

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

13/2014



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

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

*Diffondere la cultura visiva:
l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*

- G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, *Editoriale* p. 1
- E. Stead, *A Flurry of Images and its Unfurling through the «Revue illustrée»* p. 3
- V. Pesce, *Acquarelli, quadretti, impressioni. «La Riviera Ligure» fra arte figurativa e letteratura* p. 29
- E. Miraglio, *Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»* p. 49
- A. Botta, *Influenze monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera* p. 80
- M.L. Paiato, *1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»* p. 101
- G. Bacci, *Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo* p. 119
- D. Lacagnina, *Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza* p. 144
- A. Ducci, *Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni* p. 156
- T. Casini, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte* p. 175
- D. Viva, *Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)* p. 195

- F. Ellena, *Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954). Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo* p. 223
- G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* p. 245
- V. Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati* p. 262

TESTO E IMMAGINE NELLA PRIMA SERIE DI «ARTI VISIVE» (1952-1954). MODELLI, OBIETTIVI E STRATEGIE DI UNA RIVISTA MILITANTE TRA ARTE NON FIGURATIVA E CIVILTÀ DEL SUO TEMPO

Nel 1952 Ettore Colla fonda a Roma la rivista «Arti Visive», organo di comunicazione della Fondazione Origine. L'istituzione ha sede in via Aurora e il suo intento è, come si legge sul primo numero della rivista,

creare una raccolta permanente delle opere più rappresentative del pensiero e del gusto del nostro tempo, dovute a eminenti artisti italiani e stranieri. (pittura, scultura, architettura, urbanistica, artigianato, disegno industriale, spettacolo). [...] creare nel nostro paese un centro di documentazione internazionale aperto alle consultazioni e allo studio [...] [curare] la realizzazione di una serie di monografie e di documentari cinematografici che illustreranno l'opera e il pensiero dei maestri dell'arte astratta¹.

Sulla Fondazione Origine non vi sono notizie più complete di quelle pubblicate su «Arti Visive», che informa i lettori sulle mostre e sulle iniziative che hanno luogo nei locali di via Aurora dal 1951 al 1954, anno in cui lo spazio espositivo cesserà la sua attività. La rivista invece viene pubblicata in undici fascicoli nell'arco di sei anni e di due serie (la prima dal luglio 1952 al 1954; la seconda dal novembre 1954 al 1958), con intervalli irregolari tra un numero e l'altro e con numerosi cambiamenti in redazione: al fianco di Colla si succedono diversi collaboratori, e ciò si riflette sulla visione etica ed estetica dell'arte non figurativa proposta ai lettori negli articoli e negli editoriali.

«Arti Visive» si inserisce in un complesso sistema di riferimenti individuabili nell'editoria coeva e nella rete di contatti internazionali della redazione. Tali influenze vengono recepite e diffuse dalla rivista, che si rivolge soprattutto ad artisti ed addetti ai lavori. La complessità dei riferimenti può essere, così, affrontata a partire dall'analisi della struttura, in primo luogo visiva, della prima serie, composta dai sette numeri pubblicati dal luglio 1952 all'estate 1954. Alla prima serie, pertanto, è dedicato questo contributo, il quale, nella prima parte, si sofferma sul ruolo ricoperto da Enrico Prampolini nella nascita della rivista. Lo strumento privilegiato è costituito da lettere edite ed inedite conservate presso il Centro Ricerche e Documentazione Arti Visive di Roma, dalle quali emerge lo stretto legame tra l'associazione dell'Art Club, da Prampolini presieduta, e la rivista, finalizzata alla promozione dell'arte non figurativa. Nella seconda parte viene invece analizzato il rapporto tra le immagini e i significati da loro mediati: singoli casi di studio, numericamente limitati per motivi di spazio e selezionati per la loro rappresentatività. La scelta di focalizzarsi su questi due aspetti della rivista nasce anche in conseguenza dell'avanzamento degli studi nella bibliografia più recente: per una contestualizzazione storico-critica di «Arti Visive», si rimanda all'ultimo e al più completo dei lavori svolti sulla rivista, ad opera di Davide Colombo² ed al lavoro di digitalizzazione di cui essa recentemente è stata oggetto³; circa l'apporto di Emilio Villa alla rivista, da lui diretta per quattro numeri della prima serie e per tre della seconda, si rimanda invece al recente approfondimento sulla sua figura da parte di Aldo Tagliaferri⁴.

¹ LA FONDAZIONE ORIGINE 1952, p. n.n. Dorazio rivendicherà molti anni dopo la paternità degli editoriali dei primi numeri di «Arti Visive», così come la grafica delle copertine (PIRANI 1989, p. 51). Tale ipotesi appare probabile, considerando anche come dopo l'allontanamento dalla rivista Dorazio persegua il suo intento educativo e la modalità antologica con il testo *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, edito a Roma nel 1955.

² COLOMBO 2008-2009, in parte ripreso in COLOMBO 2008.

³ ARTI VISIVE 2011.

⁴ TAGLIAFERRI 2004; VILLA/TAGLIAFERRI 2008.

Art Club e Fondazione Origine: «un tratto di unione e possibilità di collaborazione»

Il nome di Enrico Prampolini compare nel frontespizio dei primi tre numeri di «Arti Visive», nonostante egli sia autore di un solo articolo e di due recensioni nel terzo fascicolo. La sua presenza dunque è significativa sebbene il suo apporto non sia palese, e può essere ricostruita dai pochi elementi a noi pervenuti. Nel primo numero viene presentata con una certa rilevanza una sua opera inedita, «Prampolini - Automatismo 1952», pubblicata nella pagina dedicata alla Fondazione Origine: non esistono altre riproduzioni, né in pubblicazioni coeve, né nella bibliografia successiva, di quest'opera, che si inserisce all'interno della sua produzione informale, coerentemente con altre opere datate intorno al 1952⁵. Un analogo dipinto, conosciuto come *Forme-forze nello spazio*, è pubblicato nel terzo numero di «Arti Visive» con il titolo di «Composizione cosmica», all'interno dell'articolo di Prampolini *Arte italiana all'estero*⁶. L'inserimento della riproduzione nel primo numero potrebbe testimoniare una donazione alla Galleria Origine, dato il contenuto del testo sottostante: «Noti artisti italiani e francesi hanno aderito alla iniziativa dedicando alla raccolta pitture, sculture, disegni e libri»⁷; tuttavia, poiché le lettere conservate presso il fondo Enrico Prampolini non accennano ad un rapporto dell'artista con la Fondazione che sia antecedente all'uscita del primo numero della rivista, la sua pubblicazione è più probabilmente frutto di una scelta della redazione, che così facendo ne auspicava, forse, un avvicinamento.

La presenza di Prampolini appare effettivamente veicolata da alcuni dei giovani artisti che Ettore Colla aveva coinvolto nella redazione, in particolare Michelangelo Conte e Piero Dorazio. Ad essi, poi, si aggiungono altri nomi, provenienti, come quest'ultimo, dall'esperienza di Forma 1 e de L'Âge d'Or: Angelo Canevari, Achille Perilli ed Angelo Maria Ripellino. Dorazio, a questa data, ha già una discreta esperienza editoriale ed ha, infatti, scritto articoli sulla storia dell'arte italiana recente su «Spazio»⁸ e «Art d'Aujourd'hui», così come Perilli⁹. Conte invece è segretario dell'Art Club, l'associazione fondata a Roma nel marzo 1946 da Prampolini stesso e finalizzata ad organizzare esposizioni in Italia e all'estero per diffondere l'arte astratta e stimolare la formazione di una nuova coscienza artistica¹⁰. È la difesa dell'arte non figurativa ad avvicinare le istanze di «Arti Visive» all'associazione, come lo stesso Conte esplicita in una lettera a Prampolini:

Come sai, Dorazio si occupa della rivista di Colla: mi hanno chiamato a dar loro un aiuto. Ho aderito perché mi pare molto utile che ci sia un tratto di unione e possibilità di collaborazione tra Art Club e il gruppo "origine", che ha un'organizzazione viva e che ha mezzi e possibilità. L'ho fatto inoltre per controllare quei ragazzi e disporre Colla in tuo e nostro favore. In caso negativo si fa sempre in tempo a staccarsi.¹¹

L'intenzione principale da parte del segretario dell'Art Club, tuttavia, appariva quella di far confluire Origine al suo interno, come documenta una lettera successiva:

⁵ In particolare essa è assimilabile alla serie di composizioni realizzate a tempera su carta o cartone, dal titolo *Composizione cosmica*. MENNA 1967, pp. 251-252, nn. 310-313.

