



**MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE  
INTERDISCIPLINARI**

n. 4

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Aversa (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)



NARRAZIONI  
ATLANTICHE  
E ARTI VISIVE  
1949-1972

Sguardi fuori fuoco,  
politiche espositive, identità italiana,  
americanismo/antiamericanismo

a cura di  
Lara Conte e Michele Dantini

 MIMESIS

Il presente volume è pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e con il contributo dell’Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Editing, coordinamento e traduzioni del volume a cura di Michela Morelli (Università per Stranieri di Perugia)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 4  
Isbn: 9791222305288

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL  
Piazza Don Enrico Mapelli, 75  
20099 Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

## INDICE

SGUARDI FUORI FUOCO. UNA NOTA DI INTRODUZIONE AL LIBRO E UNA PROSPETTIVA DI LETTURA <i>Lara Conte</i>	7
AMICIZIA ITALO-SOVIETICA E ANTIAMERICANISMO IN ITALIA TRA CINQUANTA E SESSANTA <i>Michele Dantini</i>	29
DA CHIRURGO A <i>BRICOLEUR</i> : QUALCHE OSSERVAZIONE SULLE PRIME FORTUNE DI ALBERTO BURRI NEGLI STATI UNITI <i>Claudio Zambianchi</i>	55
GUERRA BIOLOGICA E ANTIAMERICANISMO NELLA CULTURA VISUALE ITALIANA DEL DOPOGUERRA <i>Martina Caruso</i>	77
L'INFLUENZA DELLA SCIENCE-FICTION AMERICANA SUL MOVIMENTO ARTE NUCLEARE <i>Lara Demori</i>	99
" <i>FINIS EUROPAE?</i> ". L'ANTIAMERICANISMO DELLA CRITICA INTORNO ALLA BIENNALE DEL 1958 <i>Elisa Bassetto</i>	117
"SENZA CROSTE, CORAZZE, O DIAFRAMMI, MA ANCHE SENZA RADICI"? TOTI SCIALOJA E NEW YORK NELLE PAGINE DEL <i>GIORNALE DI PITTURA</i> <i>Maria De Vivo</i>	137
PIERO DORAZIO, "AMBASCIATORE DELL'ARTE ASTRATTA" TRA ITALIA E STATI UNITI <i>Francesco Tedeschi</i>	155

LA MOSTRA <i>THE NEW REALISTS</i> : UNO SGUARDO FUORI FUOCO <i>Carla Subrizi</i>	171
TRA DIPLOMAZIA CULTURALE E CONTROCULTURA: EUGENIO BATTISTI, ALAN SOLOMON E LA MOSTRA <i>YOUNG ITALIANS</i> NEL 1968 <i>Raffaele Bedarida</i>	193
L'IDENTITÀ ITALIANA: APPUNTI PER UN ITINERARIO MULTIDISCIPLINARE A PARTIRE DAL 1972 <i>Gianpaolo Cacciottolo</i>	217



LARA CONTE

SGUARDI FUORI FUOCO  
Una nota di introduzione al libro  
e una prospettiva di lettura

Questo libro nasce dalle giornate di studio dedicate alle arti visive, alla critica e alla storia delle esposizioni nell'ambito del progetto *Transatlantic Transfers: the Italian presence in Post-war America 1949-1972*. I contributi qui riuniti rileggono e portano all'attenzione, questioni cruciali relative agli scambi transatlantici e alle dinamiche della ricezione e circolazione dell'arte italiana negli Stati Uniti, e viceversa, dall'immediato dopoguerra agli anni Settanta. La definizione di una costellazione di immagini-concetti, che attraversano e incrociano le prospettive di analisi, permette di mettere a fuoco la complessità e la non linearità delle narrazioni, generando una cartografia in divenire che si può inquadrare nella costante oscillazione tra "attrazione e rifiuto". Uno "sguardo fuori fuoco", dunque, che definisce la necessità di sondare una zona non completamente cristallina, uno spazio più opaco e velato che implica uno slittamento rispetto alla visione veicolata dalla grande narrazione con cui sono stati sovente analizzati gli scambi transatlantici nello scenario della Guerra Fredda.

Da questa prospettiva "fuori fuoco" i punti di vista si fanno, per l'appunto, molteplici e incerti; incrociano questioni altrettanto problematiche e centrali relativamente all'identità italiana, all'americanismo e dell'antiamericanismo, ma anche all'internazionalismo, in relazione alla rimodulazione dei punti di vista e delle ideologie.

Una riflessione specifica sulle arti visive può infatti essere condotta attraverso questo tipo di ricognizione e di angolazione teorico-critica, affiancando alle dinamiche di circolazione delle forme culturali legate a un consumo borghese e di massa, che si è veicolato, nel corso degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta, attraverso i circuiti della produzione cinematografica, della moda e del design, quella di una ricezione nei contesti dell'avanguardia artistica,



in relazione alle dinamiche del mercato tra Arte Povera e Concettuale, alle politiche espositive, alle forme della critica, alla parola e all'opera degli artisti, con la messa in evidenza di atteggiamenti contrastanti, di slancio e adesione, ma anche di incomprendimento, omissione e rimozione.

In relazione a questa cornice, alcune domande possono orientare la riflessione di questo libro e nello specifico di questo testo. Come costruire il discorso sull'identità italiana uscendo dagli stereotipi di lettura: ovvero cercando di forzare la prospettiva della colonizzazione culturale per approfondire una riflessione più complessa sulle genealogie artistiche? Come articolare la questione, già in altri contesti evidenziata, dell'internazionalismo dello scenario artistico della seconda metà degli anni Sessanta, in chiave processuale, poverista e postminimalista, uscendo dalla narrativa della subalternità culturale ed evidenziando relazioni e scambi che hanno delineato la nuova geografia transatlantica della seconda metà degli anni Sessanta? In questa prospettiva si possono sin d'ora differenziare le urgenze e le necessità di internazionalizzazione che caratterizzano gli anni Cinquanta e i primi Sessanta dalle agende e delle politiche che determinano il contesto post-Pop nella seconda metà degli anni Sessanta. Infine, un'ulteriore domanda può condurre a riflettere sugli scambi transatlantici nell'articolazione di un discorso alternativo alla narrazione celantiana, a partire dalla necessità di decolonizzare la narrazione rispetto alla definizione di Arte Povera che si fa tempestivamente dominante e circoscritta. Come collocare dunque soggiorni, esposizioni, relazioni con la critica e con il mercato di artisti italiani che pur condividendo istanze di ricerca poveriste e processuali sono stati emarginati già dalla fine degli anni Sessanta dalla narrazione celantiana determinando la creazione di un circuito di relazioni alternativo a livello espositivo e di relazione con la critica?<sup>1</sup>

---

1 Per nuove letture dell'arte italiana in relazione agli scambi transatlantici si segnalano i contributi pubblicati in F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017; S. Hecker, M.R. Sullivan (a cura di), *Postwar Italian Art History Today. Untying "the Knot"*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York 2018.

*Genealogie. Dalla temporalizzazione della pittura alla performatività poverista. Ricezioni complesse, tra attrazione e rifiuto*

Un'angolazione per analizzare la questione dell'identità italiana, uscendo dalla dimensione della colonizzazione culturale e sollecitando la riflessione sulle genealogie, si potrebbe individuare nella dimensione del tempo esperita da alcuni protagonisti dello scenario operativo romano in quella direzione che conduce il processo pittorico verso nuovi approdi operativi, di relazione e sconfinamento linguistico, che si concretizzeranno appieno nel corso degli anni Sessanta.

Tra il 1957 e il 1959 la ricerca di artisti come Toti Scialoja, Achille Perilli e Gastone Novelli segna il passaggio dall'*Informel* a uno scenario post-informale, nella direzione di un nuovo orientamento della materia, del gesto e del segno verso nuove prospettive di "immagine", ovvero verso quella che il critico Cesare Vivaldi ha definito "nuova figurazione".

Il dibattito che si genera attorno alla "nuova figurazione" prende corpo principalmente sulle pagine de "L'esperienza moderna" – la rivista fondata da Achille Perilli e Gastone Novelli<sup>2</sup> – che diventa luogo privilegiato di riflessione teorica da parte degli artisti e della critica militante. Nel serrato incontro tra pratica pittorica e prospettiva teorica, si configura nella "nuova figurazione" un'adesione verso una dimensione circolare del tempo come esplorazione di una nuova condizione fenomenologica della pittura entro la spazialità della superficie che riflette l'idea di una modernità non intesa come continuo superamento. Scrive a tal proposito Perilli: "risalire dall'*Informel* alla forma, dalla forma all'immagine, dall'immagine al segno, dal segno alla traccia, dalla traccia alla memoria, dalla memoria all'inconscio, dall'inconscio alla poesia"<sup>3</sup>.

Questa circolarità del tempo infrange la linearità come traiettoria progressiva ed evidenzia la necessità di rileggere la contemporaneità in una geografia estesa di relazioni, come avviene appunto nelle pagine de "L'Esperienza moderna", dove contributi sull'arte ame-

2 La rivista è uscita in cinque numeri tra il 1957 e il 1959.

3 A. Perilli, *Documenti di una nuova figurazione*, "L'esperienza moderna", n. 2, agosto 1957, p. 3.



ricana si affiancano alla definizione di una rete europea di scambi e relazioni così come a interventi che documentano la riscoperta di una genealogia avanguardista che va dal Costruttivismo al Dada, dal Surrealismo all'opera di Klee. Il rapporto con la cultura artistica d'oltreoceano si innesta pertanto in un orizzonte di ipotesi, di relazioni e incroci che non si possono inquadrare in una direzione univoca, ma che si possono sovente considerare come transito verso la riscoperta di una differente identità culturale.

Sul piano dell'immagine pittorica, si pensi alle *Impronte* di Scialoja che nelle varie fasi della loro elaborazione, evidenziano un contraddittorio momento di snodo e di passaggio dall'ottimismo verso la pittura d'azione a un'inquietudine che contribuisce alla riscoperta di una specifica genealogia europea del tempo, come ha messo a fuoco Fabrizio D'Amico e come approfonditamente emerge nel testo di Maria De Vivo qui pubblicato<sup>4</sup>. Se già in presa diretta Cesare Vivaldi scriveva che Scialoja parte da una propria "acutissima interpretazione dell'opera di Pollock, come di una pittura composta, in una certa misura, sul tempo", ma per superare l'*Informel* e quegli stilemi tipici della Scuola di New York, per arrivare a scoprire una specifica genealogia europea del tempo, non come "spettacolo" ma come tempo dell'esistenza<sup>5</sup>, Fabrizio D'Amico osserva: "Se è vero, anzi, che la stagione più universalmente nota di Scialoja, quella delle *Impronte*, nasce oltreoceano, ciò può essere vero solo in senso opposto a quello generalmente presunto: le *Impronte* nasceranno, infine, proprio per una distanza presa nei confronti della pittura d'azione"<sup>6</sup>.

In una lettera inviata a Perilli da New York emerge la necessità, da parte di Scialoja, del confronto e al contempo dell'altrettanta necessaria presa di distanza dalla cultura artistica americana:

Sonnolenza, insabbiamento, esilio, alienazione, noi a Roma li combattiamo con un rovello culturalistico, con piccoli segreti semi di civiltà esotiche, minimi granelli di storia, inseriti sotto i sassi e le pietre del nostro passato. Qui niente passato, solo frantumazione, niente semi, solo

---

4 Vedi in questo stesso volume pp. 137-154.

5 C. Vivaldi, *Nuove vie dell'arte*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", 1959, p. 134.

6 F. D'Amico, *Toti Scialoja: l'evento, la vita, la forma*, in Id. (a cura di), *Toti Scialoja: l'evento, la vita, la forma*, catalogo della mostra, Palazzina dei Giardini, Modena – Edizioni Cooptip, Modena 1987, p. 10.



vento e polvere impalpabile [...]. Anche qui c'è cultura naturalmente, tradizione e stile: ma violenti come pruriti irrefrenabili, scoppi di tosse, scandalosi fatti personali. L'oppressione anche qui esiste, ma come fatto fisico, come panorama tanto spropositato, sconfinato che l'occhio non sa dove posarsi. L'oppressione qui è mancanza di riposo, di rifugio, una dispersione incessante, un assillo troppo frenetico per non divenire a volte vacuo e meccanico. Non una corsa-lentissima nel labirinto come da noi, ma un lento-velocissimo incontro con mille porte a vetri, tutte porte di uscita, tutte porte di salvezza, tutti battenti che si spalancano sul di fuori. Una speranza si sovrappone all'altra, una possibilità scancella l'altra. In questa continua dissociazione il dolore consiste in questo: che la giornata non ha un arco, la speranza non ha continuità. Ogni incontro è un urto, ogni colloquio un avvenimento incollocabile, ogni scelta un "confronto" all'americana, prendere o lasciare, accendere o spegnere.<sup>7</sup>

Questa inquietudine si riflette, a mio avviso, anche nella complessa eredità che Scialoja lascia a quella generazione di artisti che frequenta le sue classi dell'Accademia di Belle Arti a Roma, rispetto al confronto, allo slancio e all'adesione verso l'arte americana ma anche sulle strategie di resistenza a vario modo messe in atto sul piano dell'opera. Pensiamo a Jannis Kounellis e alla dimensione performativa della sua ricerca che prende avvio nei primissimi anni Sessanta, quando l'artista si avvolge con le tele dei suoi *Alfabeti* e canta i suoi dipinti richiamando l'evento dada di Hugo Ball al Cabaret Voltaire. L'azione è immortalata dalla celebre fotografia pubblicata molto probabilmente per la prima volta sull'"Almanacco Letterario Bompiani" nell'articolo di Gabriella Drudi *Mutamenti degli happenings*<sup>8</sup> (fig. 1). A seguito del contributo dell'anno precedente dedicato agli happening americani, che aveva fornito una tempestiva informazione sui nuovi fermenti dello scenario artistico newyorkese<sup>9</sup>, Drudi in *Mutamenti degli happenings* tratteggia una altrettanto tempestiva proposta visiva di eventi performativi europei che evidenziano genealogie non schiacciate sulla dimensione della colonizzazione

7 T. Scialoja ad A. Perilli, lettera dattiloscritta, New York, 8 giugno 1960, Archivio Achille Perilli.

8 G. Drudi, 1963 – *Mutamenti degli happenings*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963", 1962, p. 179.

9 G. Drudi, *Pittura americana oggi (oggi?)*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1962", 1961, pp. 249-251, 264-273. Su Drudi si rimanda a M. De Vivo, *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017.



culturale. Alla base dell'operatività di Kounellis, in effetti, oltre al rapporto con il teatro dada, possiamo individuare l'investigazione di una temporalizzazione che dalla ricerca pittorica degli *Alfabeti* si dispiega sino all'azione performata. Nella divaricazione che si crea rispetto all'icona new-dada e pop e alla seduzione oggettuale, si può in effetti rintracciare in questa ricerca una relazione con l'esperienza pittorica di Scialoja e con un concetto di immagine come impronta nell'integrazione di un tempo dell'esistenza che implica la fuoriuscita del quadro verso l'esperienza del mondo<sup>10</sup>. In più occasioni Kounellis ha ricordato quando in Grecia cantava e metteva in musica i suoi quadri. La dimensione performativa e teatrale, sin da queste prime possibilità di ricerca, è per l'artista ridefinizione di un nuovo spazio di pittura e il rimando alla pittura rimarrà costante nelle sue performance come frontalità e come attrazione verso una superficie inquadrata dalla cornice. Daniela Lancioni, riflettendo sul concetto di superficie di Kounellis, lo ha letto in prospettiva mediterranea, ricordando la riflessione di Nietzsche contro Wagner: "Occorre arrestarci coraggiosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza, occorre adorare l'apparenza, credere alle forme, alle parole, all'intero *Olimpo dell'apparenza!* Questi Greci erano superficiali per profondità"<sup>11</sup>. Si può inoltre richiamare la fenomenologia di Merleau-Ponty, nella definizione di superficie come momento di incontro, di contatto tra il sé e il mondo; e ancora la frontalità e dunque la superficie come scelta ideologica anche in relazione alla riflessione sulla frontalità portata avanti dal dopoguerra da Pietro Consagra.

- 
- 10 In Conversazione con Carla Lonzi, Kounellis osserva: "Vedi, anche gli americani, ormai è standard, scontato, mostrano continuamente Warhol; questo è talmente convenzionale adesso come linguaggio, fa ridere, come se parli delle parole di ferro. Il linguaggio loro subito lo prendono, lo consumano e non serve più a nulla, non lasciano una possibilità di vita dentro l'esperienza della pittura"; J. Kounellis in C. Lonzi, *Un villaggio pieno di rose Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, in "catalogo 3", I, Tartaruga Galleria d'arte contemporanea, Roma, 10 giugno 1966, rip. in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Et al, Milano 2012, p. 487. Per un'approfondita riflessione sugli *Alfabeti* e sul rapporto con le *Impronte* di Scialoja si rimanda a D. Schwarz, *From the Wall to the Window. Jannis Kounellis's Letter Pictures*, in Id. (a cura di), *Jannis Kounellis. Early Works*, catalogo della mostra, Larkin Erdmann, Zurigo – Larkin Erdmann, Zurigo 2020.
- 11 Cfr. D. Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro*, in F. Gallo (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, "Ricerche di storia dell'arte", vol. 114, 2014, p. 53.



