proiezione

⁵⁶ Non è ancora stata ricostruita con esatta la durata di questo soggiorno. La prima informazione documentaria di cui disponiamo è una lettera inviata dall'artista da New York a Plinio De Martiis datata 31 marzo 1965; in una successiva lettera scritta il 14 aprile 1965 da Acapulco a Giorgio Franchetti, Festa spiega che martedì 6 aprile 1965 era partito da New York alla volta di Mexico City specificando che dal suo arrivo a New York prima di quella partenza aveva soggiornato nella capitale americana «appena dieci giorni» (Archivio Giorgio Franchetti, in seguito A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, Acapulco 14 aprile 1965). L'informazione permette di datare la sua partenza dall'Italia alla seconda metà del mese di marzo. Probabilmente Festa trascorse in America la maggior parte dell'estate del 1965 ma non si hanno, al momento indicazioni certe sul suo ritorno in Italia. La documentazione epistolare al momento rinvenuta fornisce informazioni fino al 21 maggio 1965 ma in queste lettere l'artista manifesta alternativamente la volontà di trascorrere in America l'intera estate e fare ritorno in Italia in autunno ma anche la prospettiva di fare rientro a Roma entro l'estate.

di volta in volta nel verso corretto oppure in controparte. A partire dalla traccia del profilo Festa è poi intervenuto, in alcune versioni, con campiture di colore che sottolineavano la qualità plastica dell'originale (Fig. 11); in altre, evidenziando il carattere marcatamente segnato dei contorni ed una particolare incisione dei profili (Fig. 12). Inoltre sovrappose sagome di regoli lignei, riquadri, cerchietti e reticoli: si tratta di presenze introdotte in quell'anno per una nuova rappresentazione dei cieli, intese, pur senza ulteriori precisazioni, come una derivazione dall'Optical Art americana⁵⁷.

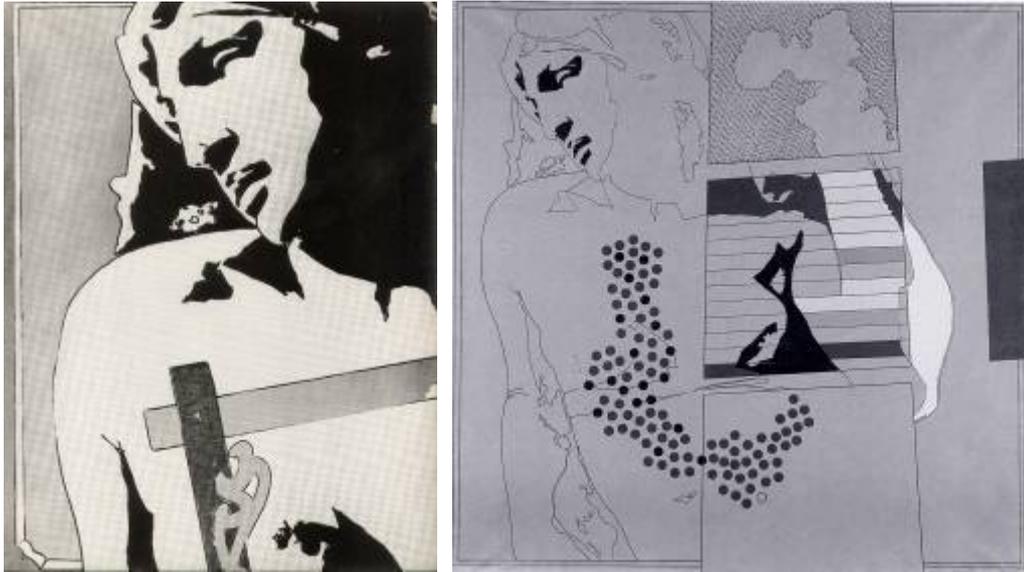


Fig. 11: Cartoncino-invito della personale di Tano Festa, La Tartaruga, 22 ottobre 1965, (recto «Da Michelangelo: particolare delle Tombe Medicee», 1965)

Fig. 12: T. Festa, *Da Michelangelo: particolare delle Tombe Medicee*, 1965, smalto su tela, 200x200 cm, collezione Franchetti, Roma

La fonte da cui l'artista derivò quella particolare immagine dell'Aurora fu individuata da un osservatore insolito della scena romana, il milanese Duilio Morosini. A suo dire l'artista si era misurato con la

riproduzione d'un dettaglio d'"affiche" per le celebrazioni michelangiottesche (questa volta realizzato coi bianchi e neri *della pittura*) che Festa proietta su di uno "schermo" azzurro, sovrapponendo, poi, alla tormentata figura delle tombe medicee, dei grigi regoli da disegno geometrico [...] dischi, filigrane, reticoli che lo hanno colpito in occasione d'una visita ad una mostra della "optical art" americana⁵⁸.

Intervistato da Giorgio De Marchis circa il valore di quelle riquadrature ed elementi geometrici, l'artista dichiarava a proposito degli scorci di cielo con nuvole e piccoli cerchi neri:

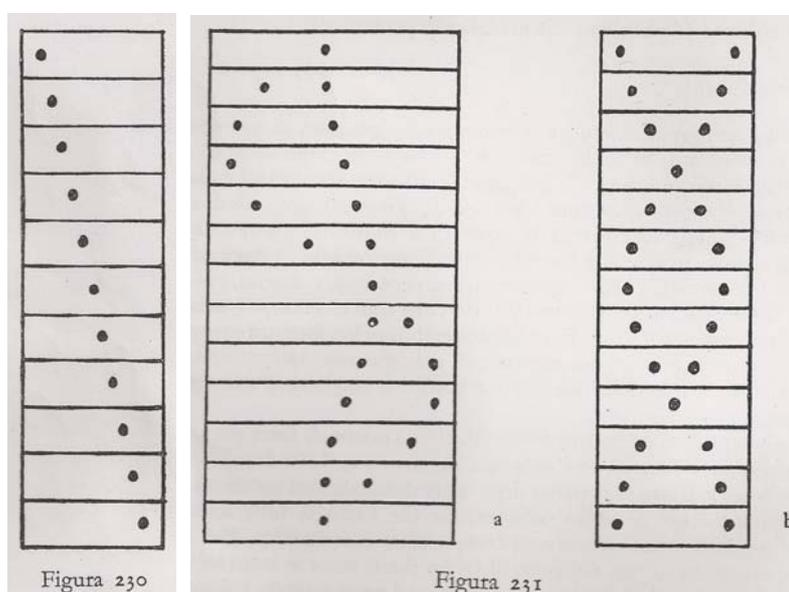
Li ho fatti nel '65, sono cieli newyorkesi: io i cieli li facevo già nel '63, mi veniva proprio naturale inserirli in oggetti come le finestre e le persiane, poi li ho fatti come soggetto principale. Queste

⁵⁷ Il collegamento è indicato da Morosini nella recensione alla mostra romana (MOROSINI 1965) ed è poi ripreso da Maurizio Fagiolo Dell'Arco che parlerà di «omaggio-oltraggio alla *op-art*» (FAGIOLO DELL'ARCO 1965; FAGIOLO DELL'ARCO 1966, pp. n.n.).

⁵⁸ MOROSINI 1965.

palline non hanno un carattere ironico anche se a New York in quel momento era talmente tutto Op che il cielo finiva per essere visto a palline, a strisce, a quadretti. Direi che questi elementi diventano elementi grammaticali di un gioco, anche se uno mette un quadrato giallo vicino a un quadrato blu come in un'opera costruttivista. Poi ci sono questi riquadri che sono come fotogrammi, che creano pezzi diversi, diversi quadri nello stesso quadro, più contesti sullo stesso piano⁵⁹.

Il rimando dell'artista al fotogramma ci consente di individuare un collegamento più plausibile rispetto alle labili e generiche suggestioni provenienti dalla Optical Art americana, e che possiamo ricondurre, ancora, alla mediazione visiva delle tavole contenute nel libro di Arnheim. La percezione del movimento era esemplificata attraverso schemi geometrici in cui le posizioni assunte dall'oggetto durante gli spostamenti nello spazio erano visualizzate attraverso piccole sagome circolari poste in sequenza (Figg. 13-14).



Figg. 13-14: R. Arnheim, *Arte e Percezione visiva*, fig. 230, p. 307; fig. 231 a-b, p. 308

Nel descrivere il percorso di una palla lanciata in aria, illustrato nel pattern 230⁶⁰, Arnheim faceva un esplicito riferimento al fotogramma cinematografico: «Osservando per esempio una palla gettata in aria, vedrete che le posizioni assunte successivamente da questa entro il campo visivo sono rappresentate nella figura 230 come se fossero fissate sopra i fotogrammi di un film»⁶¹. Gli stessi *pattern*, inoltre, erano discussi da Arnheim – studioso anche del linguaggio del cinema⁶² – in relazione al movimento stroboscopico: cioè la percezione di movimento solo apparente, derivata dalla successione di immagini in rapida sequenza, condizione necessaria per ricomporre sequenze cinematografiche in cui immagini tra loro vicine sono unificate nella percezione dall'osservatore.

⁵⁹ DE MARCHIS-FESTA 1967, pp. n.n.

⁶⁰ ARNHEIM [1954] 1962, fig. 230, p. 307.

⁶¹ *Ibidem*, p. 307.

⁶² Cfr. ARNHEIM [1958] 1960.

6. Queste ultime riflessioni possono spingere alla ricerca di più precisi riferimenti ai film su Michelangelo prodotti nell'anno del centenario ed in particolare a due casi emblematici che catalizzarono l'attenzione⁶³: il 'film d'arte' *Michelangelo* girato in collaborazione con Charles Cornad da Luigi Moretti, che era membro del Comitato Nazionale per le Onoranze Michelangiolesche, ed il 'critofilm' *Michelangiolo* di Carlo Ludovico Ragghianti, finanziato dallo stato italiano ed inserito nel programma ufficiale delle celebrazioni al pari della mostra di Palazzo delle Esposizioni.

Entrambi i film furono proiettati a Venezia alla XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica organizzata in occasione della XXXII Biennale d'Arte in cui Festa era presente con le due versioni de *La Creazione dell'Uomo*: il film di Moretti vinse il Premio Speciale della Giuria alla VI Mostra Internazionale del Film d'Arte⁶⁴, mentre il 3 settembre 1964 il critofilm *Michelangiolo*, fu proiettato e accompagnato da una presentazione di Giovanni Gronchi⁶⁵.

In assenza di riscontri che possano testimoniare un interesse specifico di Festa per una delle due pellicole, ci limitiamo ad evidenziare la particolarità dell'operazione 'critica' del film di Ragghianti che cominciava con la ben nota affermazione «Questo film è una lettura e un'analisi critica del linguaggio artistico di Michelangelo, compiuta col linguaggio visivo del cinema». Nella pellicola era riservata una speciale attenzione alla Cappella medicea, oggetto di una lunga sequenza⁶⁶. Le inquadrature giravano intorno ai gruppi scultorei e nel caso specifico - diversamente dalle più note immagini che proponevano del gruppo una visione frontale - procedendo dal *Crepuscolo* all'*Aurora* si soffermavano sul lato sinistro della statua con una ripresa dell'insieme e dei particolari che sembra dialogare con il taglio dell'immagine adottato da Tano Festa.

Sull'iconografia dell'*Aurora* Tano Festa lavorerà nel corso del 1965 completando la sua riflessione durante il secondo soggiorno americano, iniziato negli ultimi mesi del 1966 e protrattosi fino agli ultimi mesi del 1967. A New York Festa fu molto produttivo, ma l'impatto con la metropoli non modificò il suo repertorio figurativo, esclusivamente concentrato sulle variazioni dei quadri ispirati all'*Aurora* di Michelangelo.

Un'indicazione di lettura di queste opere, e soprattutto dello spirito con cui furono realizzate, è contenuta in una lettera indirizzata dall'artista a Giorgio Franchetti:

I quadri sono tutti sul Michelangelo delle Tombe Medicee. Sono davvero belli e diversi da quelli che ho fatto finora. Alcuni con il fondo rosa hanno le scritte alla maniera dei vecchi quadri cubofuturisti, cioè:

MICH
GEL EL
AN

con l'immagine ripetuta e sovrapposta. Poi altri con il fondo giallo con sopra delle sbarre nere orizzontali e solo alcuni particolari della figura ma dissociati, per es.

[schizzo]

[...] Non ho mai messo piede in una galleria, non per presunzione credimi, ma penso che oramai ho quasi trenta anni e il problema non è più vedere per me che fare [...] New York è

⁶³ In un contesto di più ampia divulgazione segnaliamo lo sceneggiato televisivo *Vita di Michelangelo* trasmessa dalla Rai la domenica sera per tre puntate a partire dal 13 dicembre 1964. Cfr. GRASSO 2008, pp. 906-907.

⁶⁴ Cfr. BELLINI 2010, pp. 213-227.

⁶⁵ Cfr. C. L. 1964.

⁶⁶ Cfr. *I CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANTI* 2006, pp. 312-366.

molto bella ma adesso non mi turba più, sarà per questo che riesco a stare qui in studio tutto il giorno senza avere nessuna curiosità di girare⁶⁷.

Con tutta probabilità la lettera fa riferimento al ciclo di quadri intitolato *Michelangelo according to Tano Festa*: in alcuni, il profilo dell'*Aurora* appare raddoppiato e ripetuto sulla stessa superficie a suggerire un'idea di movimento cinematografico (Fig. 15); in altri, i particolari isolati del volto e del busto dell'*Aurora*, appaiono dislocati sulla superficie gialla in perfetta corrispondenza con la descrizione che nella lettera l'artista associava allo schizzo (Fig. 16). Mentre fino a quel momento Festa aveva sempre rappresentato in maniera unitaria il particolare superiore del busto dell'*Aurora*, con questo nuovo ciclo, a distanza di tre anni, iniziò il recupero sulla scomposizione dell'immagine iniziata con le due versioni de *La creazione dell'uomo* esposte alla Biennale del 1964; e la sviluppò, attraverso la pratica del disegno a ricalco, con un linguaggio più strettamente pittorico.



Fig. 15: T. Festa, *Michelangelo according to Tano Festa*, 1966, smalto su tela, 130x96 cm, collezione privata

Fig. 16: T. Festa, *Michelangelo according to Tano Festa*, 1967, smalto su tela, 152x101 cm, collezione privata

Al suo rientro dal secondo soggiorno newyorkese, queste opere furono presentate in due personali che si tennero contemporaneamente presso la galleria Il Punto di Torino⁶⁸ e la galleria Arco d'Alibert di Roma⁶⁹.

Le due mostre furono presentate in catalogo da una introduzione a firma di Furio Colombo, corrispondente da New York per «L'Espresso» e «La Stampa». Nel testo veniva proposto un suggestivo racconto dell'esperienza americana di Festa, vissuta dall'artista non come episodio di aggiornamento linguistico sull'arte internazionale ma come esperienza di chiarificazione interiore, tutta concentrata sui soggetti michelangioteschi. Colombo racconta come questi quadri fossero dipinti in una stanza del Chelsea Hotel «guardando dritto sul

⁶⁷ A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, New York 12 ottobre 1967.

⁶⁸ TANO FESTA 1968a.

⁶⁹ TANO FESTA 1968b.

panorama di un muro che sarà a circa due metri dalla finestra»⁷⁰. L'informazione è contraddetta dalle parole dell'artista che aveva descritto a Giorgio Franchetti il suo studio come «una grande stanza con due luminose finestre»⁷¹. Ma il testo introduttivo coglieva pienamente l'atteggiamento di distacco di Festa dalla scena artistica americana e di rinnovata consapevolezza del proprio operato, sempre ribadita dall'artista nelle lettere dall'America⁷².

Colombo rievocò in un bel passo del testo l'episodio di Festa che, allo sbarco di ritorno in Italia, «carezza alla dogana gli imballi delle sue tele». C'era, da parte del giornalista-critico, l'attesa per la visione di opere capaci di svelare l'America e «il rapporto fra la storia di un pittore giovane che è andato in cerca di un'altra scena, di cui non sapeva niente». Vi fu invece lo stupore - aperte le casse - di trovarsi di fronte a flegibili, perché sapientemente decantate, memorie dell'«aria americana»:

Ma le casse sono piene di Michelangelo. La testa di Michelangelo sproporzionatamente grande per le strisce di luce, per i fondi di colori (quello smalto smagliante e più duro che si trova solo a New York) per le invenzioni grafiche, per le soluzioni formali, per le citazioni op e pop restate sul fondo degli occhi gremiti di immagini. Si è portato un'ossessione in classe turistica da Roma a New York e da New York a Roma, come si porta una malattia, un sogno ricorrente o una storia d'amore⁷³.

⁷⁰ COLOMBO 1968, pp. n.n.

⁷¹ A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, New York 12 ottobre 1967.

⁷² Sull'argomento l'artista si era già espresso nelle lettere inviate durante il primo soggiorno del 1965 quando, mentre a Roma la critica associava la sua produzione alla Pop Art americana e in seguito ravvisava nelle opere sull'*Aurora* contaminazioni con la Op Art, Tano Festa scriveva: «Comunque New York non mi ha dato e non mi darà lo choc che prevedevo. E di questo ne sono lieto. Vorrei che a Roma i nostri amici mercanti e critici (ma purtroppo per capirlo bisogna venirci) si mettessero bene in testa che a Roma si fanno cose interessanti come si fanno qui (cioè a New York) e viceversa, che insomma bisognerebbe smetterla di guardare quelli che tornano da N.Y. come se tornassero dal Paradiso Terrestre. Io a New York ci sto benissimo e non tornerò in ogni caso prima della fine di maggio, però sento che se questa città mi dà qualcosa me la dà fuori dalla pittura. Insomma io il complesso dell'America non ce lo più [sic] come certi critici esterofili nostrani e purtroppo certi amici, che egualmente ammiriamo e stimiamo. Quando tornerò a Roma, e mi rimetterò a lavorare, lo farò senza più sentirmi cugino di nessuno, lo farò come uno che si fa i fatti suoi e sa che i fatti suoi contano come quelli degli altri, né più né meno» (A.G.F., Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, Acapulco 13 aprile 1965).

⁷³ COLOMBO 1968, pp. n.n.

APPENDICE DOCUMENTARIA

A.S.L. F.T., busta 24

Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 7 dicembre 1963

London 7/12/63

Caro Plinio, nell'iniziare a scriverti mi rammento che prima di partire mi avevi detto che probabilmente il giorno 9, che capita di lunedì, saresti partito per Parigi, così mi domando se prima di ricevere questa lettera, non capiti che ci s'incontra qua a Londra o a Parigi.

Ti ringrazio per il tuo affettuoso telegramma. È l'unico che ho ricevuto, poi c'è stata una telefonata di mia madre. Gli amici come al solito, non ci pensano nemmeno a certe cose. All'inaugurazione c'era molta gente, più di quanto me ne sarei aspettata. Mancava Restany, che è venuto a Parigi da New-York il giorno dopo. Dopo il vernisage (si scrive così?) siamo stati a cena alla Cupole e dopo siamo stati a casa di Rumney a Ile St. Louis, che è il marito di Pegghina. Dopo, il padrone del Cresy Horse Salone, che è un amico di Janine, e stava a cena con noi (si chiama mi pare Bernardine, o giù di lì) ci ha invitato da lui, dove c'erano le solite figone che sbattevano pancia, culo, e fianchi in avanti poi in dietro, ma insomma è la solita minestra così siamo andati in una saletta privata a bere delle cose, con tutti che urlavano, in particolare Spoerri, che a un certo punto mi ha indicato un mobile dove gli sportelli, neri e rossi, sembravano persiane. E ha aggiunto che il miglior Festa era lì. Figuriamoci se proprio lui doveva dire una cazzata del genere. Io con tutto quel fumo, avevo un po' l'asma, sicché ho tagliato corto. Finalmente alle quattro del mattino, abbiamo tutti mollato (lo Schwarz e il Baj) se ne erano andati da un pezzo. Insomma se non c'era l'asma di mezzo c'era pure da divertirsi. Janine è stata molto affettuosa con me, mi ha detto che la mostra gli è piaciuta molto, e poi me l'ha detto pure Pierre il giorno dopo. È piaciuta anche a me, così quei complimenti non mi hanno imbarazzato. Ieri sera arrivato a Londra, erano le sette, o un pò meno, del pomeriggio, sono passato per arrivare all'albergo dove adesso alloggjo (ci starò una settimana, poi torno a Parigi), per Trafalgar Square dove c'è il monumento a Nelson. Mi ha fatto una impressione enorme. A veder quel tipo lassù in cima (è molto alto) solo, solo in mezzo a tutta quella gente che c'è sotto, mi è venuta una gran malinconia. E nello stesso tempo, a vederlo Nelson, lassù, isolato, mi dava una gran soggezione. Tutto questo probabilmente dipenderà dalle proporzioni del monumento rispetto alla piazza, alla piazza così com'è quando è animata, con le luci e la gente, ma insomma l'impressione è stata forte, così ho pensato agli obelischi, e mi sono detto che il tema non è esaurito, ma al contrario ci si può fare delle robe formidabili. Lunedì comprerò molte cartoline del monumento a Nelson, e se lo trovo anche un piccolo calco in bronzo (come a Roma ci sono quelli del Colosseo) poi a Roma utilizzerò questo materiale per una grande scultura intitolata In the memorie of London (in memoria di Londra). Adesso non venirmi a dire che "memorie" è scritto male, perché si riferisce a ricordo, e non a celebrazione funebre (in tal caso si scriverebbe "memory"). D'altronde se sbaglio la colpa è tutta di un mio amico, del quale mi fido abbastanza.

Cari saluti a Ninì, a Giorgio, a Mario, per te un abbraccio Tano

Archivio Giorgio Franchetti

Lettera di Tano Festa a Giorgio Franchetti, New York 12 ottobre 1967

New York 12 ottobre '67 Columbus Day

Caro Giorgio, contrariamente alle tue previsioni ho avuto ragione a seguire il mio istinto venendo qua. Mi trovo benissimo, in forma e sicuro di me. Ho uno studio al Chelsea Hotel che pago 50 dollari la settimana. È una grande stanza con due luminose finestre e il bagno personale. Ci dormo e rilavoro. Ho fatto già 12 quadri e ho ordinato e pagato in anticipo 5 tele che mi arrivano lunedì. I quadri sono tutti sul Michelangelo delle Tombe Medicee. Sono davvero belli e diversi da quelli che ho fatto finora. Alcuni con il fondo rosa le scritte alla maniera dei vecchi quadri cubofuturisti, cioè:

MICH
GEL EL
AN

Con l'immagine ripetuta e sovrapposta. Poi altri con il fondo giallo con sopra delle sbarre nere orizzontali e solo alcuni particolari della figura ma dissociati, per es.

[schizzo]

Il prossimo mercoledì Bonino verrà a vedere i quadri. L'ho chiamato al telefono e lui era molto gentile. La mattina mi sveglio presto e comincio subito a lavorare. Smetto la sera, alle sette o alle otto. Poi esco e vado a cenare da Max, Kansas City insalata, aragosta, vino bianco. Non ho mai messo piede in una galleria, non per presunzione credimi, ma penso che oramai ho quasi trenta anni e il problema non è più vedere per me che fare. Se succede qualcosa nel senso che Bonino si interessa al lavoro resto ancora un paio di settimane per fare 3 o 5 quadri grandi, altrimenti i primi di novembre sarò in Italia perché ho molta voglia di lavorare alle sculture. Barbara la vedo spesso, in modo sereno e disteso, con me è molto affettuosa e dolce come può esserlo una cara e vecchia amica. Ho nostalgia di Roma. New York è molto bella ma adesso non mi turba più, sarà per questo che riesco a stare qui in studio tutto il giorno senza avere nessuna curiosità di girare. Caro Giorgio l'impulso a scriverti questa lettera è nato dal fatto che stamattina alzandomi mentre lavoravo ho pensato a quanto o a come ti sei preso a cuore il problema che io riesca come artista. Ho anche pensato che certe volte sei terribile e rompiballe.

Comunque ciao e sei hai tempo scrivimi due righe, a presto

Ciao ad Anne

Tano

Chelsea Hotel

222 W. 23 street New York 11 NY

BIBLIOGRAFIA

ACCARDI, CASTELLANI, FESTA, KOUNELLIS, SCHIFANO 1963

Accardi, Castellani, Festa, Kounellis, Schifano, Catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1963.

ANGELI, CEROLI, FESTA, FIORONI 1967

Angeli, Ceroli, Festa, Fioroni, Kounellis, Pascali, Schifano, Tacchi, Catalogo della mostra, Galleria De' Foscherari, Bologna 1967.

ARGAN 1963a

G.C. ARGAN, *Forma e formazione*, «Il Messaggero», 10 settembre 1963, p. 3.

ARGAN 1963b

G.C. ARGAN, *La ricerca gestaltica*, «Il Messaggero», 24 agosto 1963, p. 3.

ARGAN 1963c

G.C. ARGAN, *Le ragioni del gruppo*, «Il Messaggero», 21 settembre 1963, p. 3.

ARGAN 1963d

G.C. ARGAN, *Relazione conclusiva*, in *Dodicesimo Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Atti del convegno (Rimini-Verucchio 28-30 settembre 1963), Riccione 1963, pp. 218-223.

ARNHEIM [1954] 1962

R. ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano 1962 (edizione originale *Art and Visual Perception a psychology of the creative eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954).

ARNHEIM [1958] 1960

R. ARNHEIM, *Film come Arte*, Milano 1960 (edizione originale *Film as Art*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1958).

BARILLI 1965

R. BARILLI, *Presentazione*, in *UNA GENERAZIONE* 1965.

BAROCCHI 1992

P. BAROCCHI, *Storia dell'arte in Italia. Manifesti, polemiche, documenti. Tra Neorealismo ed anni novanta 1945-1990*, vol. III, Torino 1992.

BATTISTI 1962

E. BATTISTI, *Verso un revival della psicologia della visione?*, «A.I.C.A.», a. I, fasc. 2, 1962, pp. 16-20.

BATTISTI-BONELLI *et alii* 1964

E. BATTISTI, R. BONELLI *et alii*, *Michelangelo POP. Antologia del dibattito sul tema: "La Mostra critica delle opere michelangelolesche"*, «Marcatré», a. II, 6/7, maggio-giugno 1964, pp. 125-131.

BATTISTI 1965

E. BATTISTI, *Anticlassicism though Antiquity (Michelangelo. A Modern interpretation. Five lecture by Eugenio Battisti Visiting Professor in the Department of Arte History. The Pennsylvania State University)*, pp. 1-16 in RUGGERI 2005, pp. 44-45.

BATTISTI 1966

E. BATTISTI, *Storia della critica su Michelangelo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Atti del Convegno, (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, pp. 177-200.

BELLINI 2010

R. BELLINI, *1964, Moretti e Raggianti per Michelangelo: una sfida filmica*, in LUIGI MORETTI. *RAZIONALISMO E TRASGRESSIVITÀ 2010*, pp. 213-227.

BRIGANTI 1965

G. BRIGANTI, *Un occhio a Roma e uno a New York*, «Il Messaggero», 9 maggio 1965.

C.L. 1964

C.L., *Il film di Raggianti al lido. La 'solitudine' di Michelangelo in un bel documentario a colori*, «Corriere della Sera», 4 settembre 1964, p. 13.

CALVESI 1964

M. CALVESI, *Proposte polemiche alla Biennale*, «D'Ars Agency» a. V, n. 4, 1964, pp. 27-31.

CATALOGO 1 1964

«CATALOGO 1», a cura di P. De Martiis, 1964.

COLOMBO 1968

F. COLOMBO, *Per Tano Festa*, in *TANO FESTA 1968a* e *TANO FESTA 1968b*.

COSTA 1995

A. COSTA, *Carlo L. Raggianti I critofilm d'arte*, Udine 1995.

DE MARCHIS-FESTA 1967

G. DE MARCHIS, T. FESTA, *Intervista*, in *TANO FESTA 1967*.

DEMBY 1962

W. DEMBY, *Presentazione*, in *LO SAVIO. ARTICOLAZIONI TOTALI 1962*.

DEMBY 1965

W. DEMBY, *The Catacombs*, New York 1965.

CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI 2006

I critofilm di Carlo L. Raggianti. Tutte le sceneggiature, desunte da Valentina La Salvia, interventi di Vittorio Fagone, Antonino Caleca, Lorenzo Cuccu, Lucca 2006.

ECO 1962

U. ECO, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962.

XXXII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA 1964

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Catalogo della mostra, Venezia 1964.

XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA 1993

XLV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Punti cardinali dell'arte, Catalogo della mostra, Venezia 1993.

FAGIOLO DELL'ARCO 1965

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Un pittore-regista alla 'Tartaruga'*, «L'Avanti», 5 novembre 1965.

FAGIOLO DELL'ARCO 1966

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il planetario di Tano Festa*, in *TANO FESTA* 1966.

FAGIOLO DELL'ARCO 1966

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*, Roma 1966.

FAGIOLO DELL'ARCO 1993

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Fratelli: Francesco Lo Savio e Tano Festa*, in *XLV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE VENEZIA* 1993, pp. 619-725.

GRASSO 2008

A. GRASSO, *Vita di Michelangelo*, in *Enciclopedia della televisione*, Milano 2008, pp. 906-907.

GRUPPO 1 1963

Gruppo 1: Gastone Biggi, Nicola Carrino, Natò Frascà, Achille Pace, Giuseppe Uncini, Catalogo della mostra, Roma 1963.

KÖHELER 1961

W. KÖHELER, *Psicologia della Gestalt*, Milano 1961.

LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA 2001

La facoltà di architettura dell'Università di Roma "La Sapienza" dalle origini al duemila. Discipline, docenti, studenti, a cura di V. Franchetti Pardo, Roma 2001.

LO SAVIO 1962

F. LO SAVIO, *Spazio-Luce: evoluzione di un'idea*, Roma 1962.

LO SAVIO. ARTICOLAZIONI TOTALI 1962

Francesco Lo Savio. Articolazioni totali, Catalogo della mostra, Roma 1962.

LUIGI MORETTI. RAZIONALISMO E TRASGRESSIVITÀ 2010

Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale, Catalogo della mostra, a cura di B. Reichlin, L. Tedeschi, Roma 2010.

MORETTI 1964

U. MORETTI, *Michelangelo 1964*, «D'Ars Agency», a. V, n. 2, 1964, pp. 118-119.

MOROSINI 1965

D. MOROSINI, *Le 'personali' romane di Tano Festa e Franco Sarnari. Due giovani pittori d'avanguardia*, «Paese sera», 16 novembre 1965.

MOSTRA CRITICA 1964

Mostra critica delle opere michelangiolesche, Catalogo della mostra, a cura di P. Portoghesi, B. Zevi, Roma 1964.

MUNTONI 2001

A. MUNTONI, *Due strategie innovative nell'insegnamento della storia dell'architettura: Leonardo Benevolo e Bruno Zevi, 1954-1979*, in *LA FACOLTÀ DI ARCHITETTURA DELL'UNIVERSITÀ DI ROMA* 2001, pp. 85-112.

PONENTE 1963

N. PONENTE, *Relazione*, in *Dodicesimo Convegno Internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Atti del convegno (Rimini-Verucchio 28-30 settembre 1963), Riccione 1963, pp. 91-97.

PORTOGHESI 1964a

P. PORTOGHESI, *Mostra critica delle opere michelangiottesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma*, «L'architettura cronache e storia», n. 104, anno X, n. 2, giugno 1964, pp. 80-91.

PORTOGHESI 1964b

P. PORTOGHESI, *Nota sull'allestimento*, in *MOSTRA CRITICA* 1964, pp. 9-12.

PREVITALI 1964a

G. PREVITALI, *Al Palazzo delle Esposizioni di Roma. Fantasie su Michelangelo*, «Rinascita», 29 febbraio 1964, pp. 26-27.

PREVITALI 1964b

G. PREVITALI, *Michelangelo demistificato*, «Paragone. Rivista di arte figurativa e letteraria», a. XV, n. 179, 1964, pp. 56-62.

C. L. RAGGHIANI 1964

RAGGHIANI, *Michelangiolo*, filmato, 1964.

RUGGERI 2005

T. RUGGERI, *1964: Michelangelo secondo Tano Festa*, «Abitare la Terra», a.V, 2005, pp. 44-45.

SENATO DELLA REPUBBLICA 1963

Senato della Repubblica, *Atti della delibera della 6° Commissione Istruzione pubblica e belle arti, 2° seduta in sede deliberante, 17 ottobre 1963*

Disponibile su: <http://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/DF/263844.pdf> [data di accesso 10 ottobre 2012]

TANO FESTA 1963

Tano Festa, Catalogo della Mostra, Galleria J, Parigi 1963.