⁶ PRAMPOLINI 1952-1953, p. n.n. L'opera corrisponde alla n. 254 del catalogo ragionato; il titolo è lo stesso dell'opera polimerica presentata da Prampolini nel 1932 a Parigi, rappresentante la sua personale sintesi tra astrazione e surrealismo: LISTA 2013, p. 236.

⁷ LA FONDAZIONE ORIGINE, 1952, p. n.n.

⁸ DORAZIO-BERNASCONI ET ALII 1951.

⁹ DORAZIO 1952a; PERILLI 1952.

¹⁰ Sull'argomento si faccia riferimento allo studio più recente e completo circa l'attività di organizzatore culturale a livello europeo di Prampolini, LISTA 2013; più in generale sull'Art Club rimane un riferimento al catalogo *ART CLUB* 1999.

¹¹ Roma, Centro Ricerche e Documentazione Arti Visive (in seguito CRDAV), Fondo Archivio Prampolini, fase 10, lettera di M. Conte a E. Prampolini, 9 luglio 1952, foglio non numerato.

Saluterò Colla e gli amici appena li vedrò. Tengo sempre i contatti con loro come ti dissi l'altra volta; sarebbe opportuno che al tuo ritorno tu facessi parte viva anche di quella organizzazione, in maniera di neutralizzarla, facendola diventare quasi una succursale dell'Art Club. Credo che questa soluzione sia migliore di una scissione che dividerebbe malamente le forze "astratte". Ma di ciò ne parleremo meglio a voce.¹²

La rinnovata richiesta di partecipazione a Prampolini lascia immaginare che questo non avesse risposto al precedente invito di Conte. Eppure la presenza del maestro su «Arti Visive» non è meramente formale, ma fornisce un indirizzo generale, reso effettivo molto probabilmente da Dorazio, a lui molto vicino. La rivista ha infatti una struttura editoriale molto simile a quella che Prampolini stesso suggerirà due anni dopo come modello per «I 4 Soli». Egli rispondendo ad un questionario di questo periodico, del quale diresse la redazione romana fino al 1956, anno della sua morte, definisce le finalità di una rivista d'arte secondo un elenco programmatico che ricorda da vicino l'impostazione di «Arti Visive»:

- 1°) Promuovere ed insistere nel piano critico-storico dell'arte non-oggettiva, concreta. Gioè aliena da quelle "forme" di compromesso tra figurativo e non-figurativo nelle arti plastiche. Né astrazione-espressionista, né astrazione-surrealista, né l'edonismo del macchiaiuolismo internazionalizzato: vedi tachismo.
- 2°) Dedicare ogni numero a più opere italiane ed artisti italiani che stranieri.
- 3°) Pagine - in ogni numero - su l'opera complessiva dei maestri e dei giovani astrattisti.
- 4°) Pagina - ogni numero - su i collezionisti d'arte particolarmente astratta.
- 5°) Pagina di un "Notiziario" o "Informazioni", nutrita di avvenimenti.
- 6°) Diffusione della Rivista all'estero¹³.

A parte il quarto punto, tutti gli altri trovano corrispondenza nella rivista di Colla, dalla difesa dell'arte non figurativa all'aggiornamento sulle opere dei giovani astrattisti e sugli avvenimenti in corso a Roma, in altre città italiane e all'estero. Per la sua diffusione e per gli aggiornamenti internazionali la rivista si avvale della rete di contatti intessuta dall'Art Club, che conta numerosi collaboratori non solo in Italia ma anche in Europa, *in primis* in Francia, dove risiedono i due cofondatori Joseph Jarema e Gino Severini. Nel numero del dicembre 1952, quando la presenza degli artisti dell'Art Club raggiunge il culmine e Dorazio e Prampolini costituiscono da soli con Colla il comitato direttivo, in prima pagina compare un lungo elenco dei corrispondenti regionali e internazionali della rivista. La capillarità della diffusione sul territorio, che contraddistingueva l'Art Club ed era necessaria al raggiungimento dei suoi intenti, sembra sovrapponibile a quella della rivista; anche se tale organizzazione in realtà non avrà poi seguito nei numeri successivi di «Arti Visive».

I corrispondenti sono per la maggior parte artisti provenienti dal M.A.C.: Filippo Scropo a Torino, Bruno Munari a Milano, Plinio Meschiulam a Genova, Gualtiero Nativi a Firenze, Renato Barisani a Napoli, Dino Caruso a Palermo; ancora, Carlo Calvo di Perugia e Alberto Calò di Lecce permettono alla redazione di coprire tutte le città più importanti della penisola. Fuori dai confini nazionali ci sono Lidy Prati, Edgar Pillet, Vordemberge Gildewart, Aaren Andersen, Robert Motherwell, Carlos Merida, Renato Sottomayor. Compagno anche membri di altre categorie, quali l'architetto Pierluigi Giordani, i fondatori del nuovo Bauhaus, Max Bill e Inge Aicher-Scholl, il gallerista di Chicago Allan Frumkin, i critici d'arte Bruno Alfieri, Robert Delevoy, Jean-Pierre Hodin, lo storico della musica di Alessandria d'Egitto Athos Catraro.

¹² Roma, CRDAV, Fondo Archivio Prampolini, fase 10, lettera di M. Conte a E. Prampolini, 9 agosto 1952, foglio non numerato.

¹³ *ABBLAMO RIVOLTO* 1954.

Sulla stessa pagina, corredano questa lunga serie di nomi le opere di quattro artisti, di cui tre appartenenti all'Art Club: sono Carla Accardi e Luigi Sanfilippo, giovani artisti siciliani di stanza a Roma, e Joseph Jarema, co-fondatore francese dell'associazione; la quarta opera illustrata è dell'artista appartenente al M.A.C. fiorentino Gualtiero Nativi. Nello stesso fascicolo, l'articolo di Prampolini aggiorna i lettori sulle mostre in corso che vedono la partecipazione di membri dell'Art Club nel mondo¹⁴.

L'eredità di Prampolini non riguarda solo l'organizzazione logistica della rivista: gli inizi della Fondazione Origine condividono con l'Art Club una linea stilistica ampia e poco limitativa per i suoi membri, volta al non figurativo e guidata dalla «misura geometrica dei rapporti armonici» che segnano un «medesimo ordine estetico»¹⁵; segno, quest'ultimo, di quell'esigenza di serrare i ranghi nel campo astrattista auspicato da Conte, nella sua lettera a Prampolini, al di là di ogni distinzione interna. Inoltre gli editoriali della rivista cercano una giustificazione morale per l'arte astratta, che prenda origine dal ruolo dell'artista nella società, come aveva fatto l'Art Club nei primi anni del dopoguerra, mirando a «riunire e contare le "forze" in campo disposte a dare un apporto alla ricostruzione della cultura artistica italiana»¹⁶. Alla linea stilistica si unisce in entrambi i casi un carattere di «sociabilità», che porta gli artisti a superare la propria visione personale per muoversi verso espressioni collettive.

Nell'approcciare il dibattito sull'arte non figurativa e sulle sue origini, Prampolini si era servito diverse volte del confronto tra Mondrian e Kandinskij, parlandone estesamente nel testo *Dall'astrazione all'equazione geometrica e oltre*, pubblicato sulla rivista dell'Art Club nel giugno del 1949¹⁷. Le due correnti, quella del pittore russo caratterizzata dalla «emozione lirica essenzialmente musicale» e quella dell'artista olandese sorta da «un ragionamento logico di postulati teorici», sono per Prampolini necessarie alla teorizzazione dell'arte non figurativa, in cui l'elemento spirituale abbia un ruolo centrale. Egli parla di «contenutismo spirituale» e di «astrazione lirica delle forme e dei colori su un piano di umana concezione» come risultato del bilanciamento tra le due correnti, realizzato da diversi artisti in tutta Europa. Il ruolo delle correnti dell'arte astratta e la loro polarizzazione tra elemento razionale ed elemento emotivo avranno seguito nella riflessione estetica in Italia: nel maggio del 1950 viene infatti pubblicato a cura della Galleria dell'Âge d'Or il primo e unico fascicolo della serie «Forma 2. Quaderni tecnico informativi di arte contemporanea», intitolato «Omaggio a W. Kandinsky». Al suo interno, un testo dell'artista russo è seguito da numerose riflessioni di artisti e storici dell'arte coevi. Anche Dorazio si cimenta nell'interpretazione della pittura di Kandinskij, leggendola alla luce del concetto di forma¹⁸.