Non è un caso che attorno alla performatività di Kounellis si evidenzino la problematica ricezione della critica americana, nella difficoltà di inquadrare una visione di modernità in relazione al tempo e alla temporalizzazione dell'immagine<sup>12</sup>. Quando Kounellis dà vita alla Sonnabend Gallery di New York a un precoce *reenactment* transatlantico dell'azione tenutasi alla Galleria dell'Attico nel 1974, in cui l'artista si presentava a cavallo con una maschera in gesso dell'Appollo di Kassel, si moltiplicano le stroncature, tra cui il celebre rifiuto di Clement Greenberg, riferito da Leo Steinberg:

Kounellis mise in scena la sua esibizione alla Sonnabend Gallery (già presentata a Roma): la performance consisteva nell'artista seduto su un cavallo vivo con una maschera di Apollo sul viso. Si dice che Greenberg in procinto di entrare nella galleria, si fosse fermato sulla soglia, momentaneamente sbalordito; un assistente della galleria, affiancando il critico sconcertato, avrebbe esclamato: "Che succede Clem, problemi con la superficie del quadro?".

E prosegue: "Qualunque sia la vostra opinione su questo rozzo scherzo – abbiamo visto destrieri più nobili – nondimeno Kounellis merita un inchino in quanto artista che per la prima volta è riuscito a stupire Greenberg"<sup>13</sup>. E così ancora Buchloh, come ricorda Nicholas Cullinan, in occasione della mostra di Kounellis al Museum of Contemporary Art di Chicago nel 1986, parlerà di "catastrofe di un grande artista italiano caduto nella trappola della spettacolarizzazione dell'ambiguità, della memoria, del soggetto mitico"<sup>14</sup>.

In considerazione alla temperie performativa romana di passaggio dal clima oggettuale pop verso nuovi approdi processuali, anche la ricerca di Eliseo Mattiacci permette di tematizzare una contraddittoria convergenza di attrazione e distanza rispetto alle ricerche d'oltreoceano – dall'Happening alla Land Art. In che modo ripensare il rapporto tra l'arte e la società di consumo, tra l'esperienza artistica e

12 R. Smith, *Jannis Kounellis. Sonnabend Gallery*, in "Artforum", vol. 16, n. 1, settembre 1975, p. 73.

13 Cfr. N. Cullinan, *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, p. 248.

14 Cfr. *ivi*, p. 249.

la cultura industriale e di massa dopo il trionfo delle varie poetiche oggettuali? Possono essere queste le domande che accompagnano nel tratteggiare il transito di Mattiacci verso una nuova esperienza plastica che si definirà appieno nel 1967. È appunto in quel momento che Mattiacci scopre un nuovo materiale, il tubo nichelato utilizzato per l'edilizia e prodotto dalla ditta Lames di Chiavari in Liguria, che viene dipinto del colore giallo Agip o anche di Rosso Agip, tramite un procedimento di verniciatura industriale condotta presso una carrozzeria. Con questo materiale Mattiacci inizia a realizzare sculture caratterizzate dal divenire della forma, e nel momento in cui è invitato a tenere la sua personale alla Galleria La Tartaruga di Roma, parte del lungo serpentone viene trasportato dallo studio dell'artista in galleria mediante un'azione collettiva che coinvolge lo spazio urbano. Con la sua invadente plasticità organica, quel corpo fluido occupa infine gli ambienti espositivi, dove il pubblico è invitato a interagire, a muovere la forma e di conseguenza a modificare lo spazio che diventa parte integrante del lavoro, in uno slittamento continuo tra reale e virtuale dovuto alla superficie riflettente su cui poggia il tubo. Il *Tubo* vaporizza i confini: tra interno ed esterno, tra pratica e contemplazione, tra forma e anti-forma e situa la modalità di essere della scultura in un nuovo campo espanso temporalizzato.

Avviando il proprio "controdiscorso" mediante l'esplorazione di quello che Mario Diacono definisce "l'estasi mistica di un operare nell'infinito"<sup>15</sup>, il *Tubo* contribuisce, sempre citando Diacono, a quell'"incessante aggiornamento sul linguaggio internazionale e particolarmente americano attuato a Roma"<sup>16</sup>, tra *environment* e *happening*, ma potremmo tuttavia aggiungere con una propensione che contamina radici avanguardiste diverse, scompaginando assetti, statuti consolidati, letture unidirezionate. Nella genealogia del *Tubo* possiamo tracciare una traiettoria che va dal dinamismo futurista allo sconfinamento plastico di Fontana come discesa dal cielo alla terra dell'immaginario spazialista.

Sovente negli interventi di Mattiacci realizzati tra anni Sessanta e Settanta si può cogliere una risposta, un dialogo a distanza, per affinità o contrapposizione con lo scenario artistico statunitense, come ad esempio avviene anche nell'azione *Percorso* (1969). A distanza

15 M. Diacono, *Eliseo Mattiacci*, in "Bit", n. 2, maggio 1967, p. 24.

16 *Ibidem*.

di due mesi dall'azione dei *Dodici cavalli vivi* di Kounellis, Mattiacci entra nel garage di via Beccaria, la nuova sede della Galleria L'Attico di Fabio Sargentini, su un compressore arancione e blu e spiana della terra pozzolana per creare un percorso-sentiero vibrante e accidentato che si estende dall'ingresso all'interno. È interessante analizzare questo intervento in relazione con il coevo scenario *earthworks* americano, in quanto Mattiacci sembra in qualche modo fornire una risposta e una critica alle grandi operazioni sul paesaggio compiute dagli artisti d'oltreoceano. Se alla base delle azioni di accumulazione, scavo, scaricamento, incisione, demarcazione condotte sul paesaggio dagli artisti americani vi è l'utilizzo di mezzi meccanici, Mattiacci nella sua azione trasforma il rullo compressore in una sorta di grande ready-made, ancora una volta un oggetto-giocattolo che si muove molto lentamente dall'esterno all'interno dello spazio espositivo. Dopo l'evento inaugurale, il compressore rimane in galleria per tutta la durata della mostra, dove di tanto in tanto viene azionato, ma da fermo. Mattiacci riconduce il proprio gesto "a una riflessione sul dadaismo", insistendo sulla lentezza del movimento che depotenzia la tecnologia e conferisce "qualità misteriose"<sup>17</sup> all'azione.

Anche Mattiacci ha l'occasione di tenere una esposizione personale a New York negli anni Settanta, che probabilmente rimase incompresa come l'evento di Kounellis alla Sonnabend. Evidenziando un circuito di relazioni alternative all'asse Castelli-Sonnabend, Mattiacci espone nell'aprile 1974 nella Galleria di Iolas. In questa occasione presenta una serie di opere già esposte, assieme ad alcuni nuovi interventi e alla performance *Sostituzione rituale* (fig. 2), concepita come omaggio al Surrealismo, ovvero ad artisti che sono vicini al gallerista Iolas, come Max Ernst e René Magritte, ma che possiamo altresì inquadrare nell'orizzonte esteso di scambi, relazioni e dinamiche di ricezione del Surrealismo dell'ambiente artistico italiano<sup>18</sup>. In un angolo della stanza si posiziona un performer nudo, spalle allo spettatore, con un copricapo a forma di testa di uccello che ricorda quello indossato dal-

17 E. Mattiacci a F. Cattoi, in G. Celant, *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano 2013, p. 94.

18 Momento centrale di riflessione è il *Convegno di Studi sul Surrealismo* curato da Filiberto Menna presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno nel 1973. Cfr. A. Trimarco, *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Roma-Napoli 2012, pp. 63-80.

la sposa nel dipinto di Max Ernst *La vestizione della sposa* (1940). Citando la dimensione animalesca ed erotica dell'opera di Ernst, Mattiacci riflette sul tema del "vedere oltre" e sull'esplorazione dell'invisibile. Il copricapo da gufo della protagonista è stato considerato in effetti un'allusione alla capacità veggente della sposa e, rimandando alla Dea Minerva, protettrice delle arti e dell'intelligenza, simboleggerebbe la dote di "vedere oltre". In occasione di questa mostra Mattiacci compie il suo primo soggiorno oltreoceano, dove visita il National Museum of American Indian nella Upper Manhattan e approfondisce la conoscenza della storia dei nativi americani. Inseguendo questa sua forte attrazione per la cultura dei nativi americani, a New York, centro cruciale della modernità occidentale, Mattiacci prosegue la sua ricerca del primitivo e definisce la sua riflessione sull'idea del "recupero", in riferimento al tempo, al mito e alla relazione natura-cultura.

#### *Internazionalismi. Pratiche di Archivio non lineari*

In relazione alla questione dell'internazionalismo e della nuova geografia transatlantica della seconda metà degli anni Sessanta, si può delineare un discorso che incrocia strategie del mercato, politiche espositive e riflessioni degli artisti e della critica, in modo da mettere in evidenza slittamenti e contraddizioni.

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, possiamo evidenziare atteggiamenti contrastanti da parte della critica americana e dalle istituzioni americane rispetto all'arte italiana, ma più ampiamente in considerazione alle dinamiche che portarono alla configurazione dello scenario artistico transnazionale. Se un precoce interesse verso la considerazione di una nuova geografia artistica postminimalista si individua nella formulazione, nel 1966, dell'*Eccentric Abstraction* da parte di Lucy Lippard<sup>19</sup>, che possiamo leggere nell'ottica di un avvio alla decolonizzazione della narrazione e come preannuncio della militanza femminista, questa prospettiva non la si individua ad esempio in progetti espositivi della critica tenutisi in ambito istituzionale a fine decennio. Mentre infatti nel 1969 in Europa si tenevano le mostre *When Attitudes Become Form* e *Op Losse Schro-*

19 L.R. Lippard (a cura di), *Eccentric Abstraction*, catalogo della mostra, Fischbach Gallery, New York, New York 1966.

*even*, sulla scia della formulazione di quell'astrazione eccentrica annunciata da Lippard e dell'arte microemotiva formulata da Piero Gilardi, la mostra *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, curata da Marcia Tucker e James Monte al Whitney Museum, sancisce l'affermazione museale delle tendenze processuali circoscrivendo tuttavia lo sguardo esclusivamente alla scena artistica americana. Tommaso Trini evidenzierà in presa diretta, per l'appunto, la tempestività delle istituzioni museali europee nel riconoscere l'internazionalizzazione della nuova dimensione operativa, a differenza dei musei newyorkesi che sembravano temporeggiare "non si sa se per eludere il dissenso esplicitato dagli artisti o se per meglio selezionarli e imporli"<sup>20</sup>.

Questa situazione è anche strettamente legata alle coeve dinamiche del mercato. Due articoli apparsi su "Arts Magazine" e "Artforum", rispettivamente nel marzo e nel novembre 1970, analizzano l'azione svolta dal mercato e dalle istituzioni tedesche nella promozione dell'arte americana d'avanguardia<sup>21</sup>. Phyllis Tuchman, sulle pagine di "Artforum", si sofferma a descrivere questa particolare situazione, appuntando che, nella seconda metà degli anni Sessanta, era quasi più facile vedere arte americana contemporanea in Germania piuttosto che a New York. La Germania occidentale, nel giro di pochi anni, da "colonia" del mercato americano, si afferma come il principale mercato internazionale dell'arte, facendo per un momento vacillare l'egemonia del mercato USA. L'apice è appunto raggiunto fra 1967 e 1970, alimentato dai contatti diretti che i galleristi tedeschi attivano con gli artisti americani<sup>22</sup>. Nel

20 T. Trini, *Trilogia del creator prodigo*, in "Domus", n. 478, settembre 1969, p. 48.

21 W. Von Bonin, *Germany. The American Presence*, in "Arts Magazine", vol. 44, n. 5, marzo 1970, pp. 52-55; P. Tuchman, *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, in "Artforum", vol. 9, n. 3, novembre 1970, pp. 58-69.

22 S. Richard, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009; L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Electa, Milano 2010; M.G. Messina, *Arte concettuale e mercato tedesco. Il caso della Galerie Paul Maenz a Colonia*, in Ead. (a cura di), *Conceptual Art / Arte Povera. Politiche e mercato negli anni Settanta*, "Ricerche di Storia dell'Arte", vol. 132, 2020, pp. 29-38; F. Cafagna, *Artisti italiani alla John Weber Gallery. Strategie commerciali e curatoriali (1971-1975)*, ivi, pp. 39-49.

corso degli anni Sessanta, numerosi artisti americani hanno così l'occasione di soggiornare per periodi più o meno lunghi in Germania, ricevendo un supporto economico e materiale dai galleristi e collezionisti tedeschi: si pensi a Gary Kuehn, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Richard Serra, Robert Smithson, Michael Heizer, Bill Bollinger e a Walter De Maria. Artisti come Sonnier e Nauman hanno le loro prime mostre personali in Europa e quest'ultimo ha sovente ribadito quanto sia stato importante il sostegno di Konrad Fischer, e più ampiamente del mercato e della critica europee per l'affermazione del suo lavoro<sup>23</sup>. La situazione cambierà di lì a breve. Come infatti osserva Celant "il mercato USA intuì che era giunto il momento per una redistribuzione del potere sul mondo dell'arte [...] e stabili di mettere in atto un maggiore controllo sulla circolazione degli artisti e dei loro manufatti. Niente più autogestione né libero mercato, ma rivendicazione da parte delle gallerie di New York del compito di gestire i prodotti che uscivano dagli studi"<sup>24</sup>. Ecco, dunque, che da quel momento possiamo inquadrare l'internazionalismo sotto altre prospettive, dal punto di vista di agende curatoriali strettamente connesse con questioni del mercato.

Ma restando "al prima", possiamo ancora riflettere sulla duplice ricezione critica delle pratiche processuali europee e, nello specifico, italiane. Per quanto attiene la critica, una spiccata propensione verso la costruzione di un discorso transnazionale, plasma l'azione di quel circuito che situa il proprio operato fra esperienza e informazione: oltre a Lucy Lippard, potremmo ricordare l'attività di Willoughby Sharp in relazione alla rivista "Avalanche" o quella di Seth Siegelau che inviterà Celant tra i curatori della mostra-rivista su "Studio International" (estate 1970). Celant a sua volta condividerà la costruzione del suo percorso espositivo visualizzato sulle pagine della rivista con Anselmo, Boetti, Calzolari, Merz, Penone, Prini, Pistoletto e Zorio.

- 
- 23 B. Nauman, in *Bruce, Here Is Some Paper and Some Pencils. You Should Make Some Drawings. Don't Just Sit There!*, in B. Kölle, *Okey dokey. Konrad Fischer*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2007, pp. 181-190.
- 24 G. Celant, *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008, p. 16.

Per quanto concerne i curatori e i direttori delle istituzioni museali americane, e dunque in relazione alle politiche espositive, si individuano alcune figure cruciali per il sostegno e la diffusione delle nuove ricerche italiane al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta: si pensi a Martin Friedman, Alan Solomon, Kynaston McShine, Edward Fry e Diane Waldman<sup>25</sup>. Friedman, direttore del Walker Art Center di Minneapolis, organizza le grandi mostre personali di Pistoletto nel 1966 e di Merz nel 1972, nella nuova sede del museo. Nel 1970 egli è di passaggio a Torino, dove probabilmente visita la mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* curata da Celant alla Galleria Civica<sup>26</sup>.

Grazie a una serie di contatti con l'ambiente artistico romano – da Palma Bucarelli a Giulio Carlo Argan, da Maurizio Calvesi ad Alberto Boatto, da Gabriella Drudi a Pietro Consagra – Alan Solomon costruisce la mostra *Young Italians* che vuole portare l'attenzione del pubblico e della critica americani verso le nuove ricerche italiane<sup>27</sup>. Obiettivo principale della rassegna è quello di forzare il pregiudizio. E Salomon lo fa procedendo con un'analisi tesa a evidenziare quell'"Italian paradox" di una modernità che passa attraverso il filtro della storia; dell'essere contemporaneamente cattolici e comunisti; della fragilità del sistema. In relazione al suo viaggio in Italia per l'organizzazione della mostra, si possono ricordare le riflessioni di Carla Lonzi e Lucio Fontana, tratte dalla loro conservazione, in un passaggio che tuttavia è espunto da *Autoritratto*, e che può evidenziare come le prospettive identitarie possano diventare un terreno problematico di tematizzazione nella temperie transnazionale del momento (Lonzi: "Io c'ho parlato, ho cercato di dirgli guarda che qui... è un fatto europeo che vi deve interessare, non potete venire a vedere solo qualcosa che non sia quella americana. Lui mi diceva:

25 Ho avuto modo di approfondire questo argomento in L. Conte, *Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti 1966-1972*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, catalogo della mostra, MAMbo-Bologna, Castello di Rivoli-Torino, Triennale-Milano, MAXXI-Roma, Madre-Napoli – Electa, Milano 2011, pp. 328-349.

26 Cfr. lettera di G. Anselmo a G.E. Sperone, 14 settembre 1970, in Archivio dei Musei Civici di Torino, Torino, "1970 E/4 – Mostra Arte Povera", SMO 685.