TANO FESTA 1966

Tano Festa, Catalogo della mostra, Galleria Schwarz, Milano 1966.

TANO FESTA 1967

Tano Festa. Opere 1960-66, Catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma 1967.

TANO FESTA 1968a

Tano Festa, Catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Torino 1968.

TANO FESTA 1968b

Tano Festa, Catalogo della mostra, Galleria Arco d'Alibert, Roma 1968.

TANO FESTA DA MONDRIAN A MICHELANGELO 2004

Tano Festa da Mondrian a Michelangelo. Opere dal 1963 al 1978, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2004.

UNA GENERAZIONE 1965

Una generazione: Adami, Angeli, Aricò, Castellani, Del Pezzò, Festa, Mauri, Pozzati, Recalcati, Schifano, Catalogo della mostra, Galleria Odyssia, Roma 1965.

VASARI [1550-1568] 1962

G. VASARI, *La "Vita di Michelangelo" nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curate e commentate da P. Barocchi, vol. IV-V, Napoli-Milano 1962.

VILLA 1959

E. VILLA, *Franco Lo Savio*, «Appia Antica. Atlante di arte nuova» n. 1, 1959.

VILLA 1970

E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Milano 1970.

VIVALDI 1964

C. VIVALDI, *Asterisco. Tre mostre a 'la Tartaruga', Roma*, «Collage», n. 2, marzo 1964, p. 33-34.

ZEVI 1945

B. ZEVI, *Verso un'architettura organica*, Torino 1945.

ZEVI 1962

B. ZEVI, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino 1962 (sesta edizione).

ZEVI 1964

B. ZEVI, *Michelangelo in prosa*, «Architettura. Cronache e Storia», n. 99, a. IX, n. 9, gennaio 1964, pp. 650-712.

ABSTRACT

Il saggio esamina un nucleo di opere di Tano Festa realizzate tra il 1963 e il 1967, indagando con metodo filologico il ventaglio delle possibili fonti attraverso cui l'artista elabora alcune iconografie michelangeloesche. L'analisi stilistica delle opere, guidata dagli scritti privati di Festa e da una rilettura delle sue note dichiarazioni, permette di accertare come la meditazione su Michelangelo sia contemporanea a una intensa fase di sperimentazione sulle tecniche meccaniche della produzione dell'immagine. Le scelte di Tano Festa si precisano in una serie di riferimenti figurativi e letterari, che evidenziano il ruolo esercitato nell'immaginario dell'artista dalle celebrazioni promosse per la ricorrenza del IV Centenario della Morte di Michelangelo (1964). In quell'occasione, attraverso il ricorso a mezzi fotografici e cinematografici, l'opera di Buonarroti fu oggetto di una insolita interpretazione critica che convergeva sulle indagini dei meccanismi della visione, centrali nella ricerca linguistica dell'arte coeva ed esplorate da Tano Festa attraverso la mediazione di *Arte e Percezione visiva* di Rudolf Arnheim.

This essay analyses a group of works created by Tano Festa between 1963 and 1967 and investigates the possible sources for the artist's working on Michelangelo Buonarroti's iconographies. The stylistic analysis of Festa's works is based on his own correspondence and on his well known statements, here newly reconsidered. It helps to clarify that Festa's thinking on Michelangelo is contemporary to his experimenting with mechanical techniques of image production. Tano Festa's choice of subjects reflects a series of figurative and literary references, which allow to highlight the role played in his imagination by the celebrations for the IV Centenary of Michelangelo's death (1964). On that occasion, Michelangelo's work was subjected to a critical process which took advantage of media such as photography and cinema. This critical interpretation focused on the investigation of the process of vision, a central concern in contemporary art, and was explored by Tano Festa through the suggestions he elicited from *Art and Visual Perception a psychology of the creative eye* by Rudolf Arnheim.

APPRODI E VEDETTE. *AMORE MIO* A MONTEPULCIANO NEL 1970

Già i contemporanei si interrogavano su quanto ancora oggi lascia stupiti: cosa mai presagisce un titolo così insolito e irriducibile a ogni altro della stagione? Un nome del genere, in effetti, non si era mai sentito per una mostra, tantomeno per una mostra d'avanguardia come pretendeva di essere quella inaugurata a Montepulciano nell'estate 1970. Ciò che di singolare *Amore mio* possedeva, però, non si limitava al titolo. Per l'occasione un manipolo di artisti decise finalmente di mettersi alla prova con scelte estranee ai protocolli. Cercò un luogo sconosciuto al *mainstream*, individuò un finanziatore, si diede un tema dalle maglie più larghe possibili, estese l'invito ad alcuni colleghi non per forza legati da ricerche affini. L'affronto – con ogni evidenza – si riservava alla critica: a Palazzo Ricci, per una volta, le regole dovevano dettarle gli artisti, non i critici. Di tante ambizioni informavano le prime righe del comunicato spedito alla stampa. «La mostra – si leggeva – vuole inaugurare un diverso comportamento, inedito nella storia del costume culturale: affermare per ciascun artista la diretta responsabilità di configurarsi criticamente al di fuori della consueta mediazione della critica d'arte»¹. Ma per quanto ci si volesse smarcare dalle abitudini, i tempi della sola provocazione sembravano lontani: adesso andavano messi in agenda pure aperture e gesti concilianti. Anche per questo in corso d'opera venne chiamato un interprete destinato a giocare un ruolo non di poco conto, mentre al giorno della vernice seguì un convegno col proposito di farne gli stati generali della critica italiana.

Amore mio fu dunque un esperimento, quello di una categoria che ancora portava i segni della mobilitazione sessantottesca. Insieme alla disputa civile alla quale ciascuno si sentì vocato nei modi più vari, da allora i suoi esponenti avevano calato nell'agone anche le loro ragioni corporative. Dibattere con foga sulla propria autonomia di professionisti e insieme di intellettuali divenne un esercizio contiguo a quello creativo. Istantanee le ricadute: gli artisti si erano trasformati in figure consumate dalla polemica, con l'assillo di domande senza risposte certe e inclini al pubblico litigio come ancora non si era visto. A Montepulciano quel comportamento dai rituali già consolidati subì una tregua. Le estenuanti discussioni di fine decennio parvero risolversi di colpo: ciò che finora si era solo vagheggiato o, nel migliore dei casi, aveva patito di astrazione, lì acquistò le forme più persuasive. La via anti-istituzionale, la gestione senza deleghe, il riconoscersi in una comunità di sodali, lo scambio delle parti, l'assenza di premi, giurie o gare: queste mosse – ne convenivano tutti – garantivano il primato dell'artista, erano l'antidoto a un collegio critico al cui fianco la convivenza si era fatta sempre più ardua.

Sparsi su ampie metrature tipografiche, i referti sostennero la prova; ne compresero l'eccellenza. Insieme ai suoi inconsueti meccanismi, vennero guardate senza troppe pregiudiziali anche le opere di un'avanguardia che ancora poteva dirsi capita a fatica. «L'avvenimento più vitale dell'annata artistica»², scrisse una firma di spicco riassumendo le voci dei più. Taluni si affrettarono a rinominarlo: ecco l'«Antibiennale» – i confronti si imponevano, e non solo perché il 1970 è anno di Biennale. In una stagione in cui ogni operazione culturale viene caricata di aspettative altissime per poi trovarsi quasi sempre demolita dai consuntivi, simili letture meritano tutta l'attenzione. Eppure *Amore mio* non fu solo l'approdo di molti auspici o una vacanza dai circuiti più rodati – il che peraltro sarebbe già tanto – : in materia di ricerca estetica, rappresentò il varo di una sensibilità i cui sentori

Oltre agli intervistati che con i loro ricordi hanno offerto testimonianze preziose, l'autore desidera ringraziare Flavio Fergonzi, Angela Vincenti e Claudio Abate.

¹ Archivio Privato Montepulciano, da ora APM, comunicato stampa n. 1 di A. Bonito Oliva, senza data (ma giugno 1970).

² MENNA 1970a, p. 11.

avevano preso a manifestarsi da poco. Se ne accorse chiunque visitò Palazzo Ricci che malgrado un titolo così amorevole là dentro si respirava un'aria perturbante. I testimoni, per l'esattezza, riferirono di un clima mortifero. Ciò stupì doppiamente perché a un immaginario dal forte tasso emotivo gli artisti non giunsero per stipule o programmi, ma in modo inatteso e ciascuno secondo la propria nuova attitudine. Iniziava la retromarcia dal vitalismo che finora, qualunque fosse la moda, aveva dettato il corso: quella dimensione greve e confinante con l'antropologia sosterà a lungo tra le esperienze visive del decennio appena entrato.

Distanti oltre quaranta anni, capita sovente di leggere gli esiti dell'estate d'arte 1970: la visibilità di un critico destinato a lunga e fortunata carriera, la sequela di benemerite iniziative romane in origine a essa ispirate. Curioso si insista tanto sulle conseguenze lasciando invece nel mistero non meno importanti opere, ruoli e ragioni. *Amore mio*, d'altra parte, è sempre sfuggita al vaglio degli studi, anche ai molti che da qualche tempo stanno rileggendo su base storica le vicende della neoavanguardia italiana. Chi finora ha voluto avvicinarsi ha così disposto solo di un catalogo che, per quanto corposo, non è proprio uno strumento eloquente. Una copertina bianca precede un'infilata di foto in bianco e nero a tutta pagina: poche illustrano quanto effettivamente andò in mostra. Nessun saggio, solo una chiosa introduttiva, qualche laconica didascalia e alcune disarmanti dichiarazioni di poetica. Il tutto – è quasi scontato anticiparlo – assolve uno scopo studiattissimo. Informazioni più confortanti affiorano invece ricomponendo la rassegna stampa coeva, interrogando i protagonisti rimasti, cercando le foto degli allestimenti e, soprattutto, compulsando l'archivio di chi fu la mirabile finanziatrice dell'evento. Qui dunque si prova a dar conto del daffare che per qualche mese catalizzò ampi strati dell'Italia artistica, tenendo lo sguardo largo per intrecciarne i dati con le schermaglie del tempo.

Tempi, modi e ritratti

1. Gentilissimo professor Gino Marotta, sono lieta di comunicarle, a titolo personale e a nome del Centro Culturale Poliziano, di cui sono Presidente responsabile, che l'idea da lei esposta, per una manifestazione artistica da tenersi nella prossima primavera-estate 1970, interessa molto [...] La prego, anzi la invito ad occuparsi di tutta la strutturazione della rassegna, nella parte ideativa e tecnica, così come da lei proposta e presentata³.

È il 7 aprile 1970 quando Maria Russo invia da Montepulciano questa lettera a Gino Marotta⁴. Moglie del notaio Emilio Vincenti, la quarantunenne Russo è già un'intellettuale di riferimento sulla scena locale. Insegna storia dell'arte al liceo classico, mentre al Centro Culturale Poliziano da lei stessa fondato promuove incontri, cineforum e spettacoli teatrali. Le sue preferenze artistiche non si vincolano a un'epoca: studia Rinascimento e barocco (in seguito firmerà saggi su Michelozzo, Poliziano e Andrea Pozzo), ma visita anche ogni edizione della Biennale. Di tanto in tanto soggiorna a Roma: qui, a inizio 1970, conosce Marotta e l'ambiente che gli gravita attorno. L'occasione è fornita da alcuni acquisti fatti da Russo presso il Mana Art Market, la galleria specializzata in multipli d'autore gestita dall'artista con la moglie Nancy⁵. Subito avanza una proposta reciproca: in una Montepulciano da sempre impermeabile al contemporaneo⁶, potrebbe avere luogo una collettiva di giovani ideata proprio da Marotta e finanziata da Russo.

³ APM, Lettera di M. Russo a G. Marotta, 7 aprile 1970.

⁴ Per un esaustivo profilo biografico di Maria Russo (1929-2009), cfr. ROSENKRANZ 2010, pp. 143-145.

⁵ Cfr. *IL "MANA" DI NANCY MAROTTA* 1996.

⁶ Cfr. il regesto delle vicende e delle esposizioni toscane in *CONTINUITÀ* 2002.

Due personali di Marotta, nella speranza di una mostra nella nostra città appare l'8 marzo 1970 su «L'Araldo Poliziano» diventando il primo documento pubblico a riguardo⁷. Meno di quattro mesi dopo – *Amore mio* aprirà il 30 giugno⁸ – quella speranza avrà preso forma. Tempi così brevi consentiranno comunque ogni genere di crisma: Russo otterrà il patrocinio del Comune, il *placet* dei notabili poliziani, un catalogo edito dal Centro Di e soprattutto una sede storica quale Palazzo Ricci, l'edificio appena restaurato attribuito per tradizione a Baldassarre Peruzzi (Fig. 2).

Marotta, dal canto suo, è un artista dalle tante risorse che ha già fatto incetta di successi. Da quasi un lustro le sue sculture in metacrilato sagomato a guisa di animali o alberi ne fanno un interprete singolare del pop italiano. Questo però è solo il lato più esposto di un'attività che, con la collaborazione all'Olivetti e ad altre aziende, spazia fino all'*industrial design*. Oltre alle mostre importanti degli ultimi tempi, poi, il suo *curriculum* registra anche una non trascurabile sequela di commissioni pubbliche in tutta Italia⁹. Marotta insomma si destreggia su tavoli diversi con una disinvoltura rara: non era ironico Leonardo Sinisgalli quando sul «Corriere della sera» del maggio 1970 rivelò che «c'è stato un momento in cui [egli] avrebbe potuto avere l'appalto pubblicitario di tutta l'Autostrada del sole»¹⁰. Se adesso l'artista si fa promotore di una mostra è perché nel suo passato recente esperienze del genere non mancano. Insieme alla pratica maturata al Mana con personali e collettive altrui, c'era anche lui infatti tra gli ideatori de *Lo spazio dell'immagine*, l'evento di cui, quattro anni dopo, intende aggiornare lo spirito¹¹.

Il progetto sottoposto da Marotta nella primavera 1970 ha beneficiato delle discussioni con Fabio Mauri e Paolo Scheggi: a questo collettivo che intrattiene confronti assidui anche a distanza – lo compongono due romani e un milanese – spetta di fatto la genesi di *Amore mio*¹². Conviene leggerne i passi salienti, anche perché quel documento avrà la fortuna di ricevere una fedele messa in opera. L'iniziativa si comporrà di due fasi. Prima, la mostra degli artisti:

[Ognuno disporrà di uno] spazio libero, entro cui, partendo dalla presentazione della propria opera, presenterà nomi e situazioni a cui riconosce una relazione – passata o prospettica – con il proprio lavoro. Così ciascuno potrà partecipare alla mostra non solo esponendo le proprie opere, ma anche designando nomi, opere d'altri artisti ed eventi in cui ritrova un colloquio muto con la propria formazione e lo sviluppo del proprio lavoro, capaci di ricostruire anche un itinerario didattico. Egli così potrà esercitare la più completa libertà di scelte e di indicazioni.

Seconda, l'incontro tra i critici all'indomani dell'inaugurazione:

Prendendo spunto dalle singole proposte della mostra, [costoro] potranno dibattere e presentare, anch'essi in prima persona, al di fuori financo della traccia dell'intera mostra e di ogni singola proposta il loro punto di vista. Analogamente agli artisti, i critici presenteranno una *Mostra della critica d'arte* in quanto esporranno la proprie ipotesi di lavoro nello stesso arco di tempo e di spazio in cui sia articola la manifestazione¹³.

⁷ Eccone l'*incipit*: «Gino Marotta, scultore, pittore, designer, ammiratore del paesaggio storico e naturale di Montepulciano, è il propugnatore di una grande rassegna d'arte contemporanea nella nostra città. È opportuno conoscere l'attività e il valore di un personaggio che potrebbe diventare fulcro catalizzatore e proficuo della vita culturale e socio-economica poliziana», RUSSO 1970, p. 15.

⁸ Fissata per il 30 settembre, la chiusura verrà prorogata al 25 ottobre.

⁹ Come il soffitto del palazzo della Rai a Roma, le vetrate per il Centro congressi a Bergamo, la decorazione per la sede dell'Acea a Roma, la facciata della Sinagoga di Livorno. Sull'artista, in generale, cfr. CALVESI 2007.

¹⁰ SINISGALLI 1970, p. 12.

¹¹ Sulla mostra e sul ruolo di Marotta, cfr. RADÌ 2009, pp. 51-79.

¹² Testimonianza di Marotta all'autore, Roma, 21 giugno 2012. Sull'asse artistico Roma-Milano di questi anni, cfr. *GLI IRRIPETIBILI ANNI '60* 2011.

¹³ APM, Progetto della mostra *Amore mio* di G. Marotta, non datato (ma primavera 1970).

La prima idea forte, dunque, stava nel rifiuto dei soliti regimi espositivi. Fuori dagli spazi privati, le collettive seguivano da sempre un *iter* senza sorprese: una commissione di critici selezionava gli artisti per fare il punto sull'attualità, altrimenti per svolgere il tema a programma; poi di norma pittori e scultori sottostavano a un secondo vaglio: stavolta se ne cercava il vincitore. Era, in buona sostanza, la prassi della Biennale tradotta in sedicesimo e imitata anche dalla rassegna nella provincia più sperduta. Con un aggravante, peraltro. Da una occasione all'altra l'accento parve scivolare più sugli interpreti che sui protagonisti, cosicché quella ecumenica – e già invisita a suo tempo – *Mostra della critica d'arte italiana 1961* ne sembrava l'ispiratrice neppure troppo latente¹⁴. Capovolte le gerarchie e placati gli agonismi, Montepulciano volle sottrarsi a una simile industria¹⁵: lì gli artisti invitavano altri artisti e – più inaudito ancora – il ceto critico al suo completo.

Ma anche ogni altra direttiva dovette sembrare abolita se, in fin dei conti, quanto si chiedeva sapeva di pretesto per concedersi le più larghe vie d'uscita. Occorreva sviluppare un'indagine tutta soggettiva: a mezzo opere d'arte, andavano confessate le proprie passioni visive, dichiarate le simpatie tra pari, illustrate le genealogie culturali d'appartenenza. Bisognava dare corpo ai propri amori di ogni specie, in breve. Se gli artisti occupavano Palazzo Ricci, tuttavia, non era per barricarsi nella torre d'avorio: poi gli esiti legittimeranno ben altre letture, ma in origine la proposta aveva poco di evasivo. Era anche un rapporto di consentaneità quello cercato, uno stato collettivo che, dell'arte, esaltava la forma politica in chiave eminentemente esistenziale¹⁶. Anche per questo l'esperienza poteva estendersi oltre i confini professionali e reclutare le altre figure necessarie alla sua riuscita: un giovane critico, Achille Bonito Oliva, e un architetto, Piero Sartogo, vennero cooptati già nelle prime settimane di gestazione.

Una tale originalità non nasceva dal nulla: qualche precedente da studiare lo offriva chi, nel frattempo, si era guadagnato la fama di apripista e a ogni sua mossa seguivano ricadute sicure. «Cedere una parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di se stesso è l'opera che mi interessa», aveva scritto Michelangelo Pistoletto nel manifesto col quale invitava chiunque a condividere la sua sala personale alla Biennale del 1968¹⁷. Meno di due anni dopo, in *Gennaio 70*, l'artista cambiò formula. L'anastatica di un quotidiano annunciava in catalogo: «Pittore scultore 39enne, celibe, conoscerebbe signorina 30-36enne, carina, buona moralità, amante dell'arte, scopo amicizia ed eventuale matrimonio»¹⁸. Alla medesima mostra partecipava anche Giulio Paolini: non con un suo lavoro, ma con un originale di Francis Picabia la cui foto in catalogo si affiancava a brani di Vico, Merleau-Ponty e Borges¹⁹. Con quei miti personali l'artista ripeteva l'intuizione di *Vedo*, l'uscita romana di inizio anno: insieme a opere di propria fattura, lì aveva esposto anche una tela di Josef Albers. Rilanciando su larga scala quanto di ancora episodico si muoveva nell'arte italiana, *Amore mio* farà un'operazione di sintesi: combinerà l'ideale comunitario di Pistoletto col sofisticato sguardo retrospettivo di Paolini.

2. La lista delle presenze fu completata a fine aprile. Sedici nomi noti, geografie diverse, titoli non sempre pari tra loro. Alfano, Alviani, Ceroli, Colombo, De Vecchi, Fabro, Kounellis, Mambor, Marotta, Mauri, Merz, Nanni, Nannucci, Pistoletto (che subito lasciò il posto a

¹⁴ Cfr. *MOSTRA DELLA CRITICA 1962*.

¹⁵ Un censimento completo dei molti premi artistici che si inseguono anche nell'Italia post-sessantottesca si trova in *IL 1950. PREMI ED ESPOSIZIONI 2000*.

¹⁶ Sul tema cfr. *COMMUNITY ART 2011*.

¹⁷ Sul progetto, poi abortito, cfr. ROBERTO – MUNDICI – FARANO 2005, pp. 78-79. L'artista stesso parlò dell'iniziativa in PISTOLETTO 1970, p. 77.

¹⁸ *GENNAIO 70 1970*, p. n.n.

¹⁹ Alla Biennale dello stesso anno, inoltre, Paolini aveva inizialmente pensato di esporre tra i propri lavori anche una tela di Twombly, cosa che poi non avvenne. Su queste opere, cfr. DISCH 2009, p. 210, n. 197.

Vettor Pisani), Scheggi e Tacchi. Arte pop, programmata, povera e concettuale: questi i ranghi di provenienza, anche se poi visitare le sale di Palazzo Ricci guidati dalle etichette di conio più o meno recente darà scarse soddisfazioni. Pochi mostreranno le stesse fisionomie che li avevano fatti conoscere: l'adunata, d'altra parte, cadeva in un giro di mesi nei quali le conversioni e i riasseti di cui adesso ciascuno sente necessità erano ancora *in fieri*.

Rimaneva un dettaglio importante: quale nome per tutto ciò? 'Amore mio' fu presto accettato senza riserve. Lo propose Marotta per il quale formule del genere diventeranno una sigla – chiamerà *Le affinità elettive* la collettiva invernale del Mana²⁰, poi *Amore amore* il suo ciclo di serigrafie del 1971 e ancora così le incisioni su carta di due anni dopo²¹. I colleghi ne lodarono la provocazione implicita: «Con queste parole *kitsch* – spiegherà Mauri – abbiamo voluto esprimere la nostra polemica»²². Le chiose della stampa useranno invece il cemento degno di un rebus, col risultato che ciascuno avrà detto la sua. Era inevitabile, il sintagma funzionava a più livelli: mancava di precedenti, prometteva allo spettatore qualcosa di inedito e, una volta sapute le intenzioni, era fulmineo nel riassumerle. Garantiva anche un cortocircuito a effetto perché erompeva dai gerghi dell'arte per affondare nei più vietati luoghi nazionali-popolari (specie ora che al cinema dominava l'Alberto Sordi di *Amore mio aiutami*, mentre *L'amore mio sei tu* di Sacha Distel con *Sei l'amore mio* di Massimo Ranieri rappresentavano degli assilli canori²³). Forse ebbe una ripercussione immediata. Chissà se Gian Emilio Simonetti adottò lo stesso scarto mentale per *Ma l'amor mio non muore*, la raccolta di fogli eversivi data alle stampe nel 1971 e censurata dalla questura prima ancora di finire in libreria²⁴.

Come non bastasse, il pubblico veniva straniato anche dal manifesto: un campo bianco accoglieva una minuscola riproduzione virata in rosa confetto dell'*Amore e Psiche* di Canova (Fig. 1). Raffinatissima e tutta pensata al risparmio, quell'immagine diventa meno eccentrica se allineata alla fortuna canoviana del momento. Con i suoi monografici alla Sapienza e la *Storia dell'Arte* Sansoni, Argan ne era stato il motore già dal 1968²⁵. Il nuovo Canova uscì subito dall'Accademia: un po' sgomenta sapere che la più importante rivista d'avanguardia del momento, «Cartabianca», nel marzo 1968 gli riservasse ben sei colonne a firma del professore²⁶. Ma d'altronde non ci volle molto – neppure la mostra didattica allestita a fine 1970 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna²⁷ – per capire quale risorsa il neoclassico fosse divenuto per i «decisi a trasgredire alla falsa urgenza dell'attualità»²⁸.

Apporti, complicità

All'indomani della ratifica a Marotta, Russo scrisse anche ad Achille Bonito Oliva investendolo del ruolo di «Segretario generale». Cosa significasse quella formula dal tono burocratico destinata ad accompagnare il nome su tutte le carte di *Amore mio* era subito spiegato dall'elenco sottostante. Egli avrebbe fatto rispettare agli artisti i patti stabiliti, redatto i comunicati stampa, coadiuvato l'edizione del catalogo, seguito gli allestimenti: uffici di pura

²⁰ Cfr. *IL "MANA" DI NANCY MAROTTA* 1996, pp. n.n.

²¹ MAROTTA 1971; GINO MAROTTA 1973. Ma c'è anche un precedente: MAROTTA 1965.

²² In MASSARI 1970, p. 23.

²³ *Amore mio* era anche il titolo di un film di Raffaello Matarazzo del 1964 e *L'amore* di Jean Luc Godard del 1969. Ma non va trascurata anche la canzone *Ciao Amore ciao* di Luigi Tenco del 1967.

²⁴ SIMONETTI 1971. Il titolo riprende l'omonimo film del 1913 di Mario Caserini.

²⁵ ARGAN 1969; ARGAN 1968a; ARGAN 1970a; ARGAN 1970b, pp. 249-268.

²⁶ ARGAN 1968b, pp. 30-32.

²⁷ Curata da M. Fagiolo e M. Di Puolo, la mostra fotografica non ebbe catalogo.

²⁸ TRINI 1971a, p. 53.

gestione, in sostanza²⁹. A mostra ultimata, i compiti effettivi supereranno quelli preventivati. Di fondo però rimaneva vero quanto, in settembre, Bonito Oliva stesso avrebbe ammesso senza troppe perifrasi sulle pagine di «Domus»: «Gli artisti hanno chiamato me a contraddire il mio ruolo di critico d'arte»³⁰.

In quel caso, affidarsi a chi era noto da tempo per tale attività e già aveva in tasca la tessera dell'Aica – l'Associazione Internazionale Critici d'Arte – non inficiava gli ideali di *Amore mio*. Il Bonito Oliva della primavera 1970 possedeva i requisiti per un'operazione del genere: specialmente agli occhi di un artista, egli doveva apparire dentro ai giochi ma non ancora abbastanza da esserne compromesso. A Roma vi era giunto da poco, nel 1968, munito di una laurea in giurisprudenza e un tirocinio alle bolognesi edizioni Sampietro. Non poteva vantare un incarico accademico – questo arriverà nel 1972 dall'Università di Salerno – ma i luoghi giusti e l'amicizia con il conterraneo Filiberto Menna gli avevano già concesso di avvicinare l'*enclave* arganiano. Mancava anche di esperienze curatoriali, cosicché il pur esiguo contributo al fianco di Calvesi per il catalogo del *Teatro delle mostre* rimaneva, per lui, un'emergenza³¹. In compenso aveva un trascorso di poeta sperimentale ben provato da alcune sue raccolte di fine decennio³². Nella Roma di Villa e Vivaldi non si trattava certo di un contrassegno; eppure anche in virtù di quella duplice natura professionale egli stava intrattenendo uno scambio quasi simbiotico con gli artisti di cui seguiva il lavoro.

L'intraprendenza accomunava Bonito Oliva ai trentenni come lui affacciatisi sui circoli della critica da neppure un lustro. Al pari di Celant e Trini e, in altra misura, di Vergine, Palazzoli e Fagiolo, egli stava scalando le vette dell'*establishment* con una celerità sconosciuta alla generazione precedente. Dall'approdo romano ci si era abituati a vederlo in tutte le occasioni di qualche peso, anche solo tra le file dei collaterali³³. Inoltre aveva appena assolto quel viaggio di aggiornamento negli Usa ormai divenuto d'obbligo per chiunque fosse alle prese con l'avanguardia³⁴. Ma il modo migliore per saggiarne l'ansia di accreditarsi rimane il censimento dei contributi mensilmente dispensati sulle tribune di ogni specie. «Cartabianca», «Che fare», «Collage», «Domus», «Flash Art», «In», «Made In», «Marcatrè», «Metro», «Nuova Corrente», «Opus International», «Senzamargine», «Tempi moderni», «Tropico», «Zoom»: sono i periodici di riferimento e quelli di fronda, i bollettini e gli organi di galleria dove, nel solo triennio 1968-1970, le prove vanno accumulandosi in tale copia da trasformare il loro autore in una presenza ubiquitaria.

L'attualità artistica è la materia esclusiva di quelle pagine. Al contrario di ogni suo omologo romano, infatti, Bonito Oliva scarta a priori l'idea di reggere a doppio filo un'attività militante e una prettamente storica. (Non è solo l'assenza di un ruolo universitario a spiegare ciò che piuttosto è un'attitudine: anche quando di lì a breve inizierà a guardare al Manierismo, lo farà con un occhio tutto strumentale, con l'intenzione cioè di scorgervi le continuità nel presente³⁵). Ogni sua scrittura si sforza così di penetrare le ragioni degli artisti, vuole risalire

²⁹ APM, Lettera di M. Russo ad A. Bonito Oliva, datata 8 aprile 1970.

³⁰ BONITO OLIVA 1970a, p. 46. Su Bonito Oliva cfr. *INCONTRI CON LA GIOVANE CRITICA* 1969, p. n.n.; *L'ARTE E IL SISTEMA DELL'ARTE* 1974, pp. 2-12; VAGHEGGI 2006, pp. 9-24.

³¹ Per ciascuno degli espositori Bonito Oliva redasse una breve didascalia di commento.

³² BONITO OLIVA 1967; BONITO OLIVA 1968; cfr. anche l'intervento di Bonito Oliva in MICCINI 1972, pp. n.n.

³³ Il critico, per esempio, partecipò al dibattito sull'arte povera tenutosi per tutto il 1968 presso la galleria De' Foscherari, poi in ottobre all'incontro tra critici di *Arte povera più azioni povere* e nell'estate 1969 al convegno di apertura di *Al di là della pittura* a San Benedetto del Tronto.

³⁴ BONITO OLIVA 1969, p. 56. In ordine di uscita, alcuni libri e articoli scritti dai critici direttamente negli Stati Uniti o, più spesso, una volta tornati in Italia: BOATTO 1967; LONZI 1968, pp. 146-150; PALAZZOLI 1968, pp. 9-17; CALVESI 1968, pp. 2-5; CELANT 1969a; VOLPI 1969; DIACONO 1970, pp. 6-21. In generale sui coevi rapporti Italia-Usa, cfr. CONTE 2010.

³⁵ Bonito Oliva affrontò per la prima volta il tema del Manierismo a fine 1971 in occasione dell'esame per accedere alla docenza presso l'Università di Salerno (testimonianza del critico all'autore, Roma, 19 settembre

alle istanze originarie della loro ricerca. Strutturalismo, marxismo, antropologia culturale, psicanalisi, Scuola di Francoforte: lo sfoggio di riferimenti per rapidi cenni o lunghe citazioni assicurerà le vertigini anche al più disposto tra i lettori. Ai primissimi del 1970, però, data un passaggio dall'evidenza cristallina. Bonito Oliva intercetta uno strappo: gli artisti – spiega su «Marcatrè» – vanno rinunciando all'estroversione, alla spettacolarità che fino un istante prima ne marchiava le gesta; costoro ricusano il pubblico, adesso gli preferiscono la marginalità di chi si riconosce solo nei propri simili. La loro è una «comunità concentrata»³⁶.

Amore mio consentì a Bonito Oliva di appartenere a tale comunità. Un esercizio critico alternativo, non selettivo o dirigistico ma sodale alle scelte degli artisti: questo egli poté sperimentare per l'occasione. La strada, d'altra parte, era già stata tracciata. *Autoritratto* di Carla Lonzi rimaneva un'eminenza («Sono forse diventata artista?»³⁷, si chiedeva l'autrice nel passaggio più emozionante del libro), ma costituivano esempi originali anche il Germano Celant che nell'aprile 1968 alla Carabaga lasciò parlare un registratore audio in sua vece³⁸ o il Tommaso Trini che nel 1969 partecipò ad *Aria Condizionata*³⁹ e a *Campo urbano* a strettissimo fianco degli artisti. Da Montepulciano giunse l'ennesima prova, e oggi ne rimane un segno vivo nel catalogo della mostra dove Bonito Oliva ebbe a uso il medesimo spazio riservato agli artisti. In un primo piano a firma di Ugo Mulas⁴⁰, il critico ritorna con il proprio volto inquisitorio in tutte le sue otto pagine tra loro identiche; lo sovrastano non meno angoscianti frasi sottratte al Maurice Blanchot de *Lo spazio letterario*⁴¹. Otto immagini dalla frontalità esasperata, «otto movimenti necessari per raggiungere la morte»⁴² (Fig. 6).