Dorazio mette al centro l'elemento geometrico della sua opera, che nasce dalla linea e dalle sue combinazioni, capaci di diventare «reali e umane», di comunicare «la poesia e la partecipazione creatrice dello spirito di un uomo».

Su «Arti Visive» la riflessione sui due poli dell'astrazione viene ripresa schematicamente da Angelo Canevari, già collaboratore di Dorazio su «Spazio» l'anno precedente: il suo articolo, *Mondrian-Kandinsky*, parte dal Cubismo, considerato innovazione epocale volta alla ricerca di una realtà assoluta, e giunge fino ai due iniziatori dell'astrattismo internazionale. Merito di Mondrian è quello di aver inserito nell'arte astratta e bidimensionale la geometria e il puro godimento intellettualistico; merito di Kandinskij, invece, è la valorizzazione del colore, che corrisponde alla componente lirica dell'opera astratta. Secondo Canevari solo l'artista che, come Mirò e Magnelli, abbia cercato l'equilibrio tra l'istinto e la ragione può ambire alla carica

¹⁴ PRAMPOLINI 1952-1953, p. n.n.

¹⁵ ARTE ASTRATTA ITALIANA E FRANCESE 1953, p. n.n.

¹⁶ SIMONGINI 1999, p. 19.

¹⁷ PRAMPOLINI 1949.

¹⁸ DORAZIO 1950, p. 35.

di «astrattista classico»¹⁹. Canevari non è solo memore delle parole di Prampolini sul bollettino dell'Art Club, ma risente anche dell'auspicio fatto da Dorazio sul catalogo della mostra *Arte astratta e concreta in Italia* nel 1951: partendo dalle due esperienze dell'arte contemporanea, egli augurava infatti agli artisti il raggiungimento di «una forma di espressione plastica più valida», che veda «le forme geometriche moltiplicarsi o esaurirsi nella inesistente razionalità dello spazio» e «le forme organiche ridursi alla superficie e alla organicità essenziale, cioè alla materia assoluta»²⁰.

Nello stesso catalogo Prampolini tornava sulla questione delle due correnti della non figurazione, ricollegando l'astrazione alla sintesi delle arti, altro argomento a lui molto caro:

Nel giuoco dei contrasti fra i valori assoluti della sintesi geometrica, e quelli relativi della sintesi agiometrica, la pittura astratta si armonizza in un linguaggio plastico autonomo a sé stante. Il discorso fra le forze dello spirito e quelle della materia - nell'arte astratta - si fa ampio e sonoro. Nella disputa esso si conclude affermando i valori di un'arte indipendente e sociale. Il concetto di astrazione identifica la pittura e la scultura all'architettura. L'arte entra nella casa, nella vita dell'uomo, quindi si riallaccia alle contingenze della collettività.²¹

L'articolo di Canevari su «Arti Visive» è illustrato da un'opera di Mondrian, *Composizione con rosso e bianco* del 1937, tratta dal numero di «Spazio» al quale egli stesso aveva collaborato²²; nella riproduzione il dipinto è però modificato, privo del colore rosso nel rettangolo in basso e ridotto alla bicromia degli spazi bianchi e delle linee nere. Pur non potendo escludere del tutto un errore tipografico, tale irregolarità appare coerente con il contenuto dell'articolo: il colore in Mondrian è per Canevari una componente superflua, in quanto rappresenta il compromesso con il sentimento di un'arte invece perfetta nella pura geometria. A rappresentare Kandinskij è riprodotta *Composizione VI*, ruotata di 180° sul piano verticale: tale irregolarità è però molto frequente nelle illustrazioni di «Arti Visive», tanto che è difficile interpretarla come una scelta dell'autore.

«educare l'uomo moderno, attraverso il mondo visivo dei suoi giorni»: il dialogo tra «Arti Visive» e l'editoria coeva

«Arti Visive» fin dall'inizio si impegna a diffondere costantemente le opere dei giovani artisti vicini alla redazione romana. Al tempo stesso però essa sceglie anche altri tipi di illustrazioni, che si riferiscono più in generale al «mondo visivo» contemporaneo²³. La rivista di Origine è caratterizzata da uno spiccato carattere 'visivo', dato dall'alta presenza di immagini, dall'assenza generale di didascalie esaurienti e di legami espliciti tra i testi e le illustrazioni. Alcuni casi di studio possono essere esaminati al fine di dimostrare la ricchezza di riferimenti e l'interessante costruzione grafica di «Arti Visive», volti all'educazione visiva del lettore all'arte non figurativa. Il repertorio di immagini coinvolge, accanto a dipinti e sculture dei pittori più rappresentati, opere meno recenti, architetture contemporanee ed antiche: la rubrica *Indicazioni*, a esempio, è un'antologia che su due pagine affianca senza commenti le opere più recenti di pittori e scultori come Emilio Vedova, Achille Perilli, Amerigo Tot, Atanasio Soldati e Alberto Burri alle opere degli anni Dieci di Balla e di Sonia Delaunay²⁴.

Un primo esempio di immagine dotata di significati più ampi di quelli di semplice

¹⁹ CANEVARI 1952, p. n.n.

²⁰ DORAZIO 1951, p. 25.

²¹ PRAMPOLINI 1951, p. 20.

²² DORAZIO-BERNASCONI ET ALII 1951, p. 17.

²³ EDITORIALE 1952, p. n.n.

²⁴ INDICAZIONI 1953, p. n.n.; INDICAZIONI 1954, p. n.n.

illustrazione del testo è l'opera d'arte fotografica pubblicata nel primo numero; è inserita nell'articolo di Walter Gropius *Disegnare* ed è priva di qualsiasi didascalia²⁵. La fotografia può essere rintracciata sulle pagine della rivista del Group Espace «Art d'Aujourd'hui», punto di riferimento per i redattori romani: si tratta di un'opera di Paul-Etienne Sarisson, fotografo e grafico della rivista francese. Compare nel 1951 a corredo di un articolo di Léon Degand dedicato al sesto Salon des Réalités Nouvelles, a cui partecipano gli artisti del gruppo Espace²⁶. Il motivo della decontestualizzazione dell'immagine da parte di «Arti Visive» può essere ricercato nel contenuto: la fotografia raffigura una struttura di tubi ripresa dal basso, che disegna sullo sfondo del cielo una serie di quadrati e rettangoli con al centro la fuga prospettica delle linee verticali. Soggetti simili non sono rari sulle riviste d'arte coeve. Una fotografia di Sarisson, a esempio, raffigurante una struttura che si staglia sullo sfondo della cattedrale di Notre-Dame a Parigi, è pubblicata ancora su «Art d'Aujourd'hui», nel 1952. La didascalia recita: «Notre-Dame, vue à travers les échafaudages du Vrai Mystère de la Passion, donne envie de la voir mise en grille par Klee ou par Vivin»²⁷. Sono anni in cui questo tipo di strutture non viene usato solamente per i ponteggi, ma è apprezzato per la resa estetica delle sue composizioni: alla X Triennale di Milano, allestita nel 1954, reticolati di tubi non compaiono solo nel padiglione dedicato agli elementi costruttivi nell'edilizia, ma anche nell'allestimento del salone d'onore che ospita la mostra storica *I trent'anni della Triennale*, curata da Agnoldomenico Pica, Franco Albini e Franca Helg. Se gli architetti ne apprezzano la funzionalità e l'aspetto estetico, i fotografi come Sarisson colgono l'effetto ottico generato dal reticolato; lo dimostra una didascalia comparsa su «Art News Annual» a corredo di una fotografia simile: «the rectangles of Mondrian appear in nature»²⁸. È in tale ottica che va interpretata la presenza della fotografia su «Arti Visive», che ha in Mondrian un importante punto di riferimento: l'immagine è infatti implicitamente messa in comunicazione con *Composizione con rosso e bianco*, illustrata nella stessa posizione sulla pagina seguente, a corredo del succitato articolo di Canevari²⁹.

