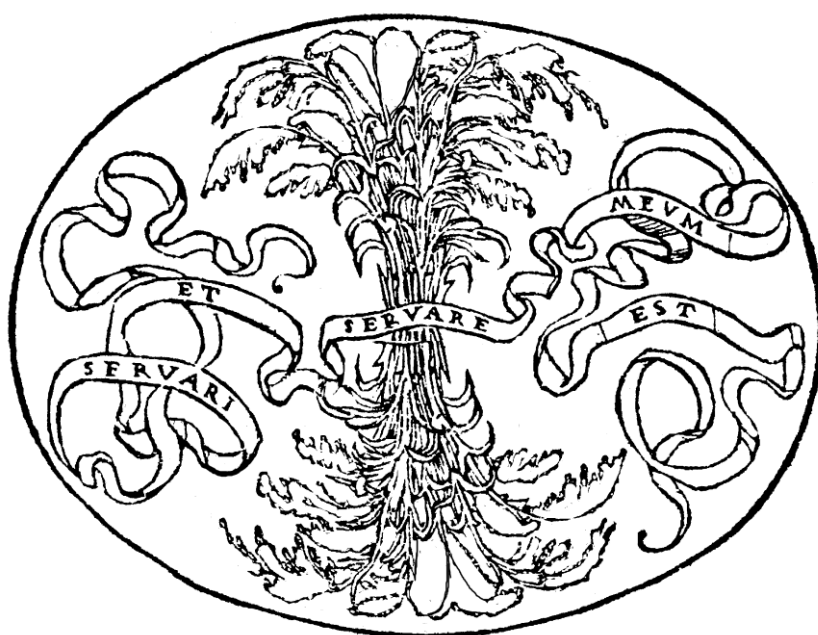


STUDI
DI
MEMOFONTE

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

EMILIO VILLA E L'ESPERIENZA DI «APPIA ANTICA»

La rivista «Appia Antica».

Nell'estate del 1959 veniva dato alle stampe il primo numero di «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», «rivista di selezione poetica e di qualificazione ideologica di quella produzione artistica che si testimonia in qualche senso attiva o attuale»¹.

Ne era direttore il critico e poeta Emilio Villa, mentre Charles Delloye curava la redazione estera². La rivista, per questo primo numero, aveva sede a Roma, in via Appia Antica n. 20; quest'indirizzo era condiviso dal periodico con gli spazi dell'omonima galleria Appia Antica, fondata nel 1957 dalla stessa Liana Sisti, che ne fu direttrice per tutta la durata delle sue attività. L'apertura di una galleria in una zona così decentrata di Roma può sembrare, a prima vista, idea bizzarra; è necessario però ricordare come, a quella data, via Appia Antica fosse abitata per lo più dalla nuova ricca borghesia romana, che preferiva i grandi spazi della campagna ad un centro storico ancora segnato dalla guerra³.

Il primo assetto di redazione durò per un solo numero: già nel secondo e ultimo fascicolo del gennaio 1960 le cose erano infatti cambiate. *In primis* lo stesso titolo veniva modificato, passando dall'originario «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova» a «Appia. Atlante Internazionale d'arte nuova», a sottolineare una sempre maggior vocazione della rivista all'arte internazionale, americana in particolare.

In secondo luogo cambiava l'indirizzo della redazione romana, situata non più in via Appia Antica, ma qualche chilometro più a ovest, in via Oderisi da Gubbio n. 245, ove risiedeva lo stesso Villa⁴; a questa si aggiungeva una sede parigina, al n. 63 di Boulevard des Invalides. Lo spostamento di redazione a casa del direttore romano, l'assenza nel *colophon* di qualsiasi riferimento ad una continuata collaborazione di Liana Sisti e la constatazione di come non si siano mai reperite informazioni sull'attività della galleria Appia Antica dopo il 1959 sono occorrenze che inducono a credere che, nel 1960, la galleria avesse ormai chiuso e l'omonima rivista continuasse la propria pubblicazione in totale autonomia⁵.

Il secondo numero, come accennato, coincide, per la storiografia, con l'ultimo fascicolo di «Appia Antica». La pubblicazione di questa rivista, perciò, si dovrebbe ritenere conclusa nel gennaio 1960. Lo stesso Emilio Villa, però, ha sempre affermato che due ulteriori numeri erano stati compilati ma non distribuiti, e che il periodico era durato fino al 1961. Nel 1970 egli descriveva infatti la rivista con queste parole: «'Appia', da me diretta, 1959-1961, nn. 1 e 2, e, non editi, anzi ancora giacenti nelle muffle di un magazzino di tipografia a Città di Castello, nn. 3 e 4»⁶.

Nonostante tutti questi cambiamenti redazionali il formato della pubblicazione, peculiare per le grandi dimensioni delle pagine (32 cm di altezza e 34 di lunghezza), rimase

¹ VILLA 1959a.

² Figurano come editori Mario Ricci e Liana Sisti, quest'ultima segnalata anche come direttore responsabile.

³ «All'invasione edilizia delle campagne [...] si aggiunge il vandalismo spicciolo dei nuovi ricchi che vi hanno costruito la loro villa. Per centinaia di metri lungo l'Appia si possono osservare questi muri di cinta delle nuove proprietà», CEDERNA 1958, p. 129.

⁴ Cfr. CAGNONE 1989, p. 333.

⁵ In questo secondo numero rimanevano invariati i direttori; Emilio Villa era indicato anche come responsabile della grafica. Faceva ingresso in redazione, col ruolo di responsabile, Angela Maltese.

⁶ VILLA 1970, p. 171. Nel corso di questa ricerca si è messo in atto un tentativo di rintracciare questi due numeri persi. Si è preso contatto con la Tipografia Legatoria Tiferno di Città di Castello, responsabile della stampa del secondo numero della rivista (il primo, invece, era stato realizzato a Roma, presso lo Stabilimento Tipografico Statimari); pare però che, in occasione di un trasloco, tutto il materiale giacente nei magazzini sia stato purtroppo eliminato.

invece sempre invariato. Annotava a tal proposito Gastone Novelli nel 1959: «è uscito il primo numero di 'Appia Antica', rivista in formato di album quasi quadrato diretta a Roma da Emilio Villa»⁷. Questa peculiare scelta era da imputarsi, con ogni probabilità, allo stesso Villa non solo in quanto grafico della rivista ma anche per la constatazione di come questo formato potesse essergli utile per presentare le opere in un modo completamente nuovo.