Necrofilie

1. «Cittadini, consideratemi irresponsabile di quanto succedel». Aveva un *incipit* da convenzione giacobina la frase di Luciano Fabro ripetuta allo strenuo su nastro magnetico. L'artista si era assicurato la sala «più ricca di storia, quella grave di racconti e leggende, affrescata con quadri d'amore mitologici»⁴³. Poi, nel vano di una finestra spalancata, aveva disposto un altoparlante: confusa dai rumori di fondo, quella voce doveva risuonare come un'eco lontana (Fig. 9). Che il visitatore ne uscisse esterrefatto era quanto di meno potesse accadere: in Italia, mai nessuno si era spinto a scelte e a tecniche così smaterializzate. Qualche intendente appena un po' dentro al pensiero di Fabro poteva invece trovarvi una conferma. Non era stato proprio lui, complici Lonzi e Paolini, a denunciare l'ingerenza della politica –

2012). Ciò gli fu di spunto per *La citazione deviata*, l'intervento dell'anno successivo in occasione del convegno *Critica in atto* presso gli Incontri Internazionali d'Arte.

³⁶ BONITO OLIVA 1970b, p. 72.

³⁷ LONZI 1969, p. 8.

³⁸ CELANT 2011, p. 70.

³⁹ «*Aria Condizionata*, una spedizione cui hanno partecipato il critico Tommaso Trini e nove artisti chiudendosi per 109 ore nel locale sotterraneo con una scorta di strumenti e materiali oltre gli effetti personali da viaggio: 5 litri di latte, 108 cubi di poliuretano espanso, 3 macchine fotografiche, un frigorifero, 4 scatole di tonno, 12 uova, 11 spot, due registratori, una bicicletta, un giradischi, una scala, un tubo di plastica, 3 chili di riso, due bottiglie di whisky, una scatola di incenso indiano. Il raccolto della spedizione è stato: settanta chili di rifiuti, novecentosessanta fotografie, 250 metri di film, 8 ore di nastro registrato il cui contenuto verrà usato in una pubblicazione che darà ampio conto dei materiali, delle azioni, delle persone, dei risultati raggiunti», in *ARLA CONDIZIONATA* 1969, p. 45.

⁴⁰ «Il tipo di illuminazione del volto di Bonito Oliva e la reiterazione dell'immagine nelle otto pagine del catalogo – ha scritto in merito Giuliano Sergio – è un chiaro rinvio al film-ritratto che Mulas ha visto nella Factory di Andy Warhol e che ha documentato nel suo libro sui pop americani», in *UGO MULAS* 2008.

⁴¹ Oggi Bonito Oliva riferisce strategicamente quelle frasi a Nietzsche, cfr. *A ROMA* 2010, p. 89. In realtà esse provengono da BLANCHOT 1967, pp. 91-97.

⁴² *AMORE MIO* 1970, pp. n.n.

⁴³ FABRO 1978, p. 87.

quella dalle forme più rozze – nei fatti dell’arte? «L’artista non ha ragione di sconfessarsi, né davanti a se stesso, né davanti al proletariato», questo e altri passi di analogo tenore si agitavano in un loro coraggioso documento della primavera 1968⁴⁴.

Ma finché *Amore mio* tenne aperti i battenti, associazioni del genere non furono concesse. Di quella sentenza mancò ogni sentore. Per un singolare contrappasso, ciò che infatti si udì a Palazzo Ricci – lo provano tutte le cronache coeve – fu l’esatto contrario. Bastò una sillaba caduta: «Cittadini, consideratemi *responsabile* di quanto succede!». Era inusuale confrontarsi con atteggiamenti dimissionari così plateali, e forse allora venne naturale capire quanto le voghe contestatarie ancora imponevano⁴⁵. Certo che, in qualunque forma la si volesse ascoltare, nel clima appena inaugurato dalla strage di piazza Fontana quella litania sembrava sconfinare i territori dell’arte per insinuarsi in zone ancora imprevedute⁴⁶.

A Montepulciano, quanto di inafferrabile e insieme di greve distingueva la sala di Fabro contrassegnò anche gli esempi attigui. Ci si poteva stupire per la varietà delle invenzioni: chi, come in quel caso, aveva lavorato per sottrazione lasciando a vista le pareti ben poco neutre del palazzo e chi invece preferì fare dispendio di materiali per ridefinire gli spazi a proprio uso. Per vie diverse, comunque, molti degli adunati raggiunsero esiti espressivi di insospettata e reciproca somiglianza. Fossero sculture, installazioni o ambienti, quelle opere non coinvolgevano fisicamente lo spettatore, non lo invitavano a interagire: lo estraniavano. Rimaneva un ricordo ciò che neanche troppo innanzi si era visto a *Lo spazio dell’immagine*, al *Teatro delle mostre* o ad *Arte povera più azioni povere*. Là i lavori si esperivano, qui si contemplavano ammutoliti. Si trattava di una svolta nel corso dell’avanguardia: oggi in retrospettiva, verrebbe da definirla epocale, se il tutto non fosse accaduto a un così stretto giro di date. Già altre occasioni avevano indiziato quel solco tra opere e pubblico – ai disarmati visitatori delle ultime rassegne, Calvesi aveva appena prescritto un fervido uso dell’«immaginazione»⁴⁷ – ma fu proprio *Amore mio* a darne la convalida più traumatica. Di lì a poco, nell’editoriale d’esordio della sua «Data», Tommaso Trini sentirà l’urgenza di premettere quanto ormai nel frattempo si era acclarato: «le forme d’arte sono avanzate nella *suspense* del disorientamento sistematico»⁴⁸, e adesso lo spettatore è precipitato in uno stato di silenziosa passività.

2. Con il *climax* attribuito dai commenti a caldo, proviamo allora a scorgere qualche altra sala, rinviandone l’analisi sistematica al documento in appendice. La vasca nera di Alfano in un ambiente semibuio dove dall’alto un dispositivo rilasciava una goccia d’acqua ogni otto secondi (Fig. 4); le cataste di legno grezzo disposte come pire da Ceroli (Fig. 7); i brani del *Trionfo della morte* dell’Orcagna stampati su laminato plastico da Mauri (Fig. 13); il *Funerale della geometria* allestito da Scheggi alla maniera di una cripta e con la marcia funebre di Chopin in sottofondo (Fig. 18); i cuori umani dai materiali più vari allineati davanti all’autoritratto in creta di Tacchi (Fig. 19); il sistema di carrucole, fili d’acciaio e caviglie animali montato da Pisani (Fig. 17); Kounellis stesso avvolto in un panno di lana, disteso su una base metallica e con una fiamma ossidrica stretta al piede (Fig. 10). Anche quanto alla prima sembrava un’innocua nostalgia infantile doveva presto rivelarsi per qualcosa d’altro. Al suo monopattino e ai banchi di scuola elementare tinti di azzurro, Mambor aveva impresso un gigantismo straniante, al

⁴⁴ Stilato subito dopo i fatti della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia, quel documento appare in LONZI 1969, pp. 230-232.

⁴⁵ Spiegherà l’artista: «Era, credo, inconcepibile che l’arte non si assumesse i peccati del mondo come fa la cultura. Vanità! Avete passata la vita a rincorrere attestati, patenti, diplomi, licenze. Responsabile a questo, responsabile di quello! Mai! Che cattivo gusto! ...*consideratemi irresponsabile di quanto succede!*... L’ho ripetuto cento, mille volte, e avreste potuto ascoltarlo altrettante in più. L’ho scandito in tutti i modi. Macché?! Sono fatti per stare accanto all’arte come gli eunuchi accanto alle donne. Nulla di più commovente», in FABRO 1978, p. 88.

⁴⁶ Per una cornice storica, PANVINI 2009; VENTRONE 2012.

⁴⁷ CALVESI 1970a, p. 23.

⁴⁸ TRINI 1971, p. 82.

limite della praticabilità anche per un adulto⁴⁹ (Fig. 11). Tutto ciò veniva saldamente tenuto insieme dall'allestimento di Sartogo. Per accordare tra loro le sale del piano terra, l'architetto costruì nel cortile un labirinto di corridoi alti al ginocchio e larghi giusto per consentire il passaggio di una persona alla volta: sin dall'androne, il visitatore si affidava a quel percorso forzato senza immaginarne gli sbocchi⁵⁰ (Fig. 3). Solo in un caso, per la verità, la temperatura si abbassava precipitosamente: era uno squarcio di ottimismo razionalista il cubo bianco di Alviani con la scritta «L'amore mio è il futuro»⁵¹ (Fig. 5). Ma si trattava davvero di un'eccezione, e pochi ne furono attratti.

All'unanimità invece i discorsi si intrattennero su una domanda: possibile che da quei propositi fosse scaturita una tale cupezza? «Impressionante», «conturbante», «sconvolgente» diventarono aggettivi abusati in pagine siglate dall'emotività e vicine più al referto di una patologia che a una consueta nota critica⁵². Su «Gala International» Lara Vinca Masini lesse l'intera mostra come un monito, un «memento mori»⁵³. Stessa cosa per Silvana Sinisi, che però su «Marcatrè» tentò anche un affondo in ciascun lavoro. Kounellis, tra gli altri, «affronta il senso drammatico della violenza che l'uomo subisce. L'immagine rinvia per analogia al suicidio mite ed eroico dei bonzi, all'assunzione in prima persona della crudeltà del mondo»⁵⁴. E se Tacchi «contempla con lucidità e ironia la propria morte»⁵⁵, Pisani «recupera invece tutte le zone del profondo, in cui si annidano le radici della crudeltà realizzando un'operazione di disvelamento e di denuncia»⁵⁶. Incaricato di redigere il testo per un documentario Rai, pure Ennio Flaiano si aggiunse alla catena dei commenti. «Seguendo il pretesto dell'amore, gli artisti sono arrivati al tema guida della vita specchiato nel suo contrario: la morte»⁵⁷, chiosò in un filmato che apriva e chiudeva con le immagini del cimitero poliziano. Fu però Aurelio Natali a pronunciare le parole definitive. Quell'osservatore pur smaliziato faticò a dissimulare il proprio turbamento perché, scrisse su «Nac», la mostra emanava «violenza esplicita costruita con fredda determinazione, realizzata quasi sempre con materiali poveri e al limite del "non senso"». «Da tanto amore – insomma – ci è giunta solo angoscia, ampliata da un senso di precarietà, incertezza e di nulla»⁵⁸. Bonito Oliva non corredò il catalogo di una pagina critica; le sue idee in merito vanno dunque cercate negli articoli autunnali su «Domus» e «In». La mostra – vi si dichiarava – ha «inglobato una polarità antropologica rimasta spesso esclusa nel discorso delle poetiche attuali, quella della morte»⁵⁹. Eccone poi la diagnosi tutta sociologica: affondati gli ideali del decennio appena scorso, gli artisti si votano all'isolamento, e quell'immaginario tetro ne diventa il primo incontrovertibile segno («Se gli spazi risultano *catacombali*, ciò è dovuto alla lucida convinzione di esistere emarginati, quasi sotterranei, rispetto alle dimensioni della quotidianità alienante»⁶⁰).

L'involuzione degli eventi in atto nel Paese, in effetti, non poteva darsi solo come sottofondo per un'arte che cercava le proprie ragioni d'esistenza anche nel sociale. E d'altronde, pure il Marcuse di *Eros e civiltà* aveva spiegato quanto la morte fosse l'emblema di

⁴⁹ Testimonianza di Mambor all'autore, Roma, 18 maggio 2012.

⁵⁰ Testimonianza di Sartogo all'autore, Roma, 23 ottobre 2012. Per un commento sull'allestimento, cfr. ZEVI 2006, pp. 423-424.

⁵¹ Testimonianza di Alviani all'autore, Ronco Cortina, 13 ottobre 2012.

⁵² Sul tema della morte, cfr. il classico ARES 1978.

⁵³ VINCA MASINI 1970, p. 48.

⁵⁴ SINISI 1970, p. 157.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 162.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 157.

⁵⁷ AMORE MIO. ARTE A MONTEPULCLANO 1970.

⁵⁸ NATALI 1970, p. 14.

⁵⁹ BONITO OLIVA 1970a, p. 46.

⁶⁰ BONITO OLIVA 1970c, p. 96, il corsivo è di Bonito Oliva.

una civiltà torbida e repressiva⁶¹. Una politica attiva scalzata dalla politica della renitenza: questo lo sbocco consentito per chi, adesso, riconosce la salvezza nell'autoemarginazione⁶². Il che però non assomiglia affatto alle scelte del 1968: il rifiuto sdegnoso contro il 'sistema' allora professato con orgoglio da tanti⁶³ è cosa ben diversa dal ripiegamento impermeabile agli influssi del mondo. Renato Barilli parlò in merito di «élites»⁶⁴, Alberto Boatto di «controsocietà»⁶⁵ e di «comunità minoritarie»⁶⁶: ma proprio Bonito Oliva ne divenne l'interprete più accanito. Nel 1971 i suoi ragionamenti culmineranno ne *Il territorio magico*⁶⁷ e, cinque anni dopo, daranno l'abbrivio a *L'ideologia del traditore*⁶⁸. Già però l'ambizioso saggio per *Vitalità del negativo* stilato nelle settimane di *Amore mio* guardava il presente da quella nuova angolatura: «L'arte – spiegava il critico – smette di essere la zona dove si tesaurizzano le forme e l'esemplarità dell'esperienza per diventare una zona oscura senza alcuna certezza»⁶⁹.

3. Il fatto è che l'Italia artistica di inizio decennio appare intossicata dagli umori mefitici sparsi in tale abbondanza da *Amore mio*. La scena acquista più risalto se affiancata alle esperienze appena precedenti: poco rimane delle colorate tele pop, del vitalismo dei lavori cinetici, dell'energia primordiale degli assemblaggi poveristi o della picaresca spontaneità dei primi *happenings*. A «un'arte di entusiasmo» – così l'aveva chiamata Filiberto Menna⁷⁰ – è subentrato l'immaginario allucinato e solipsistico da *grand guignol*. Quanto segue è un primo e possibile campionario, che tuttavia sarebbe facile incrementare. Corpi esanimi, di marmo o carne vera, occultati da un lenzuolo (Fabro, *Lo spirato*, 1968-1973; Pisani, *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*, 1970). Flaconcini con arsenico, stricnina, cianuro, nicotina e altre sostanze letali, ciascuno accompagnato da un avvertimento: «Aprire questa busta solo dopo la morte della persona che avrà assunto il veleno» (Sergio Lombardo, *Progetto di morte per avvelenamento*, 1971). Calchi del corpo dell'artista ridotto a brani sui quali si proiettano diapositive dei particolari anatomici corrispondenti (Giuseppe Penone, *1216 peli*, 1972). Immagini dalla presenza tanto quotidiana quanto minacciosa (Pistoletto, *La prigionia, il suicidio, il pericolo della morte, l'agguato, il decadimento, gli escrementi, il cimitero, la cattura*, 1974). Uno scheletro umano munito di pattini e un altrettanto scheletrito cane al guinzaglio (Gino De Dominicis, *Pericoloso morire*); un'ignuda gravida, col volto incappucciato e una fila di mosche sul ventre grondante miele (Kounellis, *Motivo africano*); decine di tartarughe paralizzate da pesi di piombo (Pisani, *Io non amo la natura*): è quanto espone *Fine dell'alchimia*, la mostra ordinata da Calvesi presso L'Attico nel dicembre 1970.

La critica insegue, interpreta e fa proprio il nuovo corso dalle tinte livide. Nell'impresa la sostengono i libri di Blanchot, Artaud, Bataille, Kris, Laing e Binswanger i quali già da qualche anno occupano le biblioteche degli intellettuali italiani, ma adesso – anche grazie al continuo

⁶¹ «In una società repressiva la morte diventa strumento di repressione. Sia che la morte venga temuta come una minaccia costante, o venga esaltata come il sacrificio supremo, o accettata come fatalità, l'educazione all'accettazione della morte introduce nella vita fin da principio un elemento di capitolazione, di capitolazione e di sottomissione. Essa soffoca gli sforzi 'utopistici'. Le forze attualmente dominanti hanno una profonda affinità con la morte; la morte è un segno di libertà, di disfatta», in MARCUSE 1968, p. 248. Sulla ricezione italiana di Marcuse e più in generale della Scuola di Francoforte cfr. D'ALESSANDRO 2003.

⁶² Sul tema in generale cfr. LAUDANI 2010.

⁶³ Sebbene riferito all'ambito letterario, sul tema è utile FERRETTI 1970.

⁶⁴ BARILLI 1970, p. 13.

⁶⁵ BOATTO 1970a, p. 146.

⁶⁶ BOATTO 1970b, p. 14.

⁶⁷ BONITO OLIVA 1971.

⁶⁸ BONITO OLIVA 1976.

⁶⁹ BONITO OLIVA 1970d, pp. n.n.

⁷⁰ MENNA 1969, p. 85.

rilancio del surrealismo⁷¹ – vanno esercitando un fascino diverso e speciale. Il lettore medio che con tanto affanno ha continuato ad aggiornarsi sulle schermaglie del tempo può trasalirne, e a ragione. È proprio un'inversione a chiasmo quella subita dalle discussioni: alla 'morte dell'arte' che fino a ieri ha funto da palestra per ogni genere di acrobazia letteraria è subentrata un'arte della morte'. Che una sia l'esito dell'altra? Saranno in tanti a chiederselo⁷², mentre nel frattempo vanno accumulandosi i referti listati a lutto. «Irritarte» è la formula inventata a inizio 1970 da Lea Vergine; concerne quella incauta fronda di artisti che maneggia «l'angoscia e l'orrore della morte». Occorre infatti suscitare «raccapriccio attraverso situazioni nelle quali è possibile identificarsi, attraverso oggetti dalla cui pacifica quotidianità scaturiscono imprevisti aspetti necrofilii»⁷³. Ciò però è solo l'anticamera de *Il corpo come linguaggio*, con il quale di lì a breve Vergine darà un primo bilancio delle non meno perturbanti ricerche comportamentali⁷⁴. Nella primavera 1971, invece, Celant licenzia su «Domus» *Sorella morte*. Non c'è troppo da meravigliarsene, premette l'autore davanti alle opere di Fabro, De Dominicis e qualche altro: l'indagine sulla morte è uno sbocco naturale per un'avanguardia che vuole anettere a sé ogni aspetto dell'esistenza⁷⁵. Non sempre però i critici si limitano a fotografare la vicenda: talvolta la ispirano. È il caso di Maurizio Calvesi le cui letture alchemiche condotte in sede propriamente storica e riferite al Rinascimento quanto a Duchamp possiedono un valore irrinunciabile per gli artisti: gli stessi con i quali poi scaturiscono le collaborazioni⁷⁶. Nel 1974 *Ghenos Eros e Thanatos* avrà il merito di fare il punto su un'arte che trova la propria cifra nell'insostenibile peso emotivo: ne sarà autore, con gli strumenti della psicanalisi e dell'antropologia culturale, Alberto Boatto⁷⁷.

Un'arte-critica'

1. Ma torniamo a Palazzo Ricci, stavolta nelle sale inesplorate. Marotta ordinò alcune macrofotografie di alberi desunte da Giotto, Carpaccio, Perugino e altri maestri. Ognuna si appaiava alla rispettiva traduzione in bassorilievo, mentre al centro della sala pendeva dal soffitto il tipico albero in metacrilato dell'artista⁷⁸ (Fig. 12). *In tandem*, Colombo e De Vecchi predisposero una coppia di schermi contrapposti sui quali sfilavano in diapositiva dipinti di Giotto, Piero, Raffaello, Mantegna rettificati a fotomontaggio con i loro volti e opere (Fig. 8). Merz sfruttò le due antiche stampe già presenti nella sua stanza, una con il ritratto della marchesa Ricci, l'altra con l'albero genealogico della famiglia Cenci. Seguendo la progressione numerica di Fibonacci, vi costruì attorno un diagramma con un filo di cotone (Fig. 14). Mauri, lo si è invece già visto, trasferì su pannello alcuni brani a fresco del camposanto pisano. Nanni impiegò delle mappe ingigantite della periferia londinese come carte da parati: tra quel reticolo oppressivo il visitatore doveva cercare i nomi di Balla, Boccioni, Tatlin e altri idoli

⁷¹ MENNA 1970b, pp. 267-275. Cfr. inoltre *STUDI SUL SURREALISMO* 1976 che raccoglie gli atti delle conferenze tenutesi presso l'Università di Salerno tra 1972 e 1973. Alcuni titoli: *Sull'erotismo: Sade, Bataille, Breton* di A. Boatto; *Il linguaggio come comportamento mancato: il senso di colpa, la morte, il suicidio* di A. Bonito Oliva; *La tradizione esoterica in Duchamp e nel surrealismo* di M. Calvesi; *Artaud e il teatro della crudeltà* di A. Mango.

⁷² L'ARTE, DOMANI 1972; SUL FUTURO DELL'ARTE 1972a, pp. 5-8; SUL FUTURO DELL'ARTE 1972b; DOVE VA L'ARTE? 1973; BARILLI 1973, p. 2.

⁷³ VERGINE 1970, pp. 237-239.

⁷⁴ VERGINE 1974.

⁷⁵ CELANT 1971a, pp. 52-54.

⁷⁶ Un profilo dell'attività critica di Calvesi dagli anni Cinquanta in poi è tracciato da MONFERRINI 2004, pp. 267-274.

⁷⁷ BOATTO 1974. Sugli stessi temi, cfr. anche BOATTO 1973a, pp. 47-54; BOATTO 1973b, pp. 46-49; BOATTO 1975, pp. 54-56; BOATTO 1977.

⁷⁸ Testimonianza di Marotta all'autore, Roma, 21 giugno 2012.

dell'avanguardia⁷⁹ (Fig. 15). Erano quattro tavole dai colori diversi quelle presentate da Nannucci: ciascuna si distingueva per la scritta al neon – «Blue-Klein», «Rosa-Fontana», «Giallo-Albers», «Bianco-Malevic» – pulsante al ritmo del battito cardiaco percepibile in sottofondo⁸⁰ (Fig. 16).

Era la prima volta che un tale appello al passato irrompeva in un'uscita riservata alle mode più recenti. Ai quesiti di *Amore mio* gli artisti – o almeno una parte di loro sufficiente a far sospettare un indirizzo comune – risposero in modo inatteso: era nella storia dell'arte di ogni tempo e latitudine che andavano riconosciuti i propri fondamenti identitari⁸¹. Certo, il tema possedeva poco di nuovo dopo l'esperienza pop, specialmente quella di marca romana dalle cui fila provenivano svariati inquilini di Palazzo Ricci. Adesso però un simile ordine di citazioni sembrava caricarsi di un significato ulteriore; e non solo perché nel frattempo, insieme a pennelli e colori, si era deposta anche ogni licenza ironica. Come le cose si fossero evolute nell'arco di breve lo spiegava Menna sulla pagina culturale de «Il Mattino» di cui era titolare. Egli insisteva sul «discorso critico affidato alle immagini»: interrogando quel repertorio di fonti, gli artisti rivendicavano anche un ruolo analitico, diventavano i primi interpreti del loro lavoro. Autori ed esegeti a un tempo, dunque. Il tutto rasentava l'operazione didattica, e l'esame – spiegava infine Menna – proseguiva in un catalogo dalla confezione non proprio ortodossa⁸².

Poco di quanto venne esposto si poteva infatti rivedere in un volume che invece preferì sviluppare anche sulla carta quella logica di scambi, simpatie e complicità. In alternativa al solito catalogo, così, ogni autore dispose di una decina di pagine da colmare a piacere. Per quanto estrosa, la scelta si allineava al nuovo modo di documentare l'avanguardia varato dalle più recenti uscite editoriali. Qui però non serve scomodare in via diretta Seth Siegelaub, i cui apporti sul tema sono ancora malnoti nell'Italia del 1970⁸³. Licenziato a fine 1969, da noi l'*Arte povera* Mazzotta aveva fatto invecchiare di colpo ogni altro libro o catalogo finora dedicato alla contemporaneità. Il primato dell'immagine a piena pagina e senza didascalie, la mancanza di testi interpretativi, la redazione dei singoli *dossier* affidata agli artisti stessi, il carattere antologico e insieme estemporaneo: tutto ciò aveva trasformato il volume di Celant in un punto di non ritorno, col quale adesso bisognava misurarsi.

Oggi come allora il catalogo di *Amore mio* è un oggetto che si sfoglia con un certo turbamento. Da una pagina all'altra, il lettore viene sottoposto a continui *choc* visivi: gli si riversa addosso una mole di materiale dalla natura più varia. Foto d'epoca, appunti vergati a mano, cartoline, volti dalla presenza incombente, incisioni antiche, miniature medievali, anastatiche, ciclostili: accumulati al punto da soffocare le poche immagini delle opere. Alla prima, e a discapito delle intenzioni, la pesante inchiostatura nera e un impaginato che deborda la gabbia sembrano i soli dati comuni. La sfida, per chi impugna il libro, sta invece nel capire i nessi reciproci ma latenti innescati da quelle pagine. Due esempi qui possono bastare. Nulla di quanto Fabro pensò per la mostra finì nel libro: il suo spazio fu ceduto per intero a

⁷⁹ Testimonianza di Nanni all'autore, Bologna, 24 febbraio 2012.

⁸⁰ Testimonianza di Nannucci all'autore, Firenze 18 maggio 2012.

⁸¹ Sul tema identitario nell'ambito dell'avanguardia italiana e, nella fattispecie, poverista cfr. LISTA 2011, pp. 159-204.

⁸² MENNA 1970a, p. 11.

⁸³ A questa data, cenni sull'attività di Siegelaub in Italia si trovano in BONITO OLIVA 1969, p. 56 e CELANT 1969b, p. 44. Su Siegelaub in generale cfr. ALBERRO 2011. È comunque sorprendente la consonanza con le coeve iniziative straniere: si veda la scelta per il catalogo della mostra *Information* presso il MoMA di New York aperta all'indomani di *Amore mio*. Scriveva nell'introduzione il curatore K.L. McShine: «Each artist was invited to create his own contribution to this book, a situation which meant that the material presented would be either directly related to the actual work in the show, or independent of it. Therefore, this book is essentially an anthology and considered a necessary adjunct to the exhibition. Contrary to the McLuhan thesis, book are still a major communication system, and perhaps becoming even more important, given "the global village" that the world has become», in *INFORMATION* 1970, pp. n.n.

Lonzi, sua intima amica e interprete più apprezzata. Lei, a sua volta, ne fece un *collage* con un'anastatica dal *Dictionnaire de sociologie fouriérienne*, poi autografò in calce. Lo scambio tra Pistoletto e Pisani ha connotati parimenti ellittici e, in più, un carico visionario. Inizia Pistoletto con una lettera dalla calligrafia infantile: scrive di quanto lo abbia irretito la recente personale di Pisani a La Salita, poi di un sogno in cui Duchamp lo ha nominato suo erede ideale. Continuano alcune righe di Pisani stesso col quale informa Bonito Oliva dell'accaduto. Il «Certificato di autentica critica» di Bonito Oliva, infine, chiude il cerchio.

2. Proprio la mostra di Vettor Pisani tenutasi in aprile a La Salita aveva animato i discorsi di molti. Quell'artista non giovanissimo ma come venuto dal nulla – era alla prima uscita pubblica e nessuna cronaca, in precedenza, ne menzionava il lavoro – ingombrò la galleria con oggetti legati al mito di Duchamp. Un grande pannello con la scritta «Marcel Duchamp. Inceste du passion de famille á coups trop tirés», *Suzanne in uno stampo di cioccolato* (ovvero la testa della Venere di Milo in cioccolato), un peso per esercizi ginnici, *Carne umana macinata* in un sacco di plastica trasparente, *Giavellotto per un eroe da camera* e qualche altro arnese dalla stessa preoccupante evidenza⁸⁴. «Ho mostrato degli oggetti che sono come delle parole per un critico d'arte – dichiarò l'artista. Ho fatto una mostra come fare il critico di Marcel Duchamp. Un critico che usa gli stessi pensieri, gli stessi mezzi e lo stesso linguaggio dell'artista, per parlarne»⁸⁵. In una Roma, e più ancora in un'Italia artistica, dove le novità latitavano, ciò parve una rivelazione⁸⁶. Quando a primi di giugno Pisani ricevette il Premio Pascali si badò poco a un simile teatro della crudeltà; si preferì invece esaltare i meccanismi della mostra e l'autoreferenzialità di quel linguaggio. Calvesi parlò, per la prima volta in Italia, di «arte-critica», ovvero di un'arte che «colpisce l'arte servendosi dell'arte»⁸⁷, Boatto di «mostra critica»⁸⁸, Menna di «opera come critica»⁸⁹.

Pisani, a ben vedere, dava corpo a convinzioni ormai sedimentate da tempo. Prendiamo per comodità la prefazione di *Autoritratto*: possiamo trovarvi ciò che tutti pronunciano in coro dal fatale 1968 ma che lì Lonzi riassume al meglio: l'artista è «naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua stessa struttura creativa»⁹⁰. Se le cose stavano così, dunque, all'interprete non rimaneva che abdicare per volgere al silenzio. Se poi lo sguardo si estendeva oltre i confini nazionali ci si accorgeva di riflessioni diverse approdate a conclusioni identiche. «L'artista non si accontenta più di fare arte, ma si assume anche il compito, in prima persona, di dire cosa essa è: l'arte si trasforma in teoria», aveva appena spiegato il Kosuth di *Art after Philosophy*. Un'arte dalla spiccata attitudine mentale, continuava, «riassume in sé anche le funzioni del critico rendendo superflua la mediazione»⁹¹.

I critici – o almeno quanti, loro malgrado, ancora titolavano in tal modo – sapevano che questo era l'ennesimo problema da disporre sul tavolo.

⁸⁴ Citato da *ROMA IN MOSTRA* 1995, p. 32.

⁸⁵ Citato dallo scritto di Pistoletto in *AMORE MIO* 1970, pp. n.n.

⁸⁶ Destò clamore anche il comunicato stampa datato 28 maggio 1970 e corredato da una foto che ritraeva l'artista con la moglie in un angolo della galleria. Recitava: «Vettor Pisani informa che, a causa dell'avanzato stato di putrefazione della carne umana macinata esposta, è costretto a sospendere la mostra. È ormai accertata l'impossibilità di penetrare nello spazio-ambiente data l'irrespirabilità dell'aria. Ringrazia inoltre Marcel Duchamp per la sua viva e personale partecipazione alla mostra. Nella foto, l'autore del *Grande vetro* è appoggiato alla parete, equamente diviso in uno stampo maschile e in uno stampo femminile; la parte femminile guarda l'androgino fuori campo. La foto, tirata in mille copie firmate da Marcel Duchamp e da Selavy, per il suo carattere di eccezionalità costituisce un documento storico», in *DA LA SALITA DI ROMA* 1970, p. 88.

⁸⁷ CALVESI 1970b, p. 15.

⁸⁸ BOATTO 1970c, p. 17.

⁸⁹ MENNA 1970c, p. 11.

⁹⁰ LONZI 1969, p. 6. Anche Celant in merito all'arte povera avrebbe parlato di «arte-critica», ma solo due decenni dopo la nascita del gruppo: cfr. CELANT 1988, pp. 95-105.

⁹¹ KOSUTH [1969] 1972, p. 39.

La 'Dieta di Montepulciano'

Così fu battezzato il convegno di critici presso la sala consiliare del Municipio nei giorni 1 e 2 luglio 1970. Lo animavano propositi ambiziosi. Fabio Mauri aveva ottenuto il patrocinio di Palma Bucarelli: la presidente italiana dell'Aica avrebbe potuto garantire il più alto numero di nomi a raccolta⁹². E in effetti scorrere oggi la lista degli invitati è un esercizio utile anche per vedere censita l'intera società critica del momento. Ci sono proprio tutti: dai senatori – Argan, Brandi, Carli, Maltese, Marchiori, Raghianti – ai giovani *free-lance* – Accame, Celant, Bonito Oliva, Palazzoli, Trini, Vergine; in mezzo chi – come Boatto, Calvesi, Menna, Volpi – era stato parimenti chiamato senza distinzione di ruolo, anagrafe o linea di ricerca. Solo una percentuale, tuttavia, rispose all'appello, e come fu notato⁹³ alla fine quell'assise si trovò eccessivamente sbilanciata sul fronte romano.