Il fascino di Mondrian e la presenza della geometria in natura stimolano fotografi ed architetti a cercare tali analogie visive: nel gennaio 1954 su «Domus» l'articolo di William Klein intitolato *Mondrian in natura* cerca nelle fotografie di fattorie e cascine olandesi delle isole dello Zeeland una fonte di ispirazione per la geometria dei quadri di Mondrian³⁰.

La ricerca sulle immagini e la struttura grafica di «Arti Visive» trovano fonti e punti di riferimento non solo nei periodici contemporanei, ma anche in cataloghi e libri seminali per i primi anni Cinquanta. Ritorna nei primi numeri, a esempio, l'apparato figurativo del catalogo della mostra *Art mexicaine du précolombien à nos jours*, allestita al Museo di Arte Moderna di Parigi nel 1952³¹. Le immagini che ne sono tratte sono funzionali alla dissertazione su «Arti Visive» per la lontananza spazio-temporale evocata e per l'interesse verso la cultura messicana, non solo relativamente alla produzione artistica, ma anche a quella architettonica e ai valori antropologici. Vengono così scelte le immagini di un tempio dei guerrieri in Yucatan, per l'articolo di Dorazio *Verso una sintesi delle arti plastiche*, nel terzo fascicolo³²; poche pagine dopo, l'intervento di Lucio Costa *Vedere l'architettura* è illustrato da una fortezza precolombiana a Teotihuacàn³³. I titoli dimostrano come i primi fascicoli, e il terzo in particolare, si focalizzino sulla disciplina architettonica funzionalmente ad una «sintesi delle arti», chiave di volta per

²⁵ GROPIUS 1952, p. n.n.

²⁶ DEGAND 1951, p. 33.

²⁷ GUÉGUEN 1952, p. n.n.

²⁸ WEBB 1951, p. n.n.

²⁹ CANEVARI 1952, p. n.n.

³⁰ KLEIN 1954, p. 46.

³¹ ART MEXICAIN 1952.

³² DORAZIO 1952-1953a, p. n.n.

³³ COSTA 1952-1953, p. n.n.

l'intera produzione artistica e per il ruolo dell'artista nella società. «Arti Visive» segue il dibattito che si sviluppa negli anni Cinquanta su questo tema, così come sulla collaborazione tra arte e industria, e quindi sul design³⁴.

Dorazio nel suo testo denuncia l'*impasse* in cui sono rinchiusi architetti e artisti, che si perdono in ricerche di naturalismo estremo o di pura poesia. Secondo l'autore invece essi dovrebbero unirsi per vincere le sfide del presente e sancire la commistione tra arte e vita reale. Nelle due pagine dell'articolo, le immagini sono poste in libero dialogo tra loro: oltre al tempio messicano e ad un'opera recente di Colla³⁵, sono rappresentati il centro residenziale «Presidente Juarez», realizzato a Città del Messico da Carlo Merida e Mario Pani, un interno di Alvar Aalto ed una recinzione per giardino di Walter Zeischegg costituita da elementi plastici traforati.

Tutte queste fotografie sono tratte dal libro di Max Bill *Form: a balance-sheet of mid-Twenty century design trends*³⁶, pubblicato nel 1952 a Basilea. Il testo era noto alla redazione di «Arti Visive»: nello stesso numero viene recensito da Dorazio, contestualmente al sostegno offerto dalla rivista al progetto del nuovo Bauhaus di Bill, con la pubblicazione di un articolo intitolato significativamente *Bauhaus da Weimar a Ulm*. *Form* è un libro dedicato alla forma coniugata nelle molteplici applicazioni, con esempi tratti dalla natura, da fenomeni matematici e fisici, dalla tecnica e dal design, ma anche dall'abbigliamento, dai mezzi di trasporto, dalle architetture e dai paesaggi naturali. La riuscita del libro deve molto alla qualità delle fotografie, che occupano gran parte dell'impaginato e che sono descritte da un breve testo in inglese, tedesco e francese. Per Dorazio *Form* è

un fondamentale documento della nostra epoca, non solo per le immagini che esso contiene, ma per il principio stesso che anima questo studio. Saper vedere, cioè, l'arte contemporanea nella vita e vederla vivere attraverso le forme che questa determina nel gusto³⁷.

Ancora l'articolo dell'architetto Costa, che insiste sulle abilità tecniche, sociali ed artistiche richieste dalla professione, presenta una fotografia tratta da *Form*, il palazzo del Ministero dell'Educazione Nazionale di Rio de Janeiro, progettato tra il 1937 e il 1942 da un gruppo di architetti tra cui lo stesso Lucio Costa. Per «Arti Visive» il testo di Max Bill non è solo fonte di immagini, ma anche modello tipografico, ripreso nello stesso numero per l'articolo di Giordano Falzoni *Vedere le automobili*³⁸. Richiamando il titolo della rubrica dedicata all'architettura, l'autore mette il disegno delle carrozzerie sullo stesso livello delle arti maggiori: accosta il progettista Battista Farina a Pablo Picasso e ad Alexander Calder, le carrozzerie moderne ai cassoni del Quattrocento, ai pozzetti del Trecento, agli arazzi di Bayeux e agli smalti di Limoges. L'argomentazione rivela la sua fonte di ispirazione nella mostra *Eight Automobiles* tenutasi al Museum of Modern Art di New York nel 1951, in cui erano esposti otto modelli di automobili, scelti per illustrare l'evoluzione del design ed accompagnati da

³⁴ Argan, i cui scritti rappresentano un punto di riferimento per la critica coeva, scrive a tale proposito nel 1949 in *Arte, artigianato, industria*: «attraverso quel processo di adeguamento alla 'tecnica' industriale, l'arte cessa di produrre degli 'esempi' o degli oggetti di contemplazione per produrre strumenti, nello stesso tempo, di vita e di conoscenza» (ARGAN/GAMBA 2003, p. 36). La visione di Argan tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta è segnata dalla fiducia nel dialogo tra arte, architettura ed urbanistica e tra arte ed industria; a partire dalla Triennale di Milano del 1954, però, egli registra il declino di tali teorie e acquisisce una visione sempre più pessimistica del problema, dovuta alla predominanza della funzionalità economica sull'elemento creativo individuale. A tale proposito, si veda GAMBA 2003.

³⁵ Si tratta di *Equilibrio dinamico*, opera del 1951 circa, ispirata al cerchio di Moebius; tale figura geometrica, avente una sola superficie e un solo margine, suscita nei primi anni Cinquanta un certo interesse presso gli artisti del M.A.C. ed è ispirazione per alcune opere di Max Bill.

³⁶ BILL 1952.

³⁷ DORAZIO 1952-1953b, p. n.n.

³⁸ FALZONI 1952-1953, p. n.n.

fotografie che mostrassero «their excellence as works of art and their relevance to contemporary problems of passenger car design»³⁹. Ai paragoni presentati nel testo ne corrispondono altri visivi, dati dall'accostamento di coppie di sculture ed automobili, sul modello della sequenza di immagini contenuta nelle prime pagine del libro di Max Bill. In questo, tre automobili di tre anni diversi erano accostate a tre sculture a loro coeve: all'auto datata 1913 corrispondeva una scultura di Boccioni, a quella del 1931 una scultura di Georges Vantongerloo, mentre per il 1947 Bill sceglieva una sua opera⁴⁰. Falzoni prende così in considerazione sculture di Jean Arp, Anton Pevsner, Pablo Picasso e Constantin Brancusi, pur con corrispondenze cronologiche meno serrate rispetto a *Form*, e le avvicina alle automobili Dureya (1892), Siata Daina (1950), Ferrari e Chrysler Ghia (1951).