Memorabile risulta essere, a tal proposito, la copertina del primo numero di «Appia Antica» con l'opera *Ferro V* di Alberto Burri stampata, a colori, a pagina intera senza ritagli o cornici (Fig. 1); non ne disturba l'integrità nemmeno il titolo della rivista, che fa infatti la sua prima comparsa non sulla copertina ma all'interno del fascicolo⁸. A prima vista questa pubblicazione poteva sembrare, più che una rivista, un catalogo monografico sul lavoro di Burri, oppure un «album»⁹, secondo la felice definizione di Novelli. L'immagine – l'opera d'arte attraverso la sua riproduzione fotografica – giocava d'altronde un ruolo primario nella concezione che Villa aveva di questo periodico. Il rapporto testo-illustrazione pareva infatti notevolmente sbilanciato in favore di questa seconda categoria che occupava la maggior parte dello spazio disponibile. L'immagine era fondamentale in «Appia Antica»: giocava un ruolo primario, nonostante gli alti costi che doveva comportare una pubblicazione così ricca di grandi illustrazioni. Il testo scritto, in molte occasioni, sembrava quasi commentare, semplicemente, l'immagine. Le fotografie, inoltre, erano spesso, come nella già citata copertina dedicata a Burri, riprodotte a pagina intera o comprendendo buona parte di essa; si presentavano non scontornate, prive di cornice, stampate 'a vivo', finendo talvolta per coincidere con lo stesso supporto cartaceo.

Un'impostazione grafica di questo tipo doveva apparire, agli occhi dell'osservatore del tempo, decisamente innovativa; l'impatto visivo di certe immagini – si pensi ancora una volta alla copertina burriana – doveva essere davvero forte, quasi come se si tentasse di offrire al lettore un'esperienza dell'opera che fosse la più vicina possibile alla sua visione dal vivo.

«Appia Antica» non è rivista di avanguardia.

La principale motivazione che spinse Emilio Villa e compagni a fondare «Appia Antica» doveva risiedere nel desiderio di dire la propria sullo stato dell'arte contemporanea. «Appia Antica», infatti, si autodefiniva «rivista di selezione poetica» – dove con 'selezione' s'intendeva proprio l'atto di separare il buono dal resto – «e di qualificazione ideologica». Oggetto d'interesse del periodico era «quella produzione che si testimonia in qualche senso attiva o attuale».

Al contempo, però, Villa sottolineava: «'Appia Antica' non è rivista di avanguardia; essendo oggi l'avanguardia affogata in una baraonda noiosa di superficialità, di esibizionismi, di contraffazioni»¹⁰. Il periodico, perciò, tentava di fare il punto su quelle espressioni artistiche che i suoi redattori ritenevano 'attive' ed 'attuali', ma al contempo si schierava in opposizione ad una data 'avanguardia' dell'epoca, individuata in un certo informale ormai manierato. È interessante osservare come, in questo contesto, Villa non fosse interessato ad autodefinirsi avanguardia, accusando l'arte manierata di non esserlo più, ma si arrendesse all'idea per la quale ormai anche la denominazione stessa di 'avanguardia' aveva perso il suo senso

⁷ NOVELLI 1959, p. 162.

⁸ La stessa cosa avverrà nel secondo numero di «Appia Antica», dove in copertina si trova riprodotta a colori, ancora una volta senza che comparisse null'altro, nemmeno il titolo della rivista, un'unica opera di Giulio Turcato, a tutta pagina. In questo secondo caso, però, il fatto che il formato rettangolare del quadro non corrisponda completamente con quello della copertina – rimangono due zone di pagina bianca sopra e sotto la riproduzione – attenua il forte impatto ottenuto invece con il Burri del primo numero.

⁹ NOVELLI 1959, p. 162.

¹⁰ VILLA 1959a.

intrinseco, divenendo l'ennesimo parametro fazioso e manierato adottato *in primis* dalla critica stessa. Il clima dell'epoca era infatti un «manierismo trionfante»: «qui per un Burri dobbiamo anagrafare duecento tra Canonico e Marotta, venti tra Tàpies e altri spagnoli venuti giù con la piena, e non so più quanti tedeschi»¹¹. «I pericoli sono gravi», affermava allarmato Villa, «i sentimenti della superficie' sono un retaggio largamente sconfitto»¹².

La combinazione di questi due aspetti – inclusivo delle ricerche più attuali ed esclusivo di quelle manierate – fece della rivista «Appia Antica» uno dei termometri più affidabili del panorama dell'arte, italiana e non solo, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.

Considerata la situazione, scopo esplicito della rivista di Villa era anche quello di difendere gli artisti autentici dalle insidie della loro epoca. «Appia Antica», infatti, «non è rivista divulgativa o pubblicista o sindacale o commerciale»¹³, ma «essa intende sostituirsi agli artisti per difendere quelli veri dalla aggressione della critica»¹⁴: «una situazione siffatta, al punto critico di rischio, minaccia di trarre in inganno anche gli artisti veri», dal momento che «il pubblico dominio, l'ordinaria amministrazione, la conservazione, con l'aiuto degli epigoni e dei plagiatori virulenti e velenosi, sono mostri pronti a divorare e far sparire ogni ideologia vitale»¹⁵.

Una delle maggiori fonti di pericolo – per la situazione dell'arte in generale e per i veri artisti in particolare – era rappresentata dalla critica ufficiale, proverbiale nemica di Villa¹⁶, definita «apologetica o denigratoria, filologica o archivistica o storicistica; sempre sprovvista, comunque, squallida, impotente, impropria»¹⁷.

Il grave smarrimento dell'arte contemporanea era causato proprio dall'alleanza tra artisti epigoni, manieristi ed accademici e quei critici e mercanti che li sostenevano – «giovinetti pittori o scultori, senza ingegno, untuosi e presuntuosi, ambiziosi e rampicanti, copiano idee fatti e ragioni, e mietono applausi dai critici»¹⁸.