27 A. Solomon (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Institute of Contemporary Art-Boston, The Jewish Museum-New York – Institute of Contemporary Art, Boston 1968. Sulla mostra, vedi il testo di R. Bedarida, alle pp. 193-215 in questo stesso volume.

‘sai io devo portarlo di fronte agli americani, questo non lo posso portare perché gli americani...’<sup>28</sup>.

Nel 1969 Edward Fry e Diane Waldman organizzano *Nine Young Artists. Theodoron Awards*, invitando a partecipare Gilberto Zorio che espone, fra gli altri, con Barry Flanagan, Richard Serra e Bruce Nauman<sup>29</sup>. Probabilmente i due curatori avevano scoperto il lavoro di Zorio nella mostra *Nine at Castelli*.

In occasione della mostra al Guggenheim ho compiuto il mio primo viaggio a New York – ricorda Zorio –, dove ho soggiornato per venticinque giorni. È stata un’esperienza entusiasmante, densa di stimoli, anche se ho capito subito che non avrei mai voluto vivere lì. Ricordo la Dwan Gallery, con Smithson e Andre. Ho rivisto Serra, poco prima incontrato a Berna e ho conosciuto in quell’occasione Nauman – entrambi coinvolti nella mostra al Guggenheim. Fry e Waldman erano effettivamente interessati all’Europa e a capire il nostro lavoro. Fra le opere esposte vi erano i *Piombi*. L’alchimia di questo lavoro li incuriosiva molto.<sup>30</sup>

Nel 1970 Kynaston McShine invita, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto ed Emilio Prini alla mostra *Information* organizzata al MoMA. In quest’occasione Penone compie il suo primo viaggio oltreoceano.

I miei punti di riferimento – racconta l’artista – erano Ileana Sonnabend e Leo Castelli (avrei dovuto fare una mostra da Ileana, ma questo

- 
- 28 Si fa riferimento alla trascrizione della conversazione avvenuta il 10 ottobre 1967 nello studio dell’artista in corso Monforte a Milano pubblicata in W. Guadagnini, G.L. Marcone, S. Roffi (a cura di), *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, catalogo della mostra, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma – Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2022, p. 123. Ho avuto modo di approfondire questa riflessione in L. Conte, *Tempi e spazi di una relazione. Lucio Fontana e Carla Lonzi*, ivi, p. 52. Per le questioni complesse sulle narrazioni identitarie e critica d’arte, si veda M. Dantini, *Ytalia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963-2009*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, cit., pp. 263-307.
- 29 E. Fry, D. Waldman (a cura di), *Nine Young Artists. Theodoron Awards*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York – The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969.
- 30 G. Zorio in conversazione con L. Conte pubblicata in L. Conte, *Percorsi attraverso l’Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972*, cit., p. 339.

progetto è poi naufragato). Con Ileana ho visitato lo studio di Rauschenberg, dove ricordo di aver incontrato Twombly. Il mondo dell'arte era una realtà molto semplice e il circuito era effettivamente internazionale: nel senso che eravamo di nazionalità diversa, ma parlavamo lo stesso linguaggio. Se andavi in Germania, Inghilterra, Francia, capivi perfettamente chi era sulla tua stessa lunghezza d'onda e questo faceva sì che si attivassero immediatamente dei rapporti. Non erano amicizie legate a strategie, ma da reali affinità di pensiero.<sup>31</sup>

Gli atteggiamenti della critica americana e degli artisti americani nei confronti dell'arte italiana, così come degli artisti e della critica italiani rispetto all'arte americana e all'americanizzazione della cultura, sono dunque contrastanti: a importanti slanci e sostegni si contrappongono chiusure, totale disinteresse e ironica incomprendimento. Mentre Harold Rosenberg decreta la fortuna dell'Arte Povera dedicando un'approfondita recensione sul "New Yorker" al libro di Germano Celant<sup>32</sup> (fig. 3), c'è chi teme che "l'ordine cosmico" dei lavori di Merz sulla serie di Fibonacci "inizi a sembrare comico"<sup>33</sup> o chi ritiene che Zorio dimostri un "machismo funzionale o materiale che mai abbastanza soddisfa le sue vigorose promesse"<sup>34</sup>. E ancora: mentre David Crimp non è convinto di quell'"ambiguous blend of performance, politics and historical reference"<sup>35</sup> che affiora dal lavoro di Kounellis, l'artista greco continua ad "iniettare" il suo "veleno antico [...] sugli americani, completamente immersi nella modernità"<sup>36</sup>. Proprio a chiusura di questa narrazione, che sollecita a esplorare la pratica dell'Archivio in una prospettiva non lineare, si possono ricordare le riflessioni

31 G. Penone in conversazione con L. Conte, ivi, p. 339.

32 H. Rosenberg, *The Art World. De-aesthetization*, in "The New Yorker", 24 gennaio 1970, pp. 62-66, poi confluito in Id., *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York 1972, trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano 1975, pp. 25-34.

33 G.H., *News – Mario Merz Sonnabend*, in "Art News", vol. 69, n. 4, 1970, p. 64.

34 E. Wasserman, "Process", *Theodoron Awards, Richard Van Buren, David Paul, Lynda Benglis, Chuck Close, Dan Christensen. Whitney Museum, Guggenheim Museum, Bykert Gallery, Emmerich Gallery*, in "Artforum", vol. 8, n. 1, settembre 1969, p. 58.

35 D. Crimp, in "Art News", vol. 71, n. 7, novembre 1972, pp. 85-86. Si tratta della recensione alla mostra tenutasi alla Sonnabend Gallery nell'ottobre 1972.

36 J. Kounellis in D. Lancioni, *Jannis Kounellis: io sono un pittore*, in "Quaderni di scultura contemporanea", vol. 10, 2011, p. 22.

di Kounellis in relazione alle geopolitiche degli anni Sessanta e Settanta e alla sua mostra tenutasi dalla Sonnabend nel 1975:

In quell'epoca non esisteva la globalizzazione, c'era invece un internazionalismo nel quale gli interessi nazionali avevano il loro peso. Ileana Sonnabend, come gallerista americana aveva un'idea realmente internazionale e questo, senza dubbio, ci ha aiutato sulla scena newyorkese. Il sabato, nel palazzo del 420 West Broadway dove si trovavano le gallerie di John Weber, Castelli, Sonnabend e altri, arrivavano dei pullman di visitatori che avevano con le mostre un contatto piuttosto informale, ma le mostre costituivano un evento. Ricordo che quando dipinsi la galleria di giallo e mi presentai con una maschera sopra un cavallo, la mostra al piano di sopra, da Weber, era di Dan Flavin, e anche quella al piano di sotto, da Castelli. Questa condizione dice tutto, ma era la condizione di un dialogo, nel bene e nel male.<sup>37</sup>

### Bibliografia

- Cafagna F., *Artisti italiani alla John Weber Gallery. Strategie commerciali e curatoriali (1971-1975)*, M.G. Messina (a cura di), *Conceptual Art / Arte Povera. Politiche e mercato negli anni Settanta*, "Ricerche di Storia dell'Arte", vol. 132, 2020, pp. 39-49
- Celant G., *Tornado americano. Arte al potere 1949-2008*, Skira, Milano 2008
- Conte L., *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Electa, Milano 2010
- Conte L., *Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti 1966-1972*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera*, catalogo della mostra, MAMbo-Bologna, Castello di Rivoli-Torino, Triennale-Milano, MAXXI-Roma, Madre-Napoli – Electa, Milano 2011, pp. 328-349
- Conte L., *Tempi e spazi di una relazione. Lucio Fontana e Carla Lonzi*, in W. Guadagnini, G.L. Marcone, S. Roffi (a cura di), *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, catalogo della mostra, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma – Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2022, pp. 49-53
- Cullinan N., *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 225-261
- D'Amico F., *Toti Scialoja: l'evento, la vita, la forma*, in Id. (a cura di), *Toti Scialoja: l'evento, la vita, la forma*, catalogo della mostra, Palazzina dei Giardini, Modena – Edizioni Cooptip, Modena 1987, pp.7-22

37 J. Kounellis in conversazione scritta con L. Conte, 7 luglio 2011 pubblicata in L. Conte, *Percorsi attraverso l'Arte Povera negli Stati Uniti. 1966-1972*, cit., p. 331.

- Dantini M., *Italia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 263-307
- De Vivo M., *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017
- Diacono M., *Eliseo Mattiacci*, in "Bit", n. 2, maggio 1967, p. 24
- Drudi G., *Pittura americana oggi (oggi?)*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1962", 1961, pp. 249-251, 264-273
- Drudi G., *1963 – Mutamenti degli happenings*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963", 1962, pp. 179-180
- Fry E., Waldman D. (a cura di), *Nine Young Artists. Theodoron Awards*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York – The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1969
- G. H., *News – Mario Merz Sonnaben*, in "Art News", vol. 69, n. 4, 1970, p. 64
- Guadagnini W., Marcone G.L., Roffi S. (a cura di), *Lucio Fontana. Autoritratto. Opere 1931-1967*, catalogo della mostra, Fondazione Magnani-Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma – Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2022
- Hecker S., M.R. Sullivan (a cura di), *Postwar Italian Art History Today. Untying "the Knot"*, Bloomsbury Publishing, Londra-New York 2018
- Kounellis J. In Lancioni D., *Jannis Kounellis: io sono un pittore*, in "Quaderni di scultura contemporanea", vol. 10, 2011, pp. 19-38
- Lancioni D., *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro*, in F. Gallo (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, "Ricerche di storia dell'arte", vol. 114, 2014, pp. 46-60
- Lippard R.L. (a cura di), *Eccentric Abstraction*, catalogo della mostra, Fischbach Gallery, New York – New York 1966
- Lonzi C., *Un villaggio pieno di rose Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, in "catalogo 3", 1, Tartaruga Galleria d'arte contemporanea, Roma, 10 giugno 1966, rip. in L. Conte, L. Iamurri, V. Martini (a cura di), *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, Et al, Milano 2012, pp. 483-490
- Mattiacci E. a Cattoi F., in G. Celant, *Eliseo Mattiacci*, Skira, Milano 2013
- Messina M.G., *Arte concettuale e mercato tedesco. Il caso della Galerie Paul Maenz a Colonia*, in Ead. (a cura di), *Conceptual Art / Arte Povera. Politiche e mercato negli anni Settanta*, "Ricerche di Storia dell'Arte", vol. 132, 2020, pp. 29-38
- Nauman B., *Bruce, Here Is Some Paper and Some Pencils. You Should Make Some Drawings. Don't Just Sit There!*, in B. Kölle, *Okey dokey. Konrad Fischer*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia 2007, pp. 181-190
- Perilli A., *Documenti di una nuova figurazione*, "L'esperienza moderna", n. 2, agosto 1957, p. 3
- Richard S., *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Ridinghouse, Londra 2009
- Rosenberg H., *The Art World. De-aesthetization*, in "The New Yorker", 24 gennaio 1970, pp. 62-66

- Rosenberg H., *The De-definition of Art. Action Art to Pop to Earthworks*, Horizon Press, New York 1972, trad. it. *La s-definizione dell'arte*, Giangiaco Feltrinelli Editore, Milano 1975
- Schwarz D., *From the Wall to the Window. Jannis Kounellis's Letter Pictures*, in Id. (a cura di), *Jannis Kounellis. Early Works*, catalogo della mostra, Larkin Erdmann, Zurigo – Larkin Erdmann, Zurigo 2020
- Smith R., *Jannis Kounellis. Sonnabend Gallery*, in "Artforum", vol. 16, n. 1, settembre 1975, p. 73
- Solomon A. (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Institute of Contemporary Art-Boston, The Jewish Museum-New York – Institute of Contemporary Art, Boston 1968
- Tedeschi F., Pola F., Boragina F. (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017
- Trimarco A., *Italia 1960-2000. Teoria e critica d'arte*, Paparo Edizioni, Roma-Napoli 2012
- Trini T., *Trilogia del creator prodigo*, in "Domus", n. 478, settembre 1969, pp. 48-55
- Tuchman P., *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, in "Artforum", vol. 9, n. 3, novembre 1970, pp. 58-69
- Vivaldi C., *Nuove vie dell'arte*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1960", 1959, pp. 131-136
- Von Bonin W., *Germany. The American Presence*, in "Arts Magazine", vol. 44, n. 5, marzo 1970, pp. 52-55
- Wasserman E., "Process", *Theodoron Awards, Richard Van Buren, David Paul, Lynda Benglis, Chuck Close, Dan Christensen. Whitney Museum, Guggenheim Museum, Bykert Gallery, Emmerich Gallery*, in "Artforum", vol. 8, n. 1, settembre 1969, p. 58



Gabriella Drudi

### 1963 - Mutamenti degli happenings

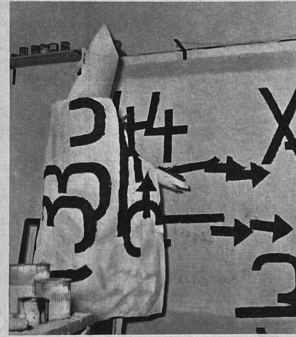
Mimmo Rotella recita a Parigi i *poemi suo-no* (foto Rayssse)

Sedie, avanzi di cibo, luci elettriche o al neon, vecchi calzini... il fumo e l'acqua, tre colpi alla porta di fronte, la lettera spiegazzata, un sospiro... ecco le insolite alchimie e le materie della nuova arte "concreta-newdada-nouveauréaliste".

Purtroppo una volta incollati sulla tela, ammicchiati in cassette di legno e teche di vetro quegli "infiniti elementi anonimi che attendono l'espressione" (Boccioni) e che con amore e stupore aveva recuperato dalla spazzatura, scovato nei cassetti, scoperto nelle vetrine dei grandi magazzini, apparvero a Kaprow semplicemente *quadri*. E non a torto, se negli anni intorno al '20 Schwitters aveva colato nel gesso e appeso nella sua *Merzbau* (\*) i calzini usati dell'amico Moholy-Nagy e il reggipetto dell'ospite Sophie Taeuber-Arp.

Allora inchiodò lunghi bracci di metallo ai muri della galleria, ne fece discendere a mo' di tende vecchi pezzi di tela dipinta, sforchiata e strappata qua e là, nascose completamente i quadri in una sorta di labirinto dalle pareti oscillanti. Attraverso le piccole aperture però l'occhio del collezionista esperto in *collages* poteva ancora scambiare una scarpa vecchia per una macchia di colore nero. E chi quella scarpa non l'aveva né trovata né posseduta rischiava di non vedere nulla al di là della stolidità fissità dell'oggetto e di scambiare per una scarpa vecchia. Disposte fra le tende e i quadri, alcune lampadine che si accendevano

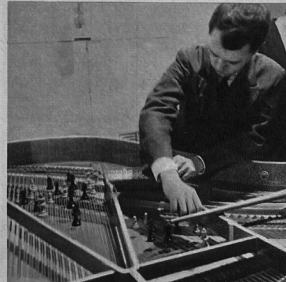
(\*) La *Merzbau* era una sorta di architettura fantastica che Schwitters costruì all'interno del suo appartamento di Hannover usando materiali di ogni genere.



Il pittore Kounellis in uno dei primi *happenings* romani (foto Martino)



Sopra: Rzewski esegue a pugni chiusi *three rhapsodies for slide whistles*. Sotto: Bussotti esegue, nella Galleria "La Salita", *five piano pieces for david tudor* con scacchi, pettinino e piano.



179

Fig. 1. Gabriella Drudi, 1963 – *Mutamenti degli happenings*, in "Almanacco Letterario Bompiani 1963", 1962, p. 179.



Fig. 2. Eliseo Mattiacci, *Sostituzione rituale*, 1974, Alexandre Iolas Gallery, New York; Courtesy Studio Eliseo Mattiacci.

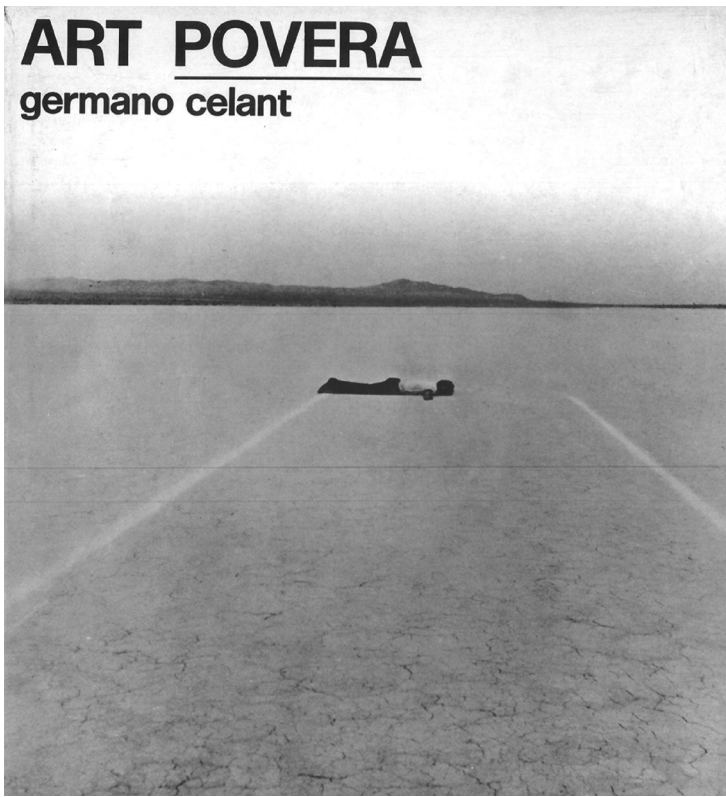


Fig. 3. Germano Celant, *Art Povera*, Praeger, New York, 1969, copertina;  
Courtesy Studio Germano Celant.