Il modello di Max Bill però lascerà presto spazio a nuove visioni estetiche, portate dall'ingresso in redazione di Emilio Villa nel quarto numero della prima serie. «Arti Visive» sceglie di collocarsi «fuori dalle sollecitazioni eterogenee, e da discipline spurie», per occuparsi di qualcosa che sia solamente «poesia senza residui, un organismo organico»⁴¹. Lo stesso Colla allontana la figura di Bill, dopo averne fatto un riferimento sia tipografico e critico, attraverso la mediazione di Dorazio, sia artistico, come dimostrano l'opera *Equilibrio dinamico* e alcuni disegni aventi come oggetto lo svolgimento di superfici nello spazio. Nell'ottavo numero egli firma, sul retro di una serigrafia, la poesia *Bill*:

Bill
saltava meglio d'un cavallo
per essere un cane
bill
correva più d'un lepre
per essere un cane
bill
volava come una rondine
per essere un cane
che cane bill
che cavallo bill
che lepre bill
che rondine bill
un cavallo lo colpì
un lepre lo morsiò
una rondine lo rapì
povero
bill⁴².

La storia del cane che imita tutti gli altri animali ma che nel finale viene battuto con una certa violenza da ognuno di essi può essere letta come analogia di un artista geniale e poliedrico, che viene però superato dagli specialisti di ogni singola disciplina.

La sola arte che viene concepita dalla nuova direzione della rivista «non è conoscenza, né

³⁹ *EIGHT AUTOMOBILES* 1951, p. n.n.

⁴⁰ *BILL* 1952, pp. 6-10.

⁴¹ *EDITORIALE* 1953, p. n.n. L'allontanamento di Dorazio dalla redazione è dovuto a forti divergenze con Colla sulla gestione della Fondazione, e in particolare sul rapporto con gli artisti e la loro promozione. Tali temi sono al centro di alcune lettere molto polemiche scritte da Dorazio tra il 1953 e il 1954, durante il suo viaggio a New York; sono pubblicate in *ARTI VISIVE* 2011, p. 41 e in MORELLI 2009, pp. 116-117. Colla non pubblica nemmeno un articolo su Prampolini già consegnatogli da Dorazio (ibidem): tale evento segna definitivamente il cambio di rotta di «Arti Visive», sancito dall'ingresso in redazione della personalità carismatica di Villa. Egli sposterà via via l'attenzione della rivista dagli artisti concretisti e dal loro impegno nella società alle nuove ricerche informali e all'ambizione di creare un'arte che sia poesia pura.

⁴² *COLLA* 1954, p. n.n.

sfogo sentimentale o elaborazione sensibile», ma «azione, l'agire profondo, il fare con la sua volontà la sua decisione e i suoi strumenti speciali». La prima delle «discipline spurie» che Villa vuole allontanare è allora proprio l'industrial design, divulgato da *Form* e dal lavoro di Bill. Villa nel penultimo numero della prima serie dedica un articolo all'artigianato, suo corrispondente pre-industriale: l'attività dello scultore Alberto Gerardi è da lui giudicata un «anacronismo vivente», una «meraviglia indispensabile»⁴³. È presentato come un artigiano orefice fin dal titolo, *Gerardi ori e argenti*, che evoca la semplicità di un'insegna di bottega, e dalle illustrazioni, che presentano oggetti di utilizzo comune come bricchi, piatti e vasi.

Tutt'altro tipo di mondo visivo è quello relativo all'avanguardia futurista, rappresentata su «Arti Visive» da Giacomo Balla. Posto al centro dell'attenzione da Dorazio e da Colla⁴⁴ con una scelta mirata di opere e di fonti, il ruolo dell'artista verrà qui analizzato funzionalmente alla sua presenza sulla rivista, senza entrare nel merito della correttezza delle informazioni sulle opere presentate⁴⁵. La mostra *Ommaggio a G. Balla futurista* alla Fondazione Origine nel 1951 e l'anno seguente l'articolo di Ettore Colla *Pittura e scultura astratta di G. Balla*⁴⁶ ripropongono la sua opera dei primi anni Dieci. Ai lettori della rivista vengono proposte le illustrazioni di alcune sculture non-figurative, tratte dal *Manifesto per la ricostruzione futurista dell'universo*⁴⁷, pubblicato da Balla e Depero nel 1915. Esempi di opere veramente astratte, prive di riferimenti figurativi e in dialogo con le avanguardie europee, esse sono riscoperte da Colla e testimoniano la volontà futurista di ricostruire il mondo quotidiano attraverso l'azione artistica. A fianco sono pubblicate alcune opere inedite, destinate a riscuotere notevole successo, le *Compenetrazioni iridescenti*; esse erano già state parzialmente mostrate ai visitatori della Fondazione Origine nel 1951, insieme ad altri dipinti appartenenti alle serie *Velocità astratta*, *Volo di rondini* e *Mercurio passa davanti al Sole*⁴⁸. Mentre queste ultime tipologie mostrano però un percorso di astrazione a partire dal dato reale e dal movimento in particolare, le *Compenetrazioni* appaiono prive di contenuto e per questo sono assurde ad antesignane della non figurazione. Colla le pone al centro della riscoperta di Balla: questo tradisce una certa fretta nel voler identificare l'origine dell'astrazione italiana nell'anziano futurista, senza svolgere controlli e riflessioni sul materiale in loro possesso. Tali disegni inediti sono tratti da un quaderno di appunti compilato da Balla nel 1912 durante il suo soggiorno a Düsseldorf, dove si trovava per decorare alcune sale della casa della famiglia Lowensterin, e di cui non si conosce realizzazione: l'entusiasmo di Colla e Dorazio suscita l'incredulità dello stesso autore⁴⁹. Essi danno per scontato che le *Compenetrazioni*, realizzate per fini decorativi, possano

⁴³ VILLA 1954, p. n.n.

⁴⁴ Sul ruolo di Dorazio nell'organizzazione della mostra, si veda PIRANI 1989, p. 51. Il ruolo di Colla, proprietario della galleria stessa, è esplicitato in ARTI VISIVE 2011, p. 26.

⁴⁵ L'opera di Balla degli anni Dieci è al centro di numerosi interventi critici, che considerano più o meno oggettivamente la datazione di disegni e dipinti, facendosi più o meno influenzare dalle teorie di chi, come gli artisti della redazione di «Arti Visive», davano per scontato alcuni punti della sua produzione. Tra i primi interventi critici tutt'ora attuali si vedano gli scritti di De Marchis e Crispolti (CRISPOLTI 1962; CRISPOLTI 1963; DE MARCHIS 1972). All'argomento delle *Compenetrazioni* si è dedicato più volte anche Fagiolo dell'Arco (FAGIOLO DELL'ARCO 1967; 1970). Un testo particolarmente critico verso i facili entusiasmi e le semplificazioni del recupero del futurismo che seguì il dopoguerra è ancora opera di De Marchis (DE MARCHIS 2007). Per la datazione delle opere di Balla, anche se non interamente aggiornata e riconsiderata caso per caso, si faccia riferimento al catalogo ragionato, LISTA 1982, mentre gli studi più recenti sulle opere in oggetto del presente studio sono state di recente analizzate da Fabio Benzi (BENZI 2013, pp. 155-165).

⁴⁶ COLLA 1952, p. n.n.

⁴⁷ BALLA-DEPERO 1915, pp. n.n.

⁴⁸ Elena Gigli, curatrice dell'Archivio Balla, ha tentato di identificare tutte le opere presentate in via Aurora, partendo dal pieghevole della mostra: GIGLI 2009, pp. 100-106.

⁴⁹ «Oggi sono contento ma anche un po' stupito di tirare fuori le vecchie tele futuriste che avevo messo da parte vent'anni fa. Credevo che fossero cose che riguardassero soltanto la mia intimità di artista; invece riguardano anche la storia», VISENTINI 1951. Lo studio di Benzi mette in dubbio l'unitarietà del quaderno di disegni, riconoscendolo come assemblaggio di fogli diversi (BENZI 2013, pp. 155-165).

entrare nella categoria di arte astratta e non si chiedono se, dispensate dal realismo per motivi pratici, non rappresentino tutt'altra tipologia di espressione.