«Appia Antica» nasceva quindi al fine di contrastare tale fenomeno; separando gli artisti veri dagli epigoni manieristi la rivista assumeva su di sé l'ambizioso ruolo di faro nella notte, di guida tanto per il pubblico quanto per gli stessi pittori e scultori: «agli artisti, giovani e meno, noi enunciamo il monito: tutto è stato fatto, e niente è stato fatto: per cui tutto è da fare, e non c'è niente che non si possa fare»¹⁹.

Appunti per una storia del quadro che si fa 'oggetto'.

¹¹ *Ibidem*.

¹² VILLA 1959b.

¹³ Se si escludono due inserti pubblicitari a carattere culturale nel primo numero «Appia Antica» era effettivamente priva di avvisi commerciali, che caratterizzavano invece la maggior parte delle pubblicazioni periodiche d'arte dell'epoca.

¹⁴ VILLA 1959a.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Una certa avversione di Villa nei confronti della critica si manifestò in più episodi nell'arco di tutta la sua carriera. Nel 1955, ad esempio, quando, con l'amica Topazia Alliata, organizzò la collettiva *I sette pittori sul Tevere* il giorno dell'inaugurazione Villa fece apporre, su quel barcone sul Tevere che era la sede della mostra stessa, un cartello che recitava «Ammessi i cani e le biciclette, proibito l'ingresso ai mercanti e ai critici». Ancora nel 1962, in occasione della personale di Capogrossi alla galleria L'Attico, scriveva in catalogo «dio solo, che conosce fin dove la mente conduce e da dove l'ebetescenza comincia a travolgerla, dio solo sa come i mammoth della critica corrente siano riusciti a forza di sofismi balordi a istituire una comparazione, che è irreperibile, tra Mondrian e Capogrossi» (cfr. E. Villa, *Capogrossi*, in VILLA/TAGLIAFERRI 2008, p. 17).

¹⁷ VILLA 1959a.

¹⁸ VILLA 1959a.

¹⁹ *Ibidem*.

Il tentativo di «Appia Antica» di indagare l'arte contemporanea oltre – o nonostante – un certo dilagante manierismo passava *in primis* per una selezione di artisti 'altri', scelti per la qualità delle loro ricerche ed indipendentemente dalla loro età anagrafica. La rivista si configurava infatti come uno spazio dove potevano convivere artisti già affermati – Alberto Burri, Toti Scialoja, i grandi americani della New York School – con giovani per lo più sconosciuti, spesso alla loro prima apparizione in una rivista di settore, come Francesco Lo Savio, Mario Schifano, Fabio Mauri.

Allo stesso modo si poteva contrastare il dilagare di una certa arte di maniera promuovendo una lettura nuova del lavoro di artisti già riconosciuti dalla critica ufficiale ma di cui non si era ancora data un'interpretazione del tutto consona.

È ad esempio questo il caso di Alberto Burri. Proprio sulle pagine di «Appia Antica» si mise in atto una lettura della sua ricerca finalmente meno biografica ed eroica, perché più concentrata sullo statuto dell'opera d'arte, sulla sua presenza materiale di oggetto. Esplicitamente Villa, nell'*incipit* del suo testo su Burri²⁰, biasimava alcune precedenti interpretazioni: «la critica, che è una attivazione tarda, statistica, per lo più quindi inerte di fronte agli acuti eventi della poesia, ha in fretta catalogato l'opera di Alberto Burri (le muffe, le combustioni, i sacchi, i bitumi) come un repertorio statistico, scontroso ed eccentrico, di simboli da azione: ferire e medicare, mutilare e giustapporre, tagliare e ricucire, bruciare e spegnere»²¹. Era piuttosto esplicito il riferimento a James Sweeney e, ad esempio, al testo che aveva scritto nel 1955 in occasione della personale di Burri alla romana galleria l'Obelisco: «but out of a wound beauty is born. At any rate in the case of Burri. For Burri transmutes rubbish into a metaphor for human, bleeding flesh. He vitalizes the dead materials in which he works, makes them live and bleed; then sews up the wounds evocatively and as sensuously as he made them»²².

Per Villa, invece, la via intrapresa da Burri era «l'unica strada europea per uscire dalla palude del surrealismo squallido compiaciuto e ornamentale; sterile come le sette vacche del Nilo»²³. In questo caso il critico denunciava la miseria di un surrealismo non in quanto 'surrealismo di per sé', ma in quanto ornamentale e, alla soglia degli anni Sessanta, ormai sterile, confusosi a quel punto con quel già citato informale accademico e manierato.

Come aveva già sottolineato nel 1953 a proposito dei *Sacchi* questa via d'uscita era individuata nei materiali adottati da Burri, che erano 'reali' e permettevano di riallacciare l'arte alla vita: «io ricordo la grande invenzione di Burri»: «l'esistenza del mondo allo stato puro, fatta quasi eleganza, leggerezza pensata all'interno della materia»²⁴. Per i *Ferri*, nel 1959, il discorso era simile: «con la nuova materia l'operazione ideologica di Burri [...] ha forse toccato la sua 'epochè' e si offre a subire una pungente autoritaria fondamentale modificazione: quella di favorire gli indizi espressivi della forza formatrice archetipica», «recuperarne l'orgasmo immoto e la proprietà ideale di cui le materie possono erigersi in appropriate manifestazioni»²⁵. Il modo stesso con cui si sceglieva di presentare visivamente i *Ferri* di Burri accentuava quest'attenzione per i materiali delle opere, ma anche per la loro fattura di 'oggetti'. Escluso il lavoro in copertina, infatti, tutti gli altri *Ferri* presenti in «Appia Antica» erano riprodotti, a grandi dimensioni, non nella loro interezza, ma con un affondo fotografico su un loro

²⁰ Non era questa la prima occasione in cui Emilio Villa scriveva del lavoro di Alberto Burri, anzi si devono proprio a lui i primi interventi, tra 1951 e 1953, in Italia sull'artista. Cfr. *Alberto Burri*, in "O Nivel", Sao Paulo, 1951, ora in VILLA 1970, pp. 42-43 e *Burri*, in "Arti Visive", n.4-5, 1953, pnn.

²¹ VILLA 1959c.

²² SWEENEY 1955.

²³ VILLA 1959c.