MICHELE DANTINI

AMICIZIA ITALO-SOVIETICA  
E ANTIAMERICANISMO IN ITALIA  
TRA CINQUANTA E SESSANTA

*Ritrovo un punto d'equilibrio pensando all'amore dei sovietici per tutto quello che è tradizione russa popolare; se c'è un paese "conservatore" in senso positivo, cioè non insensatamente distruggitore, è questo.*

*Certo gli orgogliosi palazzi di ferro e di cemento armato non segneranno la fine della sommessata, familiare gaiezza della Russia dalle finestrelle traforate e dai fori sul davanzale.*

Italo Calvino, *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica*, 1952

*Tutto quello che è in me di infantile, e perciò di conservatore, [in URSS] si rallegra.*

Carlo Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, 1956

Il romanzo *Il biglietto stellato* di Vasilij Aksënov (fig. 1), pubblicato a puntate sulla rivista "Yunost" (Юность, "Giovinezza") a partire dal luglio 1961 ma già apparso in traduzione al di fuori dell'Unione Sovietica – in Italia, ad esempio, nel gennaio 1961 per Einaudi – suscita un acceso dibattito dentro e fuori i confini del mondo comunista<sup>1</sup>. Figlio di Evgenija Ginzburg, scrittrice del dissenso, ex-attivista arrestata nel 1937, all'apice del Terrore, e deportata nei campi di lavoro forzato della regione della Kolyma, Aksënov concepisce una narrazione che è difficile "domesticare" nei cauti termini della letteratura del "disgelo". Non ci imbattiamo in fabbriche e comitati di fabbrica, nel *Biglietto stellato*, in crepuscolari città di provincia o caste storie d'amore, come nei romanzi di Vladimir Dudincev, Il'ja Ehrenburg, Viktor Nekrasov o altri – in

---

1 V. Aksënov, *Il biglietto stellato*, Einaudi, Torino 1961.



breve, il discosto “piccolo mondo” europeo-russo, protetto contro il contagio occidentale, nel cui ambito, pur sempre patriottico e sentimentale, si sperimentano nuovi modelli di socialità e “organizzazione” –. Ma in desideri di fuga, spregiudicatezze sessuali, mode culturali importate dall’Occidente e viaggi (quasi) oltrecortina, ai confini dell’Impero (in Estonia), il jazz, il rock’n’roll, Ernest Hemingway, Heirich Böll e lo slang dei ventenni, senza dimenticare il film *La dolce vita* di Federico Fellini, di cui si fa esplicita menzione e che corre lungo l’intero romanzo come una sorta di sottotesto allegorizzante: tutto ciò costituisce qui per così dire il mobilio ideologico eterodosso di ciò che chiamiamo “Chruščëv Modern”, ivi inclusi Surrealismo, Esistenzialismo e pittura astratta; nutre i dialoghi tra gli *stiljagi* (стиляги, “cacciatori di stile” o “gagà”) che sono protagonisti del romanzo; e conferisce loro il profilo candido e disincantato insieme di protagonisti di un ambivalente *On the Road* post-staliniano (spiegherò poi perché ambivalente). Gli adolescenti del romanzo, suggerisce ironicamente Aksënov a distanza di oltre due decenni dalla pubblicazione, “vanno vagando nell’unico ‘Occidente sovietico’ a loro disposizione, cioè nelle piccole repubbliche baltiche, sì completamente soggiogate, tali tuttavia da preservare ancora qualche impalpabile estraneità al Realismo socialista, leggermente ventilate dalle brezze dell’Europa occidentale. Non c’è dubbio alcuno sulle loro intenzioni: se solo potessero, si spingerebbero ancora più a ovest – terribile anche solo a pensarci –, oltre i confini sacri della madre patria”<sup>2</sup>. Né “Realismo socialista”, in altre parole, né, al modo di Aleksandr Solženicyn, denuncia diretta dello stalinismo, di cui – sembra – semplicemente non si conserva memoria, neppure sotto il profilo dell’austera e conformistica morale sessuale femminile, qui infranta dalla giovane aspirante attrice Galja: ma esperienze immediate su cui costruire un futuro pur sempre provvisorio e individuale, indisponibile a retoriche produttivistico-stakanoviste e a forme di mobilitazione di tipo komsomoliano<sup>3</sup>.

2 Id., “Юность” Бальзаковского возраста. Эссе, in: “Смелее”, n. 10, 1985, <https://shorturl.at/brX17>.

3 Anche Solženicyn commenta lo “stiljažničestvo” nel racconto lungo *Per il bene della causa* (1963), oggi in A. Solženicyn, *Per il bene della causa*, Mondadori, Milano 1971, pp. 133 e ss.; e ancora nel più breve *Processione di Pasqua* (1966), ivi, pp. 225-230.

A cavallo tra Cinquanta e Sessanta, lo *stiljažničestvo* è, a Mosca anziché a Leningrado o a Kiev, l'equivalente delle controculture beat e rock occidentali. Porta con sé, quantomeno nei giovani che ne fanno parte, insofferenti di "Realismo socialista" e professionismo politico-partitico, uno spiccato senso di "nuovo inizio" rispetto alla storia sovietica che precede. Inattese citazioni garbatamente autoeroicizzanti dall'*Iliade* accompagnano le svolte narrative del romanzo quasi a imitazione dell'*Ulysses* di James Joyce, ben conosciuto in Unione Sovietica nelle cerchie di avanguardia: a segnalare che tutto, in Unione Sovietica, è cambiato o sta per cambiare, e merita di essere guardato con occhi nuovi, adatti alla prima mattina del mondo che esce dalla Guerra Fredda e va incontro alla distensione.

Pier Paolo Pasolini, che fa riferimento al *Biglietto stellato* in un'occasione consacrata alla letteratura del "disgelo" e all'amicizia culturale italo-sovietica, a Roma, Palazzo Marignoli, marzo 1962, non è entusiasta del romanzo di Aksënov<sup>4</sup>: gli sembra troppo improntato ai "buoni sentimenti" e a un giovanilismo di maniera. Che avverta l'esigenza di farne un caso di studio lo prova tuttavia l'immediata notorietà anche in Italia. All'incontro di Palazzo Marignoli partecipa (con Pasolini, Carlo Levi, Alberto Moravia, Guido Piovene) anche Nekrasov, declinante interprete, al tempo, del "disgelo" di epoca chruščëviana. Scrittore e sceneggiatore noto in Italia per i romanzi *Nelle trincee di Stalingrado*, *Nella città Natale* e *Kira Geòrgievna*, Nekrasov è per la seconda volta in Italia. Ha visitato la penisola già nell'aprile del 1956, ancora su invito dell'Associazione Italia-URSS e a seguito di una folta comitiva, e da questo primo viaggio ha tratto un diario, dal titolo *Sovietico in Italia*, apparso per Vallecchi nel 1960 (figg. 2-3)<sup>5</sup>; in cui, tra digressioni di carattere antropologico,

4 M. Dantini, *Arte, religione e politica nel "Vangelo secondo Matteo" (1964) di Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Le forme del divino*, il Mulino, Bologna 2024, p. 196.

5 V. Nekrasov, *Sovietico in Italia* (1958), Vallecchi, Firenze 1960. Il secondo "diario", che Nekrasov trae dal viaggio in Italia e in America, pubblicato in Unione Sovietica nel 1962 e in Italia nel 1965 – V. Nekrasov, *Di qua e di là dall'Oceano* (1962), Mondadori, Milano 1965 –, è causa di profonda irritazione in Chruščëv e avvia quel processo di screditamento dello scrittore che ha come conseguenze la sua espulsione dal PCUS, nel 1973, e l'esilio in Francia nel 1974. Di tale processo Nekrasov conosce già le avvisaglie al momento di prendere parte all'incontro di Palazzo Marignoli: Chruščëv lo ha preso di mira



storico-artistico e architettonico, enumera le numerose conoscenze italiane maturate nell'occasione, da Giancarlo Vigorelli a Carlo Levi e Italo Calvino, da Carlo Salinari a Vittorio Strada, Lisa Foa e il pittore realista e critico d'arte Paolo Ricci, da Orazio Barbieri, segretario generale dell'Associazione Italia-URSS e deputato PCI, a Peter Zveteremich, traduttore di Boris Pasternak – è Zveteremich che nel 1956 segnala *Il Dottor Živago* a Giacomo Feltrinelli, suggerendone la pubblicazione –, Marina Ivanovna Cvetaeva, Ehrenburg, Solženicyn e innumerevoli classici russi dell'Ottocento, direttore inoltre delle riviste “Rassegna della stampa sovietica” e “Rassegna sovietica”. Spicca, in *Sovietico in Italia*, il cameo dedicato a Curzio Malaparte morente; e in parte (ma solo in parte) sorprende, considerata la cerchia “progressista” entro cui, per ragioni istituzionali prima ancora che ideologiche, si tiene il viaggio di Nekrasov.

Vorrei adesso, profilato Nekrasov sullo sfondo di un determinato paesaggio ideologico e istituzionale italiano – in larga parte e con qualche sommarietà, che adesso non mi preoccupo di sventare: Associazione Italia-URSS, PCI, *intelligencija* “progressista” a cavallo tra Cinquanta e Sessanta, di ambito in prevalenza (anche se non esclusivamente) romano-meridionale –, soffermarmi su un breve episodio del primo diario di Nekrasov, *Sovietico in Italia*, per trarne alcune considerazioni in merito a prossimità e distanza geopolitica; e recuperare poi una circostanza valida anche per Aksënov, tale da illuminare sotto un profilo specifico – l'antiamericanismo cui accenno nel titolo di questo saggio, appunto –, il senso dell'amicizia italo-sovietica (a tal punto profonda, per tutta la prima parte della Guerra Fredda, da aver generato, in tanti comunisti italiani simpatizzanti per l'Unione Sovietica, il paradosso storiografico della “duplice cittadinanza”)<sup>6</sup>.

---

una prima volta al secondo “incontro al Cremlino fra i dirigenti del partito e l'*intelligencija* creativa”, tenutosi il 17 dicembre 1962. Per una vivace memoria di questo e del successivo incontro si veda, A. Solženicyn, *La quercia e il vitello*, Mondadori, Milano 1975, pp. 77 e ss. Per Nekrasov nella cultura italiana cfr. M. Sabbatini, *Viktor Nekrasov e l'Italia*, Universitas Studiorum, Mantova 2018. Per Chruščëv e le ambivalenze del “disgelo” cfr. M. Dantini, *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, in Id., E. Pellegrini (a cura di), *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, “Predella”, n. 52, 2022, pp. 32-34, nota 1 e *passim*.

6 Cfr., per un'introduzione al tema, D. W. Ellwood, *Gli antiamericanismi in Europa nel Novecento: fasi e temi*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbetti-



*Peppino e Rosina*

Dintorni di Roma, aprile 1956. Nekrasov e “altre persone della nostra piccola colonia sovietica” sostano presso una cantina nei dintorni di Roma, approfittando di un guasto a una delle auto che portano i gitanti ad Albano. Qui Nekrasov si trova a essere involontario testimone del battibecco tra due fidanzati, Peppino, militare di leva in temporaneo congedo, e Rosina, fascinosa adolescente e figlia del proprietario della cantina. Assente Peppino per la ferma, questa l'accusa che Peppino stesso rivolge alla ragazza, Rosina se ne è andata in giro a flirtare. Peppino è offeso, ma non dimesso. Passa anzi risolutamente all'attacco mostrando a Rosina e al padre di lei la fotografia di una diva americana di passaggio a Roma – qui, a quanto pare, il *set* di un suo film in lavorazione – che ha rivolto al giovane soldato *avances* esplicite, invitandolo a passare da lei<sup>7</sup>. L'episodio è relativamente banale, ma tale non appare al narratore “sovietico”, che ne fa anzi un piccolo *case study* sulla colonizzazione culturale americana in Italia all'apice della Guerra Fredda. Sesso, immoralità, denaro (“un milione di dollari a film!”), commenta ammirato Peppino, riferendosi all'ingaggio abituale della diva) e soprattutto distruzione delle culture contadine, ivi incluse pietà, pudore e restrizioni sessuali sia maschili che femminili: questo, per Nekrasov, il prezzo da pagare per l'inserimento della penisola nel contesto socioeconomico, militare, culturale atlantico. Non sappiamo come finisca la storia tra Peppino e Rosina. Nekrasov non lo dice. Ai suoi occhi, tuttavia, è evidente che Peppino, accetti o meno la

---

no, Soveria Mannelli 2004, pp. 63-83; E. Aga-Rossi, G. Orsina, *L'immagine dell'America nella stampa comunista italiana, 1945-1953*, ivi, pp. 119-147; A. Guiso, *Antiamericanismo e mobilitazione di massa: il Pci negli anni della guerra fredda*, ivi, pp. 149-193. Di particolare rilevanza in ambito anche italianistico, nello stesso volume, i saggi di V. Zaslavsky, *L'antiamericanismo organizzato nell'Unione sovietica staliniana*, ivi, pp. 85-103, e di V. Zubok, *Il posto degli Stati Uniti nella propaganda e nella società sovietica dopo Stalin: l'immagine del nemico e i fattori della sua erosione*, ivi, pp. 367-385. Ancora di Guiso, sempre sul tema dell'antiamericanismo comunista, cfr. A. Guiso, *La colomba e la spada*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006, mentre di Ellwood, sul rapporto Europa-America: D.W. Ellwood, *Una sfida per la modernità. Europa e America nel lungo Novecento*, Carocci, Roma 2012.

7 V. Nekrasov, *Sovietico in Italia*, cit., pp. 131 e ss.

propria destituzione, prefigura la sorte di un'intera nazione chiamata a scambiare l'incipiente benessere con la passata integrità. È significativo, dal mio punto di vista, che l'"incontro culturale" tra Italia e America si tenga a Roma, nel racconto di Nekrasov, e sia mediato dall'industria cinematografica hollywoodiana: questa circostanza, che pare fortuita, si lega bene, in Nekrasov e a tanti suoi contemporanei, europeo-orientali e non solo, cominformisti e non, alla convinzione secondo cui l'"ideologia" totalitaria americana si esplica in forme non brutali né poliziesche, ma attraverso il *soft power* dell'industria dell'intrattenimento.

(Non sfugge un paradosso assai vistoso, o forse meglio: un'antinomia. Cittadino di uno Stato il cui duplice "discorso di legittimazione" poggia, oltre che sull'abolizione della proprietà privata, sull'industrializzazione forzata e l'espianto di ogni fede o coscienza religiosa. Nekrasov si propone qui, non direi strumentalmente, ma con sincera convinzione, nelle vesti di tutore della preistoria cristiano-contadina della penisola. Il passaggio dalla mobilitazione ateistica al *pathos* patriottico e conservativo in chiave "antica Rus'" data, in Unione Sovietica, alla fine degli anni Trenta e giunge a compimento con la mobilitazione bellica, da parte sovietica. Si riflette adesso, più precisamente nella storia di Peppino e Rosina, nel discorso di un "sovietico" sulla transizione italiana e la crisi della società contadina).

Due cose da dire in uscita dal breve attraversamento di *Sovietico in Italia*. La prima: è sin troppo chiaro, da quanto si è detto, che "disgelo" non equivale affatto a occidentalismo per gli scrittori sovietici di cui ci siamo occupati. Né nel caso di Nekrasov – sembra superfluo osservarlo – né nel caso di Aksënov, letterato che, al pari di Nekrasov, è conosciuto e discusso in Italia, e le cui convinzioni ideologiche potrebbero sembrare, e sono in effetti, più sfumate e complesse, persino ambigue, il rigetto del passato staliniano e dell'epoca del "culto della personalità" implica immediatamente una resa ideologica al capitalismo o qualcosa del genere. Accade un po', in arte e letteratura, quello che accade in politica: in nessun modo Nikita Chruščëv, che pure si attiva molto per avviare canali di distensione con l'Occidente, anche vaticani, intende il principio della coesistenza pacifica in chiave ideologica e "interna". Le ideo-

logie non disarmano affatto, al contrario. Coesistenza pacifica vuol dire per lui, molto di più, competizione tra mondi o “sistemi” definitivamente rivali, irriducibili, che usano però “cultura”, industria e scienza per disputarsi l’egemonia planetaria, tenendosi a distanza dalla guerra nucleare.