La stessa fretta e la stessa evasività si ripresenta con un'altra occorrenza di una *Compenetrazione iridescente*, ripubblicata nell'ottavo numero di «Arti Visive» e avvicinata ad un disegno del russo Mikalojus Ciurlionis, contestualmente alla disputa sul primato dell'arte astratta in Europa⁵⁰. L'articolo *Anagrafe per gli eroi* prende spunto dalla contesa nata sulle pagine de «La Biennale di Venezia» tra questi e Kandinskij⁵¹: la rivista veneziana vede infatti contrapposti Nina Kandinskij e Alexander Rannit, che vorrebbero attribuire il titolo di padre dell'astrattismo l'una al marito, l'altro a Mikalojus K. Ciurlionis; «Arti Visive» trae dalla rivista veneziana il disegno illustrato, *Vignetta - Piccole Navi*, del 1909. La riduzione delle misure dell'opera impedisce di coglierne il soggetto che, come descritto dal titolo originale non riportato dalle due riviste italiane, rappresenta una serie di piccole barche su un corso d'acqua; si tratta di un'opera dallo scopo decorativo e dotata di soggetto, ma viene facilmente strumentalizzata allo scopo di retrodatare le ricerche astratte del suo autore.

La ricerca di precedenti astratti che affondino le radici nell'avanguardia si ricollega ad un generale recupero del futurismo, intrapreso *in primis* da Prampolini dal 1946. A tale proposito, la lettera a lui indirizzata da Gino Severini nel 1952 è eloquente:

Saprai senza dubbio che si pensa ad una esposizione futurista a Monaco, e te ne dovrai occupare. [...] Credo che sia necessario di profittare di questo momento in cui c'è un nuovo interesse per «futurismo», per conservargli il suo vero volto, che non è quello dei giovani astrattisti d'oggi, i quali più o meno direttamente, devono qualche cosa al futurismo, ma spesso attraverso il concettualismo nordico, d'un idealismo letterario e decorativo, raramente significativo. Tutte le vie possono condurre l'artista ad esprimersi, ma bisogna distinguere l'espressione personale che non può essere continuata e sviluppata, da quello che può germogliare, fiorire e fruttificare. Su questa linea erano le intenzioni e idee che esprimemmo nel 1910 [...] arriveremo a mettere un po' d'ordine? Sarà difficile. Soltanto il tempo e la storia possono ristabilire le cose. Ma noi dobbiamo tentare di fare il massimo nel senso della chiarezza e dell'integrità⁵².

L'impegno di Prampolini trova quindi continuità nel ruolo di «Arti Visive»: il recupero di Balla si rivela ben riuscito, come dimostrano le mostre, i cataloghi e gli articoli che si susseguono a partire dal 1951, oltre al successo commerciale della sua opera. Un punto di contatto è costituito dal testo dattiloscritto conservato presso il fondo Enrico Prampolini, costituente la bozza per la presentazione della mostra *Futur Balla 1912-20* presso la Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze⁵³. Prampolini, in un paragrafo successivamente eliminato e non presente nel testo definitivo, vede in Balla la sintesi degli astrattismi di Mondrian e Kandinskij, a cui diversi avevano cercato un punto di incontro:

L'astrazione più assoluta, la speculazione dei rapporti armonici nascevano nel frattempo, dalle opere del russo Kandinsky e dell'olandese Mondrian. Quale apparente intesa collettiva di propositi d'arte univa questi maestri, che operavano dal 1910 al 1920? Come questi pittori, di temperamento e di paese tanto diversi, sentirono istintivamente l'impulso di rivolta e di evasione dai canoni estetici di un mondo rarefatto? Perché erano spinti, indomabilmente, verso l'affermazione di un linguaggio plastico nuovo e universale? Balla fu uno dei maestri che rispose

⁵⁰ ANAGRAFE PER GLI EROI 1954, p. n.n.

⁵¹ RANNIT 1952, p. 37; KANDINDKIJ-GROHMANN ET ALII 1954, p. 30.

⁵² Roma, CRDAV, Fondo Archivio Prampolini, fase 10, lettera di G. Severini a E. Prampolini, 24 dicembre 1952, foglio non numerato (pubblicata in PRAMPOLINI/SILIGATO 1992, pp. 271-272).

⁵³ La mostra *Futur Balla 1912-20* ha luogo alla Galleria d'Arte Contemporanea di Firenze nel novembre 1952; simile nelle opere proposte alla mostra *Omaggio a G. Balla*, è citata in chiusura dell'articolo su Balla pubblicato su «Arti Visive» (COLLA 1952, p. n.n.).

a tali interrogativi.

La sua opera, nel paragrafo successivo, è considerata limitatamente agli anni Dieci e ai suoi studi sul movimento, così come nelle mostre della Fondazione Origine e nell'articolo di Colla:

Nelle sue opere – successive alle composizioni iridescenti, studia i rapporti delle cose in movimento, e la loro struttura e azione cinematica (vedi i suoi studi = «Bambina che corre sul balcone», «Automobile in corsa» e i celebri quadri «Cagnetta al guinzaglio», «L'archetto del violinista» e «Volo di rondini», e tanti altri ancora) per raggiungere poi una sintesi di concretezza astratta, con le sue interpretazioni di linee-forza e di velocità-astratta. La sua pittura - sostenuta da un'attenta indagine costruttiva e da una consumata esperienza del disegno - s'iscrive nell'espressione tipica del movimento inteso come espansione plastica: rotatorio, ellissoidale e a spirale. Il carattere fondamentale che egli seppe rilevare e imprimere alla pittura - vedere i suoi quadri, che datano dal 1910 al 1920 - può definirsi un riassunto costruttivo di equivalenti plastici astratti che s'identificano in una sintesi spaziale-cromatica bidimensionale⁵⁴.

Il panorama di riferimento che Prampolini lascia come eredità ad «Arti Visive» è una linea teorica che trova la sua concretizzazione attraverso le fonti dell'editoria coeva. La redazione vi si relaziona grazie a rapporti già intessuti dall'artista e dal suo Art Club: ne sono un esempio lo sguardo privilegiato alla Francia, e in particolare alla rivista di Marc Bloc «Art d'Aujourd'hui», la scelta di seguire l'astrazione spirituale di Mondrian e una concezione di arte che sia il più ampia possibile, coinvolgente le diverse attività umane, sul modello di De Stijl e del Bauhaus, ma anche della 'ricostruzione futurista dell'universo'. L'arrivo di Villa segna il successo di un nuovo approccio, che a sua volta sarà sostituito, nella seconda serie, da altri assestamenti. Essi segnano la continua evoluzione di una rivista che non riesce a mantenere una linea costante, ma si fa contenitore di testi e immagini con messaggi di volta in volta differenti. È in particolare nei primi numeri, legati a un disegno educativo nei confronti del lettore e all'attenzione alle forme più varie dell'espressione artistica nel «quadro unitario della coscienza che l'uomo deve avere della sua civiltà»⁵⁵, che le immagini portano con sé riferimenti più complessi e lungimiranti.

⁵⁴ Roma, CRDAV, Fondo Archivio Prampolini, fase 10, E. Prampolini, *Giacomo Balla*, fogli dattiloscritti non datati, f. 3.

⁵⁵ DORAZIO 1952b, p. n.n.

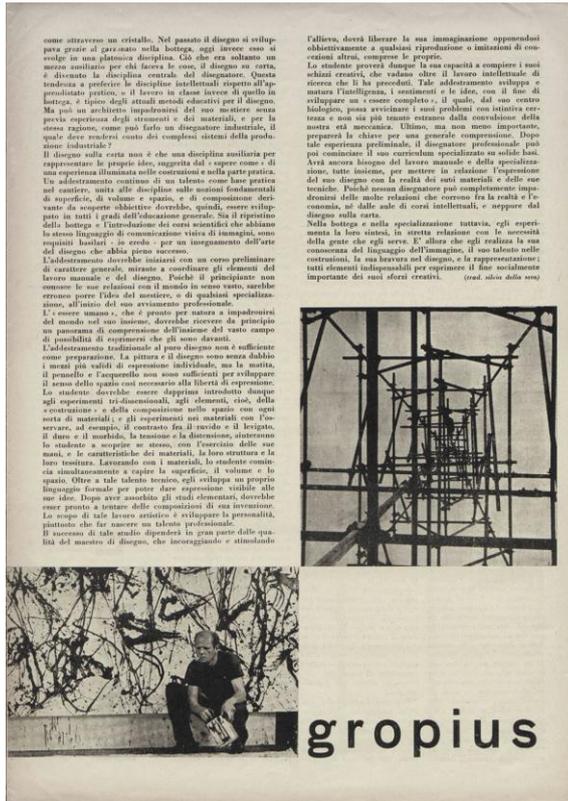


Fig. 3: Fotografia di P.-E. Sarisson in W. GROPIUS, *Disegnare*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.