²⁴ VILLA 1953. E ancora i *Sacchi* e le *Muffe* erano «parvenze di una stratificazione del mondo affiorato o, come si direbbe, "consocio", del mondo storico a galla; erano i materiali più prossimi e analoghi alla suscettibilità e incertezza del deserto mondano», in VILLA 1959c.

²⁵ *Ibidem*.

particolare (Fig. 2). Così risultavano visivamente amplificati il ‘peso’ (fisico) delle materie e anche le modalità – taglio, saldatura, tranciatura – di realizzazione del lavoro.

Villa non fu certamente l'unico a leggere nel peculiare uso dei materiali di Burri una sua apertura verso il mondo reale: è interessante però la precocità con cui egli compiva questo passaggio, prima nel 1953 e poi, con maggior convinzione, nel 1959; basti considerare che una delle definizioni più puntuali del lavoro di Burri in questa direzione apparve per mano di Giulio Carlo Argan solo in occasione della Biennale di Venezia del 1960: «la finzione di un quadro, una sorta di *trompe-l'oeil* a rovescio, nel quale non è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura»²⁶.

Un discorso simile può essere portato avanti anche per il lavoro di Toti Scialoja, presente nel primo numero con diverse opere riprodotte, in bianco e nero, a tutta pagina, talvolta in un solo particolare (Fig. 3).

Era lo stesso Scialoja, di cui si presentava qui un testo autografo, a definire d'altronde il proprio lavoro in termini di «materia da imprimere», «materia come emersione sensoriale dell'uomo delle cose»²⁷.

Per Emilio Villa le ‘orme’ dell'artista erano una sorta di diario: «una scelta così perseguita, a modo di *diarium*», «un modo quotidiano e serrato responso alla inquisitoria della vita e della sorte comune»²⁸. Anche Scialoja, insomma, era scelto da Villa in quanto artista che tentava di riconnettere l'arte alla vita. In Scialoja, come in Burri, era presente però anche quell'ulteriore interesse villiano per l'opera che cessava di essere ‘pittura’ o ‘quadro’ per farsi *in primis* ‘oggetto’. Questo passaggio avveniva – come indicato dallo stesso Scialoja – quando nel proprio lavoro si rinunciava a composizione e rappresentazione (e con rappresentazione non s'intendeva tanto una figurazione quanto una narrazione, anche di stati d'animo interiori) e, soprattutto, quando si riusciva a far coincidere l'opera con il suo stesso supporto, così che essa divenisse, per l'appunto, un ‘oggetto’ di per sé. «Avendo identificato la spazialità del quadro con la spazialità del reale», spiegava Scialoja, «avendo cancellato dallo spazio del quadro il suo remoto valore di rappresentatività», «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» l'opera stessa «è divenuta materia», «avendo così murata la finestra del quadro, avendo trasformato il quadro in un campo visivo presente»²⁹.

La presenza di Mimmo Rotella nel secondo numero della rivista portava ulteriormente avanti questa riflessione. Dell'artista erano riprodotti due *décollage* astratti in bianco e nero, e un *Poemasuono* di reminescenze futuriste. La coincidenza tra materiale-tecnica e quadro era perfettamente rispettata in questi lavori di Rotella dove non esisteva alcuna narrazione o rappresentazione, ed il supporto coincideva con l'opera. In aggiunta il materiale scelto – manifesti affissi sui muri delle città – assolveva egregiamente al compito di riunificare la ricerca artistica con il mondo reale ed infatti, non a caso, Villa sottolineava: «gli inerti si lamentano per la ‘materia’ di questa pittura, manifesti strappati sui muri, sui bandoni, sulle palizzate. Materia? Faremo quadri con tutto, con tutta la materia del mondo»³⁰.

²⁶ ARGAN 1960, p. 65.

²⁷ SCIALOJA 1959.

²⁸ VILLA 1959d. Una riproduzione a pagina intera, non corredata di testo, di un lavoro di Toti Scialoja faceva la sua comparsa anche nel secondo numero di «Appia Antica».

²⁹ SCIALOJA 1959.

³⁰ VILLA 1960a.

La ricerca sul tema del 'quadro che si fa oggetto' teneva uniti, sulle pagine di «Appia Antica», questi artisti di una certa generazione – i nati negli anni Dieci, coetanei dello stesso Villa³¹ – con figure più giovani, praticamente 'scoperte' dalla rivista.

Francesco Lo Savio, ad esempio, compariva con le sue prime opere vicine ai *Filtri* nel primo numero, introdotto come «un giovane che sta incontrando una destinazione personale»³². Ne venivano presentate, in bianco e nero, due *Pitture* di quello stesso 1959, tra le prime dell'autore a comparire in riproduzione fotografica (Fig. 4). Anche se a quest'altezza cronologica il lavoro di Lo Savio era ancora realizzato in pittura – i primi *Metalli*, o i *Filtri* eseguiti sovrapponendo diversi strati di carta, sono datati ai due anni successivi – vi si possono già scorgere *in nuce* tutti quei principi che ne saranno in seguito fondanti e caratterizzanti. In particolare nelle due opere apparse su «Appia Antica» si può osservare, come ormai maturata, la coincidenza dell'opera con il supporto³³.

Altro esempio di ciò era il lavoro di Mario Schifano, presentato nel secondo numero della rivista, con la riproduzione di due *Cementi* (Fig.5)³⁴. In questi lavori del 1959 l'artista era ancora impegnato in un trattamento piuttosto pittorico della superficie di cemento, che veniva sgraffiata con segni quasi primordiali³⁵. Di lì a poco, però, la sua ricerca avrebbe imboccato con più decisione la via dell'opera d'arte come oggetto. In quell'articolo apparso sulla rivista «Aujourd'hui» per mano di Emilio Villa³⁶ – dove veniva recensita la collettiva che egli stesso aveva organizzato a Bologna nell'aprile 1960 e che vedeva esposti i lavori di Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini – era ad esempio riprodotto un *Cemento* del pittore che andava più convintamente in questa direzione. L'opera, emblematicamente intitolata *Cemento e ferro* (Fig. 6), presentava su di un pannello rettangolare di cemento una lastra di metallo di dimensioni minori fissata con dei chiodi lasciati in vista. Con questo stratagemma Schifano opponeva, alla ruvida e opaca base di cemento, la lucentezza e levigatezza della lamina di ferro. Al contempo il lavoro non poteva più definirsi in termini di 'pittura' o 'scultura': era ormai un 'oggetto di per sé'.