La seconda: il punto di vista di Nekrasov è condiviso in dettaglio dagli amici italiani dello scrittore, gravitanti attorno all’Associazione Italia-URSS e alle sue iniziative<sup>8</sup>. Come, a proposito di Peppino, Rosina e dell’intraprendente attrice americana, non richiamare l’“umile Italia” corrotta da una modernizzazione consumeristica sprovvista di requisiti etici e civili, “all’americana”? Il punto è proprio questo: esiste una sostanziale convergenza di punti di vista tra *intelligencija* progressista italiana (soprattutto, ma non esclusivamente di area centro-meridionale), e *intelligencija* sovietica post-staliniana (“disgelo”). Una convergenza non riconosciuta o riconoscibile solo retrospettivamente, in modo in parte artificioso, *ex post*, ma di cui, al tempo, si è del tutto consapevoli. Pasolini è sincero quando, in occasione del già ricordato incontro di Palazzo Marignoli, ammette di attendersi molto dagli scrittori sovietici della sua stessa generazione. Ammette qualcosa di più: una sorta di “fraternità” italo-sovietica, una comunanza di destini che oggi si fa fatica a intendere e misurare in modo adeguato, riconducendo tutto ciò a piani storicamente concreti. “Noi siamo intimamente legati a loro”, così Pasolini, nella trascrizione che dell’incontro dà proprio Nekrasov. A loro: cioè “[a]gli uomini di cultura sovietici, in questo loro momento delicatissimo di crisi, che noi tutti seguiamo con ansia e con grande simpatia”. Non c’è motivo per considerare l’“ansia” e la “simpatia” di cui parla Pasolini come semplici formule cerimoniali cui corrispondono, nell’esperienza concreta, distacco e indifferenza. Perché non è così: nell’appellarsi alla vicinanza “spirituale” tra Italia e Unione Sovietica, sorretta da affinità anche religiose<sup>9</sup>, si vuole rimarcare la distanza che passa tra Italia e mondo (anglo-)americano. C’è qui

8 Cfr. S. Galante, *I comunisti italiani e il Mito sovietico nel secondo dopoguerra*, in *L’URSS il mito e le masse*, “Socialismo Storia: Annali della Fondazione Giacomo Brodolini e della Fondazione Filippo Turati”, n. 3, 1991, pp. 457 e ss.

9 V. Nekrasov, *Sovietico in Italia*, cit., p. 86 e *passim*.

un elemento di resistenza “identitaria” molto forte, la parte nascosta, o più semplicemente oggi dimenticata, di un “discorso sull’Italia” *vis-à-vis* del dopoguerra e del *boom* economico, che si svolge sì in Italia ad opera di scrittori e intellettuali italiani, tuttavia – pare un paradosso – parlando meno dell’Italia che dell’Unione Sovietica, quasi per un riflesso argomentativo della condizione di “duplice cittadinanza”<sup>10</sup>; trae indicazioni decisive ancora dall’Unione Sovietica post-staliniana, sia pure non al modo subalterno che aveva caratterizzato le relazioni italo-sovietiche all’epoca di Stalin; e preserva tratti antagonistici al rapporto tra Italia e Stati Uniti. Tale resistenza, in Pasolini stesso, Carlo Levi, Moravia e altri, in parte anche Ernesto de Martino, si nutre di radicate convinzioni etico-religiose e residui di fierezza patriottica; memorie socialisteggianti del “Risorgimento sconfitto” (alla Carlo Pisacane ad esempio); giellismo e gramscismo; e infine inquietudini etico-politiche difficili da collocare nell’arco costituzionale, vicine a un socialismo anarchico e cristiano di tradizione anche tolstojana, distante dal PCI e non a caso motivo di lite perpetua, per chi se ne faccia sostenitore, con l’ala filosovietica del partito comunista (si consideri appunto il caso di Pasolini, o di Moravia).

10 Per Italo Calvino cfr. M. Dantini, *Storia dell’arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, il Mulino, Bologna 2022, pp. 25-30, per Carlo Levi: ivi, pp. 291-302. I resoconti di viaggio in URSS di Calvino e Levi convergono su punti decisivi, cui contribuisce l’accorta regia sovietica del “viaggio culturale”, scortato da guide dell’*Intourist* o, meglio, da agenti della polizia segreta, con itinerari stabiliti a priori in dettaglio (che prevedono: incontri con un pubblico di studenti e ricercatori universitari accuratamente selezionato e con domande concordate, fattorie collettive e fabbriche modello, lavoratori premiati, prigionii “rieducative”, dighe di recente costruzione, canali o altro, etc. e soprattutto niente lager), massiccio *overscheduling* e l’impossibilità, per il viaggiatore e “simpatizzante” occidentale, di trovarsi mai da solo o di aggirarsi a sua discrezione. Se seguiamo Calvino e Levi sulle vie della conciliazione sovietica delle antitesi, ecco che lo “stato guida” riesce laddove le democrazie liberali falliscono: nel felice accordo tra tradizione e modernità, centralismo e autonomismo, Partito e popolo, guerra e “fraternità”, industrializzazione e fiaba, stalinismo e populismo e infine, addirittura, Marcel Proust e Lenin: l’infanzia ligure “ritrovata” a Mosca o in Daghestan è un tema portante del *Taccuino di viaggio nell’Unione Sovietica* (1952, oggi in: I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barengi, vol. 2, Mondadori, Milano 1995, p. 2479). Vd. *infra*, nota 41.

Tutto questo – presento qui la mia tesi – non porta troppo lontano dall’ambito artistico, al contrario. Scelte di “fraternità” e posizionamenti geopolitici modellano in profondità, in Italia, il “discorso” sulle arti figurative nei decenni della Guerra Fredda, sia con riferimento alle estetiche (“realismo” *versus* “astrazione”, etc.) che per quanto riguarda i rapporti con l’eredità culturale (*tabula rasa versus* “tradizione”, etc.). Ho già trattato la questione dell’arte intesa come “religione civile” nei saggi raccolti in *Storia dell’arte e storia civile* e altrove<sup>11</sup>; e delineato costellazioni intellettuali di medio e lungo periodo. Vorrei limitarmi adesso a riprendere le fila di un discorso su Carlo Levi che trovo meritevole di essere ampliato sullo sfondo delle relazioni culturali bilaterali descritte sopra e di quell’“internazionale del disgelo” – la chiamerò così – che si costituisce prontamente, in Europa, all’indomani del 1953, anno della morte di Iosif Stalin<sup>12</sup>;

- 
- 11 M. Dantini, *Storia dell’arte e storia civile*, in “Nuova informazione bibliografica, Il sapere nei libri”, fasc. 1, gennaio-marzo 2023, pp. 87-106. Di particolare interesse, perché precoci quanto a data e persuasivi negli argomenti, gli interventi che Franco Venturi pubblica sul “Mondo” tra l’estate e l’autunno del 1956, dal titolo Allargare il dibattito. Dopo il rapporto Chruščëv e Sangue per la libertà (oggi in: F. Venturi, *La lotta per la libertà. Scritti politici*, Einaudi, Torino 1996, pp. 337-352). Venturi non solo teorizza la vicinanza tra l’*intelligencija* sovietica post-staliniana e l’*intelligencija* radicale italiana, accomunate l’una e l’altra dall’adesione ai principi del socialismo liberale, ma chiarisce anche che la più grande distanza separa l’“internazionalismo libertario” dagli Stati Uniti. “È giunto il momento”, scrive Venturi, “di partecipare con tutto il nostro animo a quel che avviene oggi in Russia. Questo è il nostro compito”. E prosegue, in polemica con lo “stalinismo nostrano”, il “machiavellismo” di Togliatti e del PCI: “il fermento degli intellettuali russi, la grande, mirabile tradizione della Russia rivoluzionaria, da Herzen a coloro che oggi si battono nell’URSS contro lo stalinismo, ci dice che tutto possiamo ancora sperare dagli operai di Leningrado e di Mosca e dall’intelligencija sovietica”.
- 12 L’ultimo volume delle memorie di Ehrenburg è utile a stabilire circostanze, nomi e cronologie. Ehrenburg allaccia le sue prime relazioni con “scrittori italiani” a Parigi nel 1949, durante il Congresso dei Partigiani della Pace. Allora, apprendiamo, è Giulio Einaudi a preoccuparsi di creare l’occasione dell’incontro. A questa stessa data risalgono verosimilmente le frequentazioni di Emilio Sereni, Renato Guttuso e Carlo Levi, che Ehrenburg ha modo di incontrare a Roma subito dopo il congresso di Parigi. Se il rapporto con Sereni ha tratti di amicizia, Ehrenburg sembra particolarmente affiatato con Levi, di cui nel 1949 legge *Cristo si è fermato a Eboli*, e con cui condivide alcune convinzioni radicate: per cui se l’Italia, in particolare l’Italia centro-meridionale, è terra di *miti*, negli Stati Uniti il primato della tecnica e della “meccanizzazione” spinge a un’incessante ricerca del *nuovo* ad ogni costo e in definitiva alla

schierata dopo il 1956 sull'instabile crinale che separa (si ritiene separi) filosovietismo e neostalinismo; più duratura e consistente di quanto non riconosciamo oggi. La controversa questione dell'antiamericanismo di Sinistra, complementare rispetto all'amicizia italo-sovietica, si precisa in Levi su piani figurativi, nel rifiuto per così dire "antropologico" (e pressoché religioso) dell'arte astratta<sup>13</sup>.

*"Civiltà" e "morfologie" a confronto. Italia-Russia-America*

Nell'importante saggio *L'arte e gli italiani*, apparso nel 1955 negli Stati Uniti<sup>14</sup>, Levi sviluppa la riflessione affidata una prima volta, nel 1942, a *Paura della pittura*<sup>15</sup>. Il problema immediato non è più, per lui a questa data, comprendere la nascita dei totalitarismi, ma presentare in sintesi "la civiltà italiana" – "civiltà", si presti attenzione, non semplicemente "cultura" –: una "civiltà" che ha per Levi leggi evolutive sue proprie, conformazioni profonde, un'"unicità" della cui preservazione preoccuparsi. È un Levi "morfologo" questo dell'*Arte e gli italiani*, che qui più schiettamente che altrove, con franca mobilitazione patriottica viene da dire, espone le sue convinzioni circa il primato artistico e culturale della penisola:

Dappertutto le cose, le pietre, gli alberi, i ruscelli, le sorgenti, i boschi, hanno un nome [in Italia], hanno un proprio interno iddio, e non esistono senza di esso, perché sono state fatte e esistono con quel nome, con quel Dio. Questo è il maggior tesoro dell'arte italiana, ed è dap-

---

perdita di umanità. In Italia anche per Ehrenburg vale la leviana "simultaneità di tutte le epoche"; I. Ehrenburg, *Uomini anni vita*, vol. 6, Editori Riuniti, Roma 1965, pp. 171 e ss.

- 13 Per lo sfondo ideologico dell'antiamericanismo di Carlo Levi cfr. G. Gabrielli, *L'antiamericanismo nell'area del socialismo autonomista*, in P. Craveri, G. Quagliarello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, cit., pp. 229-247.
- 14 C. Levi, *L'arte e gli italiani* (1955), oggi in Id., *Le mille patrie*, a cura di G. De Donato, Donzelli, Roma 2000, pp. 21-36. Datato dall'autore al 1954, *L'arte e gli italiani* appare sulla rivista "Holiday" con il titolo *Italy – Where Art is Life* nell'aprile 1955, in un numero dedicato all'Italia; Id., *Italy – Where Art is Life*, in "Holiday", n. 4, April 1955, pp. 98-101, 126-128, 130.
- 15 C. Levi, *Paura della pittura* (1942), oggi in Id., *Paura della libertà* (1946), Neri Pozza, Vicenza 2018, pp. 47-73.

pertutto dove l'occhio possa posarsi non disturbato e distolto da una intrusione esterna di "tecnica" o dal meccanismo convenzionale della pubblicità.<sup>16</sup>

L'antitesi è già stabilita: da una parte l'Italia, di cui si dà un'immagine mitica, agreste e numinosa; dall'altra l'America, con la sua irreligiosità, il divieto sociale di parlare di sofferenza, malattia e morte, l'ossessione efficientistica, le pubbliche relazioni, "tecnica" e "pubblicità"<sup>17</sup>. Quello che a noi qui interessa di più è il ruolo decisivo che, in tale contesto, viene a giocare l'arte. È l'arte che media, offre, intercede. Gli italiani sono da sempre introdotti alla familiarità con il Divino da immagini dipinte o scolpite: queste costituiscono la madrelingua della penisola, per colti e incolti, indifferentemente. Nessuna differenza sostanziale, per Levi, passa tra l'evo pagano e l'evo cristiano: perché la Chiesa, aggiunge, ha a suo modo accolto, trasformando e temperando, l'ingenua venerazione delle immagini che era propria dei popoli latini e prelatini, di quell'"umile Italia" di cui parla Virgilio, al cui cospetto si presenta Enea. In sintesi: lungi dall'esaurirsi su piani conservazionistico-antiquari, l'interesse leviano per il patrimonio si sostanzia di preoccupazioni identitarie. È, in positivo, ciò che l'antiamericanismo è in negativo: le due diverse ideologie convergono qui e si sovrappongono sino a rendersi de facto indistinguibili.

Il rapporto tra l'arte e gli italiani, osserva, è appunto di venerazione: né raziocinante né tantomeno timoroso. E questo vivente sincretismo pagano-cristiano, al cui interno l'Antico sopravvive rigenerandosi in forme sempre nuove, è il segreto di un'"unicità" a rischio per i nuovi equilibri politico-economici-militari mondiali, ferita dalle distruzioni belliche, minacciata dall'"impe-

16 Id., *L'arte e gli italiani*, cit., p. 27.

17 Ivi, p. 23 e *passim*. È frequente, in Levi, l'equiparazione cominformista tra Stati Uniti e Terzo Reich (cfr. C. Levi, *Il dovere dei tempi*, a cura di L. Montevocchi, Donzelli, Roma 2005, p. 309 e *passim*). L'avversione antiamericana di Levi giunge a un primo apice nei primi anni Cinquanta, al tempo della guerra di Corea e della mostra romana *L'arte contro la barbarie* (gennaio 1951); si rinnova in corrispondenza dei fatti di sangue dell'estate 1960, quando si teme che il governo Tambroni, appoggiato dalla CIA, possa preparare una svolta neofascista nel paese; e culmina con la guerra del Vietnam.

rialismo”, insidiata dalla mutazione culturale e sociale, cioè, in primo luogo, dall’abbandono delle campagne e dall’emigrazione: è questa continuità, che Levi chiama “contemporaneità”, che occorre preservare, scongiurando irrigidimenti antiquari nella conoscenza, derivate turistico-commerciali nell’amministrazione del Patrimonio, distruttivi “cosmopolitismi” e retoriche di *tabula rasa* nel contemporaneo<sup>18</sup>.

L’arte più recente, per Levi, merita sì di essere riconosciuta come “bene culturale”, come risorsa di interesse pubblico dunque, ma a una condizione: che essa partecipi di questa continuità, propiziando e rigenerando<sup>19</sup>. Tutta l’arte, per altri versi, persino la più antica, dev’essere intesa come contemporanea: purché l’interprete perspicace, non importa se storico, critico o artista, sappia liberarla dal “bozzolo”, innalzarla a “farfalla”, generazione dopo generazione<sup>20</sup>.

In Senato, in occasione del dibattito sull’istituenda *Commissione di indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio* (più nota come Commissione Franceschini), nell’aprile 1964 Levi afferma:

Il volto, la sostanza, la storia, il futuro del nostro Paese che vogliamo tutelare attraverso la tutela delle opere d’arte e del paesaggio, è qualcosa che tutti insieme, giorno per giorno, andiamo costruendo, come l’hanno costruito i nostri antichi; è un bene comune e universale, quello che ci dà una specifica individuata natura che permette a ciascuno di essere quello che è, contribuire alla civiltà comune in modo specifico e reale. Il continuo mutamento delle cose è la vita nel suo svolgersi, ma l’azione che affidiamo oggi alla Commissione parlamentare e a tutti i cittadini deve essere con piena coscienza l’affermazione civile del valore umano dell’uomo, della sua capacità di esistere come persona nella storia, che è l’invenzione della libertà.<sup>21</sup>

18 M. Dantini, *Storia dell’arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, cit., pp. 155 e ss.

19 *Ibidem*.

20 C. Levi, *L’arte e gli italiani*, cit., p. 32.

21 Id., *Discorsi parlamentari*, con un saggio di M. Isnenghi, il Mulino, Bologna 2003, p. 87.

Lega qui indissolubilmente Antico e Moderno, per una scelta politico-culturale che è la sua più propria<sup>22</sup>.