Fig. 4: L. DEGAND, *Le 6° Salon des Réalités Nouvelles*, «Art d'Aujourd'hui», s. 2, 7, luglio 1951, p. 32.

Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954).
 Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo

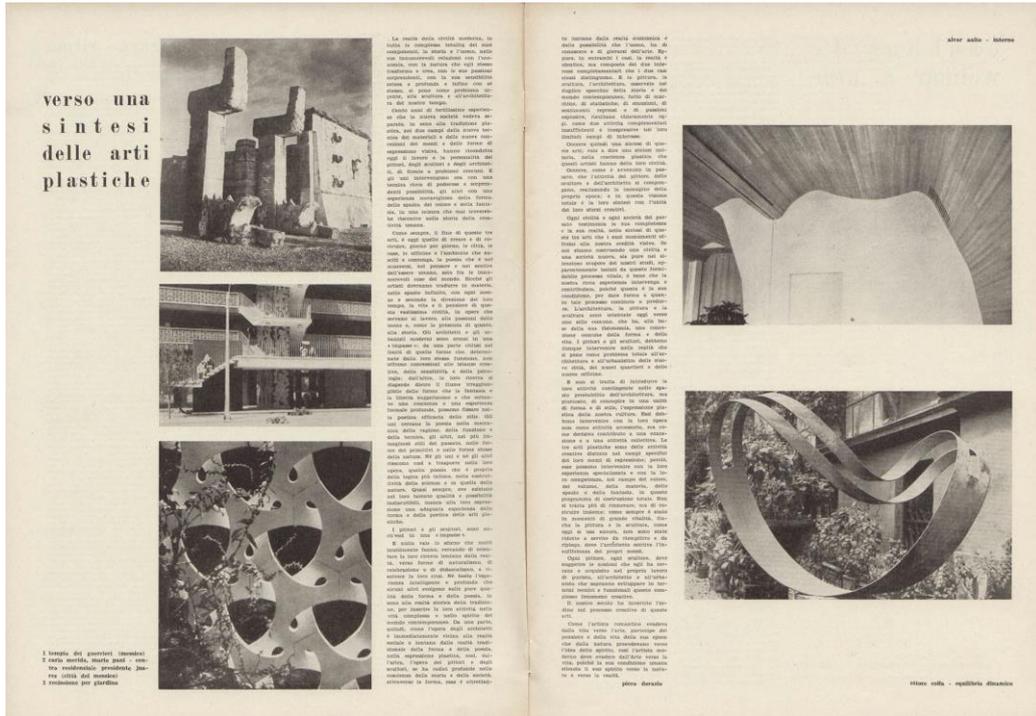


Fig. 5: P. Dorazio, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, p. n.n.



Fig. 6: G. FALZONI, *Vedere le automobili*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, p. n.n.



Fig. 10: M. Ciurlionis, *Vignetta – Piccole Navi*, 1909, e Giacomo Balla, *Compenetrazione iridescente*, 1912, in ARTI VISIVE, *Anagrafe per gli eroi*, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

BIBLIOGRAFIA

ABBLAMO RIVOLTO 1954

Abbiamo rivolto agli scrittori ed agli artisti che in questo primo anno di vita della nostra Rassegna hanno voluto darci l'appoggio della loro collaborazione..., «I 4 Soli», s. 1, 6, novembre 1954, p. 21.

ANAGRAFE PER GLI EROI 1954

Anagrafe per gli eroi, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

ARGAN/GAMBA 2003

G.C. ARGAN, *Arte, artigianato, industria* (1949), in *PROGETTO E OGGETTO* 2003, pp. 33-36.

ART CLUB 1999

Art Club 1945-1964. La linea astratta, Catalogo della mostra, a cura di G. Simongini, G. Conte, Parma 1999.

ART MEXICAINE 1952

Art mexicain du précolombien à nos jours, Catalogo della mostra, Parigi 1952.

ARTE ASTRATTA 1951

Arte astratta e concreta in Italia, Catalogo della mostra, a cura dell'Âge d'Or, Roma 1951.

ARTE ASTRATTA ITALIANA E FRANCESE 1953

Arte astratta italiana e francese, Catalogo della mostra, a cura dell'Art Club-Associazione Artistica Internazionale Indipendente, Roma 1953.

ARTI VISIVE 2011

ARTI VISIVE 1952-19158, a cura di B. Drudi, G. Marcucci, Prato 2011.

BALLA 1972

Balla 1871-1958, Catalogo della mostra, a cura di G. De Marchis, Roma 1972.

BALLA-DEPERO 1915

G. BALLA, F. DEPERO, *Ricostruzione futurista dell'universo - Manifesto*, Milano 1915.

BENZI 2013

A. BENZI, *Giacomo Balla: Compenetrazioni iridescenti e Velocità astratte. Un percorso verso l'astrazione futurista*, in *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, a cura di I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma 2013.

BILL 1952

M. BILL, *Form: a balance-sheet of mid-Twenty century design trends*, Basilea 1952.

CANEVARI 1952

A. CANEVARI, *Kandinsky-Mondrian*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

COLLA 1952

E. COLLA, *Pittura e scultura astratta di G. Balla*, «Arti Visive», s. 1, 2, settembre-ottobre 1952, p. n.n.

COLLA 1954

E. COLLA, *Bill*, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

COLOMBO 2008

D. COLOMBO, *Arti Visive e dintorni*, in *Emilio Villa poeta e scrittore*, Catalogo della mostra, a cura di C. Parmiggiani, Milano 2008, pp. 285 – 303.

COLOMBO 2008-2009

D. COLOMBO, *“Arti Visive”, una rivista ‘tra’: astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, A.A. 2008-2009.

COSTA 1952-1953

L. COSTA, *Vediamo l'architettura*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

CRISPOLTI 1962

E. CRISPOLTI, *Il “Bal Tic Tac” di Balla, a via Milano*, «Palatino», VI, 9-12, settembre-dicembre 1962, pp. 222-227.

CRISPOLTI 1963

E. CRISPOLTI, *Situazione e percorso di Balla. Alcune considerazioni generali*, in *Giacomo Balla*, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti e M. Drudi Gambillo, Torino 1963, pp. 1-40.

DEGAND 1951

L. DEGAND, *Le 6° Salon des Réalités Nouvelles*, «Art d'Aujourd'hui», s. 2, 7, luglio 1951, p. 32.

DE MARCHIS 1972

G. DE MARCHIS, *Balla*, Roma 1972.

DE MARCHIS 2007

G. DE MARCHIS, *Futurismo da ripensare*, Milano 2007.

DORAZIO 1950

P. DORAZIO, *Kandinsky secondo la forma*, «Forma 2. Quaderni tecnico informativi di arte contemporanea. Omaggio a W. Kandinsky», 1, 1950, pp. 35-38.

DORAZIO 1951

P. DORAZIO, *Una forma abbastanza assurda*, in *ARTE ASTRATTA* 1951, pp. 24-25.

DORAZIO 1952a

P. DORAZIO, *La Triennale de Milan et les Applications*, «Art d'Aujourd'hui», s. 3, 2, gennaio 1952, pp. 23-28.

DORAZIO 1952b

P. DORAZIO, *Copertina*, «Arti Visive», s. 1, 2, settembre-ottobre 1952.

DORAZIO 1952-1953a

P. DORAZIO, *Verso una sintesi delle arti plastiche*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

DORAZIO 1952-1953b

P. DORAZIO, *Bauhaus da Weimar a Ulm*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

DORAZIO–BERNASCONI ET ALII 1951

P. DORAZIO, M. GUERRINI, A. PERILLI, U. BERNASCONI, A. CANEVARI, *Quarant'anni di storia in Italia*, «Spazio», II, 4, gennaio-febbraio 1951, pp. 45-52.

EDITORIALE 1952

Editoriale, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

EDITORIALE 1953

Editoriale, «Arti Visive», s. 1, 4-5, maggio 1953, p. n.n.

EIGHT AUTOMOBILES 1951

Eight Automobiles Exhibition, comunicato stampa, a cura di A. Drexler, New York 1951.