L'ipotesi portata avanti fin qui è che, a fine anni Cinquanta, la ricerca di diversi artisti fosse accomunata da un desiderio di mettere in crisi lo statuto del quadro così com'era stato da loro ereditato e che Appia Antica – nel suo doppio ruolo di rivista e galleria – fosse il contenitore più pronto ad accogliere questi fermenti.

Ne è ulteriore dimostrazione l'allestimento alla galleria, nell'aprile 1959, di quella collettiva che vedeva tre milanesi a Roma: Agostino Bonalumi, Enrico Castellani e Piero Manzoni, presentati da Leo Paolazzi³⁷. In catalogo si trovava in particolare riprodotto un

³¹ Emilio Villa nasce ad Affori, Milano il 21 settembre 1914, coetaneo di Toti Scialoja (Roma, 16 dicembre 1914). Alberto Burri nasceva invece un anno dopo a Città di Castello (Perugia, 12 marzo 1915), infine Mimmo Rotella, a Catanzaro, il 7 ottobre 1918.

³² FRANCO LO SAVIO 1959.

³³ Un ulteriore lavoro di Lo Savio venne riprodotto in quell'articolo dello stesso Villa che faceva da recensione alla mostra bolognese che egli organizzò mettendo insieme cinque giovani artisti italiani: VILLA 1960b, p. 40. La mostra in questione era *Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, aperta presso la galleria Il Cancellino di Bologna il 23 aprile 1960.

³⁴ DEMBY 1960. Si ricordi come, nel 1959, Mario Schifano avesse preso parte a due mostre organizzate presso la galleria Appia Antica: la collettiva *Mambor Schifano Tacchi* del gennaio e la personale del maggio.

³⁵ «Your pre-natal scribbles are in relief: vertical as Nature's calligraphy on the trunk of a tree», DEMBY 1960.

³⁶ VILLA 1960b.

³⁷ L. Paolazzi (Antonio Porta), *Bonalumi, Castellani, Manzoni*, catalogo mostra, galleria Appia Antica, Roma, 24 aprile 1959, ora in *GLI ANNI ORIGINALI* 1995, p. 106. Leo Paolazzi, amico d'infanzia di Manzoni, si sarebbe in seguito conosciuto con lo pseudonimo di Antonio Porta. L'opera in questione, nel catalogo generale di Manzoni curato da Celant è la numero 341 (*Achrome*, 1959, caolino e tela grinzata, cm 130x162,5, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea). Nel catalogo della mostra ad Appia Antica, poi, troviamo un'opera di Bonalumi, la stessa che venne riprodotta nel primo numero della rivista «Azimuth» dello stesso 1959, ed una di stampo piuttosto gestuale di Castellani.

Achrome (Fig. 7) di Manzoni: la tela, imbevuta di caolino, solidificandosi aveva creato delle grinze orizzontali al centro del quadro; queste increspature risultavano aggettanti, creando zone di luce ed ombra, come in un rilievo. Di questo lavoro si leggeva in catalogo: «abolito persino il gusto del dipingere, tende a farsi *oggetto*, desolata presenza *a sé*, con quella sua materia allucinante (tela e gesso), porzione di un gran vuoto bianco»³⁸. Il lavoro di Manzoni aveva così già imboccato quella via che, in pochi anni, lo avrebbe portato ad una totale coincidenza tra la vita e l'arte, tra l'artista e l'opera: per questo veniva riconosciuto da Villa come un «figlio dell'Appia»³⁹. È da constatare come, d'altronde, tra l'attività della galleria e quella della rivista Emilio Villa – autodefinitosi demiurgo – avesse dato il via a una delle più precoci operazioni di recupero delle avanguardie storiche, surrealismo e dadaismo *in primis*: «Manzoni, ancora un giovane discendente di Duchamp», «e bràu Manzùn, dunca, te me piàset. Ti applaudo, zittamente, demiurgente sulla via Appia»⁴⁰.

American Renaissance.

Come si è visto finora il 'metodo' seguito dalla redazione di «Appia Antica» per discernere tra l'arte manierata e quella di qualità era quello di selezionare da un lato solo artisti impegnati in ricerche autentiche, dall'altro presentare sotto una nuova luce alcuni nomi già riconosciuti da pubblico e critica. Quando si guardava fuori Italia, all'arte internazionale, questo principio era ugualmente rispettato. In particolare l'attenzione era concentrata a ciò che accadeva negli Stati Uniti, alla «pittura americana, meglio: l'*American Renaissance*, Pollock Kline Rothko Gorky De Kooning» la quale, secondo Mario Diacono, respirava «un'aria, uno spazio psicologico, al quale non arriverebbero i polmoni "puri" europei»⁴¹. «Dal primo numero, a tutti i numeri successivi e futuri», «e in modo progressivamente intensificato, la rivista intende esplicitare la propria attenzione agli artisti statunitensi»⁴², spiegava Angela Maltese in apertura al secondo numero, votato ad una «enunciazione fondata e preliminare di alcuni temi strettamente proposti dal grandioso lavoro, dal vitale impegno rappresentato da alcuni capolavori dell'ideologia pittorica americana, talmente attuale, talmente esemplare per l'Europa, da rendere ormai indispensabile per noi l'indagine»⁴³.

«Appia Antica» non presentava tanto artisti americani 'nuovi' – escludendo forse il rapido e piuttosto precoce affondo sull'attività della galleria newyorkese di Leo Castelli che, in fotografie di allestimento, mostrava tra gli altri lavori di John Chamberlain, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella, Louise Nevelson⁴⁴; piuttosto la rivista presentava alcuni nomi più conosciuti – di cui comunque in Italia la documentazione scarseggiava – in un modo nuovo. Nello specifico si tentava una lettura dell'espressionismo astratto meno eroica o biografica, ed invece più formale, più attenta ai linguaggi pittorici.

Nel catalogo della mostra *25 anni di pittura americana* tenutasi a Roma nel 1960, ad esempio, gli espressionisti astratti venivano ancora tutti definiti come «introspettivi, volti alla ricerca di se stessi»⁴⁵. Fu soprattutto grazie al prezioso apporto di Gabriella Drudi, che era stata negli Stati Uniti ed aveva potuto così sviluppare una maggior dimestichezza con i lavori degli espressionisti astratti, che l'attenzione si era invece finalmente spostata al linguaggio di

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. Villa, *Piero Manzoni*, testo inedito del 1960, in VILLA 1970, p. 117.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DIACONO 1960.