L'arte italiana dei secoli almeno che vanno dal Tre al Settecento, suggerisce Levi, e ancora l'arte del miglior Novecento non è solo "cultura": non lo è ancora, è ben di più. È "presenza" nel senso stesso in cui de Martino usa il termine nel *Mondo magico* (1948), *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) o *Sud e magia* (1959), testi che non poco devono a Levi<sup>23</sup>. Conferimento di misura e intellegibilità al Mondo, familiarità tra l'uomo e le "cose"; che altrimenti precipitano nell'indeterminato. Prefigurata dalla discussione sulla "civiltà" artistica italiana che si era tenuta sulle pagine del "Baretti" e dalle posizioni anti sperimentali della rivista<sup>24</sup>, la riflessione leviana, svolta tanto nel *Cristo si è fermato a Eboli* quanto nell'*Arte e gli italiani*, presupposta in seguito ogni volta che Levi stesso si riferisca al "tesoro italiano", rinvia al tema del "mito" quale si sviluppa nella Roma degli anni Trenta, e proprio in ambiti figurativi, tra Scipione e Cagli; o rinnova a tratti, in tema di "sopravvivenza

- 
- 22 Il periodo della Resistenza gioca un ruolo cruciale nella scoperta o riscoperta leviana del patrimonio: opere d'arte, città, monumenti prendono parte alla guerra civile e patriottica contro il nemico nazifascista e preparano l'"identità" concorde e pacificata dell'Italia repubblicana che viene stabilmente inserita nel consesso europeo delle nazioni; cfr. C. Levi, *La città*, in D. Terra (a cura di), *Dopo il diluvio* (1947), a cura di S. Nigro, Sellerio, Palermo 2014, pp. 39-44.
- 23 Per la ricostruzione dei rapporti tra de Martino e Levi, molteplici e mutevoli (a partire dall'interesse di de Martino per *Cristo si è fermato a Eboli*, da cui de Martino stesso trae una sorta di indice di luoghi e "informatori" da incontrare nel corso della spedizione in Lucania dell'estate del 1952), cfr. M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, cit., pp. 205-214, e bibliografia relativa. Un semplice punto di partenza lo si trova nelle affermazioni di Levi in morte di de Martino (1965) oggi in: E. de Martino, *Panorami e spedizioni*, a cura di L.M. Lombardi Satriani, L. Bindi, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 114-130.
- 24 Cfr. M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, cit., pp. 127-153. La tradizione gobettiana e casoratiana, che si riversa nelle discussioni del "Baretti" sin dal primo numero della rivista, è un precedente talvolta dimenticato delle polemiche che nel secondo dopoguerra dividono "astratti" e "figurativi": l'anti sperimentalismo e "realismo" di Levi ha questa origine anni Venti e deve essere distinto, ha ragione Levi a pretenderlo, da ideologie figurative posteriori.



degli antichi dei”<sup>25</sup>, talune capricciose immaginazioni letterarie di Heine o altri romantici, se già non risponde anche, con maggiore senso di responsabilità storiografica, a una prima e non superficiale conoscenza dell’iconologia di Aby Warburg, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, procuratagli da Leone Ginzburg<sup>26</sup>.

Gli dei hanno abitato per lungo tempo la penisola; anzi continuano a abitarla trasformandosi e rinnovandosi attraverso le generazioni. Questa la tesi del *Cristo*, la motivazione prima dell’“autonomia”: né Gaetano Salvemini né Guido Dorso o Tommaso Fiore, “tecnici” del discorso meridionalista, illuminano se non in superficie il punto di vista di Levi, che appare radicato nella categoria della “rivelazione”<sup>27</sup>. Il “mondo magico” del Meridione appare a Levi tanto significativo perché conferma convinzioni maturate prima del confino: ai contadini della Lucania, anche se vilipesi e sfruttati, la totalità delle cose si presenta in modo manifesto, divisa tra potenze infere e potenze celesti<sup>28</sup>, magnificente e più spesso crudele, come ai filosofi-maghi che per primi tentarono di spiegare l’unità e la ragione delle cose, gli antichi cosmologi dell’Asia minore, o addirittura ai loro oscuri predecessori neolitici. Come non pensare che da una simile circostanza, una sorta di investitura magico-metafisica, non derivino compiti altrettanto d’eccezione per

---

25 Cito qui J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei* (1981), Bollati Boringhieri, Torino 1990.

26 Cfr. L. Ginzburg, *Scritti* (1964), a cura di D. Zucaro, Einaudi, Torino 2000, pp. 474-479. Scortato dall’autorità di Bernard Berenson (di particolare rilievo, qui, la nozione di “personalità artistica”) e soprattutto di Benedetto Croce, il testo, non datato, si sviluppa come critica a Lionello Venturi e alla sua teoria del “gusto”; prosegue considerando criticamente il formalismo di scuola viennese (Heinrich Wölfflin) e tratta infine di Panofsky (di cui cita *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, del 1924, e, più estesamente, il saggio *Die Perspektive als “symbolische Form”*, del 1927) e Saxl, accogliendo il proposito panofskyano di una storia dell’arte intesa come “storia della cultura” ed esprimendo invece talune riserve sul conto di Saxl.

27 Cfr. E. de Martino, *Intorno a una polemica* (1955), in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di Rocco Brienza, Matera 1975, pp. 85-92.

28 La distinzione tra “potenze pure” e “potenze malvage e impure” è di Émile Durkheim, e conduce, nelle *Formes elementaires de la vie religieuse*, Alcan, Parigi 1912, pp. 430-431 e *passim*, all’articolazione dei due diversi domini della “religione” e della “magia”: Levi riproduce questa classica distinzione di Durkheim in *Paura della libertà*, cit.



gli italiani, in particolare per gli abitanti del Sud, discendenti dei primi abitanti della penisola, ancora oggi eredi e messaggeri delle più antiche civiltà mediterranee<sup>29</sup>?

Non sbaglieremmo a considerare *L'arte e gli italiani* sotto profili "iconografici": come una Pietà. Perché è appunto a questo sentimento, congiunto a gratitudine e stupore, che Levi conduce il lettore di lingua e cultura non italiana (il testo, come ricordato, appare in traduzione inglese) portandolo davanti allo spettacolo "eterno" che si dispiega per lui sulla soglia di una chiesa, o in una piazza, mentre "i bambini corrono su quel selciato sacro al tempo e i loro pensieri si ricongiungono agli infiniti pensieri e giochi e dolori di infinite generazioni... Ne nasce una inconsapevole e felice pienezza"<sup>30</sup>. Tutto ciò, osserva, rischia di andare perduto:

sia quando si rifiuta l'eredità come avviene per il provincialismo, lo snobbismo, il cosmopolitismo di un'arte pseudo-astratta, sia quando al contrario la si accetta come cosa del passato, un'eredità tutta fatta e su cui si può vivere e ci si deve modellare, come nell'accademismo tradizionale, nella cosiddetta arte del Novecento.<sup>31</sup>

L'ininterrotta sequenza di culture e "civiltà" che hanno lasciato traccia profonda nella penisola, suggerisce qui Levi, ha come precipitato una sapienza: niente però di teorico o dottrinario, al contrario, qualcosa che per più versi è un istinto, una cognizione antecedente a ogni altra cognizione, che l'autore del *Cristo* definisce "grazia" e che, osserva, è prerogativa tanto delle opere d'arte quanto dei corpi, dei costumi, degli atteggiamenti, quasi tra arte e "vita" vi fosse, in Italia, un gioco di rispecchiamenti reciproci<sup>32</sup>. *Leggerezza, joie de vivre*,

29 Cfr. C. Levi, *Tutto il miele è finito* (1964), Ilisso, Nuoro 2003, p. 92.

30 Id., *L'arte e gli italiani*, cit., p. 21.

31 *Ibidem*.

32 G. Noventa, *Discorso su Carlo Levi e sulla situazione spirituale italiana*, 1950, in Id., *Nulla di nuovo*, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 26: "prestando fede ad alcune apparenze e ad alcune parole ridette dal Levi, molti di noi persistono a credere, per esempio, che il *Cristo si è fermato ad Eboli* sia davvero una specie di poetica inchiesta sulla questione meridionale: e che il Levi voglia parlare in quel libro della infelicità dei poveri contadini lucani. Non ci accorgiamo, o fingiamo di non accorgerci, che il libro è una sincera ed entusiastica apologia di una provincia remota della civiltà e della storia, precisamente come l'*Orologio* è l'apologia di un popolo disfatto dalla guerra".

“sprezzatura”, spontaneità, “nobile semplicità e tranquilla grandezza” (soccorre qui Winckelmann), incanto, immaginazione, curiosità: troviamo tutto questo nella categoria leviana della “grazia”, che oscilla tra registro aulico e registro popolare e, ben oltre Levi, è destinata a una fortuna tanto grande, nel corso degli anni Sessanta, quanto storiograficamente trascurata proprio in ambito figurativo<sup>33</sup>.

C'è un punto, proprio in *Cristo si è fermato a Eboli*, in cui lo scrittore traccia il geroglifico risolutivo. È quando, in modo che può sembrare paradossale e persino inopportuno, racconta dell'improvviso ultrapotente senso di felicità che lo invade dopo che ha fallito come medico. Non ha salvato il paziente, ma della morte di quest'ultimo non ha colpa. Si è impegnato a curarlo, ma non gli è stato permesso di farlo per tempo dal podestà fascista del paese – l'esecrabile don Luigino – e la malattia, la malaria, ha colpito in modo irreparabile. Trascorre la notte lontano da Gagliano, nella casa del morto, in un giaciglio di fortuna. E qui ha qualcosa come una muta rivelazione. “Restavo sdraiato lassù, come su un palco aereo”, ricorda.

La morte era nella casa: amavo quei contadini, sentivo il dolore e l'umiliazione della mia impotenza. Perché allora una così grande pace scendeva in me? Mi pareva di essere staccato da ogni cosa, da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto fuori dal tempo, in un infinito altrove. Mi sentivo celato, ignoto agli uomini, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell'albero: tendevo l'orecchio alla notte e mi pareva di essere entrato, d'un tratto, nel cuore stesso del mondo. Una felicità immensa, non mai provata, era in me, e mi riempiva intero, e il senso fluente di una infinita pienezza.<sup>34</sup>

C'è qualcuno, appena intimo di *Guerra e pace* di Lev Tolstoj, autore che sappiamo tra i prediletti di Levi<sup>35</sup>, che non riconosca, sottotraccia all'episodio appena riportato del *Cristo*, l'iniziazione ricevuta da Andrej Bolkonskij sul campo di battaglia di Austerlitz, la

33 M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, cit., pp. 253 e nota 17, p. 265 e nota 35, pp. 279-280.

34 C. Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Einaudi, Torino 2014, pp. 198-199.

35 A. d'Orsi, *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino 2001, p. 296. Un probabile riferimento ad Andrej Bolkonskij ancora in: C. Levi, *Il futuro ha un cuore antico*, Einaudi, Torino 1956, p. 11, per la citazione di *Guerra e pace* e della visita alla casa moscovita di Tolstoj, *ivi*, pp. 43, 68-69.

ferita e la caduta da cavallo, il “tempo al di là del tempo” trascorso immobile a osservare le nubi, impossibilitato a alzarsi perché costretto a terra dalla ferita, la fine di ogni disegno e ambizione, la scoperta della propria impotenza e, con essa della “grande semplicità”? Verifichiamo qui l’estesa influenza di una tradizione, quella russa appunto, che può sembrarci lontana oggi, che tuttavia lo era assai meno nella Torino a cavallo tra Venti e Trenta, ed era qui anzi minutamente commentata anche nelle implicazioni politiche, alla luce della Rivoluzione d’Ottobre, nella cerchia gobettiana e baretiana o in altre cerchie contigue, come la Slavia di Alfredo Polledro<sup>36</sup>.

“Che silenzio, che calma, che solennità! Com’è tutto diverso da quando correvo”, pensò il principe Andrej... “Come mai prima non lo vedevo questo cielo sublime. E come sono felice d’averlo finalmente conosciuto. Sì! Tutto è vano, tutto è inganno al di fuori di questo cielo infinito. Nulla, nulla esiste all’infuori di esso. Ma neppure esso esiste, non esiste nulla tranne il silenzio, tranne la quiete. E che Dio sia lodato!”<sup>37</sup>.

È evidente che l’archetipo tolstojano, di cui sembra difficile negare l’irraggiamento, ripropone la questione dei rapporti, in Levi, nel *Cristo* e non solo, tra magismo e orfismo da un lato, “progressismo” dall’altro (o tra “pace” e *praxis*): rapporti evidentemente tutt’altro che ovvi e lineari<sup>38</sup>. Tuttavia questo è. Il “nulla” rivelatosi ad Andrej

36 A. d’Orsi, *Intellettuale nel Novecento italiano*, cit., p.p. 277 e 282. Gli scritti di Gobetti sulla letteratura russa e la Rivoluzione d’Ottobre sono raccolti postumi da Santino Caramella in P. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo* (1926), a cura di Santino Caramella, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2016. Cfr. inoltre L. Ginzburg, *Scritti*, cit., pp. 133-371. Che la Russia sia “vicin[a] e presente” ce lo dice poi Levi stesso nel *Futuro ha un cuore antico*, cit., p. 9; disseminando poi di citazioni e memorie letterarie l’intero racconto di viaggio in Unione Sovietica. Si ricordi anche, di Tommaso Fiore, meridionalista e collaboratore della “Rivoluzione liberale”, l’importante saggio *Lo sviluppo del pensiero di Leone Tolstoj*, apparso nel 1910 ma che Levi poteva conoscere (adesso in: T. Fiore, *Scritti sulla cultura russa, 1910-1960*, Stilo, Bari 2020, pp. 31-61). Il riferimento all’episodio qui richiamato, che vede protagonista il principe Andrej Bolkonskij sul campo di battaglia di Austerlitz, è alle pp. 55-56.

37 L. Tolstoj, *Guerra e pace*, Einaudi, Torino 1943, vol. I, p. 586.

38 I postulati marxisti del primato della “prassi” e dell’“oggettività” (inevitabilità) del processo storico sono qui *de facto* correntemente ignorati o smentiti. Cfr. C. Levi, *Buongiorno Oriente* (1957, 1959), Donzelli, Roma 2014, p. 51; e Id., *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L’uva puttanello* (1956). *I contadini del Sud* (1954), Laterza, Bari-Roma 1964, p. XII.



Bolkonskij ci riporta imprevedibilmente, via il narratore del *Cristo*, alla “grazia” degli italiani, alla provvida innata loro estraneità a tutto ciò che, a dispetto della molteplicità dei Mondi, risulti troppo rigido e prescrittivo. È qui, nella tutela contro ogni riduzione moralistica e politicistica dell’esistenza, nel destino di “grazia”, che si preserva il senso ultimo dell’eredità artistica e culturale della penisola: per cui valgono non “metodi” o “programmi”, non una qualsiasi ideologia figurativa, social-realista o astrattista che sia, ma la consegna all’immagine artistica intesa come mito, sogno, visitazione, nume<sup>39</sup>. Nella giunzione tra Andrej Bolkonskij e il protagonista di *Cristo si è fermato a Eboli* due culture antiche, ellenico-slavo-bizantina la prima, greco-romana e italica la seconda, si schierano contro modernismi totalitari di Destra (capitalismo) e Sinistra (marxismo-leninismo): questo trapela dal testo.

Comprendiamo meglio, al termine della digressione tolstoiana, il senso di quella “simultaneità di tutte le epoche” tante volte richiamata da Levi al fine di esecrazione di una qualsiasi filosofia della storia, idealista, storicista o marxista; e anche il grato riferimento all’“educazione cattolica” che ancora Levi, nel rendere omaggio al tratto umanistico-liberale di tale educazione, contrappone tacitamente all’“educazione” protestante nel recensire la Biennale veneziana del 1958, ricordata oggi soprattutto per la personale di Mark Rothko nel Padiglione USA e il primo passaggio veneziano di Jasper Johns<sup>40</sup>. L’uso delle immagini a fini liturgici e devozionali, suggerisce Levi, e dunque la consuetudine di un’arte cui rivolgersi e pregare, provvista di storie, volti e figure sacre familiari – un’arte in definitiva valida *erga omnes*, cattolica nel senso etimologico del termine, elevata e al tempo stesso “popolare” –, si intreccia da sempre, in Italia, con la sopravvivenza della pietà pagana e dei culti “naturalistici” dei primi abitanti della penisola. Ne discendono una saldezza, varietà e “stratificazione” culturale unica (che, per Levi, ammette analogie solo nella storia russa di lungo periodo; nel persistente nucleo reli-

39 Nel *Quaderno a cancelli*, libro apparso postumo nel 1979, troviamo la figura della “Futilità”: assenza di fondamento ultimo di tutto ciò che esiste. Ammissione franca, da parte di Levi, del distacco da programmi e ideologie; C. Levi, *Quaderno a cancelli* (1979), a cura di R. Gasperina Geroni, Einaudi, Torino 2020.

40 C. Levi, *La Biennale* (testo inedito, ma 1958), in Id., *Coraggio dei miti*, a cura di G. De Donato, De Donato, Bari 1975, p. 136.



gioso e contadino dell'Unione Sovietica quale Levi stesso, non senza reticenze, descrive nel *Futuro ha un cuore antico*; al limite nella tradizione dell'arte popolare russo-bizantina; non certo, ai suoi occhi, nel "provincialismo, snobbismo, cosmopolitismo dell'arte pseudo-astratta" di irradiazione nordeuropea e soprattutto americana<sup>41</sup>). Da qui, dalle evocazioni dipinte o scolpite di figure sacre, conclude, è possibile derivare sempre nuove immaginazioni di futuro.