Era rituale far seguire all'inaugurazione di una mostra pubblica un incontro tra critici che ne illustrasse ragioni e propositi. A Montepulciano però si mirava ad altro: né più e né meno di come avevano fatto gli artisti a pochi metri di distanza, lì gli interpreti dovevano discutere di loro stessi, della loro disciplina, dei loro strumenti. Tra la quiete delle colline senesi, si auspicava un clima disteso, niente scambi cruenti o troppo paludati: non eravamo a Verucchio, e ciò bastava a disporre gli animi⁹⁴. Propositi disattesi: l'intera assemblea finì per assomigliare a una seduta di autocoscienza. In piena crisi identitaria, tutti sfogarono un'ansia dall'origine lontana. Per quali ragioni continuare un mestiere anacronistico, selettivo e autoritario? E come leggere le opere di un'avanguardia che scoraggia ogni interpretazione e ha assunto forme sempre più rarefatte e sfuggenti? Quali, allora, gli spazi di manovra? Ecco un trittico di domande cui le nostre consorterie cercano risposte. Nulla di nuovo: anche a Montepulciano si perpetuava quell'inquisizione ai danni della critica stessa che, corredata dai debiti autodafé, da almeno un triennio saturava le discussioni su ogni rivista appena un po' aperta all'attualità. Identici anche gli spasmi: «Ci troviamo in un ghetto: le cose sono contro di noi»⁹⁵, confessò Menna; «Ci sentiamo coinvolti nel processo di disorientamento del nostro ruolo sociale, nessuno vuole rimanere in una barca che affonda», accrebbe Volpi.

Dominava un clima di abdicazione collettiva. Un gragnuola di sentenze può darne conto. Miccini: «La critica d'arte militante ha dato le sue dimissioni». Trini: «Non si tratta di avocare agli artisti piuttosto che ai critici il diritto *in primis* al giudizio estetico; si tratta di eliminare il ricorso al giudizio estetico». Calvesi: «non si tratta più di decifrare, cioè di fornire il visitatore di un codice possibile, perché questo codice non c'è più. Però può darsi che l'opera comunichi per via di contagio, dell'effetto a lunga scadenza»⁹⁶.

Qualche via d'uscita, per la verità, avanzò: il critico avrà un ruolo sociale, fu l'illuminazione. Ma agli slanci, come al solito, seguirono termini vaghi e poco persuasivi. Menna: «dobbiamo evitare che la funzione si chiuda entro i confini di una pura specializzazione professionale [...] mettere le radici nella vita quotidiana e nella totalità del nostro essere». Vergine: «divulgare la necessità del rifiuto e della ristrutturazione, accelerare il processo di deflagrazione dei sistemi». Palazzoli: «il critico deve essere critico sociale che mette a confronto i codici e i linguaggi con le trasformazioni reali della società». Solo Boatto dichiarò la propria fiducia nella 'parola', nella pagina scritta quale unico strumento consentito al critico: «la critica si esercita su un'opera per elaborare a sua volta un'opera».

⁹² APM, Lettera di M. Russo a P. Bucarelli, 11 maggio 1970.

⁹³ TAZZI 1970, pp. 6-7.

⁹⁴ Sui «Convegni artisti critici studiosi d'arte» tenutisi a Verucchio sotto la presidenza di Giulio Carlo Argan per tutto il decennio precedente cfr. *DA FONTANA A YVRAL* 2008.

⁹⁵ Questa come tutte le citazioni che seguono, salvo altre indicazioni, provengono dalle registrazioni del convegno oggi in APM.

⁹⁶ Sul tema della critica come atto non interpretativo dibatterà la rivista «Nac» per tutto l'inverno 1970-1971: sulla vicenda cfr. DANTINI 2011, pp. 116-131.

Tra la logorrea dei molti, a un certo punto la presidente Bucarelli impugnò il microfono per leggere il telegramma di Maurizio Fagiolo trasmesso a quell'assemblea. «Ringrazio per l'invito. Ma, data la situazione attuale, ritengo superata (quando non sia dannosa) ogni forma simile di intervento». Lo accompagnava una breve specifica:

Ritengo superflua la critica qui e ora, molte cose sono cambiate, e soprattutto è cambiato il mio modo di vedere. [...] Un critico che oggi si ostinasse a spiegare, sarebbe come quell'incosciente che voleva portare una massa di ciechi a vedere un film muto, e soprattutto non avrebbe capito che quello che gli artisti hanno rigettato (finalmente) è proprio il critico. Capisco, può sembrare comodo che si dica no. Tuttavia io sono convinto che, nell'atmosfera resa ormai irrespirabile dal flusso di parole, può costituire linguaggio anche il silenzio.

La scelta di Fagiolo era sintomatica: toccava un punto nevralgico, scavalcava il caso personale e documentava uno snodo molto delicato. Concerne il progressivo divorzio tra il ruolo di studioso di storia e quello di promotore dell'attualità. Accademia e militanza avevano sempre convissuto in modo reciprocamente salutare; già da qualche tempo però ci si stava accorgendo di quanto l'avanguardia esigesse doti ed energie che non tutti potevano vantare. «Ho abbandonato le trincee per rifugiarmi nella storia. Era per me più importante rinnovare Futurismo e Metafisica»⁹⁷, aggiungerà Fagiolo alla giusta distanza. Fu un gesto condiviso, all'intorno del quale le carriere andarono ridefinendosi, talvolta senza risparmiare crisi di carattere umano. In materia, Roma rappresentò un osservatorio speciale. Calvesi – che peraltro mai aveva dissimulato la propria insofferenza verso gli ultimi sbocchi⁹⁸ – ridusse di misura i contributi per mostre e gallerie. «Ambirei a essere non un critico ma uno storico dell'arte – polemizzerà nel 1972. Il critico è una figura romantica legata al mito dell'attualità e della parzialità»⁹⁹. Anche Boatto limitò quel versante di lavoro a vantaggio di un'«assolutezza della scrittura»¹⁰⁰ espressa dalla più mediata forma saggistica. Lo stesso successe per quanti, come Sandra Pinto e Giorgio De Marchis, in precedenza avevano offerto sul presente prove episodiche ma di sicuro valore: per loro quel giro di boa segnò l'adesione all'arte in termini storici e istituzionali.

Tra tante dilacerazioni, a Montepulciano si scoprì anche che non tutti i rifiuti muovevano da un senso di disagio o inadeguatezza. Ai colleghi, Celant motivò via lettera la propria calcolata assenza. È una pagina istruttiva, eccola per intero:

Germano Celant è lieto di comunicare ad amici, artisti e critici

la sua indisponibilità

a far parte di comitati, giurie, commissioni od organizzazioni che tendano a selezionare o premiare il lavoro degli artisti; a stendere presentazioni o testi brevi, da inserire in cataloghi o pubblicazioni, da inserire in cataloghi o pubblicazioni pubblicitarie o mercantistiche; a curare mostre collettive, esposizioni o fiere di oggetti d'arte e di comportamento; a recensire o fare la cronaca di avvenimenti turistico-cultural-artistico-mercantili, quali esposizioni, biennali, mostre e rassegne

e la sua disponibilità

⁹⁷ Dichiarazione in *ROMA ANNI '60* 1990, p. 349. Una bibliografia degli studi prettamente storici di Fagiolo si legge in *BAROCCO E DINTORNI* 2000, pp. 161-169.

⁹⁸ Nel corso del decennio, e anche oltre, ogni occasione sarà utile al critico per palesare quel disappunto, qui basti un passo della prefazione alla seconda edizione de *Le due avanguardie*: «La contestazione ha avuto, nei confronti della seconda avanguardia, quello stesso effetto dapprima esilarante e poi mortificante che nei confronti della prima avanguardia [...] In entrambi i casi, l'azione politica realizzando almeno apparentemente istanze già promosse dall'avanguardia, è sembrata sottolineare l'importanza di questa, ma subito dopo l'ha svuotata e ne ha messo in evidenza la perfetta superfluità del ruolo realizzativo, che è proprio della pura azione politica e non del suo vagheggiamento estetico», in CALVESI 1971, p. 14.

⁹⁹ CALVESI [1972] 1978, p. 186.

¹⁰⁰ Testimonianza di Boatto all'autore, Roma, 16 settembre 2012.

a fornire informazione tramite l'Archivio internazionale d'arte presente comprendente circa 2500 documenti tra fotografie, slides, dichiarazioni, libri, cataloghi, riguardanti, per ora, esclusivamente le ultime ricerche, quali Minimal Art, Conceptual Art, Land Art, Antiform e Arte povera; raccogliere in "Archivio" tutti i documenti (fotografie, slides, saggi, cataloghi, riviste, libri) che artisti e critici vorranno inviare; a essere curatore unico di mostre monografiche, tali da permettere al singolo artista di presentare l'intero arco del suo lavoro; a curare soltanto libri (monografici o tematici) e collane d'arte, che possono ampliare l'informazione su un singolo artista o un aspetto o tendenza dell'arte moderna e contemporanea; a considerare solo richieste che ammettono, in completa libertà operativa, la totale ed esclusiva responsabilità del lavoro da eseguirsi¹⁰¹.

Stavolta il documento non ha nulla di emblematico, è l'antitesi del precedente. Letto in sintonia con le coeve manovre del suo autore¹⁰², spiega molto di chi, adesso, identifica gli sviluppi del gesto critico con l'operazione curatoriale. Parimenti svela il relativo disinteresse per le vicende nostrane di chi, per sé, ha già aperto un nuovo fronte, quello statunitense¹⁰³.

Con l'espressione «critica istituzionale» la storiografia degli ultimi decenni identifica le ricerche maturate nel solco delle neoavanguardie tese a svelare i meccanismi della produzione e dell'esposizione artistica¹⁰⁴. In un'Italia solo sfiorata da una simile attitudine¹⁰⁵, *Amore mio* rappresenta per molti aspetti un'eccezione vistosa. Questa però è solo una delle possibili letture retrospettive. Se ne può tentare un bilancio anche osservando le ricadute a strettissimo giro di date. Proprio a Montepulciano, come si sa, Bonito Oliva avrebbe conosciuto Graziella Lonardi Buontempo: con lei, nelle stesse settimane di apertura di *Amore mio*, concepirà *Vitalità del negativo*. Insieme a quella mostra romana che sancirà l'entrata dell'avanguardia nel più istituzionale dei luoghi – il Palazzo delle Esposizioni¹⁰⁶ – i due fonderanno anche gli Incontri Internazionali d'Arte¹⁰⁷. Se riferendo a caldo dell'estate 1970 un veterano ormai estraneo ai potentati – e quindi tanto più credibile – come Marcello Venturoli parlò di «guerra delle mostre» per poi definire Bonito Oliva «giovane generale della guerra delle mostre» non era solo per cedere a quel colore giornalistico prediletto da «Bolaffi Arte»¹⁰⁸. Era anche perché l'evento poliziano lasciava intuire bene l'imminente sterzata in tema di ruoli, ricerche e primazie.

¹⁰¹ I corsivi sono di Celant. Con questo documento il critico rendeva noto per la prima volta l'archivio personale presso la propria residenza genovese che di lì a poco avrebbe battezzato «Information Documentation Archives», cfr. CELANT 1971b, p. 5.

¹⁰² Come la mostra *Conceptual art, arte povera, land art* appena curata alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, oppure quella su Piero Manzoni nel 1971 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e ancora la monografia su Giulio Paolini curata nel 1972 per le edizioni Sonnabend di New York.

¹⁰³ A svariate mostre italiane del periodo (su tutte valga *Arte e critica 70* tenutasi a Modena nel novembre 1970) egli risponderà in modo analogo; tale atteggiamento raggiungerà il culmine nel dicembre 1971 rifiutando di partecipare alla commissione ordinatrice per la Biennale di Venezia dell'anno seguente. Riguardo ai contributi del critico sulle ricerche statunitensi, cfr. CELANT 1974 e CELANT 2008. In merito a quella attitudine documentaria è importante una coeva riflessione di Maurizio Calvesi: «Celant che cosa fa ora? Ha finito per abbandonare la critica come discorso esegetico e fa un archivio in cui scheda tutto quello che succede. Ciò risponde a una funzione sociale perché tutto questo trova riscontro in certi mercanti. Il critico organizza delle mostre e in qualche modo si trasforma in un imprenditore. I giovani critici sono sostanzialmente degli organizzatori e degli imprenditori, ed è questa l'unica forma di critica che sia accettabile rispetto alle recenti forme d'arte in relazione alle quali non si può andare a fare un discorso sopra l'opera», in PRANDSTRALLER 1974, p. 176.

¹⁰⁴ ALBERRO – STIMSON 2009.

¹⁰⁵ MESSINA 2009, pp. 133-143, VERZOTTI 2010, pp. 391-407.

¹⁰⁶ Sulle riserve mosse alla mostra proprio per la sua ostentata natura istituzionale, cfr. VIVALDI 1971, pp. 10-11 e CRISPOLTI 1971, pp. 12-13.

¹⁰⁷ Su tali iniziative, oltre al catalogo *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, cfr. *A ROMA* 2010; *UGO MULAS* 2010; *OMAGGIO A GRAZIELLA LONARDI BUONTEMPO* 2011.

¹⁰⁸ VENTUROLI 1970, pp. 73-74.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Consapevole di quanto le ultime esperienze artistiche fossero ostili al pubblico non specializzato, Maria Russo redasse per Amore mio alcune cartelle ciclostilate da consegnare all'ingresso di Palazzo Ricci. Lì si spiegavano in sintesi intenti, ragioni e opere. Letto in sintonia con gli allestimenti della mostra, oggi quel documento costituisce una testimonianza utile per comprendere quanto i sedici partecipanti scelsero di esporre.

Maria Russo, Guida alle sale di Amore mio, giugno 1970 APM

SIGNIFICATO DELLA MOSTRA

La nostra manifestazione, che forse impropriamente ancora si definisce mostra, intende aprire un nuovo modo di esporre da parte degli artisti che intendono esprimersi in maniera del tutto autonoma e libera dal peso della mercificazione (cioè del mercato dell'opera d'arte) e della mediazione e spiegazione della critica d'arte.

La mostra – continueremo a chiamarla tale, solo per comodità di linguaggio – è denominata *Amore mio*, prima di tutto per evitare di rientrare nella consuetudine della tante mostre contrassegnate dalla giuria che sceglie e premia, e per significare lo spirito della rassegna. Questa si presenta con una formula nuova: gli artisti autoconvocatisi hanno inteso fare la propria autobiografia, svelare le proprie ispirazioni, quegli amori che in qualche modo hanno contribuito alla loro formazione culturale, artistica o morale. Hanno quindi detto ciascuno con il proprio modo di esprimersi artistico la propria storia, esponendo un pensiero.

La manifestazione inoltre ha previsto la presenza della critica, parallelamente alla mostra degli artisti. I critici si sono riuniti in convegno, sollecitati dalla operazione compiuta dalla mostra, svincolati dall'obbligo di 'criticare' i singoli artisti, hanno parlato anche essi della loro posizione nella società moderna, delle loro convinzioni, della formazione della critica d'arte. Anch'essi cioè hanno rivelato i propri 'amori'.

Naturalmente hanno visitato *Amore mio* e ne hanno parlato e ne parleranno: i loro interventi saranno poi riuniti in un libro-catalogo¹⁰⁹, come se anch'essi avessero fatto la loro mostra.

La manifestazione è riuscita a smuovere una situazione a volte dolorosa. L'opera dietro commissione; l'espressione *ad usum delphini*, cioè a secondo delle ricerche di mercato o chiusa in un isolamento assoluto. Il discorso è *storico* ed *esplicativo*.

NÉ QUADRI, NÉ SCULTURE

Le cose esposte non sono né quadri, né sculture, la tendenza a eliminare i confini tra pittura, scultura e successivamente architettura è molto vecchia. Basta pensare alla grandi cattedrali gotiche, in cui architettura e scultura non possono essere separate, in cui la scultura non è decorazione, ma elemento di composizione essenziale per significare la dinamica della tendenza ascensionale della forma, per giocare con la luce, frastagliando gli elementi di base, per manifestare la compenetrazione uomo-Dio nella luce.

Per tornare alla nostra epoca, già dal 1850 si rivelano i primi segni di questa tendenza, con l'avvento della macchina, con il progressivo affermarsi della civiltà industriale, con l'avvento della fotografia e del cinema.

La pittura diventa composizione architettonica e forma composizioni con elementi estranei ai colori ad olio (*collage*, unione di pezzi di legno, di stoffe, che creano una figura o una forma); la

¹⁰⁹ Ma l'iniziativa non trovò seguito [n.d.a.]

scultura si compone di elementi di movimento, e spesso colorati. L'evoluzione è stata graduale, ma decisa e quasi logica. Con la dilatazione dei mezzi di comunicazione, la conoscenza tra uomini è più facile, l'informazione è rapida, per cui l'uomo può far suoi i problemi degli altri uomini, di altre razze, di altre società, l'artista ha abbandonato la posizione di contemplatore distaccato, di appartato poeta, di compositore di piccoli "limitati" brani di natura, di storia o di vita. La sua sensibilità ha avvertito la necessità di esporre la propria opera, di aprirla, mettendola in relazione con il mondo, con lo spazio, con la realtà. Altri elementi sono giunti a modificare la tradizionale conoscenza dell'arte: la tecnologia, la scienza, la psicologia.

L'artista, se veramente tale, non può rimanere al di fuori dei mutamenti della società, né delle acquisizioni scientifiche e tecnologiche: non è mai accaduto, neppure nei periodi così detti classici; in essi le novità nel campo della statica, della dinamica, dell'ottica, della materia prime sono stati immediatamente assorbite dall'artista (architetto, pittore, o scultore), né può perdere i contatti con la realtà in cui vive; ne prende atto, l'accetta o la rifiuta, esprimendo in tal modo una sua concezione del mondo.

Così alcuni, con opere, gesti o azioni, materiale, meccanismi esprimono di volta in volta l'adesione alla società industriale e tecnologica (Colombo, Alviani, Marotta in parte) o il rifiuto per tali manifestazioni in nome di un ritorno alla purezza primaria naturale, essenzialmente umano (Kounellis, Fabro ecc.).

VISITA AI SINGOLI SPAZI

1° Spazio – Mario Ceroli

nato a Castelfrentano (Chieti) il 17/5/1938; risiede a Roma

Lavora il legno traendone delle sagome umane, ripetute in sequenze, quasi a indicare l'umanità spettatrice di eventi, in rapporto con l'ambiente e con la natura (poiché di solito le sue sagome sono mobili, e partecipanti ad un ambiente di cui lo spettatore può divenire partecipe, non solo contemplatore passivo, mutando la posizione dei profili intagliati), inoltre il suo è un lavoro artigianale, semplice, elementare, manifesto soprattutto attraverso il materiale usato nella sua schiettezza. In questo spazio Ceroli ha esposto il legno come elemento primo della sua ispirazione, sul quale egli ha compiuto un primo intervento tagliando i vari tavoloni e disponendoli in tre diverse strutture nello spazio (orizzontale, verticale), con una 'prima' forma organizzata, ripetuta e stratificata.

2° Spazio – Gino Marotta

nato a Campobasso nel 1935, residente a Roma

Lavora il perspex, materiale frutto della civiltà moderna (una resina sintetica sottoprodotto del metano), tagliando con la sega elettrica: con esso compone oggetti che hanno sembianze naturalistiche (fiori, piante, animali, soprattutto l'albero). Usa quel materiale squallido e freddo trasformandolo magicamente in un oggetto lirico e poetico per cercare un rapporto tra la natura e la tecnica, tra la natura vera e l'artificiale. Nella sua stanza pone al centro l'albero, motivo ispiratore della sua poetica e, intorno, vari pannelli, in cui in maniera storica ed esplicativa presenta altri artisti del passato (dai mosaici di S. Isidoro, a Giotto, al Perugino, a Mariotto Albertinelli, al Carpaccio, a Raffaello) cui egli ravvisa un collegamento stilistico.

3° Spazio – Jannis Kounellis

nato al Pireo in Grecia nel 1936 – residente a Roma dal 1958

Kounellis aveva fino a oggi assunto dalla natura il carbone, gli animali, le piante, la lana; qui è giunto a immettere l'uomo nel suo spazio. La sua arte non è rappresentazione di un

oggetto, non è oggetto, non è ricostruzione di qualcosa, sia naturale che artificiale; consiste nel 'gesto', cioè nel compiere una azione, alla ricerca di uno spazio e di un tempo in cui l'uomo non si senta più superiore alla bestia, al carbone, al fuoco, ma sia parte integrale di un mondo lirico senza gerarchie. Nel suo spazio Kounellis ha compiuto un gesto, una azione: presentando se stesso su un catafalco, chiuso in una coperta e con una fiamma ossidrica accesa sotto il piede nudo, in modo che la fiamma bruciasse rivolta verso il pubblico. Di questo gesto in cui l'elemento primo era la sua presenza, oggi rimane la sua "assenza". Occorre pensare alla sua origine greca. La componente più importante del mondo greco è stato sempre il mito; l'aspirazione ad una umanità perfetta, gli elementi naturali come il fuoco, l'acqua, così come l'uomo sono stati mitizzati, pensati come divinità. Le statue umane della classicità policletea e fidiache erano appunto rappresentazioni di un essere ideale. Kounellis invece di rappresentare un mondo ideale, lo presenta nella sua vitalità. Il confine tra l'arte e la vita non c'è più: perché Kounellis immagina la *vita* come *arte*: bella, perfetta, pura.

4° Spazio – Michelangelo Pistoletto
nato a Biella nel 1933 – risiede a Torino

La formula della mostra dava la possibilità a ogni artista di invitare e ospitare nel suo spazio un altro artista, cui riteneva dover riconoscere della affinità e una certa uguaglianza di ispirazione. Così Pistoletto ha citato Vettor Pisani. Pistoletto si ispira a Duchamp (questo il significato del sogno narrato nel catalogo), il principale rappresentante del movimento "dada", apparso nel 1913, riaffermatosi dopo la guerra; movimento dissacratorio verso le belle opere finite, pulito della stanca tradizione artistica. Egli componeva pezzi con oggetti umili: ruote di biciclette, secchi ecc. In modo analogo Pisani, sempre con lo stesso atteggiamento di opposizione all'immagine disegnata, dipinta, o composta, assume i maialini per affermare che la molla della vita è basata sull'istinto di conservazione, sulle necessità più semplici ed elementari e sulla crudeltà della vita in sé, e di coloro che schiavizzano gli altri, aggiogandoli ad un lavoro disumanizzante. L'arte per Pisani non è la zona magica che allontana l'uomo dalla morte, ma è quello che lo sospende, con un gesto, nell'attimo (magari cinico) della similitudine, dell'allusione, quasi a denunciare la limitatezza della coscienza umana.

5° Spazio – Mario Merz
nato a Milano – residente a Torino

Appartiene alla corrente della così detta 'arte povera'. È attento ai fatti esterni, alle esperienze della vita, che assorbe quasi spersonalizzandosi. Il grafico (che segna con altimetrie lo svolgersi della vita, assieme biologico e razionale = numeri) che ha disegnato sul muro, lasciando i due ritratti di una marchesa Ricci, intende presentare gli amori di questa donna, mentre sulla sdraio l'autore o il visitatore si ferma a guardarli, immaginando liberamente quella vita lontana.

6° Spazio – Getulio Alviani
nato a Udine il 5/9/1939 – residente a Udine

Ha operato un tipo di arte cosiddetta 'programmata', i cui effetti ottici sul riguardante (data ad esempio da superfici metalliche, ricevute e divise geometricamente) sono preparati e prestabiliti dall'autore. Qui ha composto un cubo aperto da due lati, che come cubo riportato alle sue premesse geometriche, ma nella sua apertura e con l'iscrizione *Il mio amore è il futuro* intende esprimere il suo proiettarsi nel futuro in quanto progresso significando che l'ispirazione non è nel passato, ma nella creazione, cioè in ciò che verrà.

7° Spazio – Luciano Fabro
nato a Torino nel 1936 – residente a Milano

Affascinato dalla bellezza e dalla prepotente presenza del Palazzo Ricci, Fabro ha voluto rispettare la integrità e la storia. Ne assume la sala ove sono riprodotte le donne della famiglia Ricci e affrescate alcune storie d'amore. La donna è l'elemento centrale della sua attenzione, nel catalogo ha riportato un trattato sui diritti della donna. La voce dell'autore che insistentemente ripete: «Consideratemi responsabile di quanto succede» rappresenta l'unico elemento mosso rispetto all'immobilità statica del Palazzo. Fabro si assume la responsabilità di ogni uomo, quindi della storia del mondo.

8° Spazio – Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi

Gianni Colombo nato a Milano nel 1937 – residente a Milano

Gabriele De Vecchi nato a Milano nel 1938 – residente a Milano

Il loro spazio è frutto di un lavoro collettivo, che dura da anni e di una analoga concezione artistica. Ambedue accolgono la società industriale, basata sul calcolo e sulla razionalità. Hanno sempre usato elementi (macchine e procedimenti tratti dalla tecnologia) strumentalizzandoli, usandone come mezzi per la composizione di oggetti in movimento (programmando un certo numero di possibilità di movimento), avvertendo la necessità di non fissare immagini o forme, assoluti poiché il mondo contemporaneo (sotto la spinta della scienza e della macchina) subisce continue modificazioni e a breve scadenza. In questo ambiente, usando della macchina tra le possibilità di fare delle immagini (la diapositiva), hanno fatto scorrere, tenendo sempre la successione del tempo, riproduzioni di opere d'arte e di artisti del passato (Giotto, Piero della Francesca ecc.) contaminandole con la propria immagine, quasi per poter ricostruire la propria biografia, con i soli elementi ottici. Dicono: Colombo «L'esperienza ci lascia una sola vita, il *metodo*». De Vecchi «Tutte le cose devono essere fatte con metodo».

9° Spazio – Cesare Tacchi

nato a Roma il 19/8/1940 – residente a Roma

Il cuore di Tacchi rappresenta l'energia vitale. È moltiplicato: diventano tanti cuori, di ogni dimensione di varia materia, abbandonati qua e là, quasi fiori di un giardino, ironizzati (cuori con l'elica). La disposizione degli oggetti: i cuori nella bacheca come in una cassa funebre, altri abbandonati qui e là, il monumento a se stesso, come un busto celebrativo, compongono l'epigrafe dell'artista, che individua in sé ogni motivo ispirativo.

10° Spazio – Carlo Alfano

nato a Napoli nel 1932 – residente a Napoli

Per anni l'artista ha operato con elementi geometrici tratti dalla prospettiva. In questo spazio ha compiuto una duplice operazione. 1°) ha dichiarato che la prospettiva è ormai finita, è elemento chiuso. La morte della prospettiva ha sottolineato l'avvento di un altro tipo di civiltà e di ideologia cioè la civiltà industriale, una concezione di apertura ad istanze sociali, la ricerca di un dialogo aperto e continuo, una tensione verso il futuro, nell'aspirazione ad un miglioramento di condizioni economiche, morali e sociali. La prospettiva era il simbolo della civiltà, basato su teorie ferme, assolute, teorie dettate dalla ragione e non verificate sulla esperienza storica e scientifica. Nell'arte la rottura dei limiti fissi della prospettiva (già iniziata con gli impressionisti) ha significato che l'artista ha sentito altre sollecitazioni. 2°) La seconda consiste nel presentare un contenitore d'acqua dove avviene una azione, proiettata poi nell'angolo. La realtà è duplice: l'azione e la sua deformazione. Rispetto alla fissità della prospettiva, anche se manipolata, la ripresa di un elemento naturale come l'acqua e il suo riflesso, ha un notevole significato. Ritorna l'elemento naturale, che significa movimento, azione storica, e nello stesso tempo intervento dell'uomo artista, che programma, con ordine e precisione tale fatto.

11° Spazio – Mario Nanni

nato a Castellina in Chianti (Siena) – residente a Bologna

Ha composto delle carte topografiche della città (simbolo del mondo) di cui l'artista percorre le vie, i cui nomi sono quelli dei suoi ispiratori (tra cui Boccioni, il principale rappresentante del futurismo, movimento italiano dei primi del Novecento, che esaltava l'era della macchina e della velocità), e vi ha inserito anche quelli dei partecipanti alla mostra, che evidentemente sono andati a far parte della sua esperienza ispirativa. Il visitatore è inserito direttamente nella planimetria, a sentirne i percorsi e a creare anch'egli dei centri di attrazione. Le molle con il peso d'acciaio (il richiamo a Solingen, per il suo lavoro generalmente su metalli industriali), hanno funzione riunificatrice delle componenti varie, con elementi elastici, come le molle, quindi non assoluti e rigidi, come non definiti sono i motivi ispiratori di Nanni.

12° Spazio – Renato Mambor

nato nel 1936 – residente a Roma

Molto chiaro il richiamo di Mambor all'infanzia: i banchi, le scritte su di essi, il monopattino. Tutto però è reso gigantesco, perdendo perciò la sua dimensione reale, poiché quel tempo è ormai lontano, irraggiungibile, irrecuperabile. Una sottile vena di malinconia aleggia sul discorso di Mambor: l'infanzia resta l'amore perduto, e anche il motivo primo dell'artista Mambor.

13° Spazio – Paolo Scheggi

nato a Firenze nel 1940 – risiede a Milano

Fino a questo momento ha seguito le vie della razionalità pura, che in arte si esprimono negli elementi primari della geometria (cubo, triangolo, sfera ecc.). Nel suo spazio dichiara tali amori ponendoli però in una sorta di cimitero, asserendo che occorre procedere oltre. Le note della marcia funebre di Chopin sottolineano, con una certa insistenza sottile e ironica tali affermazioni. Evidentemente Scheggi, pur decretando la morte della geometria, le eleva un monumento funebre di primo piano, sempre con il suo stile preciso, perentorio, essenziale.

14° Spazio – Maurizio Nannucci

nato a Firenze nel 1939 – residente a Firenze

Ha scritto con il neon i nomi di altri artisti: Fontana, Albers ecc. citando fedelmente i propri amori. L'accezione però di questi nomi su una fredda superficie colorata, danno la sensazione di una sorta di stimolo (come le pulsazioni del cuore) che hanno prodotto nell'autore.

15° Spazio – Fabio Mauri

nato nel 1926 a Roma – residente a Roma

Amore e morte sono gli elementi dello spazio di Mauri. La morte (che egli riprende dal trionfo della morte, affreschi dell'Orcagna, dal Camposanto di Pisa) sono riprodotti con un metodo nuovo del *silkscreen* su tela, cioè con una tecnica di riproduzione industriale. Il suo intervento sta nei tagli operati sull'affresco, nella scelta di alcune parti in rilievo dilatate come il 'diavolo e il coniglio'. Vuol forse esorcizzare la morte. Questi significati vengono espressi con uno stile impeccabile, raffinato, lirico dopo un lavoro minuzioso, attento, calcolato (vedi la relazione tra i colori, l'accostamento, le sfumature, le figure tagliate in rilievo, la luce liberamente mossa dal visitatore).