⁴² MALTESE 1960.

⁴³ *Ibidem*. Pretesto per quest'indagine era la mostra *25 anni di pittura americana: 1933-1958*, inaugurata in quel gennaio 1960 presso la Galleria d'Arte Moderna di Roma.

⁴⁴ VILLA 1960c.

⁴⁵ *25 ANNI DI PITTURA AMERICANA* 1960.

questi quadri. Nel primo numero di «Appia Antica» la Drudi presentava Robert Motherwell; il testo, lungo un'intera facciata, consisteva quasi interamente in una precisa descrizione di alcune tele del pittore: «un grande quadro di forme nere su fondo ocra; più precisamente strisce e forme ovali si alternano su un fondo ocra chiara. Partendo dal margine di sinistra si alternano – comprimendosi una contro l'altra – una striscia, un ovale, una striscia, un ovale», e così via⁴⁶. Una descrizione di questo tipo, di una disarmante novità per il panorama italiano, pareva riecheggiare alcune parole che proprio Clement Greenberg scrisse per lo stesso artista nel 1955: «fra il 1947 e il 1951 [Motherwell] ha dipinto diversi quadri piuttosto grandi», «alcuni, composti in ampie strisce verticali, con dell'ocra disposto a contrasto su neri e bianchi piatti»⁴⁷.

Anche nel caso di Mark Rothko, cui nel secondo numero vennero dedicate ben cinque pagine corredate di sette riproduzioni, l'apporto di Gabriella Drudi fu fondamentale. Nel testo di presentazione alla sua sala personale della Biennale veneziana del 1958 Sam Hunter scriveva «le tele di Rothko si associano duttilmente con i vari stati d'animo dell'uomo – lirismo, bucolico, calma ideale, violenza, minaccia – nella loro emotività sono espressioni dello spirito romantico, colorati da una visione a volte serafica, a volte demoniaca»⁴⁸; nessuna concessione era lasciata ad una descrizione formale dei linguaggi pittorici da Rothko adottati. Davanti allo stesso tipo di lavoro – ben due dei quadri riprodotti in «Appia Antica» erano passati in Biennale due anni prima – la Drudi metteva invece in atto una lettura palmare della superficie pittorica: «osservato frontalmente, [il quadro] potrebbe apparire di un colore unico, anche se si distinguono con sufficiente evidenza due zone sovrapposte, due rettangoli dalla base larga il doppio dell'altezza»⁴⁹, e così via per una pagina. Anche in questo caso Gabriella Drudi pareva far proprio uno stile, una grammatica che risuonavano greenberghiani: «quando Still, Newman e Rothko sopprimono i contrasti di valore tonale e prediligono le tinte calde, la 'piattezza' dei loro dipinti si accentua. Non essendo interrotto da nette differenze di valore tonale e solo da pochi incidenti di disegno o composizione, il colore respira dalla tela con un effetto avvolgente»⁵⁰.

Questa nuova lettura messa in atto da Gabriella Drudi, apparentemente letterale, non deve essere sottovalutata poiché fu invece, con ogni probabilità, fondamentale per le sorti di quella giovane generazione di artisti italiani che, imprigionati nell'*impasse* di un eroico stile informale, scoprirono una via che permettesse loro di ri-elaborare un linguaggio pittorico definito, senza però dover necessariamente tornare ad ancor più superate questioni di figurazione. In secondo luogo la Drudi, che poteva aver respirato il modernismo di Greenberg nei suoi lunghi viaggi americani, si faceva tramite in Italia per questo nuovo approccio critico, di cui nulla pareva essere arrivato per altre vie.

Un'ulteriore eredità fondamentale lasciataci da «Appia Antica» riguarda quell'interpretazione – forse la prima, per lo meno in Italia – per la quale l'espressionismo astratto aveva fatto proprio il lascito del surrealismo europeo. Lo scriveva la stessa Drudi nel suo articolo su Motherwell, «credo che la presenza dei surrealisti di Parigi qui a New York, subito dopo il '40, abbia avuto un effetto profondo sul sorgere di quello che viene oggi chiamato espressionismo astratto; per esempio nell'inverno 1941-42 avevo frequenti

⁴⁶ DRUDI 1959. Gabriella Drudi compì il suo primo viaggio a New York nel settembre 1956, al seguito del marito Toti Scialoja. Insieme presero a frequentare gli ambienti della New York School. Dai primi mesi del 1960 e fino al luglio di quello stesso anno i due furono di nuovo negli Stati Uniti, dove frequentavano, tra gli altri, Mark Rothko, Robert Motherwell, Willem De Kooning.

⁴⁷ C. Greenberg, *La pittura "di tipo americano"*, 1955, in «Partisan Review», primavera 1955, ora in CLEMENT GREENBERG 2011, p. 207.

⁴⁸ HUNTER 1958, p. 341.

⁴⁹ DRUDI 1960.

⁵⁰ C. Greenberg, *La pittura "di tipo americano"*, 1955, in «Partisan Review», primavera 1955, ora in CLEMENT GREENBERG 2011, p. 214.

discussioni con Jackson Pollock riguardo all'automatismo surrealista»⁵¹. Lo confermava Emilio Villa in due ulteriori occasioni: «Cy è americano», scriveva a proposito di Twombly, «ha conquistato se stesso, e trovato mezzi espressivi, in seno alla superiore invenzione bene elaborata da Gorki [*sic*], Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko, usciti dal surrealismo con una nozione della vita completamente nuova: l'organicità inscindibile anima-uomo»⁵². Sempre Villa ribadiva, poche pagine dopo, «bisogna dire che la pittura statunitense, assorbendo il surrealismo europeo, proprio attraverso il surrealismo ha individuato itinerari o solo piste che han condotto a un processo naturale, sorgivo, della psiche come atto organico»⁵³.

In questo modo, come si è già accennato, «Appia Antica» dimostrava di giocare un ruolo centrale e tempestivo anche su quell'ulteriore tema che sarebbe stato cruciale nel corso degli anni Sessanta: lo snodo del recupero delle avanguardie storiche.