FAGIOLO DELL'ARCO 1967

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Omaggio a Balla*, Roma 1967.

FAGIOLO DELL'ARCO 1970

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Futur Balla*, Roma 1970.

FALZONI 1952-1953

G. FALZONI, *Vedere le automobili*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952-gennaio 1953, p. n.n.

GAMBA 2003

C. GAMBA, *Saggio introduttivo*, in *PROGETTO E OGGETTO* 2003, pp. 11-26.

GIGLI 2009

E. GIGLI, *Omaggio a G. Balla*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 100-106.

GROPIUS 1952

W. GROPIUS, *Disegnare*, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

GUEGUEN 1952

P. GUÉGUEN, *Tous n'est qu'image*, «Art d'Aujourd'hui», s. 3, 7-8, ottobre 1952, p. n.n.

INDICAZIONI 1953

Indicazioni, «Arti Visive» s. 1, 4-5, maggio 1953, p. n.n.

INDICAZIONI 1954

Indicazioni, «Arti Visive», s. 1, 6-7, maggio 1954, p. n.n.

KANDINKIJ–GROHMANN ET ALII 1954

N. KANDINKIJ, W. GROHMANN, A. RANNIT, *Ciurlionis e Kandinsky*, «La Biennale di Venezia», 12, febbraio 1954, p. 30.

KLEIN 1954

W. KLEIN, *Mondrian in natura*, «Domus», 290, gennaio 1954, pp. 44-46.

LA FONDAZIONE ORIGINE 1952

La fondazione Origine, «Arti Visive», s. 1, 1, luglio-agosto 1952, p. n.n.

LISTA 1982

G. LISTA, *Balla*, Modena 1982.

LISTA 2013

G. LISTA, *Prampolini futurista europeo*, Roma 2013.

MENNA 1967

F. MENNA, *Prampolini*, Roma 1967.

MORELLI 2009

F.R. MORELLI, *Origine 1950-'58. Conoscere il proprio mondo e la civiltà del proprio tempo*, in *UN MONDO VISIVO NUOVO* 2009, pp. 22-127.

PERILLI 1952

A. PERILLI, *Balla et Boccioni*, «Art d'Aujourd'hui», s. 3, 2, gennaio 1952, p. n.n.

PIRANI 1989

F. PIRANI, *Anni cruciali per Dorazio*, «La Tartaruga», 5-6, marzo 1989, pp. 49-56.

PRAMPOLINI 1949

E. PRAMPOLINI, *Dall'astrazione all'equazione geometrica e oltre*, «Art Club. Periodico d'informazione dell'Associazione artistica Internazionale Indipendente Roma», 19-20, 1949, pp. n.n.

PRAMPOLINI 1951

E. PRAMPOLINI, *Precisazioni*, in *ARTE ASTRATTA* 1951, pp. 15-20.

PRAMPOLINI 1952-1953

E. PRAMPOLINI, *Arte italiana all'estero*, «Arti Visive», s. 1, 3, dicembre 1952 - gennaio 1953, p. n.n.

PRAMPOLINI/SILIGATO 1992

E. PRAMPOLINI, *Prampolini: carteggio 1916-1956*, a cura di R. SILIGATO, Roma 1992.

PROGETTO E OGGETTO 2003

Progetto e oggetto. Scritti sul design, a cura di C. GAMBA, Milano 2003.

RANNIT 1952

A. RANNIT, *Un pittore astratto prima di Kandinsky. M. K. Ciurlionis 1875-1911*, «La Biennale di Venezia», 8, aprile 1952, pp. 37-38.

SIMONGINI 1999

G. SIMONGINI, *La "scomoda" libertà dell'Art Club*, in *ART CLUB* 1999, pp. 17-25.

TAGLIAFERRI 2004

A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino: vita e opere di Emilio Villa*, Roma 2004.

UN MONDO VISIVO NUOVO 2009

Un mondo visivo nuovo: Origine, Balla, Kandinsky e le astrazioni degli anni '50, Catalogo della mostra, a cura di F.R. Morelli, M. Vanni, Lucca 2009.

VILLA 1954

E. VILLA, *Gerardi ori e argenti*, «Arti Visive», s. 1, 8-9, giugno 1954, p. n.n.

VILLA/TAGLIAFERRI 2008

E. VILLA, *Attributi dell'arte odierna: 1947/1967*, a cura di A. TAGLIAFERRI, Firenze 2008 (prima edizione Milano 1970).

VISENTINI 1951

G. VISENTINI, *Il cavallo da corsa ha venti gambe*, «Corriere d'informazione», 28 novembre 1951.

WEBB 1951

T. WEBB, *Esso building. standard oil co., n. j.*, «Art News Annual 1951», 1951, p. n.n.

ABSTRACT

Nel 1952 Ettore Colla crea la rivista «Arti Visive» e la dirige fino alla chiusura, nel 1958: stimolo alla circolazione di modelli critici e stilistici dell'arte non figurativa nella Roma degli anni Cinquanta, essa si rivolge agli artisti e ai fruitori delle loro opere.

I primi tre numeri sono sede di sperimentazione per un giovane gruppo di artisti, attivo anche su altri periodici di alto profilo critico, quali «Spazio» e «Art d'Aujourd'hui»: Dorazio, Perilli, Guerrini, Conte e Canevari strumentalizzano la rivista di Colla ai fini dell'Art Club, associazione che ha come fine la promozione culturale e il dialogo tra le avanguardie europee. Lo stesso fondatore dell'Art Club, Enrico Prampolini, viene inserito nella redazione, con la speranza di incorporare la rivista per stringere le fila dell'arte non figurativa italiana. Il ruolo interno alla società ambito dagli artisti di Forma e del MAC si concretizza sulle pagine di «Arti Visive», dove operano nella doppia veste di autori degli scritti e delle opere riprodotte: scopo del dialogo tra testo e immagini vuole essere «educare l'uomo moderno, attraverso il mondo visivo dei suoi giorni», come recita il primo editoriale. A partire dal quarto numero, però, l'ingresso di Villa in redazione e l'allontanamento di Dorazio, Conte e Prampolini segna il fallimento del progetto: una nuova concezione dell'arte non figurativa e dei suoi valori estetici ed etici si fa strada sulle pagine della rivista, accompagnando tutta la prima serie e parte della seconda.

Il contributo si propone di analizzare, attraverso un'attenta lettura dell'apparato iconografico e focalizzandosi su alcuni casi-studio, i modelli della prima serie di «Arti Visive», la loro circolazione e le strategie perseguite dai redattori; strumento essenziale per contestualizzare l'esperienza della rivista è il confronto con una selezione di periodici coevi italiani e internazionali, tra cui «Art d'Aujourd'hui», «Domus», «Art News», «La Biennale di Venezia».

The contemporary art periodical «Arti Visive» was born in Rome in 1952, founded and directed by Ettore Colla until 1958, year of its closure. It promoted the renovation of critical and stylistic models of non-figurative art in Rome in the 50s, and it was addressed firstly to artists and to their audience.

The first three issues host the experimentations of a group of young artists, working also on other relevant art magazines, as «Spazio» and «Art d'Aujourd'hui»: Dorazio, Perilli, Guerrini, Conte and Canevari make use of Colla's review in order to obtain the aim of Art Club, the association oriented to the cultural promotion and to the dialogue between European avant-garde. Enrico Prampolini, one of the Art Club's founders, was involved in the editorial staff of «Arti Visive», in order to close ranks of non-figurative Italian art. Art Club and MAC artists long for a role at the core of the society: they try to obtain it through «Arti Visive», where they operate both as writers and artists. The aim of the dialogue between texts and images is «to educate the modern man, through the visual world of his time», as the first editorial says. Starting from the fourth number, the entry of Villa in the editorial staff and the exit of Dorazio, Conte and Prampolini marks the failure of the project: a new conception of non-figurative art and of its aesthetic and ethic values permeates the magazine, going through the first series and part of the second.

This essay aims to analyse, through the study of texts and images and focusing on a selection of case-histories, the models of the first series, their circulation and the strategies adopted by the artists. An essential tool to understand and contextualize the experience of «Arti Visive» will be the comparison with contemporary Italian and international magazines, as «Art d'Aujourd'hui», «Domus», «Art News», «La Biennale di Venezia».