APPARATO FIGURATIVO



Fig. 1: Il manifesto della mostra *Amore mio*



Fig. 2: Il giorno dell'inaugurazione: da sinistra si riconoscono tra gli altri Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva, Gino Marotta e Palma Bucarelli. Foto di anonimo, courtesy Gino Marotta



Fig. 3: Il cortile di Palazzo Ricci popolato dagli artisti, con l'allestimento di Piero Sartogo. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 4: La sala di Carlo Alfano. Foto inedita di Claudio Abate

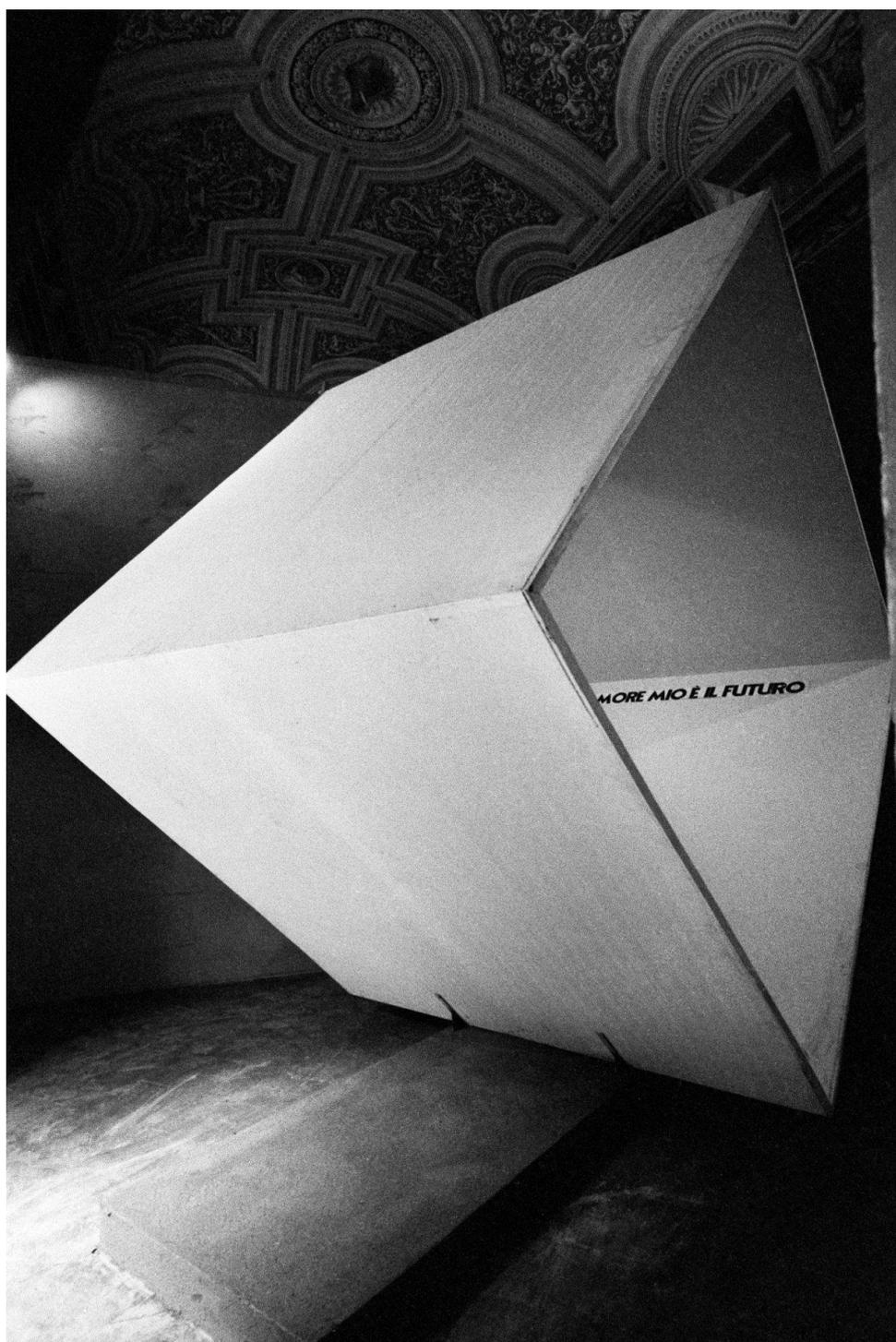


Fig. 5: Getulio Alviani, *L'amore mio è il futuro*. Foto inedita di Claudio Abate

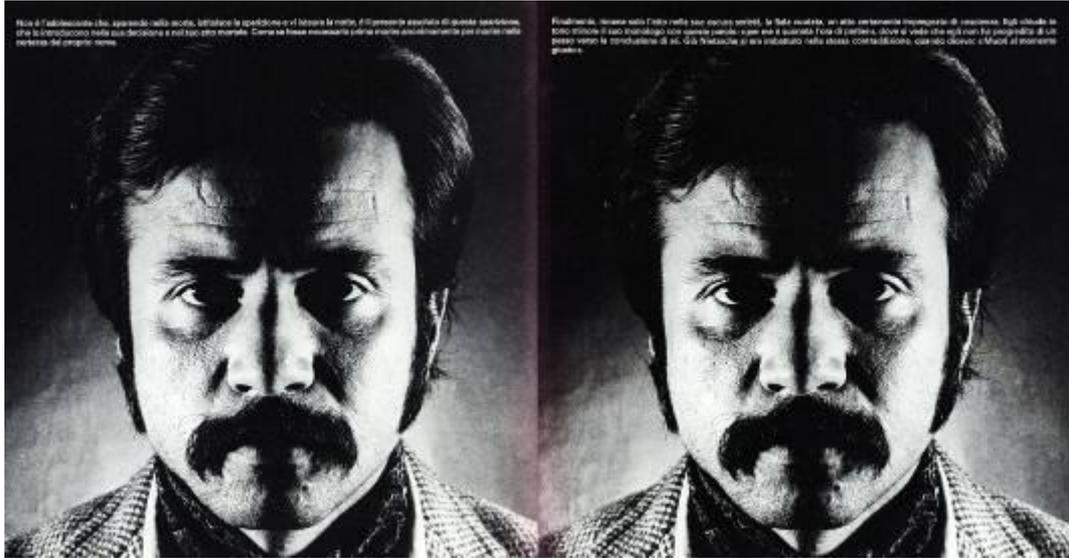


Fig. 6: Due delle otto pagine riservate in catalogo ad Achille Bonito Oliva, corredate da frasi di Maurice Blanchot. Foto di Ugo Mulas



Fig. 7: La sala di Mario Ceroli.
Foto di anonimo tratta dal catalogo di *Vitalità del negativo*, Centro Di 1970



Fig. 8: La sala di Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 9: L'altoparlante collocato da Luciano Fabro nella sua stanza.
Foto di anonimo tratta da *Fabro*, Allemandi 1988



Fig. 10: La sala di Jannis Kounellis, con Palma Bucarelli. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 11: La sala di Renato Mambor. Foto inedita di Claudio Abate

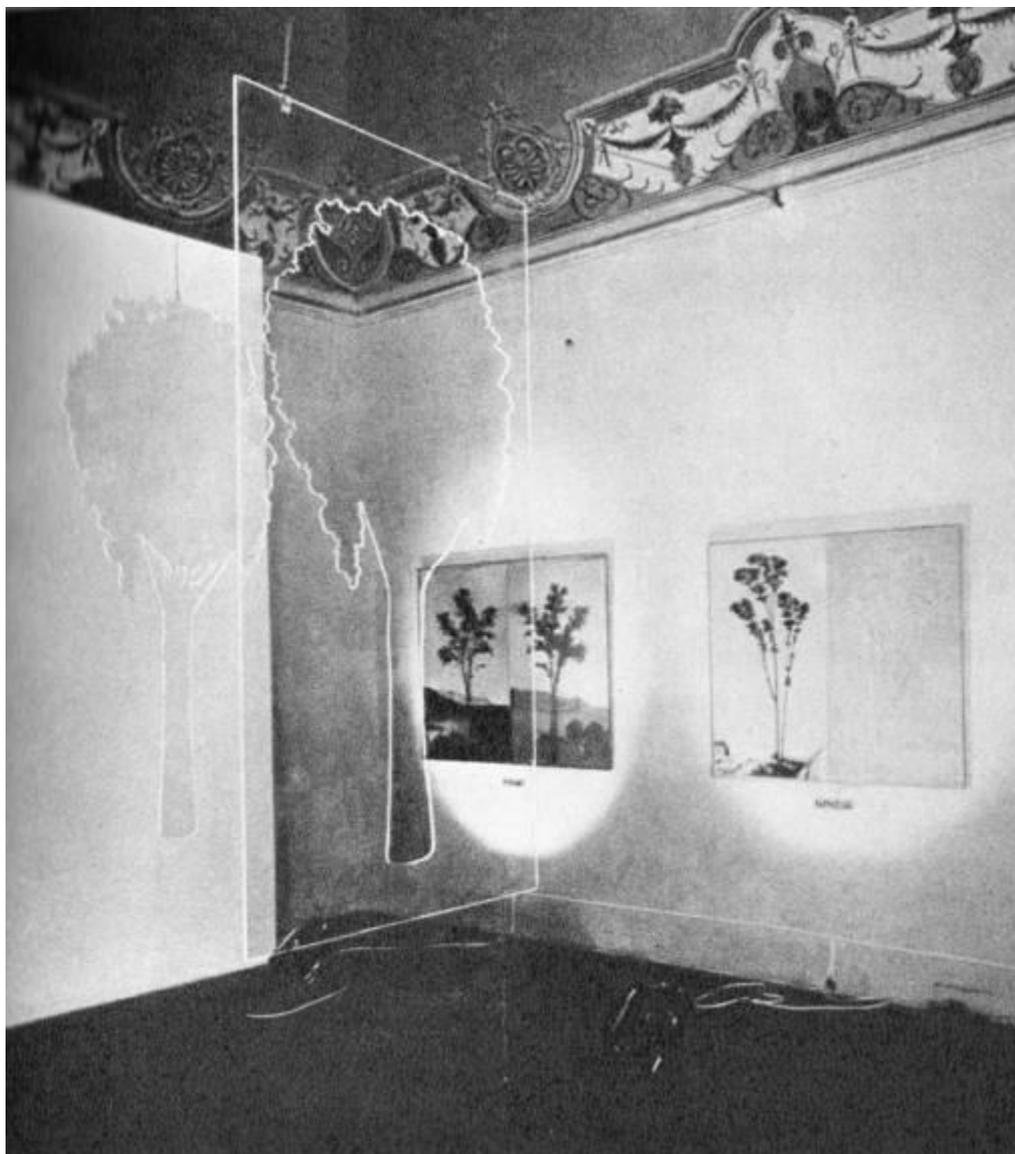


Fig. 12: La sala di Gino Marotta. Foto di anonimo tratta da «Nac», n. 1, ottobre 1970



Fig. 13: La sala di Fabio Mauri. Foto inedita di Claudio Abate

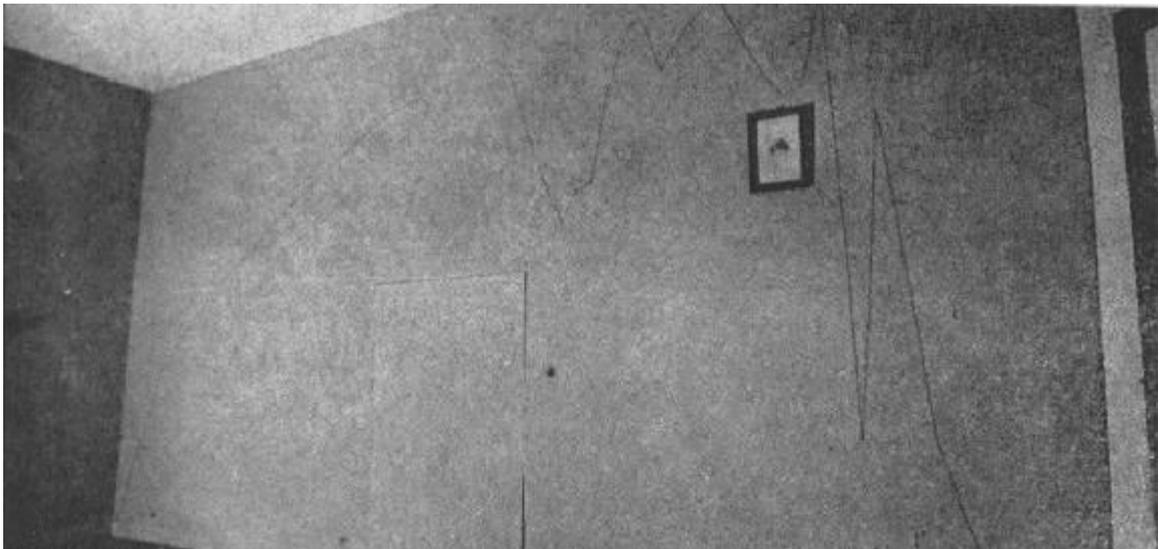


Fig. 14: La sala di Mario Merz. Foto di anonimo tratta da «Marcatré», nn. 58-60, 1970

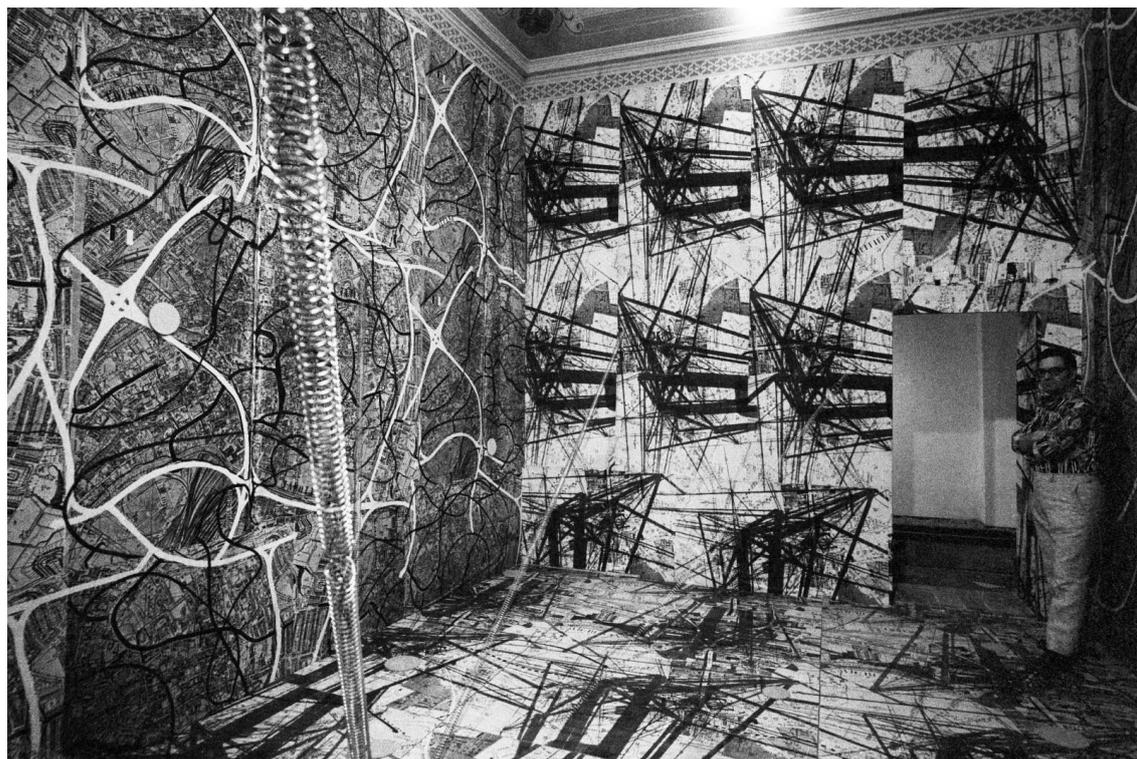


Fig. 15: Mario Nanni nella sua sala. Foto inedita di Claudio Abate

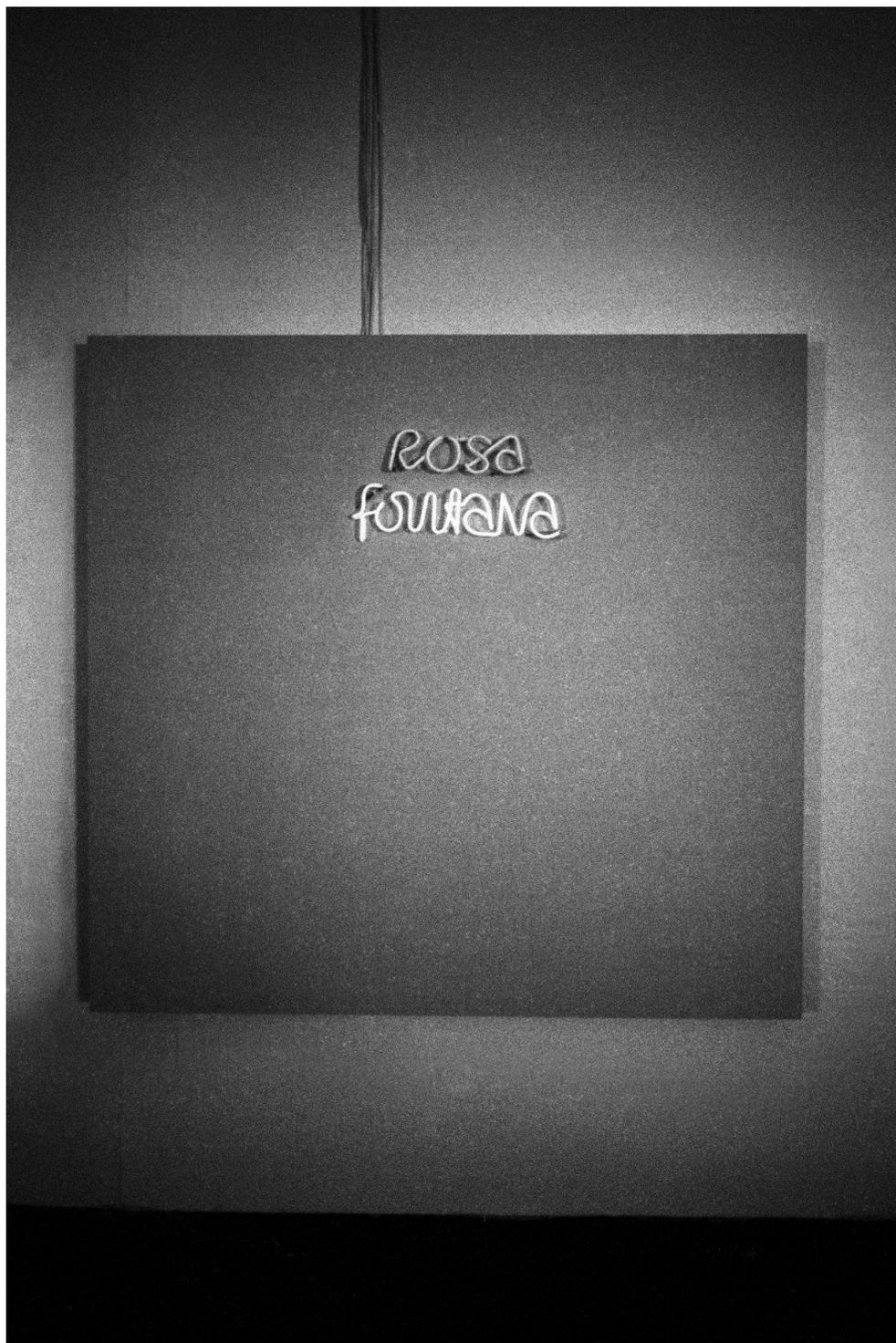


Fig. 16: Maurizio Nannucci, *Rosa-Fontana*. Foto inedita di Claudio Abate



Fig. 17: La sala di Vettor Pisani. Foto inedita di Claudio Abate

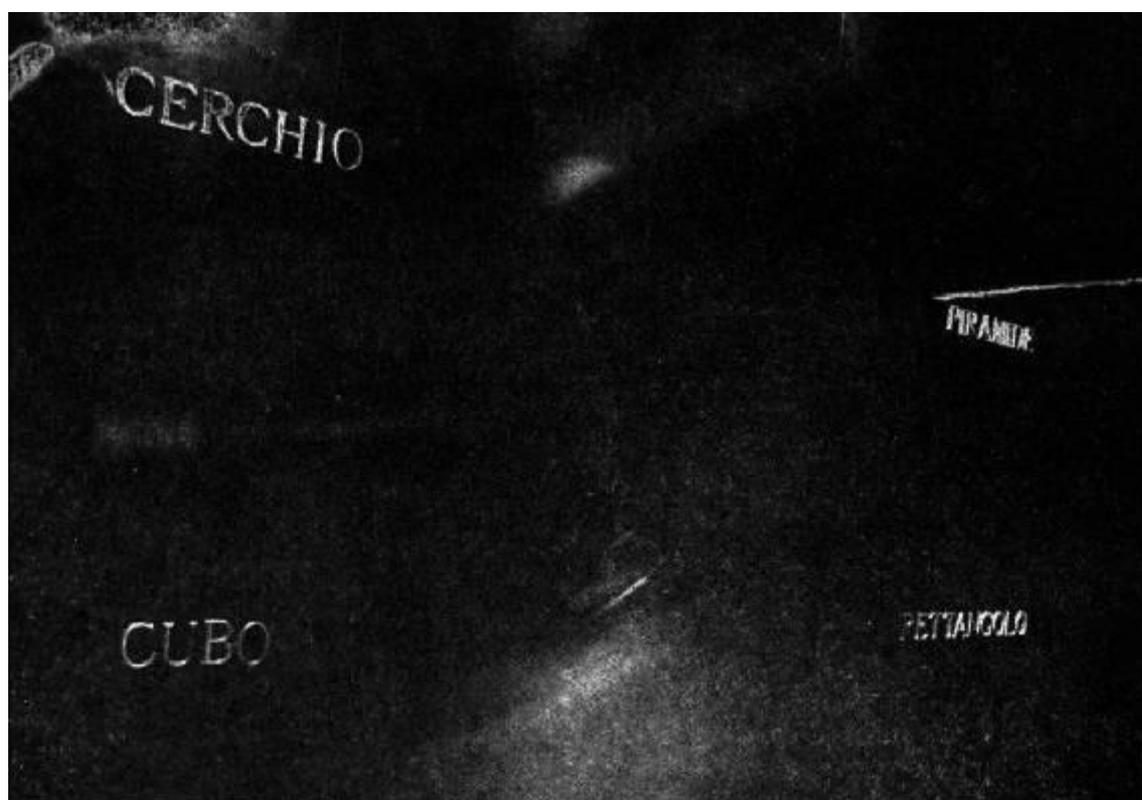


Fig. 18: Paolo Scheggi, *Il funerale della geometria*. Foto di anonimo tratta da «Marcatrè», nn. 58-60, 1970



Fig. 19: La sala di Cesare Tacchi, con Palma Bucarelli. Foto inedita di Claudio Abate

BIBLIOGRAFIA

A ROMA 2010

A Roma, la nostra era avanguardia, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano 2010.

ALBERRO 2011

A. ALBERRO, *Arte Concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano 2011.

ALBERRO – STIMSON 2009

A. ALBERRO, B. STIMSON, *Institutional Critique, An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge 2009.

AMORE MIO 1970

Amore mio, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ARÉS 1978

P. ARÉS, *Storia della morte in occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano 1978.

ARGAN 1968a

G.C. ARGAN, *La storia dell'arte*, Firenze, 1968.

ARGAN 1968b

G.C. ARGAN, *Canova e il neoclassicismo*, «Cartabianca», n. 1, marzo 1968, pp. 30-32.

ARGAN 1969

G.C. ARGAN, *Antonio Canova, dispense dell'anno accademico 1968-1969*, Roma 1969.

ARGAN 1970a

G.C. ARGAN, *Da Bramante a Canova*, Roma 1970.

ARGAN 1970b

G.C. ARGAN, *Studi sul neoclassico*, «Storia dell'arte», nn. 7-8, 1970, pp. 249-268.

ARLA CONDIZIONATA 1969

Aria condizionata, «L'Espresso-colore», n. 21, 25 maggio 1969, p. 45.

BARILLI 1970

R. BARILLI, *Coincidenza di opposti*, in *GENNAIO 70* 1970, pp. 11-14.

BARILLI 1973

R. BARILLI, *Che arte farà*, «Nac», n. 12, dicembre 1973, p. 2.

BAROCCO E DINTORNI 2000

Barocco e dintorni. Bio-bibliografia di Maurizio Fagiolo dell'Arco. Libri, articoli, conferenze, convegni, recensioni, incarichi e attività, in *PITTURA BAROCCA ROMANA* 2000, pp. 161-169.

BLANCHOT 1967

M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino 1967.

BOATTO 1967

A. BOATTO, *Pop art in USA*, Milano 1967.

BOATTO 1970a

A. BOATTO, *Dalla "simulazione" alla realtà*, «Che fare», nn. 6-7, primavera 1970, p. 146.

BOATTO 1970b

A. BOATTO, *Pistoletto. Dentro/fuori lo specchio*, Roma 1970.

BOATTO 1970c

A. BOATTO, «a» *DUCHAMP / «a²» PISANI*, in *VETTOR PISANI* 1970, pp. 17-18.

BOATTO 1973a

A. BOATTO, *L'immaginario in Pascali e in Kounellis*, «Qui arte contemporanea», n. 12, novembre 1973, pp. 47-54.

BOATTO 1973b

A. BOATTO, *L'immaginario e la messa a morte*, «Data», n. 10, inverno 1973, pp. 46-49.

BOATTO 1974

A. BOATTO, *Ghenos, Eros e Thanatos*, Bologna 1974.

BOATTO 1975

A. BOATTO, *Il ritorno dell'assedio*, «Data», n. 19, novembre-dicembre 1975, pp. 54-56.

BOATTO 1977

A. BOATTO, *Cerimoniali di messa a morte interrotta*, Roma 1977.

BONITO OLIVA 1967

A. BONITO OLIVA, *Made in Mater*, Bologna 1967.

BONITO OLIVA 1968

A. BONITO OLIVA, *Fictions poems*, Napoli 1968.

BONITO OLIVA 1969

A. BONITO OLIVA, *America antiforma: un viaggio negli Stati Uniti d'America nell'estate 1969*, «Domus», n. 478, settembre 1969, p. 56.

BONITO OLIVA 1970a

A. BONITO OLIVA, *Amore mio: i segni della presenza*, «Domus», n. 490, settembre 1970, p. 46.

BONITO OLIVA 1970b

A. BONITO OLIVA, *Comportamento estetico e comunità concentrata*, «Marcatrè», n. 56, senza data [ma inizio 1970], pp. 72-73.

BONITO OLIVA 1970c

A. BONITO OLIVA, *Amore mio*, «In», n. 1, settembre-ottobre 1970, p. 96.

BONITO OLIVA 1970d

A. BONITO OLIVA, *Vitalità del negativo*, in *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, pp. n.n.

BONITO OLIVA 1971

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971.

BONITO OLIVA 1976

A. BONITO OLIVA, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano 1976.

CALVESI 1968

M. CALVESI, *Topologia e ontologia, oggetto e comportamento, forma e struttura: rilievi provvisori*, «Cartabianca», n. 2, maggio 1968, pp. 2-5.

CALVESI 1970a

M. CALVESI, *Agli espositori, al pubblico, ai colleghi critici*, in *GENNAIO 70* 1970, pp. 22-23.

CALVESI 1970b

M. CALVESI, *Arte e critica di Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, pp. 15-16.

CALVESI 1971

M. CALVESI, *Le due avanguardie*, Bari-Roma 1971 (seconda edizione).

CALVESI [1972] 1978

M. CALVESI, *Ripetizione e modifica (didattica dell'immortalità)*, in M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano 1978, pp. 186-189.

CALVESI 2007

M. CALVESI, *Marotta*, Cinisello Balsamo 2007.

CELANT 1969a

G. CELANT, *Arte povera*, Milano 1969.

CELANT 1969b

G. CELANT *Per una critica acritica*, «Casabella», n. 343, dicembre 1969, pp. 42-44.

CELANT 1971a

G. CELANT, *Sorella morte*, «Domus», n. 497, aprile 1971, pp. 52-54.

CELANT 1971b

G. CELANT, *Information Documentation Archives*, «Nac», n. 5, maggio 1971, p. 5.

CELANT 1974

G. CELANT, *Senza titolo/1974*, Roma 1974.

CELANT 1988

G. CELANT, *1968 un'arte povera, un'arte critica, un'arte iconoclasta 1984*, in G. Celant, *Arte dall'Italia*, Milano 1988, pp. 95-105.

CELANT 2008

G. CELANT, *Tornado americano. Arte al potere, 1949-2008*, Milano 2008.

CELANT 2011

G. CELANT, *Arte povera. Storia e storie*, Milano 2011.

COMMUNITY ART 2011

Community Art. The Politics of trespassing, a cura di P. De Bruyne e P. Gillen, Amsterdam 2011.

CONTE 2010

L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano 2010.

CONTINUITÀ 2002

Continuità. Arte in Toscana 1945-2000, Catalogo della mostra, a cura di A. Boatto, Firenze 2002.

CRISPOLTI 1971

E. CRISPOLTI, *Il 'Salon' dell'avanguardia. Vitalità del negativo a Roma*, «Nac», n. 2, febbraio 1971, pp. 12-13.

DA FONTANA A YVERAL 2008

Da Fontana a Yveral. Arte gestaltica nella collezione della pinacoteca di Verucchio, Catalogo della mostra, a cura di L. Cesari, Verucchio 2008.

DA LA SALITA DI ROMA 1970

Da la Salita di Roma, «Bolaffi Arte», n. 3, ottobre 1970, p. 88.

DANTINI 2011

M. DANTINI, «Per una critica acritica». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, «Tecla. Rivista di temi di lettere e critica artistica», n. 4, 22 dicembre 2011, pp. 116-131.

D'ALESSANDRO 2003

R. D'ALESSANDRO, *La teoria critica in Italia. Letture italiane della Scuola di Francoforte*, Roma 2003.

DIACONO 1970

M. DIACONO, *Materia-destruttura*, «Collage», n. 9, dicembre 1970, pp. 6-21 [ma scritto tra New York e Berkeley tra il luglio-agosto 1969].

DISCH 2009

M. DISCH, *Giulio Paolini, catalogo ragionato, tomo primo 1960-1982*, Milano 2009.

DOVE VA L'ARTE? 1973

Dove va l'arte?, numero monografico, «I problemi di Ulisse», novembre 1973.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FERRETTI 1970

G.C. FERRETTI, *L'autocritica dell'intellettuale*, Padova 1970.

GENNAIO 70 1970

Gennaio 70. Comportamenti, progetti, mediazioni, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, M. Calvesi, T. Trini, Bologna 1970.

GINO MAROTTA 1973

Gino Marotta, *Amore amore*, Catalogo della mostra, a cura di F. Russoli, Milano 1973.

GLI IRRIPETIBILI ANNI '60 2011

Gli irripetibili anni '60. Un dialogo tra Roma e Milano, Catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, Milano 2011.

IL 1950. PREMI ED ESPOSIZIONI 2000

Il 1950. Premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra. XX Premio Nazionale Arti visive città di Gallarate, Catalogo della mostra, a cura di E. Zanella, Gavirate 2000.

IL "MANA" DI NANCY MAROTTA 1996

Il "Mana" di Nancy Marotta. 1968-1978: dieci anni di attività della Galleria "Mana Art Market" a Roma, Catalogo della mostra, a cura di S. Marotta e A. Orsini, Roma 1996.

INCONTRI CON LA GIOVANE CRITICA 1969

Incontri con la giovane critica, Achille Bonito Oliva, «Flash Art», n. 13, luglio 1969, p. n.n.

INFORMATION 1970

Information, Catalogo della mostra, a cura di K.L. McShine, New York, 1970.

KOSUTH [1969] 1972

J. KOSUTH, *Art after Philosophy*, «Data», n. 3, aprile 1972, pp. 39-47 (edizione originale in «Art International», ottobre-dicembre 1969).

L'ARTE, DOMANI 1972

L'Arte, domani, numero monografico, a cura di M. Volpi, «Futuribili», gennaio-febbraio 1972.

L'ARTE E IL SISTEMA DELL'ARTE 1974

L'arte e il sistema dell'arte. Incontro con Achille Bonito Oliva, a cura di E. Gualazzi, G. Marussi, «Le Arti», nn. 11-12, novembre-dicembre 1974, pp. 2-12.

LAUDANI 2010

R. LAUDANI, *Disobbedienza*, Bologna 2010.

LISTA 2011

G. LISTA, *Arte povera*, Milano 2011.

LO SPAZIO DELL'IMMAGINE 2009

Lo spazio dell'immagine e il suo tempo, Catalogo della mostra, a cura di I. Tomassoni, Milano 2009.

LONZI 1968

C. LONZI, *Notizie da New York*, «L'Approdo letterario», n. 41, gennaio-marzo 1968, pp. 146-150.

LONZI 1969

C. LONZI, *Autoritratto*, Bari 1969.

MARCUSE 1968

H. MARCUSE, *Eros e civiltà. Con una nuova prefazione dell'autore*, Torino 1968.

MAROTTA 1965

G. MAROTTA, *Koan: 12 litografie, una storia d'amore dedicata a Nancy*, Milano 1965.

MAROTTA 1971

G. MAROTTA, *Amore amore*, Pollenza 1971.

MASSARI 1970

G. MASSARI, *Amore mio, una mostra*, «Il Mondo», 12 luglio 1970, p. 23.

MENNA 1969

F. MENNA, *Un'arte di entusiasmo*, in *Arte povera più azioni povere*, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Salerno 1969, pp. 85-88.

MENNA 1970a

F. MENNA, *Gli artisti si sono autoconvocati per confessare il "amore" segreto*, «Il Mattino», 6 agosto 1970, p. 11.

MENNA 1970b

F. MENNA *Rilettura del Surrealismo*, «Storia dell'arte», nn. 7-8, 1970, pp. 267-275.

MENNA 1970c

F. MENNA, *Ciò che trovo in Vettor Pisani*, in *VETTOR PISANI* 1970, p. 11.

MESSINA 2009

M.G. MESSINA, *Modi italiani di critica istituzionale*, in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Atti del convegno internazionale (Roma 3-4 aprile 2009), a cura di S. Chiodi, Firenze 2009, pp. 133-143.