⁵¹ DRUDI 1959.

⁵² VILLA 1959e.

⁵³ VILLA 1959b.



Fig. 1: Copertina di «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959

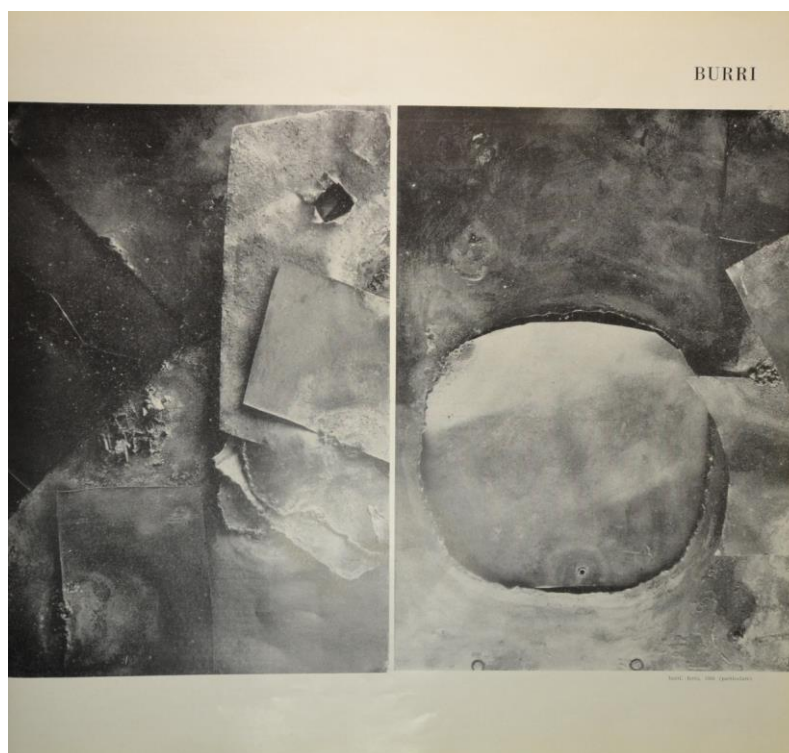


Fig. 2: Prima pagina articolo E. Villa, *Burri*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959, A. Burri, *Ferro*, 1958 (particolare)



Fig. 3: Terza pagina articolo E. Villa, *Toti Scialoja*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959, T. Scialoja, *Irreversibile* (particolare), 1958



Fig. 4: Articolo E. Villa, *Franco Lo Savio*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959



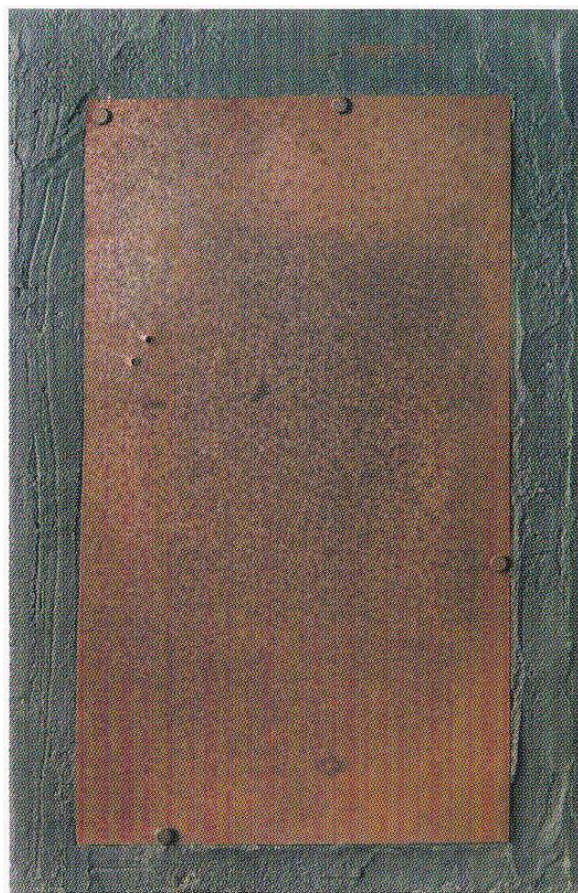


Fig. 6: M. Schifano, *Ferro cemento*, 1960, cemento e ferro su tela, 47x29,5 cm

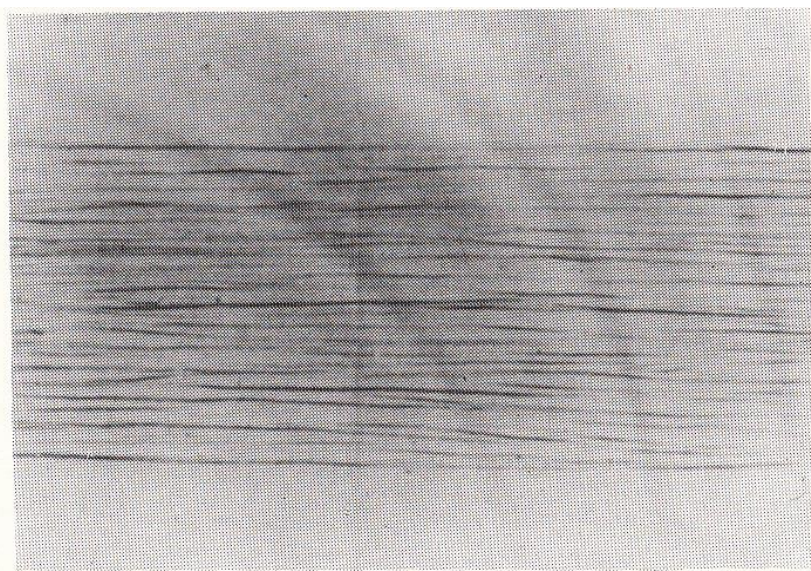


Fig. 7: P. Manzoni, *Achrome*, 1959, caolino e tela grinzata, 130x162,5 cm

BIBLIOGRAFIA

25 ANNI DI PITTURA AMERICANA 1960

25 anni di pittura americana: 1933-1958, Catalogo della mostra, Roma 1960.