La prima impressione [della Biennale veneziana del 1958] era di nausea e disgusto per una così ipocrita mediocrità, tutelata dai critici e dai mercanti; e veniva fatto di pensare che questa mostra fosse una satira e una astuta battaglia, non tanto contro l'arte in generale, ma proprio contro l'arte cosiddetta astratta, contro i suoi eroi e precursori, contro quei pochi grandi (siano essi da considerarsi artisti o testimoni o martiri disperati) che l'hanno, con tormento e drammi reali, vissuta, creata ed imposta.<sup>42</sup>

Spiace che questa recensione non sia stata pubblicata al tempo in cui è scritta: Levi si concede raramente tanta schiettezza. Verifichiamo che l'indignazione per "provincialismo, snobbismo e cosmopolitismo" non è minore, nel 1958, di quanto non fosse nel 1955, al tempo dell'*Arte e gli italiani*. Nei tre anni che separano i testi accadono molte cose, in Italia, Unione Sovietica e nel mondo – il XX Congresso del PCUS, le ammissioni di Chruščëv sui crimini di Stalin, la rivolta operaia di Poznań al grido di "pane e libertà", l'invasione dell'Ungheria, la crisi di Suez –: ma, come già in Nekrasov, l'antioccidentalismo leviano, che all'apice della Guerra Fredda significa in primo luogo antiamericanismo, dà prova di una robusta continuità<sup>43</sup>. Potremmo perfino dire che si appro-

41 Per Levi in URSS cfr. *supra*, nota 10. Per saggi di più ampio riferimento cfr. P. Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, il Mulino, Bologna 1988 (l'edizione italiana del testo di Paul Hollander ha un'Appendice che aiuta a situare meglio il viaggio di Levi: L. Di Nucci, *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, ivi, pp. 621-678); M. David-Fox, *Showcasing the Great Experiment*, Oxford University, Oxford 2012 (dedicato al periodo dell'*entre-deux-guerres*).

42 C. Levi, *La Biennale*, cit., p. 136.

43 Disseminata com'è di rimozioni e amnesie, la biografia politica tarda di Levi pone il problema delle responsabilità politiche di quanti, in Occidente, hanno sostenuto il regime sovietico ben oltre il 1956 ed esemplifica quanto affermato in L. Jugenson, C. Pieralli, *Per uno studio della ricezione delle repressioni politiche sovietiche*, in Id., Ead. (a cura di), *Lo spec-*

fondisce quanto più ci avviciniamo agli anni Sessanta<sup>44</sup>. Schierato da sempre sulle posizioni della Sinistra giellista, antistalinista e libertaria; esacerbato da governi “clericali” e dai caratteri consumistici della transizione italiana; Levi trova più facile, negli anni della “destalinizzazione”, avvicinarsi al PCI senza perciò temere, giusta o sbagliata che sembri oggi questa sua valutazione, di tradire la sua biografia politica.

Non è questa la sede per interrogarsi sugli adattamenti, le incongruenze, persino le astuzie di un testo come *L'arte e gli italiani*, che cerca di tenere insieme, acrobaticamente, “realismo” di tradizione classico-cristiana e “realismo sociale”, mito mediterraneo e Rivoluzione d'Ottobre<sup>45</sup>. Tali adattamenti e incongruenze, che troviamo già nei responsabili delle politiche culturali comuniste in Italia nell'immediato secondo dopoguerra, ad esempio Emilio Sereni<sup>46</sup>, e che, quanto a Levi, sono oggetto di perspicace ripro-

---

*chio del GULag in Francia e in Italia*, Pisa University Press, Pisa 2019, p. 16: “nella gerarchia delle costruzioni identitarie, il “peccato” della Collaborazione vichista o del fascismo commessi dalla Francia e dall'Italia e, globalmente, quello dell'antisemitismo che ha reso possibile la catastrofe della Shoà, ha avuto molto più peso che quello di complicità con l'URSS, visto tutto sommato come un “peccato veniale” da alcuni, così come dimostra la disparità di giudizi espressi sugli intellettuali impegnati sul fronte rispettivamente del fascismo e del comunismo”.

- 44 È facile trovare prefigurate, in questo passaggio di Levi, la contrapposizione tra Italia e Stati Uniti, “mito” e “tecnica” quale ritroviamo ancora in *Autoritratto* di Carla Lonzi (1969), in particolare in Pascali e Kounellis, in parte anche in Paolini. Cfr. in proposito: M. Dantini, *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, cit., pp. 251 e ss.
- 45 Il tema dell'“arte sacra” è rilevante per Levi, la cui “francofilia”, su cui sin troppo si è insistito, non giunge al punto di indurlo a ignorare, in nessun momento della sua attività, le differenze che passano tra la tradizione francese del quadro da cavalletto e la tradizione italiana della pala d'altare. Se, come Levi, si va in cerca di “caratteri storici” di lunga durata nella tradizione artistica italiana, diviene difficile rimuovere il problema delle relazioni tra artisti, Chiesa e “sentimento religioso”: sia pure intendendo questo stesso problema, più volte riproposto tra le due guerre, da punti di vista ideologici differenti, persino antitetici, da artisti e critici anche assai vicini a Levi, in *primis* Edoardo Persico e nel secondo dopoguerra fatto proprio da Berenson, alla luce di processi storici e sociali in atto, dunque in termini di rinnovamento di tecniche, stili, iconografie tradizionali; cfr. C. Levi, *Lo specchio*, Donzelli, Roma 2001, pp. 16-17 e ss.
- 46 Cfr. M. Dantini, *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, cit., pp. 17-22.

vazione da parte di Nicola Chiaromonte<sup>47</sup>, sono da riconoscere e considerare storicamente, per ciò che sono: un tratto distintivo della riflessione di Levi (e certo non solo di Levi, alla stessa data) e della difficoltà, o impossibilità, o riluttanza, a definire con fermezza e “precisione” – termine gobettiano, quest’ultimo, quanti altri mai – il proprio punto di vista in tema di rapporti tra cultura laica e cultura religiosa, “impegno” e arte sacra.

### *Bibliografia*

- Aga-Rossi E., Orsina G., *L'immagine dell'America nella stampa comunista italiana, 1945-1953*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 119-147
- Aksënov V., *Il biglietto stellato*, Einaudi, Torino 1961
- Aksënov V., “Юность” Балзаковского возраста. Эссе, in: “Стрелец”, n. 10, 1985
- Calvino I., *Taccuino di viaggio nell'Unione Sovietica* (1952), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, vol. II, Mondadori, Milano 1995, pp. 2407-2496
- Chiaromonte N., *Le farfalle di Levi*, in “Tempo presente”, a. V, n. 1, gennaio 1960, pp. 71-73
- D’Orsi A., *Intellettuali nel Novecento italiano*, Einaudi, Torino 2001
- Dantini M., *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, in Id., E. Pellegrini (a cura di), *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, “Predella”, n. 52, 2022, pp. 11-47
- Dantini M., *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, il Mulino, Bologna 2022
- Dantini M., *Storia dell'arte e storia civile*, in “Nuova informazione bibliografica, Il sapere nei libri”, fasc. 1, gennaio-marzo 2023, pp. 87-106
- Dantini M., *Arte, religione e politica nel “Vangelo secondo Matteo” (1964) di Pier Paolo Pasolini*, in Id., *Le forme del divino*, il Mulino, Bologna 2024, pp. 189-230
- David-Fox M., *Showcasing the Great Experiment*, Oxford University, Oxford 2012
- De Martino E., *Intorno a una polemica* (1955), in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di Rocco Brienza, Matera 1975, pp. 85-92
- De Martino E., *Panorami e spedizioni*, a cura di L.M. Lombardi Satriani, L. Bindi, Bollati Boringhieri, Torino 2002
- Di Nucci L., *I pellegrinaggi politici degli intellettuali italiani*, in P. Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 621-678

47 N. Chiaromonte, *Le farfalle di Levi*, in “Tempo presente”, a. V, n. 1, gennaio 1960, pp. 71-73.

- Durkheim É., *Formes elementaires de la vie religieuse*, Alcan, Parigi 1912
- Ehrenburg I., *Uomini anni vita*, vol. 6, Editori Riuniti, Roma 1965, pp. 171-192
- Ellwood D.W., *Gli antiamericanismi in Europa nel Novecento: fasi e temi*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 63-83
- Ellwood D.W., *Una sfida per la modernità. Europa e America nel lungo Novecento*, Carocci, Roma 2012
- Fiore T., *Lo sviluppo del pensiero di Leone Tolstoj* (1910), in Id., *Scritti sulla cultura russa, 1910-1960*, Stilo, Bari 2020, pp. 31-61
- Gabrielli G., *L'antiamericanismo nell'area del socialismo autonomista*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 229-247
- Galante S., *I comunisti italiani e il Mito sovietico nel secondo dopoguerra*, in *L'URSS il mito e le masse*, "Socialismo Storia: Annali della Fondazione Giacomo Brodolini e della Fondazione Filippo Turati", n. 3, 1991, pp. 457-483
- Ginzburg L., *Scritti* (1964), a cura di D. Zucaro, Einaudi, Torino 2000
- Gobetti P., *Paradosso dello spirito russo* (1926), a cura di Santino Caramella, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2016
- Guiso A., *Antiamericanismo e mobilitazione di massa: il Pci negli anni della guerra fredda*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 149-193
- Guiso A., *La colomba e la spada*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006
- Hollander P., *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, il Mulino, Bologna 1988
- Jugenson L., Pieralli C., *Per uno studio della ricezione delle repressioni politiche sovietiche*, in Id., Ead. (a cura di), *Lo specchio del GULag in Francia e in Italia*, Pisa University Press, Pisa 2019, pp. 13-54
- Levi C., *Paura della pittura* (1942), in Id., *Paura della libertà* (1946), Neri Pozza, Vicenza 2018, pp. 47-73
- Levi C., *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Einaudi, Torino 2014
- Levi C., *La città*, in D. Terra (a cura di), *Dopo il diluvio* (1947), a cura di S. Nigro, Sellerio, Palermo 2014, pp. 39-44
- Levi C., *Italy – Where Art is Life*, in "Holiday", n. 4, April 1955, pp. 98-101, 126-128, 130
- Levi C., *L'arte e gli italiani* (1955), in Id., *Le mille patrie*, a cura di G. De Donato, Donzelli, Roma 2000, pp. 21-36
- Levi C., *Il futuro ha un cuore antico*, Einaudi, Torino 1956
- Levi C., *Buongiorno Oriente* (1957, 1959), Donzelli, Roma 2014
- Levi C., *La Biennale* (testo inedito, ma 1958), in Id., *Coraggio dei miti*, a cura di G. De Donato, De Donato, Bari 1975, pp. 29-34
- Levi C., *Prefazione*, in R. Scotellaro, *L'uva puttanello* (1956). *I contadini del Sud* (1954), Laterza, Bari-Roma 1964, pp.6-12
- Levi C., *Tutto il miele è finito* (1964), Ilisso, Nuoro 2003
- Levi C., *Quaderno a cancelli* (1979), a cura di R. Gasperina Geroni, Einaudi, Torino 2020

- Levi C., *Lo specchio*, Donzelli, Roma 2001
- Levi C., *Discorsi parlamentari*, con un saggio di M. Isnenghi, il Mulino, Bologna 2003
- Levi C., *Il dovere dei tempi*, a cura di L. Montevecchi, Donzelli, Roma 2005
- Nekrasov V., *Sovietico in Italia* (1958), Vallecchi, Firenze 1960
- Nekrasov V., *Di qua e di là dall'Oceano* (1962), Mondadori, Milano 1965
- Noventa G., *Discorso su Carlo Levi e sulla situazione spirituale italiana*, 1950, in Id., *Nulla di nuovo*, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 48-62
- Sabbatini M., *Viktor Nekrasov e l'Italia*, Universitas Studiorum, Mantova 2018
- Seznec J., *La sopravvivenza degli antichi dei* (1981), Bollati Boringhieri, Torino 1990
- Solženicyn A., *Per il bene della causa* (1963), in Id., *Per il bene della causa*, Mondadori, Milano 1971, pp. 133-141
- Solženicyn A., *Processione di Pasqua* (1966), in Id., *Per il bene della causa*, Mondadori, Milano 1971, pp. 225-230
- Solženicyn A., *La quercia e il vitello*, Mondadori, Milano 1975
- Tolstoj L., *Guerra e pace*, 2 voll., Einaudi, Torino 1943
- Venturi F., *La lotta per la libertà*. Scritti politici, Einaudi, Torino 1996
- Zaslavsky V., *L'antiamericanismo organizzato nell'Unione sovietica staliniana*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 85-103
- Zubok V., *Il posto degli Stati Uniti nella propaganda e nella società sovietica dopo Stalin: l'immagine del nemico e i fattori della sua erosione*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 367-385

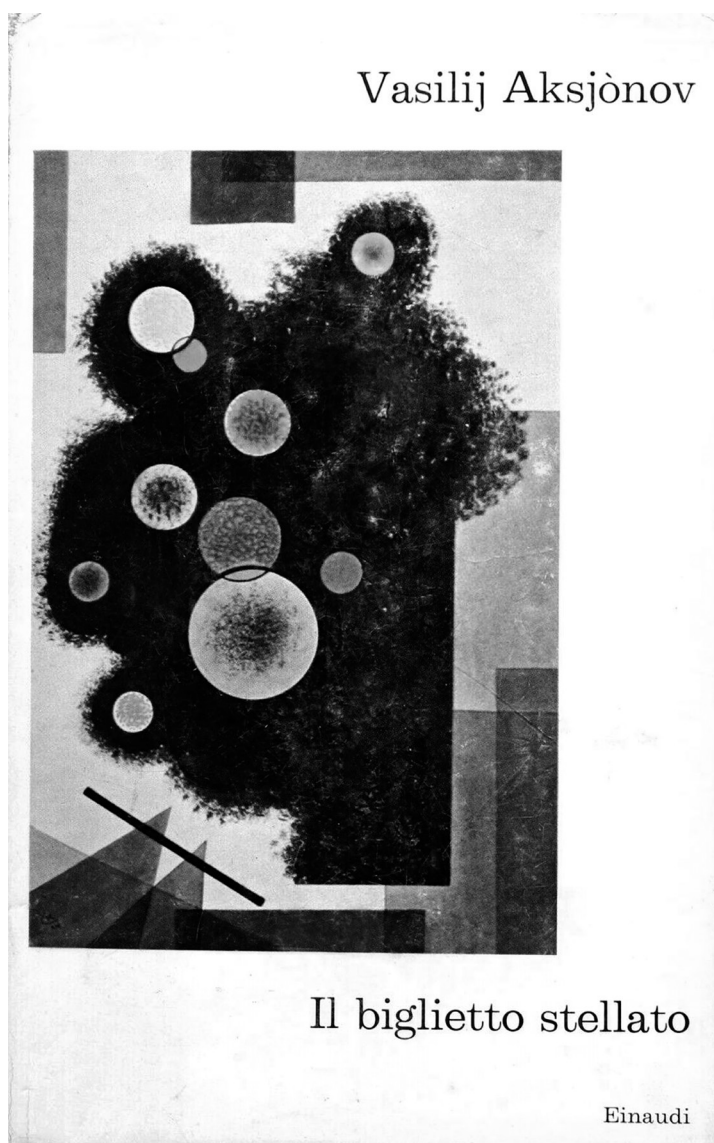


Fig. 1. Vasilij Aksjònov, *Il biglietto stellato*, Einaudi, Torino 1961.

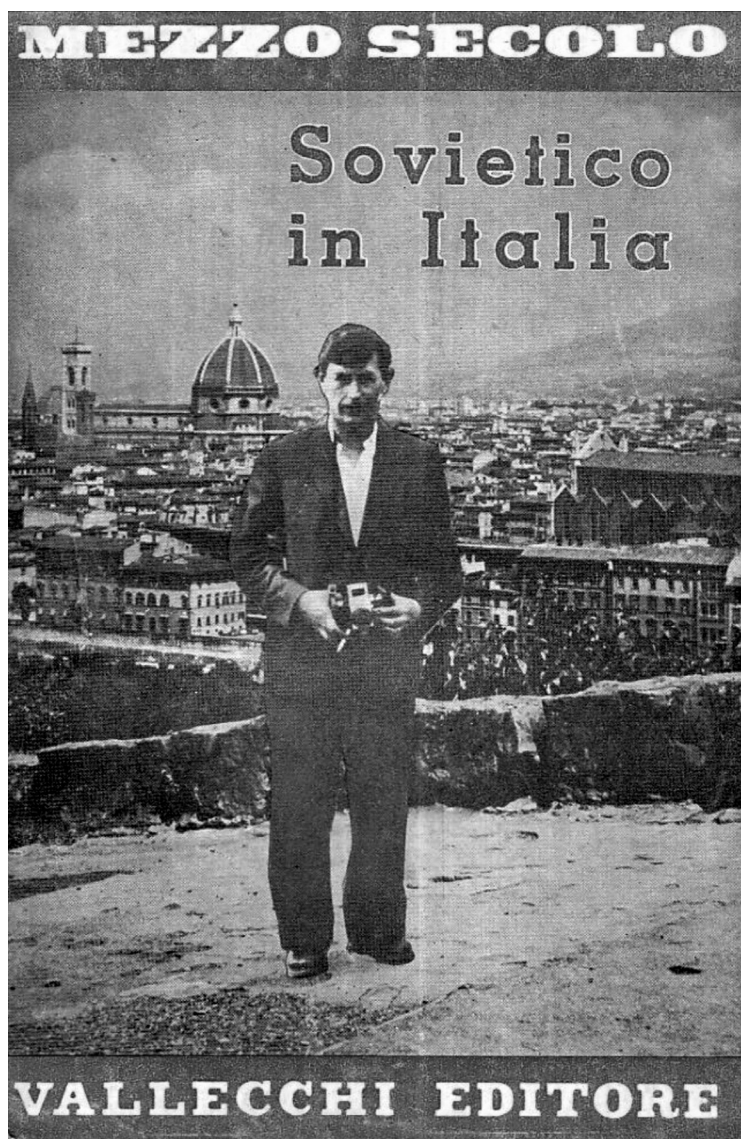


Fig. 2. Viktor Nekrasov, *Sovietico in Italia* (1958), Vallecchi, Firenze 1960.