MICCINI 1972

E. MICCINI, *Poesia e/o Poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Brescia-Firenze 1972.

MONFERRINI 2004

A. MONFERRINI, *I contributi di Maurizio Calvesi all'arte contemporanea*, in *Sul carro di Tespi. Studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi*, a cura di S. Valeri, Roma 2004, pp. 267-274.

MOSTRA DELLA CRITICA 1962

Mostra della critica d'arte italiana 1961, Catalogo della mostra, a cura di P.C. Santini, Roma 1962.

NATALI 1970

A. NATALI, *A Montepulciano, Amore mio*, «Nac», n. 1, ottobre 1970, p. 14.

OMAGGIO A GRAZIELLA LONARDI BUONTEMPO 2011

Omaggio a Graziella Lonardi Buontempo. Tutta la vita per l'arte, Catalogo della mostra, a cura degli Incontri Internazionali d'Arte, Roma 2011.

PALAZZOLI 1968

D. PALAZZOLI, *Visual art, The American ponderatio*, «Bit», n. 2, maggio 1968, pp. 9-17.

PANVINI 2009

G. PANVINI, *Ordine nero, guerriglia rossa. Violenza politica nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta (1966-1975)*, Torino 2009.

PITTURA BAROCCA ROMANA 2000

Pittura barocca romana. Dal Cavalier d'Arpino a Fratel Pozzo. La collezione Fagiolo, Catalogo della mostra, a cura di E. Gigli, Milano 2000.

PISTOLETTO 1970

M. PISTOLETTO, *L'uomo nero, il lato insopportabile*, Salerno 1970.

PRANDSTRALLER 1974

G.P. PRANDSTRALLER, *Arte come professione*, Venezia-Padova 1974.

RADI 2009

L. RADI, "Lo Spazio dell'immagine" a Foligno (1967), in *LO SPAZIO DELL'IMMAGINE* 2009, pp. 51-79.

ROBERTO – MUNDICI – FARANO 2005

M.T. ROBERTO, M.C. MUNDICI, M. FARANO, *Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio. Azioni e collaborazioni*, Torino 2005.

ROMA ANNI '60 1990

Roma anni '60. Al di là della pittura, Catalogo della mostra, a cura di R. Siligato, Roma 1990.

ROMA IN MOSTRA 1995

Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni, performance, dibattiti, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

ROSENKRANZ 2010

M. ROSENKRANZ, *Maria Russo*, in *RUSSO* 2010, pp. 143-145.

RUSSO 1970

M. RUSSO, *Due personali di Marotta, nella speranza di una mostra nella nostra città*, «L'Araldo Poliziano», 8 marzo 1970, p. 15.

RUSSO 2010

M. RUSSO, *Andrea Pozzo a Montepulciano*, Montepulciano 2010.

SIMONETTI 1971

G.E. SIMONETTI, *Ma l'amor mio non muore. Origini, documenti, strategie della "cultura alternativa" e dell'"underground" in Italia*, Roma 1971.

SINISGALLI 1970

L. SINISGALLI, *Gino Marotta, enfant terrible*, «Corriere della sera», 10 maggio 1970, p. 12.

SINISI 1970

S. SINISI, *Montepulciano: itinerari per una esperienza soggettiva*, «Marcatrè», nn. 58-60, senza data [ma fine 1970], pp. 152-165.

STUDI SUL SURREALISMO 1976

Studi sul surrealismo, Atti del convegno di studi (Salerno, Università degli Studi, 1972-1973), a cura di F. Menna, Roma 1976.

SUL FUTURO DELL'ARTE 1972a

Sul futuro dell'arte, tavola rotonda con R. Barilli, V. Fagone, M. Volpi, «Nac», n. 5, maggio 1972, pp. 5-8.

SUL FUTURO DELL'ARTE 1972b

Sul futuro dell'arte, a cura di E.F. Fry, Milano 1972.

TAZZI 1970

P.L. TAZZI *La Dieta di Montepulciano*, «Nac», n. 2, novembre 1970, pp. 6-7.

TRINI 1971a

T. TRINI, *Neoclassico in bianco e nero, con note estese al neo concettuale*, «Domus», n. 495, febbraio 1971, pp. 52-54.

TRINI 1971b

T. TRINI, *Note sullo spettatore*, «Data», n. 1, settembre 1971, p. 82.

UGO MULAS 2008

Ugo Mulas. La scena dell'arte, Catalogo della mostra, a cura di G. Sergio, Milano 2008.

UGO MULAS 2010

Ugo Mulas. Vitalità del negativo, a cura di G. Sergio, Milano 2010.

VAGHEGGI 2006

P. VAGHEGGI, *I contemporanei. Conversazioni d'artista*, Milano 2006, pp. 9-24.

VENTRONE 2012

A. VENTRONE, *"Vogliamo tutto". Perché due generazioni hanno creduto nella rivoluzione 1960-1988*, Bari-Roma 2012.

VENTUROLI 1970

M. VENTUROLI, *La guerra delle mostre*, «Bolaffi Arte», n. 3, ottobre 1970, pp. 73-74.

VERGINE 1970

L. VERGINE, *Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti*, «Metro», nn. 16-17, agosto 1970, pp. 237-239.

VERGINE 1974

L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio. La "body-art" e altre storie simili*, Milano 1974.

VERZOTTI 2010

G. VERZOTTI, *In pura perdita. Strategie di opposizione all'opera oggetto*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di S. Chiodi e A. Mattiolo, Milano 2010, pp. 391-407.

VETTOR PISANI 1970

Vettor Pisani, Catalogo della mostra, Roma 1970.

VINCA MASINI 1970

L. VINCA MASINI, *Amore mio a Montepulciano*, «Gala International», n. 43, settembre 1970, p. 48.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

Vitalità del negativo, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VIVALDI 1971

C. VIVALDI, *Il sacrario del negativo. Vitalità del negativo a Roma*, «Nac», n. 2, febbraio 1971, pp. 10-11.

VOLPI 1969

M. VOLPI, *Arte dopo il 1945, USA*, Bologna 1969.

ZEVI 2006

A. ZEVI, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino 2006, pp. 423-424.

FILMOGRAFIA

AMORE MIO. ARTE A MONTEPULCIANO 1970

Amore mio. Arte a Montepulciano, Documentario Rai, a cura di E. Flaiano e P.P. Ruggerini, 1970 (durata 16').

ABSTRACT

Tenutasi a Montepulciano nell'estate 1970, *Amore mio* fu una mostra d'avanguardia tra le più importanti della stagione. Fu, soprattutto, un evento di snodo: riassunse le rivendicazioni seguite alla mobilitazione sessantottesca e anticipò alcuni temi visivi del nuovo decennio. Il convegno della critica tenutosi all'indomani dell'inaugurazione, inoltre, palesò la ridefinizione in corso in materia di approcci e orientamenti. Servendosi di inediti documenti di prima mano e di un altrettanto originale corredo fotografico, l'articolo prova per la prima volta a ricostruire genesi, ruoli e ragioni di tale vicenda.

Amore mio was an important Italian exhibition held in Montepulciano in the summer 1970. It was a pivotal art show because it summarized the main artistic claims of the 1968 protest and anticipated many issues later expressed during the course of the decade. Furthermore, the congress organized the following day of the exhibition opening, gave voice to the new orientation of the Italian art critic. With unpublished documents and photographs, this issue analyzes the historical relevance of that event, focusing its genesis and role in the Italian artistic panorama of the time.

DE CHIRICO *MALGRÉ LUI*. EPISODI DI FORTUNA CRITICA DAL SESSANTOTTO AL POSTMODERNO

Nel solo arco di un decennio, gli anni Settanta, il canone interpretativo dell'opera di Giorgio De Chirico venne notevolmente sovvertito. La fortuna del maestro registrò, in questa fase, un'improvvisa ascesa che lo condusse, nell'epoca dei postmodernismi e del ritorno alla pittura, ad una consacrazione pari quantomeno a quella riservata a Marcel Duchamp durante i fasti della Pop e della Conceptual Art. Durante questa rinascita, il diffuso pregiudizio bretoniano – secondo il quale un'infelice e precoce senescenza lo avrebbe colpito dopo le sue prime, geniali, opere metafisiche – entrò in crisi per lasciar posto ad una visione di De Chirico che ne fece il paradigma della *critica della modernità*, l'ispiratore, neanche tanto celato, di alcuni fondamenti dell'omonimo libro di Jean Clair¹. Nonostante gli antipodi qui appena delineati, da Breton sino a Clair, appartengano ad un dibattito interno alla storiografia francese, si può affermare che tale pregiudizio fosse internazionalmente condiviso e che il processo di revisione che ne inficiò la validità si sia svolto specialmente in Italia.

Ma, al di là della preminenza di ciascun apporto nazionale ad un dibattito di natura più generale, ciò che va evidenziato è come tale processo fosse stato trasversale, come esso cioè avesse coinvolto a pari titolo la critica militante, la storiografia e gli artisti, nel tentativo di affrancare De Chirico dal ruolo, decisamente circoscritto, di solo precursore del Surrealismo e di tutta quella pittura onirica e fantastica a venire. Com'è noto, tale sistemazione nella storia del Novecento, gli era stata indelebilmente conferita dagli stessi surrealisti e da mostre capitali come *Fantastic Art, Dada, Surrealism*², già negli anni Venti e Trenta, e perdurò, invalsa, sino alle soglie degli anni Settanta. Fu soltanto quando le istanze di rottura con le avanguardie, avanzate dallo stesso pittore dal 1919 in poi, con articoli fondativi quali *Il ritorno al mestiere*³, vennero reinterpretate non più come atteggiamento reazionario e retrogrado, bensì come lucida presa d'atto di una crisi complessiva della modernità artistica, che tale conversione fu possibile.

In tal senso, il libro scritto da Jean Clair nel 1983 rappresenta un culmine interpretativo alla luce della sua ambivalente estensione, storiografica e militante: da un lato, esso auspica una integrale riscrittura della storia artistica del secolo; dall'altro riattualizza i principi estetici della perizia tecnica e della capacità rappresentativa. Quando Clair, per offrire un esempio cardinale, rievoca l'ottocentesco 'saper-fare' (*Kunstkönnen*) di Gottfried Semper e lo contrappone al più fortunato e idealista 'voler-fare' (*Kunstwollen*) di Alois Riegl⁴, si scorgono senza difficoltà i debiti nei confronti del ritorno al mestiere dechirichiano, ovvero un simile biasimo verso la depauperazione moderna della tecnica pittorica, deterioratasi dagli impressionisti in poi, e verso la sottovalutata importanza del disegno come propedeutica dell'immagine⁵. Il radicale e ambizioso intento di Clair di scindere l'idea stessa di modernità da quella di avanguardia trova, pertanto, il suo antenato elettivo nell'iconografia dechirichiana che associa «il colonnato greco alla ciminiera»⁶, che forgia una «immagine della modernità come “progetto incompiuto”», in cui i «fantasmi anticheggianti» convivono con la «coscienza del presente»⁷. La deflagrazione reciproca, tra antico e moderno, alla quale allude Clair combacerebbe, dunque, con quella

¹ CLAIR [1983] 1985.

² *FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM* 1936. Sulla copertina del catalogo campeggiava un quadro di De Chirico erroneamente intitolato *Toys of a Prince*. Il titolo attuale e corretto, dell'opera conservata oggi presso il MoMA di New York, è *The Evil Genius of a King* (1914-1915).

³ DE CHIRICO 1919.

⁴ CLAIR [1983] 1985, pp. 103-109.

⁵ Cfr. DE CHIRICO 1919; CLAIR [1983] 1985, pp. 111-118 e pp. 127-132.

⁶ CLAIR [1983] 1985, p. 152.

⁷ CLAIR [1983] 1985, p. 151.

«osmosi di temporalità diverse» evocata da De Chirico mediante il suo «universo inedito che sarà quello non della modernità, ma della condizione moderna»⁸.

Perché De Chirico sia divenuto, infine, l'apostolo di questo anti-modernismo non è una questione che riguarda esclusivamente una più accorta rivalutazione della sua, tanto deplorata, produzione 'post-metafisica'. Si trattò pure – ed in buona sostanza – di legittimare storicamente, al passaggio con gli anni Ottanta, un intero fronte contemporaneo di recupero dei *media* tradizionali (in particolare la pittura), di disinvolto eclettismo stilistico e di bulimico ricorso alle fonti visive più disparate del passato, che andò sotto i vari nomi di: Transavanguardia, Nuovi-nuovi, Anacronismo, Pittura Còlta, Nouvelle Subjectivité, e via dicendo. Se De Chirico abbia costituito l'innescò o la giustificazione *a posteriori* di questi mutamenti, è in realtà un quesito mal formulato. Piuttosto la vicenda della fortuna dechirichiana segna una delle ultime stagioni in cui al critico militante e allo storico dell'arte fu concessa, con proficua o faziosa facilità, la reversibilità dei ruoli. Sebbene, infatti, la conseguenza estrema di questa rivalutazione dechirichiana sarà la crisi finale di qualsiasi metanarrazione, in grado di saldare attualità e storia artistica, essa rappresenta ancora appieno un esempio paradigmatico – forse l'ultimo – delle ricadute storiografiche della militanza critica (o viceversa).

Un unico De Chirico: la retrospettiva milanese a Palazzo Reale nel 1970

Nel 1968, mentre De Chirico rivisitava il suo stesso passato dando avvio alla cosiddetta fase 'neo-metafisica', il pregiudizio bretoniano godeva tuttavia di un solido credito. Almeno due mostre, con toni diversi, ce ne confermano la sopravvivenza. La prima fu *Dada, Surrealism and their heritage*⁹ – di fatto la riproposizione di quella già menzionata, tenutasi sempre al MoMA di New York, trent'anni prima – nel cui catalogo William Rubin ribadiva l'inconsapevole paternità dechirichiana di una linea 'illusionista' del Surrealismo (Salvador Dalì, René Magritte, Yves Tanguy) e, conseguentemente, la precoce estinzione della sua vena creativa già nel 1917, quando «*he suddenly lost his muse and began his progression toward the kind of meretricious painting that has since been associated with his name*»¹⁰. Nella versione italiana di questo filone espositivo sull'arte onirico-surrealista, ovvero *Le muse inquietanti*¹¹, tenutasi alla Galleria Civica di Torino l'anno prima, Luigi Carluccio proponeva un criterio cronologico meno severo, elogiandone anche la produzione degli anni Venti, ma a conti fatti confermava il ruolo già assegnato a De Chirico: la primogenitura di una pittura 'di sogno e dell'infanzia' alla quale avrebbe poi introdotto i surrealisti¹².

In ogni caso, al di là delle date alle quali fissare il suo decadimento artistico, la sua fortuna restava limitata e ancorata a quella del Surrealismo, e come tale ne seguiva le oscillazioni. Da ciò derivava, quasi fosse un corollario, il completo disinteresse per la parte maggioritaria della sua carriera, ossia quella che dal 'ritorno al mestiere' in poi si era battuta per un recupero delle tecniche pittoriche antiche e per l'ostracismo verso l'arte astratta. S'era così creata una duratura schisi, acuitasi irreversibilmente nel secondo dopoguerra, tra la ricezione critica della sua opera e quella che era divenuta nel frattempo la sua pittura. Mentre il consolidamento storiografico delle avanguardie provocava l'aumento d'interesse per il suo periodo giovanile e metafisico, egli sconfessava con maggior *vis polemica* ogni avanguardismo, dipingendo alla maniera antica scene di genere e mitologiche e conducendo una «campagna

⁸ CLAIR [1983] 1985, pp. 151-152.

⁹ *DADA, SURREALISM AND THEIR HERITAGE* 1968.

¹⁰ RUBIN 1968, p. 82.

¹¹ *LE MUSE INQUIETANTI* 1967.

¹² CARLUCCIO 1967, p. XIV.

grossolana e qualunquistica contro i colli troppo lunghi di Modigliani o gli occhi ribaltati di Picasso»¹³. Comparare le monografie dedicategli da James Thrall Soby, nel 1941 e nel 1955, e i manuali di tecnica pittorica o le memorie fortemente corrosive verso il sistema dell'arte contemporanea, pubblicate da De Chirico appena alla fine del secondo conflitto mondiale, dava senz'altro l'impressione di trovarsi di fronte a due artisti completamente distinti¹⁴. Il sospetto di un disturbo di personalità o di un insano invecchiamento poteva talvolta assalire i commentatori, sconcertati dal distacco tra il De Chirico celebrato, ovvero quello metafisico, e quello vivente, dedito ad una pittura baroccheggiante e di soggetto accademico, spingendoli addirittura a parlare di un «Chirico contre Chirico»:

Quale choc! Queste battaglie medievali, questi motivi mitologici, questi ritratti eguali a fotografie a colori [...] come se ne vedono nelle vetrine dei cornici e che attirano i piccoli borghesi campagnoli. Qui si rivelava un Corot mascherato, là una caricatura di Delacroix. Nature morte che si sarebbero credute dipinte da un praticante senza talento [...] copie mediocri da Raffaello e da Michelangelo¹⁵.

La fonte di maggiore disorientamento, dunque, era il presunto crollo qualitativo della sua pittura, divenuto sbalorditivo dopo il 1945 con la fase 'neo-barocca', prima, e 'neo-metafisica', poi, e con l'inintelligibile eclettismo e variabilità delle maniere pittoriche adottate. Lo stesso Wieland Schmied, il quale sarà tra i primi fautori di una riabilitazione *in toto* della sua opera, non poté esimersi dal provare una sincera perplessità al primo incontro col pittore: «avevo cercato l'artista della pittura metafisica, ma avevo trovato un maestro del tardo barocco»¹⁶.

La ragione di quell'incontro, tuttavia, segnerà un mutamento significativo nella ricezione di De Chirico, poiché sarà il preludio alla prima importante retrospettiva della sua carriera: la mostra di Palazzo Reale a Milano, nel 1970¹⁷. Schmied, allora direttore della Kestner-Gesellschaft di Hannover¹⁸, era infatti entrato in contatto con Luigi Carluccio con l'intento di realizzare in Germania un'esposizione sul maestro ed era stato, infine, cooptato all'interno del progetto milanese, già avviato:

Il mio compito – ricorda lo stesso Schmied – era di avvicinare le due parti avversarie, esaudire i reciproci opposti desideri e inventare forme di compromesso sempre nuove per far sì che il progetto non naufragasse. Detto più semplicemente: si trattava di trovare una via di mezzo tra i quadri del primo periodo e quelli poco noti degli anni venti da un lato (a cui era interessato il comitato), e i dipinti del tardo periodo neo-barocco, insieme al gruppo di opere della cosiddetta “neometafisica” degli anni sessanta, che stavano a cuore all'artista¹⁹.

Dedito a questa laboriosa mediazione, Schmied si trovò così a riunire e giustificare un *corpus* quantomai esteso: centottanta opere che coprivano l'intero arco della sua carriera, dal 1909 al 1970, ripercorrendone tutti gli eclettismi, le varianti, le frequenti ed interessate riproposizioni, più tarde, della maniera metafisica ed il ciclico riaffiorare, in stili assai disomogenei fra loro, di temi e soggetti a lui cari fra cui l'autoritratto, uno dei più ricorrenti, protagonista molto incisivo della prima sala del percorso espositivo²⁰.

¹³ CALVESI 1982a, p. 255. Il testo fu originariamente pubblicato su «L'Espresso» il 3 dicembre 1978 per commemorare De Chirico.

¹⁴ Cfr. SOBY 1941; SOBY 1955; DE CHIRICO 1945; DE CHIRICO – FAR 1945. Anche il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (DE CHIRICO 1928) fu ripubblicato nel 1945 a Milano.

¹⁵ HODIN 1949. La traduzione proviene da: RAGGHIANI 1979, p. 66.

¹⁶ SCHMIED 2007, p. 265.

¹⁷ *GIORGIO DE CHIRICO* 1970.

¹⁸ La mostra di Palazzo Reale sarà successivamente trasferita ad Hannover.

¹⁹ SCHMIED 2007, p. 265.

²⁰ La sala è descritta in alcune recensioni: BERNARDI 1970.

Davanti a questa mole di opere, il criterio di un'unità o di una evoluzione stilistica coerente era sicuramente arduo a sostenersi. Schmied, di conseguenza, elogiando particolarmente la produzione degli anni Venti, che era fra gli obiettivi scoperti del comitato scientifico²¹, optò per un criterio poetico che ricomponesse, comunque, il tanto variegato mosaico dell'opera dechirichiana. Il denominatore comune, il sentimento costante che la sottendeva divenne così quel «desiderio intenso di non perituro», quella ricerca di un valore «stabile, saldo, durevole» che l'aveva distinta, nella sua epoca, da coloro che si erano invece «impegnati nell'avventura dell'arte moderna» e nella ricerca affannosa di «nuovi mondi» e «forme inedite»²². Sotto l'ascendente della «malinconia della gioventù», della «nostalgia dell'eterno» e della «sete di essere immortale», pertanto, «anche la sua attività artistica successiva, tanto accanitamente rinnegata dagli amici del suo periodo “metafisico”»²³ assumeva una sua ragion d'essere ed un rapporto di maggiore continuità rispetto agli esordi.

Questo punto di vista unitario, senz'altro più prossimo alla percezione di sé di De Chirico, costituì a tutti gli effetti il primo tentativo di scalfire la canonica suddivisione tra la fase aurea metafisica e le fasi successive. Nondimeno, le resistenze critiche in tal senso permanevano, come attesta la ricezione della mostra presso storici e critici d'arte quali Enrico Crispolti o Maurizio Calvesi, concordi nel biasimare la sperequazione nell'ordinamento delle sale. A loro avviso, infatti, la retrospettiva milanese evidenziava eccessivamente gli «anni neri» della sua pittura, quelli di una caduta in un «barocchismo banale e borghese» o in «riprese metafisiche, fresche a volte, ma che non aggiungono nulla»²⁴, ottenendo cioè l'effetto di esaltare «se ce ne fosse bisogno, la figura di questo colosso della pittura», senza tuttavia «nascondere le sue appendici d'argilla», «l'inconsistenza di pressoché tutta la sua produzione dopo gli anni Trenta, che occupa quattro sale ma sarebbe stato meglio condensare, de Chirico permettendo, in un quarto di sala»²⁵.

A contrastare il coro di queste opinioni, praticamente unanime, si era levata dalle pagine di «Rinascita» l'isolata – e inaspettata – voce di Renato Guttuso, uno dei pochissimi fautori di una irreprensibile qualità della pittura dechirichiana lungo i decenni:

Il riconoscimento della eccezionale personalità di De Chirico è sempre stato viziato e parziale; la personalità di questo artista (unitaria quant'altre mai) è stata tagliata a fette: De Chirico bianco, De Chirico nero [...]. Si dice infatti il “mistero” di De Chirico, non la forza pittorica di De Chirico. La prima prova della falsità degli schemi critici su De Chirico è offerta da questa mostra, dalla sala che raccoglie gli autoritratti e ritratti. Risulta, dal confronto diretto con i ritratti del '18, '19, '20, '22, con l'*Autoritratto con la corazza* del '48, che con un salto di trent'anni De Chirico onora la pittura con la stessa energia²⁶.

Apparentemente istintivo e affettivo, questo giudizio di Guttuso, tutto basato sulla difesa della «intelligenza pittorica» del *pictor optimus*, celava al contrario una consapevole riflessione sulla destinazione storica ingratamente riservata a De Chirico, anche in relazione al Surrealismo: «Ma la grande scoperta dei surrealisti non fu proprio l'aver capito che il mestiere della pittura è, almeno per la sua parte fondamentale, astorico?»; e ancora, «la priorità di De Chirico sul movimento surrealista è nota. Ed egli ne è il precursore più qualificato, non solo

²¹ SCHMIED 1970, p. 11.

²² SCHMIED 1970, p. 4.

²³ SCHMIED 1970, pp. 4-5.

²⁴ CRISPOLTI 1970.

²⁵ CALVESI 1982a, p. 225. Il testo era originariamente una recensione della mostra apparsa su «L'Espresso» il 10 maggio 1970. Esso fu poi ripubblicato nel 1982 con alcune integrazioni derivate da un altro testo redatto per un documentario televisivo su De Chirico (*I misteri dell'infinito*) di Franco Simongini.

²⁶ GUTTUSO 1972, p. 208. La recensione apparve originariamente su «Rinascita» il 30 ottobre 1970.

per l'aspetto "romantico", ma proprio per l'astoricità del linguaggio»²⁷.

In nuce, l'osservazione di Guttuso accoglieva già la seconda delle polarità essenziali della rinascita dechirichiana. Dopo quella di Schmied, concentrata sull'unità poetica, questa proposta varava la possibilità di una coerenza tecnica, metodologica, della pittura dechirichiana. La possibilità, ovverosia, di «usare liberamente il linguaggio pittorico»²⁸, di poter praticare un eclettismo stilistico che non inficiasse, in alcun modo, la validità generale del proprio stile personale. In sostanza, Guttuso apriva a quella formula citazionista, di *pastiche* tra stili e fonti visive, che – come vedremo – lo interesserà negli anni Settanta e che condurrà, com'egli aveva previsto, alla revisione storica di «tutta la pittura degli ultimi sessant'anni»²⁹.

De Chirico kitsch

La più recente fase testimoniata dalla retrospettiva milanese riguardava le opere denominate 'neo-metafisiche', dipinte all'incirca dal 1968 in poi. Il nome derivava dalla ripresa, più sovraccarica e di tono quasi caricaturale, dei simboli e delle ambientazioni della Pittura Metafisica ripresentati non più come repliche o quadri retrodatati – operazione che l'artista aveva spesso compiuto per evidenti ragioni – bensì come autonoma espressione di un nuovo periodo stilistico³⁰. In questo ricorso al proprio repertorio giovanile, De Chirico aveva spiazzato per l'ennesima volta la critica, instillando l'idea che in questa estrema autoreferenzialità si celasse un premeditato disegno di poetica.

Nel 1972, Renato Barilli aveva notato come «De Chirico [...] da 10 anni fa il verso a se stesso. Cioè, rifà i quadri del suo periodo metafisico in un clima che mi sembra molto più leggero, ironico»³¹, al punto di teorizzare, più tardi, che vi fosse una vera e propria «operazione mentale condotta da De Chirico»³², dai contorni sui quali ci soffermeremo a breve.

Con simile intuizione, un anno prima della retrospettiva milanese, Giulio Paolini lo aveva omaggiato nei suoi consueti modi concettuali e, soprattutto, metalinguistici. Per la rassegna *Campo urbano*³³, dedicata agli spazi pubblici e non istituzionali, Paolini aveva sospeso uno striscione orizzontale sul quale aveva riportato, persino nell'interpunzione, la celeberrima iscrizione dell'autoritratto dechirichiano del 1911: *Et. quid. amabo. nisi. quod. aenigma. est?* (Fig. 1) Calco visivo puntuale, l'iscrizione inscenava una «sorta di rigorosa e muta comunicazione» tra i due artisti, di sapore tuttavia metafisico³⁴. Ma più d'ogni altra cosa, questo prestito di Paolini da una dichiarazione di poetica altrui, era il sintomo di una nuova visione di De Chirico, una visione più concettuale che ne riconosceva l'assoluto anacronismo classicista, come in altre epoche o autori cari a Paolini (Neoclassicismo, Nicolas Poussin, etc.), la preminenza dell'aspetto enigmatico, nel senso mitologico, e soprattutto una componente programmatica, sottaciuta e rigorosa³⁵.

Questi due brevi esempi, suscitati dalle opere 'neo-metafisiche', suggeriscono come il presentimento di un oscuro proposito, che avesse animato la altrimenti inspiegabile parabola dechirichiana, divenne la chiave di lettura principale, maturando a qualche comprensibile e necessario anno di distanza dalla retrospettiva milanese.

²⁷ GUTTUSO 1972, p. 216.

²⁸ GUTTUSO 1972, p. 217.

²⁹ GUTTUSO 1972, p. 208.

³⁰ GIORGIO DE CHIRICO 1970, pp. 224-233, nn. 135, 136-139, 141, 143-145. Sull'ultimo periodo del pittore, la mostra GIORGIO DE CHIRICO 2001.

³¹ BARILLI – FAGONE *et alii* 1972, p. 6.

³² BARILLI 1974, p. 287.

³³ CAMPO URBANO 1969. Per la scheda dell'opera si veda: DISCH 2008, I, n. 183, p. 198; II, n. 183, p. 916.

³⁴ PAOLINI 1969, p. n.n.

³⁵ Sul ruolo di De Chirico in Paolini: PAOLINI 2001, pp. 28-33.

Nel 1973 tre storici – e, all'epoca, ancora critici d'arte – convennero, seppure con distinte accezioni, su questa lettura programmatica: Paolo Fossati, Maurizio Fagiolo dell'Arco e Renato Barilli. Sui primi due ci soffermeremo brevemente, per un motivo paradossale. Infatti, benché i loro contributi alla storia della Pittura Metafisica, giunti nella decade successiva, siano tra quelli fondativi per gli studi attuali, nel loro rigore filologico essi si emanciperanno completamente da un rapporto con la militanza critica, ancora valido invece nel caso di Barilli³⁶.

La pittura a programma. De Chirico metafisico fu un libro abbastanza inascoltato di Fossati, volto a smascherare una intensa consapevolezza del pittore nei confronti della sua futura ricezione e della fase storica avviatasi negli anni Venti, condotto con strumenti di storia sociale, ermeneutica e un pizzico di semiotica *à la page*³⁷. Rispetto a questa raffinata analisi, Fagiolo dell'Arco si era limitato, sempre nel 1973, a riabilitare, in un succinto articolo, l'intera produzione dechirichiana «che ha fatto sterzare la ricerca figurativa del secolo con il suo mondo così accortamente schizofrenico»³⁸, annunciando così la più cospicua serie di pubblicazioni, a sua firma, che giungeranno negli anni Ottanta. Tuttavia, colui che con più convinzione sconfessò l'idea di un De Chirico geniale solo nel periodo metafisico, quasi avesse dipinto *per intervalla insaniae*, fu Barilli, colpito proprio dalla sua visita alla mostra di Palazzo Reale, dove si era insinuato in lui il dubbio «che il criterio adottato verso De Chirico, da me e da altri, fosse clamorosamente sbagliato, inadatto, o forse soltanto sbilanciato: portato a dargli troppo, per un solo periodo, e troppo poco invece, per tutti gli altri»³⁹. Nell'ipotesi avanzata dal critico bolognese, l'intera carriera del pittore muoveva «dalla lucida, acuta consapevolezza che noi siamo “vecchi”, venuti alla fine dei tempi, e quindi il museo non possa venir eluso in alcun modo»⁴⁰. Era, pertanto, plausibile rileggerne lo sviluppo stilistico come un lucido ed eclettico percorso attraverso le sale di un museo ideale: dopo gli esordi classico-romantici ispirati da Arnold Böcklin e Max Klinger, sarebbe giunto il periodo quattrocentesco della Pittura Metafisica, seguita dai modi cinquecenteschi degli anni Venti, dal notorio 'neo-barocco' del dopoguerra e, infine, dall'ultima sala nella cronologia, ovvero la rivisitazione di sé stesso. Ordinato in questa progressione, specialmente il periodo della Pittura Metafisica assumeva un significato più organico rispetto al resto della carriera, ossia classicista e arcaicizzante, ispirato da un coerente soffermarsi nelle «sale del museo dove sono custodite le geometrie solenni, le prospettive magiche del nostro Quattrocento, o più indietro ancora le statue di una greccità arcaica»⁴¹.

Queste tesi interpretative erano state avanzate da Barilli in un saggio intitolato *De Chirico e il recupero del museo*, redatto dapprima come intervento in una serie di lezioni ed incontri sul Surrealismo, tenutisi all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno nella primavera del 1973, e poi confluito in un volume di estetica e teoria delle arti contemporanee, intitolato *Tra presenza e assenza*, pubblicato l'anno seguente⁴². Nel libro, il critico comparava due modelli

³⁶ Per Paolo Fossati si potrebbe citare la monografia: FOSSATI 1988. Molto più numerose le pubblicazioni su questo argomento di Fagiolo dell'Arco: FAGIOLO DELL'ARCO 1980; FAGIOLO DELL'ARCO 1981; FAGIOLO DELL'ARCO 1988. A cui va aggiunta la antologia di testi e il saggio per la mostra al MoMA di New York: DE CHIRICO 1985; FAGIOLO DELL'ARCO 1982.

³⁷ FOSSATI 1973.

³⁸ FAGIOLO DELL'ARCO 1973, p. 49.