ARGAN 1960

G.C. ARGAN, *Alberto Burri*, in *XXX Biennale Internazionale d'Arte*, Catalogo della mostra, Venezia 1960.

CAGNONE 1989

N. CAGNONE, *Cognizione di Emilio Villa*, «Leggere», 1989, ora in *Emilio Villa poeta e scrittore*, Catalogo della mostra, Reggio Emilia 2008.

CEDERNA 1958

A. CEDERNA, *Alcuni misfatti architettonici e urbanistici*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1959, 5 dicembre 1958, pp. 126-129.

CLEMENT GREENBERG 2011

Clement Greenberg. L'avventura del modernismo. Antologia critica, a cura di G. Di Salvatore, L. Fassi, Milano 2011.

DEMBY 1960

W. DEMBY, *Letter to Young Painter Mario Schifano*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,
<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&key=1885&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

DIACONO 1960

M. DIACONO, *Spazio ed esistenza nella pittura americana*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,
<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&lang=IT&key=1909> <27 ottobre 2014>.

DRUDI 1959

G. DRUDI, *Motherwell*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,
<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT&key=1773> <27 ottobre 2014>.

DRUDI 1960

G. DRUDI, *Mark Rothko*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,
<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&lang=IT&key=1913> <27 ottobre 2014>.

FRANCO LO SAVIO 1959

Franco Lo Savio, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,
<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1819&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

GLI ANNI ORIGINALI 1995

Gli anni originali, a cura di P. De Martiis, Catalogo della mostra, Pienza 1995.

HUNTER 1958

S. HUNTER, *Mark Rothko*, in *XXIX Biennale Internazionale d'Arte*, Catalogo della mostra, Venezia 1958.

MALTESE 1960

A. MALTESE, *Per una mostra della pittura statunitense*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960,

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&lang=IT&key=1879> <27 ottobre 2014>.

NOVELLI 1959

G. NOVELLI, *Le riviste d'avanguardia in Europa*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1960, 5 dicembre 1959, pp. 161-162.

SCIALOJA 1959

T. SCIALOJA, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT&key=1815> <27 ottobre 2014>.

SWEENEY 1955

J.J. SWEENEY, *Burri*, Catalogo della mostra, Roma 1955.

VILLA 1953

E. VILLA, *Burri*, «Arti Visive», 4-5, 1953,

<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=10&IDFascicolo=95&artgal=33&lang=IT#928> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959a

E. VILLA, *Appia Antica*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT&key=1770> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959b

E. VILLA, *Di una ipotesi neobarocca*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1835&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959c

E. VILLA, *Burri*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&lang=IT#1771> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959d

E. VILLA, *Toti Scialoja*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959,

<http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1815&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1959e

E. VILLA, *Cy Twombly talento bianco*, «Appia Antica. Atlante di Arte Nuova», 1, luglio 1959, <http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=186&artgal=37&key=1833&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1960a

E. VILLA, *Mimmo Rotella*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960, <http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&key=1882&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA 1960b

E. VILLA, *Jeunes artistes italiens*, «Aujourd'hui», 28, settembre 1960, pp. 40-41.

VILLA 1960c

E. VILLA, *Dada coriphée à New York*, «Appia. Atlante Internazionale d'Arte Nuova», 2, gennaio 1960, <http://www.capti.it/index.phpParamCatID=10&IDFascicolo=196&artgal=37&key=1914&lang=IT> <27 ottobre 2014>.

VILLA/TAGLIAFERRI 2008

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

ABSTRACT

La rivista «Appia Antica», fondata da Emilio Villa nel 1959 ed uscita in due numeri tra il luglio 1959 ed il gennaio 1960, è da considerarsi, assieme all'omonima galleria, termometro dello stato dell'arte italiana all'altezza di quello snodo cruciale che fu il passaggio tra gli ultimi anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo. Sulle sue pagine artisti come Alberto Burri e Toti Scialoja vennero presentati, per la prima volta, in modo nuovo, ponendo l'accento su quella riflessione sullo statuto dell'opera d'arte che portavano avanti col loro lavoro. L'idea per la quale il quadro smetteva di essere pittura per farsi oggetto fu fondamentale per molti altri artisti, anch'essi presenti in «Appia Antica», come Mimmo Rotella ed i più giovani Fabio Mauri e Mario Schifano.

In egual misura «Appia Antica» fu veicolo di una peculiare lettura dell'arte astratta americana a Roma a quella data. Questa lettura, meno eroica e più formalista, fu d'importanza fondamentale per una nuova generazione. In particolare la pittura di Mark Rothko, largamente presente e ben documentata nel secondo numero di questa rivista, rappresentò una fondamentale via d'uscita per quella giovanissima generazione di artisti – Mario Schifano e Tano Festa in *primis* – posta di fronte all'*impasse* dell'Informale e dell'annoso dibattito astrazione-figurazione.

In aggiunta sulle pagine di «Appia Antica» veniva messo in atto uno dei primi recuperi italiani delle avanguardie storiche, con particolare riferimento al fenomeno Dada, la cui poetica fu fondamentale per lo sviluppo di quelle operazioni di 'prelievo' che caratterizzarono la produzione di molti artisti più giovani, come Piero Manzoni prima, Tano Festa e Mario Schifano in seguito.

The journal «Appia Antica», founded by Emilio Villa and printed in two issues between July 1959 and January 1960, can be considered a thermometer of the situation of Italian art between the end of the Fifties and the beginning of the Sixties. Here artists like Alberto Burri and Toti Scialoja have been presented, for the first time, in a different way, with a particular attention on their idea of a new vision of works of art as objects. Also younger artists like Francesco Lo Savio, Fabio Mauri and Mario Schifano, presented here for the first time, were involved in this kind of research.

In addition «Appia Antica» has been a preferential channel for the spread of the American abstract art in Rome at the end of the Fifties. In this journal Abstract Expressionism was read, for the first time, more as a pictorial poetic than as a biographical way to paint. In particular Mark Rothko's painting, widely documented in the second issue of this periodical, represented for young Italian artists (like for example Mario Schifano and Tano Festa) a fundamental way out from the Informale's *impasse* and the endless debate between realist and non-figurative artists.

In addition this review has been one of the first in Italy suggesting an early rediscovery of historical avant-gardes, with a peculiar reference to the phenomenon of Dadaism.