³⁹ BARILLI 1973, p. 48.

⁴⁰ BARILLI 1973, p. 48.

⁴¹ BARILLI 1974a, p. 279.

⁴² BARILLI 1974a; BARILLI 1977. I due testi, pressoché identici se non per alcune lievi variazioni ortografiche o lessicali, sono il frutto di una medesima e unica redazione approntata da Barilli per la pubblicazione degli atti di una serie di conferenze, tenutesi all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno nella primavera del 1973, dedicate agli studi sul Surrealismo (*STUDI SUL SURREALISMO* 1977). Sebbene questi atti siano stati pubblicati soltanto nel 1977, essi contengono la prima versione del saggio *De Chirico e il recupero del museo*, come si deduce da una comparazione tra il loro stato di lavorazione redazionale e da una breve nota a piè di pagina, presente nella

estetici, quello 'della presenza' e quello 'dell'assenza', che nelle arti visive e letterarie coeve si distinguevano per una distinta filosofia della storia⁴³. Al primo, fiducioso nella perpetua evoluzione e innovazione di cui le avanguardie erano state portatrici, si contrapponeva il secondo, la 'assenza', basato su un «implicito senso di ritorno», su un sentimento di «estrema pienezza dei tempi», che consentiva un solo movimento a ritroso, di citazione e rielaborazione del passato⁴⁴. Due concezioni storiche, quindi, diametralmente opposte, la prima 'originale', la seconda 'originaria', che accoglievano De Chirico come paradigma proprio della 'originarietà': «contrapporre l'«originario» all'«originale» vuol dire anche combattere una certa idea della storia, forse meglio una certa illusione, quella del progresso indefinito e lineare, come se fosse sempre possibile andare più in là, fare un passo avanti»⁴⁵.

Ma per quale ragione Barilli scelse un pittore nato nell'Ottocento per legittimare una tendenza in atto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento? Non v'erano altri esempi più contemporanei, come lo stesso Paolini, di un arte che recuperasse il passato?

La risposta più prevedibile a tale quesito risiede nella giustificazione storica e altrettanto filosofica – basti qui pensare al rapporto con il pensiero di Friedrich Nietzsche e la sua visione circolare della storia – che il modello dechirichiano forniva. Ma, ad una più attenta analisi, la ragione profonda era nel tragitto di cultura visiva compiuto dallo stesso Barilli per addivenire al suo 'modello dell'assenza', formatosi prima sulle suggestioni della Pop Art e poi sulla categoria del *kitsch*, introdotta nel dibattito dalla celebre *Antologia del cattivo gusto* di Gillo Dorfles, edita nel 1968⁴⁶.

Già nel 1964, recensendo il tanto discusso Padiglione americano alla Biennale di Venezia, Barilli aveva delineato, *ante litteram*, quello che sarà il destino postmoderno delle arti: «Il ruolo dell'artista non starà nell'istituire *ex novo* una rete di segni inediti, ma nel combinare, nel manipolare, segni già costituiti, già cristallizzati e solidificati»⁴⁷; e «a voler offrire un'immagine del mondo» – aveva aggiunto in quell'occasione – «impossibile partire da zero»⁴⁸. Questa prima considerazione era stata successivamente sviluppata in quei testi dedicati alla traduzione europea, più attenta alla memoria e alla storia, della Pop Art. In almeno tre scritti, Barilli aveva ripreso il concetto del 'recupero del museo' come unica strada possibile fuori dell'avanguardia: nel caso di Guido Biasi, orientato verso «stilemi del passato» e «immagini antiche»⁴⁹; in quello di Edoardo Arroyo, per il quale «nessun sistema visivo», in quanto storicizzato, risultava ultimo e definitivo⁵⁰; o, infine, in quello di Lucio Del Pezzo, a sua volta ricorso al prelievo dall'iconografia metafisica in termini però decisamente *kitsch*⁵¹. E proprio la diffusione di quest'ultima categoria estetica in Italia aveva persuaso Barilli a rintracciare in De Chirico un radicale e consapevole esempio di ricorso al *kitsch*, inteso tuttavia in un'accezione particolare. A conclusione, infatti, dell'antologia di Dorfles sul cattivo gusto, l'autore aveva inserito una postilla dedicata all'uso «consapevole e intenzionale di elementi *Kitsch* da parte di alcuni artisti dei nostri giorni», un uso «culturalmente sofisticato» ascrivibile soprattutto alla Pop Art e che aveva delle solide radici nel passato prossimo: «possiamo fare subito dei nomi

versione del 1974 e non in quella del 1977, dove viene citato il libro su De Chirico di Paolo Fossati pubblicato nel novembre 1973 (FOSSATI 1973). Cfr. la nota 4 in BARILLI 1977, p. 29; BARILLI 1974a, p. 270. Ricapitolando: la versione del saggio pubblicata nel 1977 è in realtà precedente a quella del 1974.

⁴³ La suddivisione recuperava uno schema oppositivo già adottato da Barilli per gli studi letterari: BARILLI 1967.

⁴⁴ BARILLI 1974a, p. 271.

⁴⁵ BARILLI 1974a, p. 270.

⁴⁶ DORFLES 1968.

⁴⁷ BARILLI 1964, p. 93.

⁴⁸ BARILLI 1964, p. 92.

⁴⁹ BARILLI 1979, I, p. 239. Originariamente il testo era una presentazione alla personale del pittore presso la galleria De' Foscherari di Bologna: GUIDO BLASI 1966.

⁵⁰ BARILLI 1979, I, p. 250.

⁵¹ BARILLI 1979, I, p. 266. Il testo deriva da una recensione alla mostra del pittore presso lo Studio Marconi di Milano, apparsa sul «NAC. Notiziario d'Arte Contemporanea», nel fascicolo 28 del gennaio 1970.

importanti: Duchamp, Picasso, De Chirico, ecc.»⁵².

Sempre da questa antologia, inoltre, Barilli aveva estrapolato una interpretazione del *kitsch* che sarà dirimente per il suo De Chirico: quella di Hermann Broch. Secondo quest'autore, in effetti, il *kitsch* era un fenomeno di implicazione più storiografica e di natura più antica rispetto alla recente società dei consumi, radicatosi in Occidente sin dal diciannovesimo secolo quando le prime manifestazioni di *revival* stilistico avevano palesato come «un'intera epoca risulti incapace di adempiere a quella funzione necessaria che è il costituirsi di un proprio stile»⁵³. Posta in questi termini revivalisti, dunque, si poteva anche «definire la poetica seguita da De Chirico come un ricorso sistematico al kitsch (agli stereotipi, ai cliché)»⁵⁴ e tracciare una consequenziale genealogia della «grande via del kitsch, del giocare agli stereotipi, ai rinvii e alle intersezioni, che trova in De Chirico stesso uno straordinario punto di forza, e poi continua con i Surrealisti, con la Pop Art, forse perfino con l'Iperealismo»⁵⁵.

Una volta stabilita questa rinnovata filiazione, a Barilli non restava che proseguire su tale linea rintracciandone gli sviluppi nell'attualità degli anni Settanta. A questo compito dovette assolvere *La ripetizione differente*⁵⁶, una mostra tenutasi allo Studio Marconi di Milano, che indagava l'eredità di De Chirico su tre distinti piani della ricerca contemporanea: iconico, concettuale e comportamento⁵⁷. In almeno due fra gli artisti presentati, Salvo e Luigi Ontani, il richiamo al *pictor optimus* veniva dichiarato apertamente. Entrambi avevano infatti riproposto, aggiornandola, l'iconografia autoreferenziale degli autoritratti dechirichiani: il primo prestando le sue sembianze al rifacimento, in stile infantile e *naïf*, di alcuni celebri quadri del passato (Fig. 2); il secondo posando per alcune fotografie, veri e propri *tableaux vivants* di antiche iconografie⁵⁸.

Questa prima sortita espositiva presagì l'operazione, ben più imponente, messa in campo da Barilli al principio degli anni Ottanta, quando il clima incipiente di ritorno alla pittura e *vague* postmoderna spinsero il critico a ripubblicare *tout court* il suo *Tra presenza e assenza* modificandone appena il sottotitolo – divenuto «due ipotesi per l'età postmoderna»⁵⁹ – e scrivendo, nella nuova prefazione, di un dilagante e profetizzato «effetto De Chirico»⁶⁰.

In questa fase, Barilli agirà, con maggiore cognizione, sul doppio binario della critica e della storia, istituendo un esplicito parallelismo, in due rispettive mostre tenutesi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, tra il gruppo recente di pittori Nuovi-nuovi, da lui sostenuti (in cui rientravano pure Salvo e Ontani), e la Pittura Metafisica, protagonista della monumentale esposizione dedicata agli anni Venti italiani⁶¹.

In questa controversa mostra, la Pittura Metafisica era divenuta un paradigma storico, ricorrente nel Novecento, di anti-avanguardia e citazionismo, attraverso il 'recupero del museo' e della memoria visiva. Si consolidava, così, il protagonismo di un De Chirico *kitsch*:

⁵² DORFLES 1968, p. 291.

⁵³ BARILLI 1974a, p. 276.

⁵⁴ BARILLI 1974a, p. 277.

⁵⁵ BARILLI 1974a, p. 278.

⁵⁶ *LA RIPETIZIONE DIFFERENTE* 1974. Il titolo della mostra deriva dall'omonimo libro del filosofo Gilles Deleuze: DELEUZE 1972.

⁵⁷ La mostra era stata suddivisa da Barilli proprio in queste tre sezioni.

⁵⁸ Su Salvo: «Quanto De Chirico ha realizzato iconicamente, con pennelli e colori, Salvo lo rifà semplicemente commutando i cartellini». Su Ontani: «siamo di nuovo all'idea di De Chirico [...] di ripercorrere le stanza di una pinacoteca ideale». BARILLI 1974b, p. n.n.

⁵⁹ BARILLI 1981.

⁶⁰ Così è definita nella nuova prefazione al volume dello stesso Barilli: BARILLI 1981, p. XV.

⁶¹ *DIECI ANNI DOPO* 1980; *LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI* 1980. La prima mostra precedette di poco la successiva. Il parallelismo storico fra i *Nuovi-nuovi* e il 'ritorno all'ordine' degli anni Venti è esplicitamente proposto nella prima di queste due mostre: BARILLI 1980a, pp. 7-8.

c'è un momento di rifacimento quasi accademico, di uno stereotipo preesistente, o anche solo di rifatto "alla maniera di": rifacimento che non esita a valersi di tinte chiassose e "stonate". Inoltre, per aumentare gli effetti dello spiazzamento, De Chirico di stereotipi è solito incrociarne parecchi. In conseguenza di tutto ciò, l'uno, Carrà, resta dentro un certo ambito plastico e chiaroscurale di "buona pittura" (di qui, per esempio, la calda e continua accettazione da parte di Roberto Longhi), mentre l'altro se ne situa decisamente fuori, anticipando per questo verso ogni possibile operazione di attraversamento del pompierismo e del cattivo gusto⁶².

Il vantaggio più immediato di una simile operazione interpretativa era senz'altro quello di offrire un contrappeso storico a quanto stava avvenendo nel presente, giustificando il ricorso all'ecllettismo, al *pastiche*, ad una pittura intenzionalmente 'cattiva' della nuova generazione di artisti, nella fattispecie gli stessi Nuovi-nuovi di Barilli. Da questo momento in poi, in nome di De Chirico, diveniva plausibile una relativizzazione dei gusti estetici ed un affrancamento dal compito, ormai sentito come insostenibile, di perpetuare un progresso formale nelle arti visive. A conti fatti, già nelle prime intuizioni del 1974, Barilli aveva compreso l'importanza e il vantaggio di convertire la vicenda di De Chirico in un caso di critica militante e arte contemporanea.

De Chirico anacronista

La proposta di Barilli, di un De Chirico postmoderno *ante litteram*, tralasciava una delle componenti essenziali della poetica e della polemica del pittore, ossia quella che per anni gli aveva procurato una fama da retrogrado: la battaglia per il 'ritorno al mestiere'. Per un critico di stretta osservanza McLuhaniana – e considerato anche il percorso *pop* e *kitsch* che lo aveva condotto a questa interpretazione –, il recupero della tecnica degli antichi era un auspicio marginale, che diveniva provvidenziale e sostenibile solo nella misura in cui poteva ratificare, alle soglie degli anni Ottanta, un recupero dei media tradizionali. La carica dirompente, profondamente storica, del 'ritorno al mestiere' fu invece raccolta, nella seconda metà degli anni Settanta, da un'area critica e artistica di ambito romano che si era, idealmente, sviluppata dalle considerazioni di Guttuso e si era propagata al critico Maurizio Calvesi e ad un drappello di sei giovani pittori (Franco Piruca, Alberto Abate, Salvatore Marrone, Nino Panarello, Stefano Di Stasio e Piero Pizzicannella), che esordirono congiuntamente nel 1980, dopo alcune brevi esperienze concettuali e si caratterizzarono per una pittura figurativa di fattura e tavolozza pre-impressionista, prossima talvolta all'illusionismo e all'onirismo surrealista, talaltra ad un ermetico allegorismo, di generica ispirazione cinquecentesca e seicentesca⁶³. La sorte di queste due diverse esperienze, quella isolata di Guttuso e quella collettiva degli 'anacronisti' sarà tenuta insieme dal comune sostegno critico di Maurizio Calvesi, da qualche anno autonomamente orientato a rilevare una crisi delle avanguardie, intese come modello culturale dell'evoluzione artistica⁶⁴.

La ragione per cui De Chirico costituì il collante teorico e l'esempio poetico di queste eterogenee esperienze, risiede nella sua capacità di rappresentare un connubio fra le principali istanze emerse in continuità nella pittura di Guttuso, nella riflessione di Calvesi e nelle aspettative programmatiche degli 'anacronisti': un sentimento di sfiducia o critica verso le avanguardie, la rivalsa del mestiere pittorico, l'affezione per un'iconografia metafisica o

⁶² BARILLI 1980b, p. 15.

⁶³ Le prime due mostre del gruppo furono: *SEI PITTORI* 1980a; *SEI PITTORI* 1980b. Alcuni di essi come Marrone, Panarello e Pizzicannella, il quale in seguito adotterà lo pseudonimo Pizzi Cannella, si allontaneranno dal gruppo e da questa tendenza, denominata 'Anacronismo' da una mostra tenutasi a La Tartaruga di Roma nel marzo 1982 (*ANACRONISMO* 1982). Per una storia del gruppo: KAISER 2003.

⁶⁴ *Avanguardia di massa* (CALVESI 1977) raccoglie alcuni saggi e articoli dedicati a questo tema dal 1970.

misterica e, in ultima ma fondamentale analisi, la completa – o presunta – astoricità della pittura.

Tutto era principiato nel 1976, quando si era compiuta una convergenza fra le posizioni di Calvesi e quelle di Guttuso, entrambe vicine, nella comune e vasta area culturale comunista, a quelle di coloro che avevano avviato un'opera di rivalutazione della storia della figurazione pittorica del Novecento, anche laddove essa fosse stata ideologicamente riconducibile alla parte politica avversaria. La prima retrospettiva dedicata a Mario Sironi, sempre a Palazzo Reale nel 1973, o il primo convegno di studi sul rapporto fra arte e fascismo, svoltosi lo stesso anno, anch'esso a Milano, erano state iniziative promosse innanzitutto da figure di sicuro impegno comunista, come Mario De Micheli, Raffaele De Grada o Enrico Crispolti, i quali avevano così favorito un clima più disteso di revisione e rivalutazione di quelle vicende⁶⁵.

Con le dovute distinzioni, anche Calvesi aveva inaspettatamente assunto un atteggiamento di interesse verso la figurazione che procedeva di pari passo alla consapevolezza della crisi delle avanguardie. Nel 1976, tale interesse si manifestò in parallelo al suo trasferimento dalla redazione della 'terza pagina' de «Il Corriere della Sera»⁶⁶, a quella de «L'Unità», decisione accompagnata dall'iscrizione, resa nota dalle pagine dello stesso quotidiano, al PCI⁶⁷. Fra gli ultimissimi articoli da lui redatti per la testata del «Corriere», ve n'era uno dedicato al recente *Caffè greco* di Guttuso⁶⁸ (Fig. 3). Il celebre quadro, ambientato nell'omonimo caffè di via Condotti, storicamente frequentato dagli intellettuali e dagli artisti romani, era un esplicito omaggio a De Chirico, suo assiduo avventore, raffigurato seduto ad uno dei tavolini. Il quadro manifestava una svolta stilistica nella composizione disarticolata e quasi 'collagista' degli spazi e dei personaggi, che li accostava innaturalmente quasi fossero prelievi calamitati da diverse fonti visive. Sul dibattito scaturito da questa svolta era appunto intervenuto Calvesi:

Il vero dilemma non è se il "Caffè Greco" sia o meno un bel quadro, ma se Guttuso sia davvero un grande pittore e non invece un abile mestierante. Cosa penso io, lo chiarisco subito: che sia un grande pittore e aggiungo che non credo alle divisioni dei pittori in periodi buoni e cattivi, ottimi e pessimi. Non esiste. Quest'operazione era stata tentata proprio per De Chirico (protagonista del "Caffè Greco"), ma ormai sappiamo tutti che fissare, come volevano i surrealisti per loro comodo, la morte artistica di De Chirico alla fine del periodo metafisico (e cioè alla nascita del surrealismo) è solo una malignità. Così lo è dire che Guttuso "finisce" con gli anni Cinquanta, cioè con la rinascita dell'astrattismo italiano e con l'emancipazione della nostra cultura figurativa⁶⁹.

E ricalcando con più convinzione l'influenzarsi reciproco, tra Guttuso e Calvesi, sulla questione dechirichiana, il critico aggiungeva:

C'è sempre stato dell'affollamento, dell'inquinamento in Guttuso. C'è nel tramestio del "Caffè Greco". Ciò può configurare l'ipotesi di un'attualità nell' "inattualità" del linguaggio, che è un'altra cosa della seduzione del risultato e anche dalla forza provocatoria del suo isolato

⁶⁵ MARIO SIRONI 1973; *ARTE E FASCISMO* 1974.

⁶⁶ «Il Corriere della Sera» era allora diretto da Piero Ottone (fino al 1977), il quale aveva impresso al giornale un'apertura a sinistra, sostenendo tesi e posizioni anche molto radicali o comunque inconsuete per quella tribuna.

⁶⁷ MAURIZIO CALVESI 1976.

⁶⁸ CALVESI 1976. Com'è noto, vi sono due versioni del quadro: la prima versione (CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 76/26, p. 226) è conservata presso il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid; la seconda (CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 76/25, pp. 223-225), che è quella di cui si riproduce un dettaglio nell'articolo di Calvesi, è conservata al Museo Ludwig di Colonia.

⁶⁹ CALVESI 1976. Per una bibliografia del dibattito sorto sulla carta stampata: CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 76/25, pp. 223-225.

“anacronismo” pittorico⁷⁰.

In questa sottile distinzione tra l'ovvio anacronismo di qualsiasi figurazione pittorica che venisse proposta alla metà degli anni Settanta e l'«inattualità del linguaggio», che era evidentemente un sinonimo di quella astoricità dechirichiana già commentata dallo stesso Guttuso, si concentra la comprensione da parte di Calvesi degli sviluppi ultimi del pittore di origine siciliana. Trascorso da un periodo di realismo impegnato ad uno di matrice più esistenziale e introspettiva, negli anni Settanta, Guttuso approdava ad una nuova fase maggiormente intessuta di rimandi e riferimenti alla storia dell'arte⁷¹. Nonostante l'acutizzarsi delle lotte politiche, sulle quali l'artista non mancava di prendere posizione apertamente, la sua pittura virava, con poche eccezioni (*I funerali di Togliatti* del 1972 o *Comizio di quartiere* del 1975)⁷², verso un più defilato allegorismo e verso una commistione di fonti visive disparate: un esempio potrebbe essere la convivenza, fra gli avventori commemorati nel *Caffè Greco*, dell'effigie di Buffalo Bill, dell'anonimo e stereotipato turista giapponese e del profilo statuario di Guillaume Apollinaire, dai toni bianco e nero che ne accentuano il prelievo colto da *La nostalgia del poeta* di De Chirico⁷³. L'apice di questa fase citazionista fu raggiunto dal ciclo de *Le allegorie*, dipinte sullo scorcio dei Settanta e presentate dallo stesso Calvesi in occasione di una mostra personale di Guttuso, nell'inverno del 1980⁷⁴.

La sincronia di questa esposizione con la prima uscita degli ‘anacronisti’ romani alla galleria La Tartaruga di Roma va oltre la semplice coincidenza temporale⁷⁵. Questa congiuntura era dettata dal comune riferimento a De Chirico e tenuta insieme da Calvesi, il quale appena due anni dopo riconoscerà questa sintonia:

Pochi comprendono che la strada che Guttuso batte è, una volta di più, ben distinta e indipendente ma stranamente parallela agli svolgimenti delle ricerche d'avanguardia o meglio, a questa data, della post-avanguardia, insomma dei giovani che vanno, con linguaggi diversi, ma i più nella prospettiva di un “ritorno alla pittura”, cimentandosi intorno alla “citazione” e ad un ripensamento dell'arte “come storia dell'arte”⁷⁶.

Per quale ragione Calvesi si fosse posto quale mediatore critico fra queste due istanze, quella più consolidata di Guttuso e quella giovanile degli ‘anacronisti’, si può comprendere leggendo le pagine del suo volume, pubblicato sempre nel 1982, dedicato alla Pittura Metafisica⁷⁷. Il libro seguiva la struttura di quasi tutte le sue monografie precedenti, riunendo un *corpus* di articoli apparsi sulla stampa (dal 1959 al 1981) ed alcuni studi inediti, più impegnativi ed approfonditi. *La metafisica schiarita* era stata, forse, una pubblicazione obbligata, *à la page*, dalla quale non emergeva, almeno per De Chirico, una visione altrettanto organica o unitaria di quelle proposte da altri autori. Piuttosto, questi scritti offrivano puntuali precisazioni, lievi rettifiche, dove erano disseminate alcune intuizioni critiche, poi trasferite nell'attualità da Calvesi, e dove egli aveva nuovamente esercitato il suo metodo iconologico, affilato e reso cavilloso e bizantino dagli studi su Duchamp e l'alchimia⁷⁸.

⁷⁰ CALVESI 1976.

⁷¹ Così viene spesso interpretata dalla critica e dalla storiografia la parabola stilistica di Guttuso: CRISPOLTI 1983-1989; CRISPOLTI 1987, pp. 13-17; CALVESI 1982b.

⁷² Per *I funerali di Togliatti*: CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 72/10, pp. 158-159. Per *Comizio di quartiere*: CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 75/1, pp. 204-205.

⁷³ Ci riferiamo al quadro, datato 1914, conservato presso la Peggy Guggenheim collection di Venezia.

⁷⁴ La mostra si tenne presso la galleria Il Milione di Milano fra il gennaio e il febbraio 1980: RENATO GUTTUSO 1980. Per il ciclo *Le allegorie*: CRISPOLTI 1983-1989, III, nn. 79/32 -78/35, pp. 282-285.

⁷⁵ *SEI PITTORI* 1980a. La mostra si tenne nel marzo del 1980.

⁷⁶ CALVESI 1982b, p. 31.

⁷⁷ CALVESI 1982a.

⁷⁸ CALVESI 1975.

A parte la ampia sezione di decrittazione iconologica, tra l'altro debitrice anche dei recenti contributi di Fagiolo dell'Arco, il libro conteneva alcune recensioni e discorsi nei quali si scorgeva il trascorrere dalla posizione tenuta nel 1970 nei confronti della troppo ampia retrospettiva milanese ad una progressiva riabilitazione del 'ritorno al mestiere' dechirichiano. Era, tuttavia, una lettura assai particolare quella che Calvesi propose in almeno due occasioni pubbliche nel 1978⁷⁹. Il 'ritorno alla tradizione' dechirichiano – così preferiva definirlo invece di ricorrere alla parola 'mestiere' – si connotava per le sue implicazioni alchemiche e dunque iniziatiche: «ritrovare il segreto della materia, sia pure della materia pittorica, un segreto che è stato conosciuto e si può tornare a conoscere»⁸⁰. La ricerca della tecnica degli antichi diveniva, pertanto, il corrispettivo pragmatico delle ricerche alchemiche, più teoriche e rarefatte, attribuite a Duchamp. Ma non solo. Mutuando i termini già adottati da Guttuso, il ricorso all'alto artigianato, per iniziati, della pittura sottendeva una concezione astorica, più incisiva nel periodo metafisico, ma comunque persistita anche nel periodo successivo: «alla precedente intuizione di una post-storia intravista come un limbo deserto o fantasmatico, succede una più fragile istanza di radicale astoricità»⁸¹. A questa data, dunque, Calvesi recepiva in una sola formula l'intuizione di Guttuso e l'interpretazione di Barilli. La crasi fra queste due opinioni era divenuta possibile mediante uno dei fattori escluso dalla seconda: il recupero della tecnica tradizionale a tempera auspicato da De Chirico. In virtù di questo ritorno, alla pittura restava il privilegio di potersi collocare 'fuori dalla storia', nel momento stesso in cui essa sceglieva arbitrariamente di retrocedere e affondare nel proprio nobile passato. Sia per il suo necessario rifiuto della tecnologia, sia per il suo tempo lento e meditato di realizzazione, una pittura alla ricerca della 'buona materia' degli antichi era il primo, immediato, atto di rifiuto del progresso e dell'attualità. Ed effettivamente, a voler trovare un filo conduttore all'interno della fortuna dechirichiana del periodo, il tema dell'anti-storicismo o, per disambiguare, di una sfiducia radicale nel modello di una storia lineare e progressiva, accomunava tutti gli esegeti dechirichiani fra coloro che chiamavano in causa il prevedibile Nietzsche e chi, come Calvesi, gli accostava il nome di Giambattista Vico⁸².

Entro queste stesse coordinate, che saldavano filosofia della storia, tecnica artistica e iconologia, si orienteranno anche gli 'anacronisti'. Dopo l'esordio a La Tartaruga, la mostra del gruppo verrà trasferita alla galleria De' Foscherari di Bologna e introdotta da un testo dello stesso Calvesi, che sostituiva il precedente, a firma collettiva – in realtà quasi interamente scritto da Piruca⁸³. Nella presentazione del critico verrà, ancora una volta, evocato il nume tutelare di De Chirico, con il preciso scopo però di instaurare un paragone fondante tra procedimento pittorico 'all'antica' e alchimia:

Ecco allora la funzione della tecnica e dello specifico, giusto a Roma dove un'exasperata indicazione contro corrente, in questo senso era venuta da Giorgio De Chirico. Non testualmente, ma filosoficamente, il patrocinio di De Chirico si avverte, di colui cioè, che aveva tentato un'alchimia della materia pittorica, nei territori moderni di un immaginario sconvolto

⁷⁹ La prima occasione era stata un discorso pronunciato al Campidoglio, per le celebrazioni dedicate al pittore, il 15 giugno 1978. Il testo, rimaneggiato, apparve su «L'Espresso» il 9 luglio 1978 con il titolo *Che mago! Ha un sesto non-senso*, e fu poi antologizzato in CALVESI 1982a, pp. 241-252. La seconda fu un articolo, pubblicato sempre su «L'Espresso» il 3 dicembre 1978, con il titolo *Nelle piazze dell'aldilà*, scritto poco dopo la scomparsa dell'artista e pubblicato poi in CALVESI 1982a, pp. 253-255.

⁸⁰ CALVESI 1982a, p. 252.

⁸¹ CALVESI 1982a, p. 254.

⁸² CALVESI 1982a, pp. 268-270. Il testo, dedicato a Vico e De Chirico, era stato pubblicato su «L'Unità» del 15 agosto 1979, con il titolo *Quel barbaro che sconvolse la nostra pittura*.

⁸³ Il testo, intitolato *L'inversione del tempo*, è stato attribuito a Piruca in: KAISER 2003, pp. 56-57; BIASINI SELVAGGI 2005, p. 16. L'autorialità è stata confermata anche da un colloquio dell'autore con Alberto Abate (Roma, 17 dicembre 2005).

fino alla paralisi e all'annichilimento⁸⁴.

Alla prova della visione, in effetti, osservando i quadri esposti, a La Tartaruga prima e alla De' Foscherari poi, si ha l'impressione che lo spettro dechirichiano aleggi nella costruzione e nella concezione delle immagini, nella faticata lentezza della tecnica, piuttosto che nel puntuale prelievo visivo⁸⁵. De Chirico agiva come elemento perturbatore contro l'unità stilistica e la selettività del repertorio visivo, dava cioè adito ad un eclettismo sovraccarico e libero di spaziare fra epoche e iconologie d'ogni tradizione classicheggiante, tenendone insieme sia la carica metafisica e allegorica, sia l'animo più sgargiante e citazionista: silenziose presenze e deserte architetture (Piruca e Panarello), miti classici secenteschi (Pizzicannella e Marrone) o vistoso simbolismo e surrealismo illusionista (Abate e Di Stasio).

Ma da un punto di vista poetico o filosofico – per dirla come Calvesi – i due principali lasciti dechirichiani si rintracciavano nel paragone pittura-alchimia e nella filosofia della storia. Il più teorico Piruca aveva già definito nel 1979 l'esigenza di un ritorno al mestiere «come era giunto a constatare De Chirico», ossia con lo sguardo rivolto sia a carpire i segreti della materia pittorica degli antichi, sia all'alchimia, alla pittura come «trasformazione della materia», «dalla tenebra [...] alla sua trasfigurazione nella luce»⁸⁶. Per quanto concerne la filosofia della storia, ancora Piruca si potrebbe ritenere un paradigma di quelli che erano i maggiori riferimenti, nella cultura italiana di quegli anni, dell'anti-storicismo: la rilettura di Nietzsche, non più in termini oppressivi e totalitaristici, ed il Walter Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia*⁸⁷. Specialmente il primo di essi, Nietzsche, non poteva che ricondurre a De Chirico, ma stavolta attraverso il filtro della imponente opera di filologia e traduzione dei suoi scritti, introdotta in Italia da Giorgio Colli⁸⁸. Spesso menzionato da Piruca⁸⁹, Colli aveva distillato da Nietzsche una sua *filosofia dell'espressione*⁹⁰, che rinfocolava il valore di una conoscenza metafisica, pre-linguistica e presocratica, della realtà, basata soprattutto sul simbolo e sull'immagine⁹¹. Un punto di vista che, come aveva intuito Piruca, era assolutamente dirimente per una generazione che avesse voluto congedare la stagione dei Settanta dominata dai nuovi media e da un formalismo di matrice semiotica. La fusione di tale posizione filosofica con De Chirico, non a caso, è anche la chiave di lettura più convincente che si offra davanti all'unico caso di palmare ricorso ad una fonte visiva dechirichiana, presente nella prima mostra dei sei 'anacronisti': *Il dorso del cielo* di Pizzicannella⁹² (Fig. 4).

Il quadro, di piccolo formato (30x40 cm), è datato 1979 e mutua il suo titolo da uno dei

⁸⁴ CALVESI 1980a.

⁸⁵ Cfr. le opere esposte in quelle due occasioni, secondo la ricostruzione di KAISER 2003, pp. 40-43. Le recensioni alla mostra a La Tartaruga, enfatizzano il ruolo di De Chirico come nume tutelare del gruppo: CALVESI 1980a; PARISE 1980; MICACCHI 1980; VENTUROLI 1980.

⁸⁶ PIRUCA 1981, p. 67.

⁸⁷ Quella che oggi è stata chiamata *Nietzsche Renaissance* in Italia fu avviata con l'edizione critica degli scritti del filosofo a cura di Giorgio Colli eazzino Montinari (NIETZSCHE 1964-1977) e proseguì negli anni Settanta. «Il Verrini», ad esempio, dedicò il fascicolo 39-40 del novembre 1972 interamente a Nietzsche. Le *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin furono pubblicate in Italia nella raccolta curata da Franco Solmi, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, edita nel 1962: BENJAMIN 1962, pp. 78-86.

⁸⁸ NIETZSCHE 1964-1977. Per una biografia intellettuale di Giorgio Colli: MONTEVECCHI 2004.

⁸⁹ Colli è citato da Piruca nel testo di presentazione alla mostra *SEI PITTORI* 1980a e in PIRUCA 1981, p. 67.

⁹⁰ *La filosofia dell'espressione* è il titolo di un suo libro filosofico: COLLI 1969.

⁹¹ COLLI 1969, p. 57 *et passim*.

⁹² Il quadro (olio su tela) dovrebbe essere stato esposto alla prima mostra a La Tartaruga: BIASINI SELVAGGI 2005, pp. 14-18. Secondo quanto ricostruito da Linda Kaiser, invece, l'opera fu solo riprodotta in catalogo (*SEI PITTORI* 1980a, p. n.n.), mentre in mostra venne esposto *Presso le acque gelate* (olio su tela, 100x70 cm, 1979) apparso nel catalogo della seconda tappa bolognese alla De' Foscherari (*SEI PITTORI* 1980b, p. n.n.). La prima ipotesi, tuttavia, resta la più probabile consultando la recensione alla mostra romana di Dario Micacchi: «Piero Pizzicannella si aggira nei parchi delle ville romane di Giorgio De Chirico come se ne scrutasse profondità insondate dell'io» (MICACCHI 1980).

capitoli de *La filosofia dell'espressione* di Colli dedicato a quel luogo platonico, il 'dorso del cielo' appunto, dal quale sarebbe concesso alle anime un saggio e privilegiato sguardo verso le effimere cose terrene⁹³. La scena raffigura un puttino, un Cupido bendato e inginocchiato che reca uno specchio sul quale si riflette un arco classicheggiante e delle mura, che evocano un ingresso cimiteriale. Il Cupido, che per antonomasia evoca le veneri allo specchio di Tiziano o Velázquez, è insolitamente bendato, condizione che invece gli viene attribuita quando è raffigurato mentre scocca i suoi dardi. Al suo lato sinistro, in uno stipato paesaggio montuoso, si erge un edificio, citazione quasi letterale di una *Villa romana* di De Chirico del 1922 (Fig. 5). Un quadro raramente visibile⁹⁴, che era stato riprodotto a colori nella monografia divulgativa *Conoscere De Chirico*⁹⁵, in cui – a chiudere il cerchio – critici come Alain Jouffroy insistevano su un De Chirico autore di una «reazione volutamente anacronistica contro il modernismo di avanguardia»⁹⁶ e si chiedevano, in ultima battuta: «Ma come parlare di anacronismo, quando un certo modo (“metafisico”) di guardare le cose le colloca, le une rispetto alle altre, in uno spazio dove la cronologia non ha alcun senso?»⁹⁷. E per riprendere qui complessivamente la riflessione sull'anacronismo di De Chirico, non si potrebbe considerare che i sei pittori 'anacronisti', Guttuso e lo stesso Calvesi avessero individuato nella pittura, la sua particolarmente, il mezzo per eccellenza in cui tale rottura e rimestamento della storia doveva avvenire? Il quadro di Pizzicannella, nel suo impaccio fra discrezione silenziosa e intenzionale *maladresse*, è senz'altro un tentativo, tipico per quegli anni, di tenere insieme filosofia e risultato visivo, ponendo il quadro in una condizione, poco aggraziata, di 'meta-immagine', di immagine che ne contiene altre e che, allo stesso tempo, esprimerebbe l'essenza ultima del dipingere. L'intreccio, tutto metonimico, fra i temi della bellezza e della morte, della classicità e della passione, si concentra all'interno del rettangolo dello specchio che è il quadro stesso, concettualizzato, in atto di riflettere – qui il gioco di parole è assai facile – sulla o la bellezza, la caducità, la memoria e la tradizione.

De Chirico fu il paradigma, nel caso 'anacronista', di un doppio moto concesso esclusivamente dalla pittura: negarne l'evoluzione storica lineare e convertirla, per opposto, nell'unico medium in grado di concepire delle 'meta-immagini' che attingessero a tutte le epoche e le simbologie.

A differenza di Barilli, dunque, fu assai arduo da questo versante della fortuna dechirichiana costruire una nuova offerta storiografica per il Novecento, come lo stesso Calvesi attestava proponendo un metodo iconologico 'universalizzante', valido per Duchamp, come per De Chirico o Caravaggio⁹⁸. In pari misura, fu assai complicato per i giovani pittori giungere ad una convincente alternativa poetica: se Barilli aveva tralasciato l'importanza dechirichiana del mestiere, gli 'anacronisti' la prendevano semmai eccessivamente sul serio, sottovalutandone l'insidia, sempre allerta, di un esito *kitsch*.

⁹³ COLLI 1969, pp. 35-53.

⁹⁴ Il quadro apparteneva, all'epoca, alla collezione di Bruno Pagliai, segnalata a Città del Messico. Esso era stato esposto nella retrospettiva milanese. Nel catalogo fu riprodotto in bianco e nero e riportato con errate dimensioni: GIORGIO DE CHIRICO 1970, n. 47, p. 139. Nella più recente scheda dell'opera sono state rettificata le dimensioni (101,5x75,7 cm) ed il titolo: *Paesaggio romano* del 1922 (DE CHIRICO 2007, n. 47, pp. 166-167).

⁹⁵ CONOSCERE DE CHIRICO 1979, p. 184. Qui l'opera, sempre segnalata nella collezione Pagliai, veniva datata al 1920-1921.

⁹⁶ JOUFFROY 1979, p. 83.

⁹⁷ JOUFFROY 1979, p. 85.

⁹⁸ CALVESI 1975; CALVESI 1982a; CALVESI 1990.

De Chirico antimoderno

Come abbiamo anticipato nell'introduzione, Jean Clair fu colui che, con maggiore incisività, seppe cogliere e trasformare questo rivolgimento della fortuna dechirichiana in un paradigma storiografico più compiuto e radicale. Ciononostante, nemmeno nel suo caso, gli studi storico-artistici si possono ritenere totalmente immuni dall'attività di critico militante, nella quale egli aveva sostenuto un ritorno d'attualità della pittura figurativa, promuovendo tendenze da lui coniate, come la Nouvelle subjectivité, o curando la Biennale di Venezia del 1982⁹⁹.

Agli inizi degli anni Settanta, gli interessi d'arte contemporanea avevano condotto Clair a studiare alcune tendenze francesi della pittura coeva, accomunate da un approccio impersonale alla tela, astratto e autoreferenziale, in alcuni casi, oppure figurativo ma 'meccanizzato' e *pop*, in altri¹⁰⁰. Nel 1976, egli era tornato sui propri passi curando una mostra sulla Nouvelle subjectivité, un gruppo di pittori, da lui radunato, che si caratterizzavano per un ritorno al rapporto diretto tra uomo e natura, mediato piuttosto da ciascuna, soggettiva, personalità¹⁰¹. L'impulso verso una pittura figurativa ed espressamente aliena al panorama delle neo-avanguardie veniva a Clair dalle medesime viscerali istanze del De Chirico di sessant'anni prima: la sensazione di una progressiva corruzione e decadenza del linguaggio pittorico e l'impressione di un'eccessiva predominanza dell'aspetto teorico nelle arti. Clair, pertanto, si faceva portavoce di una palingenesi assai simile a quella dechirichiana, individuando nell'Impressionismo il primo, irreversibile, atto di imbarbarimento della tecnica moderna. La sua selezione di pittori aveva come primo criterio l'attenzione per il pigmento: «l'abandon général, quant à la palette, d'une peinture tonale, de cette couleurs dite "libérée"... c'est le retour aux terres, aux bruns d'atelier... cette volonté de restaurer dans une oeuvre contemporaine la sensibilité des glacis et de la velatura»¹⁰². Per ottenere questo antico impasto, ancora una volta ricalcando l'agiografia dechirichiana, questi pittori avevano dovuto svolgere un'eroica archeologia, da autodidatti, «en l'absence de tout enseignement et de tout maître», formati in un'epoca di neo-avanguardie, segnata da «la rupture absolue d'une tradition» e da «vingt ans de "simplifications"» del mestiere¹⁰³.

Nello stesso catalogo e in alcune interviste successive, Clair instaurò l'ennesimo parallelismo storico, stavolta tra i realismi pittorici emersi tra le due guerre e l'attualità:

le condizioni sono tali che possono far nascere un movimento simile a quelli che, negli anni Venti, si sono sviluppati. Il "ritorno all'ordine" francese come italiano, come la "Nuova Oggettività", che si rifacevano, attraverso l'iconografia ed il fare, ai grandi modelli del passato – tutta un'eredità formale e tecnica che era stata spazzata via dall'Espressionismo¹⁰⁴.

La condanna dell'Espressionismo, in quanto formula che dava luogo ad un realismo senz'altro interiore, ma deterioro nei termini della tecnica pittorica, era la conseguenza di un preciso posizionamento critico nell'attualità, che vedrà Clair non condividere affatto quei fenomeni di ritorno come la Transavanguardia ed il Neo-espressionismo tedesco. A maggior ragione, poi, anziché limitarsi allo scenario contemporaneo, il disegno di Clair era anzitutto storiografico, il preludio alla sua fondamentale mostra sui realismi tenutasi al Centre Georges

⁹⁹ NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976; NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1979. La mostra internazionale della Biennale di quell'anno fu curata da Clair e dedicata alla pittura figurativa, il titolo della mostra era *Arte come arte: persistenza dell'opera* (CLAIR 1982).

¹⁰⁰ CLAIR 1972.

¹⁰¹ NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976.

¹⁰² CLAIR 1976, p. n. n.

¹⁰³ CLAIR 1976, p. n. n.

¹⁰⁴ CLAIR 1979, p. 35.

Pompidou di Parigi nel 1980¹⁰⁵. *Les réalismes* sarà l'esposizione che sancirà la progressiva risalita della fortuna dechirichiana da esempio legittimante per le nuove generazioni artistiche, stanche dell'*impasse* dell'avanguardia e della 'tradizione del nuovo', ad una vera e propria breccia apertasi nel più consolidato schema di lettura storiografica del Novecento. Nel suo saggio, Clair rivedeva le vicende della prima metà del secolo sotto una inedita prospettiva, sottraendo la Pittura Metafisica dall'invalsa filiazione con il Surrealismo e l'Arte fantastica e ponendola invece al principio dei fenomeni di classicità tra le due guerre e, successivamente, dei realismi del secolo. Da questa diversa angolazione cadeva, conseguentemente, la più consolidata suddivisione della storia artistica del Novecento in due filoni di ricerca, quello cubo-astrattista e quello dada-surrealista, statuita con le capitali mostre sulle avanguardie europee tenutesi al MoMA di New York negli anni Trenta¹⁰⁶. L'estromissione di De Chirico dall'origine di uno dei due filoni, quello surrealista, si ripercuoteva così sull'intero assetto di questo schema, dimostrandone il ruolo centrale e la possibilità, ad opinione di Clair, di fare della Pittura Metafisica il primo lucido tentativo di opporsi alla logica delle avanguardie, senza perdere appunto la consapevolezza della propria 'condizione moderna'¹⁰⁷.

L'opera attuale di dismissione delle avanguardie, allora, necessitava di una revisione che risalisse e ridiscutesse le radici stesse dei modernismi. Aggirare la loro genealogia era l'obiettivo scoperto di Clair che, nel catalogo de *Les réalismes*, predisponeva un diagramma storico alternativo, opposto a quello più celebre, la *chart of modern art* di Alfred H. Barr jr. redatta giustappunto per la mostra al MoMA del 1936¹⁰⁸ ed articolata nel canonico asse di trasmissione delle avanguardie che, da Parigi, condurrà inesorabilmente a New York¹⁰⁹. Il diagramma di Clair, al contrario, si articolava secondo le singole tradizioni nazionali (italiana, francese, tedesca e americana) e secondo alcune inaspettate città di snodo, come Monaco di Baviera¹¹⁰, lungo le quali transitava un altro fondamentale asse della cultura visiva europea, quello tedesco-italiano, che congiungeva l'anima romantica nordeuropea con quella classicista mediterranea. Questa inedita geografia, meno formalista o concettuale e più debitrice invece del tradizionale sistema storico-artistico di classificazione in scuole, era evidentemente ispirata dal peregrinare dello stesso De Chirico, che da giovane aveva preferito – come altri artisti della sua epoca – Monaco di Baviera a Parigi:

Après avoir successivement été post-impessioniste, fauve et futuriste, c'est finalement à Munich, lui aussi, en 1912, qu'il découvrait la possibilité d'un art qu'il appellerait 'non rétinien', opposé au sensualisme de l'art français du temps. C'est Marcel Duchamp. Pareille rencontre ne peut être de simple hasard. Mais là où ce dernier, éloigné de Paris, faisait à Munich son adieu définitif à la peinture, De Chirico au contraire ne se proposerait pas moins que de la faire renaître, à partir des exemples que la ville lui offrait. À l'opposé de l'impressionisme, Boecklin et Klinger étaient l'image d'une peinture capable de philosopher, c'était aussi une esthétique de formes solides et durables, issues de la classicité¹¹¹.

Da Monaco, dunque, si erano biforcate le due più radicali alternative del secolo, quella

¹⁰⁵ *LES RÉALISMES* 1980. La mostra fu organizzata e ospitata anche dalla Staatliche Kunsthalle di Berlino.

¹⁰⁶ *CUBISM AND ABSTRACT ART* 1936; *FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM* 1936.

¹⁰⁷ Si allude al ragionamento di Clair, già citato nell'introduzione, su Giorgio De Chirico: CLAIR [1983] 1985, p. 152.

¹⁰⁸ Così è denominato il celebre diagramma sull'evoluzione delle avanguardie e dell'arte astratta europea concepito da Barr, pubblicato al principio del catalogo della mostra *CUBISM AND ABSTRACT ART* 1936. Per la redazione e la storia di questo diagramma cfr. NOYES PLATT 1988.

¹⁰⁹ Uno degli obiettivi dichiarati della polemica di Clair era proprio la mostra tenutasi al Centre Pompidou che aveva sancito il passaggio di testimone, nella storia dell'arte del Novecento, tra le due capitali artistiche: *PARIS-NEW YORK* 1977.

¹¹⁰ CLAIR 1980, p. 15.

¹¹¹ CLAIR 1980, p. 12.

duchampiana e quella dechirichiana, peraltro ancora molto attuali, come antinomia poetica, nel dibattito critico degli anni Ottanta. E la seconda, per come si verrà a definire ne *La critica della modernità* di Jean Clair, sarà il fondamento di un pensiero critico profondamente antimoderno, che avrà come conseguenza immediata non solo il fenomeno, passeggero, dei ritorni pittorici, ma anche un'apertura revisionista all'interno della storiografia sul Novecento. Era una contrapposizione alla modernità, basata sul valore della tecnica, della tradizione e sulla contraddizione, nostalgica e melancolica, fra l'inarrestabilità del moderno e la perdita del passato. De Chirico si convertiva nel principale ed eroico antagonista ad uno sviluppo e ad una storiografia di matrice americana, identificata evidentemente nella linea che, con la connivenza francese, da Barr conduceva a Clement Greenberg e che si era dimostrata, a detta di Clair, capace di imporre il proprio, colonizzante, paradigma modernista.



Fig. 1: Giulio Paolini, *Et. quid. amabo. nisi. quod. aenigma. est?*, 1969, vernice su tessuto di cotone, 67,5x425 cm, collezione FER



Fig. 2: Salvo, *Autoritratto come San Martino*, 1973, acquerello su carta, 308x198 cm, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, ex collezione Paul Maenz



Fig. 3: Renato Guttuso, *Caffè Greco*, 1976, olio su tela (rintelata), 282x333 cm, Sammlung Ludwig, Ludwig Museum, Colonia



Fig. 4: Pizzi Cannella, *Il dorso del cielo*, 1979, olio su tela, 30x40 cm

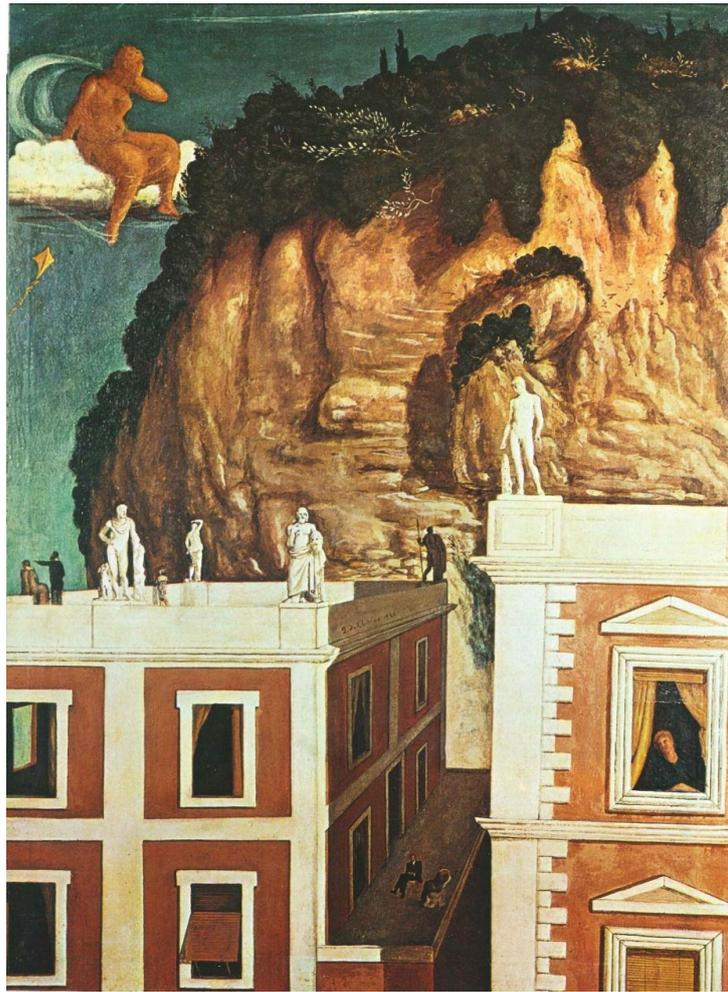


Fig. 5: Giorgio De Chirico, *Paesaggio romano (Villa romana)*, 1922, tempera su tela, 101,5 x 75,7 cm

BIBLIOGRAFIA

ANACRONISMO 1982

Anacronismo, Catalogo della mostra, testo di M. Calvesi, Roma 1982.

ARTE E FASCISMO 1974

Arte e fascismo in Italia e in Germania, Atti del Convegno, (Milano marzo-aprile 1973) a cura di Z. Birolli, E. Crispolti, B. Hinz, Milano 1974.

BARILLI 1964

R. BARILLI, *L'offensiva americana alla Biennale*, «Il Verrini», fasc. 14, 1964, pp. 92-100.

BARILLI 1967

R. BARILLI, *L'azione e l'estasi*, Milano 1967.

BARILLI – FAGONE *et alii* 1972

R. BARILLI, V. FAGONE, E. TADINI, M. VOLPI ORLANDINI, *Il futuro dell'arte*, «NAC. Notiziario d'Arte Contemporanea», II, fasc. 5, 2, 1972, pp. 5-8.

BARILLI 1973

R. BARILLI, *Perché mi piace De Chirico oggi. Ha svolto il compito più difficile, trovare il nuovo nel passato*, «Bolaffi Arte», fasc. 32, 1973, p. 48.

BARILLI 1974a

R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Milano 1974.

BARILLI 1974b

R. BARILLI, in *LA RIPETIZIONE DIFFERENTE* 1974.

BARILLI 1977

R. BARILLI, *De Chirico e il museo*, in MENNA 1977, pp. 27-67.

BARILLI 1979

R. BARILLI, *Informale oggetto comportamento*, Milano 1979, I-II.

BARILLI 1980a

R. BARILLI, *Dieci anni dopo*, in *DIECI ANNI DOPO* 1980, pp. 7-14.

BARILLI 1980b

R. BARILLI, *Dalla Metafisica agli Anni Venti*, in *LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI* 1980, pp. 9-29.

BARILLI 1981

R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano 1981 (edizione originale BARILLI 1974a).

BENJAMIN 1962

W. BENJAMIN, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, a cura di F. Solmi, Torino 1962.

BERNARDI 1970

M. BERNARDI, *De Chirico, grande e scontroso*, «La Stampa», 28 aprile 1970.

GUIDO BLASI 1966

Guido Biasi, Catalogo della mostra, presentazione di R. Barilli, Bologna 1966.

BIASINI SELVAGGI

C. BIASINI SELVAGGI, *Pizzì Cannella: dal lessico concettuale al ritorno alla pittura, il percorso di ricerca dal 1975 al 2005*, Ravenna 2005.

BIENNALE DI VENEZIA 1982

Biennale di Venezia. Settore Arti Visive, Catalogo della mostra, Milano-Venezia 1982.

BROCH 1968a

H. BROCH, *Note sul problema del kitsch*, in DORFLES 1968, pp. 49-67.

BROCH 1968b

H. BROCH, *Kitsch e arte di tendenza*, in DORFLES 1968, pp. 68-76.

CALVESI 1973

M. CALVESI, *Sironi inventore del Novecento*, «Il Corriere della Sera», 9 febbraio 1973.

CALVESI 1975

M. CALVESI, *Duchamp invisibile: la costruzione del simbolo*, Roma 1975.

CALVESI 1976

M. CALVESI, *Questo tanto discusso "Caffè Greco"*, «Il Corriere della Sera», 17 ottobre 1976.

CALVESI 1977

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1977.

CALVESI 1980a

M. CALVESI, *Il pennello è annichilito*, «L'Espresso», 23 marzo 1980.

CALVESI 1980b

M. CALVESI, *Buon giorno, fantasmi*, in *SEI PITTORI* 1980b, p. n.n.

CALVESI 1982a

M. CALVESI, *La metafisica schiarita*, Milano 1982.

CALVESI 1982b

M. CALVESI, *Ecce homo*, in *GUTTUSO* 1982, pp. 19-32.

CALVESI 1983

M. CALVESI, *Ecco i miei artisti: sono «anacronisti», hanno un solo modello, gli antichi*, «Il Giornale dell'Arte», 3, 1983, p. 6.

CALVESI 1990

M. CALVESI, *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

CAMPO URBANO 1969

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, Catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CARLUCCIO 1967

L. CARLUCCIO, *Una immagine della libertà dell'uomo*, in *LE MUSE INQUIETANTI* 1967, pp. XIII-XVIII.

CLAIR 1972

J. CLAIR, *Art en France: une nouvelle génération*, Parigi 1972.

CLAIR 1976

J. CLAIR, in *NOUVELLE SUBJECTIVITÉ* 1976.

CLAIR 1979

J. CLAIR, *Intervista con Jean Clair*, intervista di B. Blisténe, fasc. 92-93, 1979, pp. 34-35.

CLAIR 1980

J. CLAIR, *Données d'un problème*, in *LES REALISMES* 1980, pp. 8-15.

CLAIR 1982

J. CLAIR, *Presentazione*, in *BIENNALE DI VENEZIA* 1982, pp. 46-47.

CLAIR [1983] 1985

J. CLAIR, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Torino 1985 (edizione originale *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Parigi 1983).

CONOSCERE DE CHIRICO 1979

Conoscere De Chirico. La vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, a cura di I. Far e D. Porzio, Milano 1979.

CRISPOLTI 1970

E. CRISPOLTI, *Omaggio a De Chirico*, «Arte Illustrata», fasc. 27-28-29, 1970, p. 24.

CRISPOLTI 1983-1989

Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, a cura di E. Crispolti, Milano 1983-1989, I-IV.

CRISPOLTI 1987

E. CRISPOLTI, *Leggere Guttuso*, Milano 1987.

CUBISM AND ABSTRACT ART 1936

Cubism and Abstract Art, Catalogo della mostra, a cura di A.H. Barr jr., New York 1936.

DADA, SURREALISM AND THEIR HERITAGE 1968

Dada, Surrealism and their heritage, Catalogo della mostra, a cura di W. Rubin, New York 1968.

DE CHIRICO 1919

G. DE CHIRICO, *Il ritorno al mestiere*, «Valori Plastici», fasc. 11-12, 1919, pp. 5-6.

DE CHIRICO 1928

G. DE CHIRICO, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano 1928.

DE CHIRICO 1945

G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Roma 1945.

DE CHIRICO 1982

De Chirico, Catalogo della mostra, a cura di W. Rubin, New York 1982.

DE CHIRICO 1985

G. DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985.

DE CHIRICO 2007

De Chirico, Catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci e G. Roos, Padova 2007.

DE CHIRICO – FAR 1945

G. DE CHIRICO, I. FAR, *Commedia dell'arte moderna*, Roma 1945.

DELEUZE 1972

G. DELEUZE, *La ripetizione differente*, Bologna 1972.

DIECI ANNI DOPO 1980

Dieci anni dopo: i "Nuovi-nuovi", Catalogo della mostra, a cura di F. Alinovi, R. Barilli, R. Daolio, Bologna 1980.

DISCH 2008

M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Milano 2008, I-II.

DORFLES 1968

G. DORFLES, *Il kitsch: antologia del cattivo gusto*, Milano 1968.

FAGIOLO DELL'ARCO 1973

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Perché mi piace De Chirico oggi. Il ritorno del figliol prodigo*, «Bolaffi Arte», fasc. 32, 1973, p. 49.

FAGIOLO DELL'ARCO 1980

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio De Chirico: il tempo di Valori plastici, 1918-1922*, Roma 1980.

FAGIOLO DELL'ARCO 1981

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio De Chirico: il tempo di Apollinaire: Paris 1911-1915*, Roma 1981.

FAGIOLO DELL'ARCO 1982

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *De Chirico in Paris 1911-1915*, in *DE CHIRICO 1982*, pp. 11-34.

FAGIOLO DELL'ARCO 1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La vita di Giorgio De Chirico*, Torino 1988.

FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM 1936

Fantastic Art, Dada, Surrealism, Catalogo della mostra, a cura di A.H. Barr jr., New York 1936.

FOSSATI 1973

P. FOSSATI, *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, Padova 1973.

FOSSATI 1988

P. FOSSATI, *La pittura metafisica*, Torino 1988.

GIORGIO DE CHIRICO 1970

Giorgio De Chirico, Catalogo della mostra, presentazione di W. Schmied, Milano 1970.

GIORGIO DE CHIRICO 2001

Giorgio De Chirico. Les dernières années. 1968-1978, Catalogo della mostra, a cura di L. Busine, Charleroi 2001.

GUTTUSO 1972

R. GUTTUSO, *Il mestì pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari 1972.

GUTTUSO 1982

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, Catalogo della mostra, Firenze 1982.

HODIN 1949

J.P. HODIN, *Chirico contre Chirico*, «Les Arts Plastique», 1949, pp. 203-207.

JOUFFROY 1979

A. JOUFFROY, *La Metafisica di Giorgio De Chirico*, in *CONOSCERE DE CHIRICO* 1979, pp. 73-98.

KAISER 2003

L. KAISER, *L'Anacronismo e il ritorno alla pittura: l'origine è la meta*, Cinisello Balsamo 2003.

LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI 1980

La Metafisica: gli anni Venti, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli e F. Solmi, Bologna 1980.

LA RIPETIZIONE DIFFERENTE 1974

La ripetizione differente, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Milano 1974.

LE MUSE INQUIETANTI 1967

Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo, Catalogo della mostra, a cura di L. Carluccio, Torino 1967.

LES REALISMES 1980

Les realismes 1919-1939. Entre Révolution et Réaction, Catalogo della mostra, Parigi 1980.

MARIO SIRONI 1973

Mario Sironi, Catalogo della mostra, a cura di R. De Grada, Milano 1973.

MAURIZIO CALVESI 1976

Maurizio Calvesi si iscrive al PCI, «L'Unità», 24 dicembre 1976.

MICACCHI 1980

D. MICACCHI, *Se li vedesse De Chirico*, «L'Unità», 20 marzo 1980.

MONFERINI 1994

A. MONFERINI, *De Chirico e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Giorgio De Chirico nelle collezioni della GNAM*, Quaderni della Galleria, Roma 1994, pp. 1-6.

MONTEVECCHI 2004

F. MONTEVECCHI, *Giorgio Colli. Biografia intellettuale*, Torino 2004.

NIETZSCHE 1964-1977

F. NIETZSCHE, *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, I-VIII, Milano 1964-1977.

NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976

Nouvelle subjectivité, Catalogo della mostra, a cura di J. Clair, Parigi 1976.

NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1979

Nouvelle subjectivité, Catalogo della mostra, a cura di J. Clair, Bruxelles 1979.

NOYES PLATT 1988

S. NOYES PLATT, *Modernism, Formalism, and Politics: The "Cubism and Abstract Art" Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art*, «Art Journal», XLVII, fasc. 4, 1988, pp. 284-295.

PAOLINI 1969

G. PAOLINI, in *CAMPO URBANO* 1969.

PAOLINI 2001

G. PAOLINI, *Giorgio De Chirico*, in *GIORGIO DE CHIRICO* 2001, pp. 28-33.

PARIS-NEW YORK 1977

Paris-New York, Catalogo della mostra, Parigi 1977.

PARISE 1980

G. PARISE, *Qui cantano la pittura (ma la pittura dov'è?)*, «Il Corriere della Sera», 13 marzo 1980.

PIRUCA 1981

F. PIRUCA, *Considerazioni su tre quadri*, in *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, Atti del Convegno (Roma, 26-28 maggio 1979), a cura di S. Lux, Roma 1981.

RAGGHIANI 1979

C.L. RAGGHIANI, *Il caso De Chirico*, Firenze 1979.

RENATO GUTTUSO 1980

Renato Guttuso, Catalogo della mostra, presentazione di M. Calvesi, Milano 1980.

ROSENBERG [1959] 1964

H. ROSENBERG, *La tradizione del nuovo*, Milano 1964 (edizione originale *The tradition of the new*, New York 1959).

RUBIN 1968

W. RUBIN, *The Pioneer Years of Surrealism 1924-1929*, pp. 63-104.

SCHMIED 1970

W. SCHMIED, *Giorgio de Chirico*, in *GIORGIO DE CHIRICO* 1970, pp. 4-23.

SCHMIED 2007

W. SCHMIED, *L'enigma De Chirico. Storia e leggende, date corrette, quadri falsi. Considerazioni, ricordi e aneddoti di un testimone*, in *DE CHIRICO* 2007, pp. 260-269.

SEI PITTORI 1980a

Una mostra di sei pittori, Catalogo della mostra, Roma 1980.

SEI PITTORI 1980b

Sei pittori, Catalogo della mostra, testo di M. Calvesi, Bologna 1980.

SOBY 1941

J.T. SOBY, *The early Chirico*, New York 1941.

SOBY 1955

J.T. SOBY, *Giorgio De Chirico*, New York 1955.

STUDI SUL SURREALISMO 1977

Studi sul Surrealismo, Atti del Convegno, (Salerno marzo-maggio 1973) a cura di F. Menna, Roma 1977.

VENTUROLI 1980

M. VENTUROLI, *Artisti controcorrente si riallacciano alla classicità*, «Messaggero Veneto», 26 marzo 1980.

ABSTRACT

La fortuna critica di Giorgio De Chirico subì una profonda revisione dopo la sua retrospettiva milanese tenutasi a Palazzo Reale nel 1970. L'esposizione diede avvio ad un dibattito, lungo tutto il decennio, che convertì De Chirico nell'antenato elettivo del Postmoderno e nel paradigma della critica della modernità. Giunta a maturazione negli anni Ottanta, questa meditata rivalutazione si svolse congiuntamente sul piano della critica militante e della storiografia artistica, secondo un modello di osmosi e parallelismo tra i due ambiti che, di lì a poco, entrerà in crisi. Vi furono almeno tre direttrici per questa riscoperta: quella *kitsch* proposta da Renato Barilli, quella «anacronista» sostenuta da Maurizio Calvesi e, in prima istanza, da Renato Guttuso, ed infine quella antimoderna formulata da Jean Clair e che avrà le ripercussioni storiografiche più profonde. La fortuna tarda di De Chirico, oltre a rivelarsi il più ricorrente antidoto contro la nozione di avanguardia, rappresentò anche l'ultima stagione in cui al critico militante e allo storico dell'arte fu concessa, con proficua o faziosa facilità, la reversibilità dei ruoli.

Giorgio De Chirico's critical reception has been deeply revised since his retrospective at Palazzo Reale in Milan in 1970. The exhibition opened a debate which lasted throughout the successive decade and turned De Chirico into the elective ancestor of Postmodernism and into the paradigm of the critique to Modernity. Fully developed during the 1980s, this meditated reevaluation affected both "militant" Art Critique and Art Historiography, according to a model of osmosis and parallelism between these two fields – shortly afterwards this model was to be questioned. There were at least three lines of interpretation in the rediscovery of De Chirico: the kitsch one, supported by Renato Barilli; the «anachronistic» one, proposed by Renato Guttuso and later carried out by Maurizio Calvesi; and, finally, the antimodern one, developed by Jean Clair and which was to produce the most important historiographical consequences. Beside playing the role of most recurred antidote against the avant-gardes, De Chirico's late reception can be considered as representing the last season when the 'militant' critic and the art historian still could easily exchange their roles.