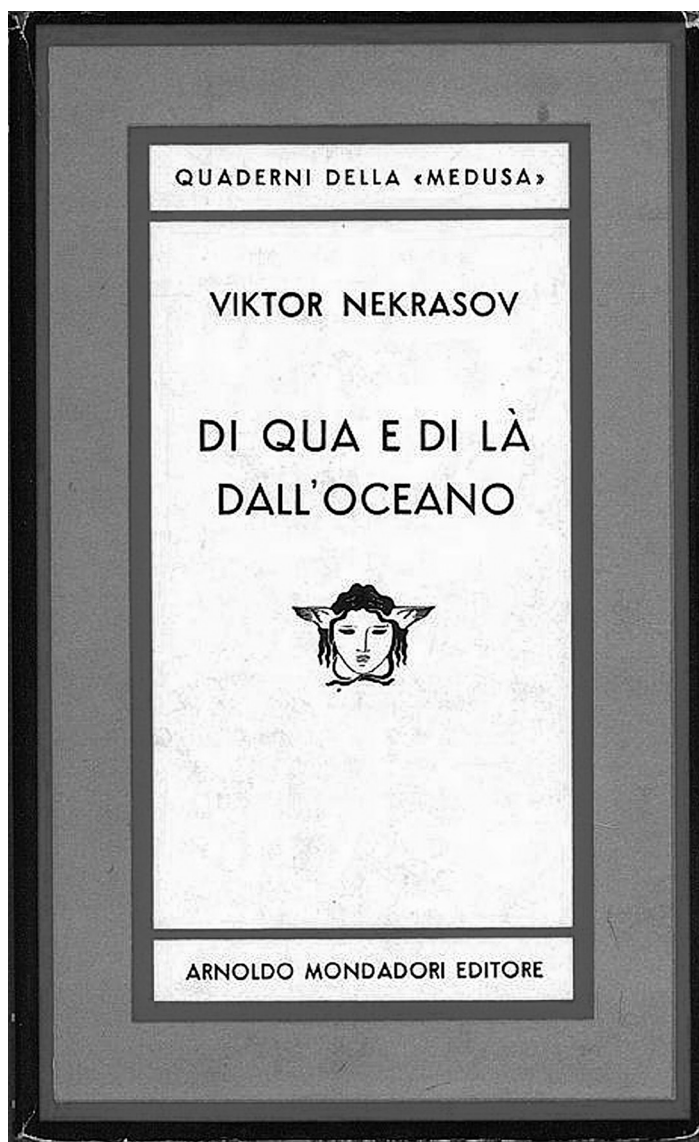


Fig. 3. Viktor Nekrasov, *Di qua e di là dall'Oceano* (1962), Mondadori, Milano 1965.



CLAUDIO ZAMBIANCHI

DA CHIRURGO A *BRICOLEUR*:  
QUALCHE OSSERVAZIONE SULLE PRIME  
FORTUNE DI ALBERTO BURRI  
NEGLI STATI UNITI\*

Il contatto fra Alberto Burri<sup>1</sup> e gli Stati Uniti comincia presto e non per volontà del pittore: medico militare, egli fu fatto prigioniero in Africa settentrionale (1943), lì tenuto per diciotto mesi e poi spedito in un campo di prigionia a Hereford, in Texas, per un anno e mezzo, fra il 1944 e il 1946<sup>2</sup>. Da prigioniero di guerra l'ufficiale medico diventa artista: per ammazzare il tempo dipinge e scolpisce il legno, da autodidatta. Si conservano un paesaggio texano e una scacchiera, che nulla fanno presagire del radioso futuro, salvo, appunto, l'albeggiare in lui di un interesse per l'arte visiva.

Tornato in Italia, dalla nativa Città di Castello Burri si sposta a Roma, dà avvio a una carriera artistica professionale e, nel 1947 e nel 1948, tiene due personali alla Galleria La Margherita. La prima, inauguratasi il 1° luglio, era introdotta dai brevi testi di due poeti,

---

\* Desidero ringraziare Laura Guderzo (Biblioteca G.C. Argan, Dipartimento SARAS, Sapienza Università di Roma), Laura Soro (Università di Pisa, Sistema Bibliotecario di Ateneo, Biblioteca di storia delle arti), Elisa Genovesi, Yasmin Riyahi e Martina Rossi per l'aiuto nel reperimento di alcuni testi.

- 1 Per le notizie generali su Burri ho fatto riferimento principalmente a C. Christov-Bakargiev, M.G. Tolomeo (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma – Electa, Milano 1996; E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (itinerante) – Guggenheim, New York 2015; B. Corà (a cura di), *Burri: catalogo generale*, 6 voll., Fondazione Palazzo Albizzini, collezione Burri, Città di Castello 2015. La storia del rapporto fra Alberto Burri e gli Stati Uniti è stata affrontata in dettaglio in L. Melandri, M. Duncan (a cura di), *Combustione: Alberto Burri and America*, catalogo della mostra Santa Monica Museum of Art, Santa Monica – Museum of Art, Santa Monica 2010; e soprattutto in M. Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire. Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., pp. 94-95. Le note sono ridotte all'indispensabile.
- 2 *Cronologia* in C. Christov-Bakargiev, M.G. Tolomeo (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, cit., p. 253.



Libero De Libero e Leonardo Sinisgalli<sup>3</sup>. Le due mostre appartengono agli inizi di Burri, ancora al di qua della soglia varcata la quale l'artista comincia a impiegare materie non canoniche e dà vita a lavori che costituiscono una delle novità maggiori nell'arte italiana del secondo dopoguerra.

Burri espone alcune opere di carattere sperimentale nel 1952, nella prima delle tre personali tenutesi alla Galleria dell'Obelisco di Roma (le altre si tengono nel 1954 e nel 1957)<sup>4</sup>. La galleria, fondata nel 1946 da Irene Brin, importante giornalista di costume e moda, e dal marito Gaspero del Corso, che sin lì avevano curato la programmazione della Margherita, era uno degli spazi romani più avventurosi e frequentati dagli appassionati d'arte contemporanea, italiani e stranieri. Grazie alla rete di rapporti internazionali della coppia, specialmente con gli Stati Uniti, dovuti in buona parte alla fama di Irene come giornalista di moda (a partire dal 1952 ella fu la corrispondente romana di "Harper's Bazaar"), i del Corso contribuirono, in modo tuttavia non determinante, ai primi passi della relazione fra Burri e gli Stati Uniti, strettasi nella prima metà degli anni Cinquanta. I canali principali furono altri: la vicenda iniziò a dipanarsi nel 1952, grazie al contatto di Burri con il gallerista di Chicago Allan Frumkin. Pochi mesi dopo a Roma, nella primavera del 1953, James Johnson Sweeney, il potente direttore del Guggenheim Museum di New York, rimase così colpito dal lavoro di Burri che cominciò a promuoverlo presso l'istituzione da lui diretta. Poi, in un breve giro di anni, le strade si aprirono, grazie anche al matrimonio di Burri con la danzatrice americana Minsa Craig, conosciuta nel 1954 e sposata l'anno seguente, che si occupò di tenere i contatti con le gallerie americane<sup>5</sup> con le quali Burri, restio a rapporti d'affari in esclusiva, collaborava.

3 *A. Burri*, catalogo della mostra, Galleria La Margherita, Roma – Galleria La Margherita, Roma 1947. La mostra fu aperta al pubblico il 10 luglio 1947.

4 Su queste vicende mi permetto di rinviare al mio *Burri all'Obelisco*, in V. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin e la Galleria dell'Obelisco*, Drago Editore, Roma 2018, pp. 193-203. Alcuni dei fatti e dei pensieri che seguono sono stati presentati per la prima volta in quella occasione. Al libro in cui è contenuto il saggio rimando per ragguagli ulteriori sulla galleria e sui suoi proprietari.

5 M. Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 101.

In breve tempo la fama di Burri negli Stati Uniti si ampliò e già nel 1957 l'artista ebbe una vasta retrospettiva itinerante curata da Sweeney: partita dal Carnegie Institute di Pittsburgh la mostra toccò successivamente Chicago, Buffalo e San Francisco, dando la misura di quanto, in cinque anni, la fama dell'artista e la considerazione per il suo lavoro oltreoceano si fossero consolidate.

Burri aveva cominciato a risentire dell'arte americana precocemente, alla fine dei Quaranta quando, da una figurazione saporita e un po' grottesca, l'artista aveva iniziato ad aprirsi a dimensioni di ricerca più vaste e internazionali, grazie ai viaggi e alle conoscenze maturate con le visite alle grandi mostre, ad esempio le Biennali<sup>6</sup>. Le sgocciolature talvolta presenti nei *Catrami*, nelle *Muffe* e nei *Bianchi*, ad esempio, recano una traccia del contatto con l'arte di Jackson Pollock, benché, come ha osservato Emily Braun<sup>7</sup>, il tracciato incerto della sgocciolatura, ottenuta non con il gesto, ma rigirando il quadro su sé stesso, sia agli antipodi della musicalità e dell'armonia del segno di Pollock.

Anche *SZI* (1949) [i4931]<sup>8</sup>, un'altra opera appartenente alla fase sperimentale di Burri della fine dei Quaranta, parla dell'America, ma in un altro modo: in essa compaiono infatti frammenti di sacco a stelle e strisce, ma il lavoro precede di tre anni i *Sacchi*, cui Burri inizia a lavorare soltanto a partire dal 1952 (con una sola eccezione, senza seguito immediato, del 1950: *Sacco* [i.5018]). Nella serie degli anni Cinquanta l'opera è costruita interamente con la iuta, mentre in *SZI* il tessuto è incollato a una tela dipinta e ogni area è ben delineata da un contorno nero. Invece della vitalità formicolante di materie esauste dall'uso, così presente nei *Sacchi* degli anni Cinquanta, qui prevale nettamente un senso dell'ordine che echeggia i collage cubisti o le composizioni polimateriche di Enrico Prampolini.

6 Segnalo soltanto il viaggio del 1948 a Parigi, dove Burri visita lo studio di Joan Miró e conosce il lavoro di Jean Dubuffet. La pittura degli americani, e di Jackson Pollock in particolare, poteva essergli nota sin dalla Biennale del 1948.

7 E. Braun, *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, in Ead., M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 43.

8 I numeri fra parentesi quadra sono quelli del catalogo ragionato a cura di B. Corà (vd. nota 1).

In *SZI* Burri reimpiega parti di un sacco che aveva contenuto lo zucchero inviato dagli Stati Uniti nel quadro del Piano Marshall di aiuti alla ricostruzione dell'Europa devastata dalla Seconda Guerra Mondiale. Come è possibile verificare sfogliando il catalogo generale dell'artista, i sacchi del Piano Marshall compaiono di rado nel lavoro di Burri, ma sono presenti, anche nel decennio successivo. Difficile dire quale fosse il senso di mettere in opera frammenti di un sacco così evidentemente legato alla guerra perduta, alla miseria, alla tragedia vissuta dal nostro Paese, e all'aiuto proveniente proprio da quella nazione che aveva tenuto Burri prigioniero in un campo in cui i militari di sorveglianza avevano, tra l'altro, cercato invano di fiaccarne la resistenza. I frammenti di sacco in *SZI* (come anche nel successivo *Grande Sacco BS*, del 1956 [i5616]) benché pienamente riconoscibili, restano tuttavia ermetici nella loro possibile valenza politica<sup>9</sup>. Al riguardo sono state avanzate diverse ipotesi: Jaleh Mansoor legge l'opera di Burri (ma specialmente le *Plastiche*) alla luce del Piano Marshall e della Guerra Fredda<sup>10</sup> e Maurizio Calvesi, già nel 1971, accenna al fatto che i *Sacchi* possano contenere un riferimento alla colonizzazione americana dell'Italia<sup>11</sup>, e su questa strada lo segue nel 2008, in modo assai più deciso, Jaimey Hamilton<sup>12</sup>. Emily Braun considera invece i riferimenti alla guerra e alla ricostruzione come aspetti di contesto non esclusivi, ma importanti, che lasciano intuire piani metaforici e allusioni alla storia italiana dietro la “presenza irriducibile”<sup>13</sup> della pittura<sup>14</sup>.

- 
- 9 Sulla difficoltà d'interpretazione dei *Sacchi* legati al Piano Marshall vd. ad es. L. Melandri, *Finding Alberto Burri's Place in America*, in Ead., M. Duncan (a cura di), *Combustione: Alberto Burri and America*, cit., p. 18.
- 10 J. Mansoor, *Marshall Plan Modernism. Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia*, Duke University Press, Durham e London 2016, in particolare il capitolo 3: *Alberto Burri's Plastics and the Political Aesthetics of Opacity*, pp. 93-118.
- 11 M. Calvesi, *Alberto Burri*, Fabbri, Milano 1971, p. 5.
- 12 J. Hamilton, *Making Art Matter: Alberto Burri's Sacchi*, in “October”, n. 124, primavera 2008, pp. 31-52, e in particolare p. 51.
- 13 Qui Braun rinvia alle parole di Burri: A. Burri, [senza titolo], in A. C. Ritchie (a cura di), *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York – Museum of Modern Art, New York 1955, p. 82.
- 14 E. Braun, *Alberto Burri: the Trauma of Painting*, in Ead., M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 37.

I primi contatti di Burri con il mercato dell'arte negli Stati Uniti risalgono, lo si è detto, ai primi mesi del 1952, quando inizia il rapporto con Allan Frumkin, che aveva appena aperto la sua galleria a Chicago. Frumkin era entrato in contatto con Burri attraverso l'artista Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren<sup>15</sup>, che nel 1949 dagli Stati Uniti si era trasferito a Roma. Dalla corrispondenza tra Burri e Frumkin<sup>16</sup> si comprende che i due furono in stretto contatto fra il 1952 e il 1954. Frumkin, oltre a organizzare nella sua galleria di Chicago la prima personale americana di Burri agli inizi del 1953 e un'altra l'anno successivo, fu in quegli anni il principale interlocutore dell'artista nel mercato dell'arte statunitense. Al tempo dei primi rapporti con Frumkin, Burri si era segnalato anche a Catherine Viviano, con la quale l'aveva messo in contatto l'onnipresente Matta. Viviano era la gallerista italo-americana con base a New York grazie alla quale molti artisti italiani, specialmente Afro Basaldella, ebbero successo negli Stati Uniti, ma ella non era interessata al lavoro di Burri, benché già nel 1952 fosse in possesso di alcune sue opere di piccolo formato<sup>17</sup>. In quell'anno Burri le scrive, e lo stesso Frumkin, probabilmente su indicazione dell'artista, cerca di sollecitarla, ma i tentativi non hanno successo<sup>18</sup>.

La mostra da Frumkin a Chicago, apertasi nel gennaio del 1953, comprendeva anche i *Sacchi*, lavori che Burri aveva cominciato a

15 Comunicazione di Jean Frumkin, vedova del gallerista, a Davide Colombo del 8.VII.2008, n. 50 (ringrazio Davide Colombo per aver risposto a un mio interrogativo a questo riguardo). La donna sottolinea l'importanza dell'aiuto di Matta nell'avvio della galleria di Frumkin. Archives of American Art (da ora in poi A.A.A.); Allan Frumkin Gallery records, 1880, 1944-2016, Box 10, Folder 19: Burri, Alberto, 1952-2008, n. 50. La corrispondenza è digitalizzata ed è reperibile all'indirizzo: <https://www.aaa.si.edu/collections/allan-frumkin-gallery-records-17504/series-3/box-10-folder-19>; nelle note che seguono si fa riferimento a questi documenti, nella numerazione presente sul sito.

16 Vd. nota precedente.

17 M. Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 94.

18 Frumkin a Burri, 2.VIII.1952, n. 12; Frumkin avverte tuttavia Burri di una visita a Roma di Viviano, sperando in un cambio d'opinione della gallerista, una volta che avesse visto il complesso delle opere nello studio dell'artista. Su Burri e Viviano, M. Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 94.

realizzare già nel 1952, ma non aveva ancora esposto, ritenendo forse più prudente tenerli fra le pareti dello studio. Come si vede in una fotografia dell'installazione della mostra di Chicago apparsa nel numero 4-5 di "Arti Visive", la rivista della Fondazione Origine, del maggio del 1953, uno dei *Sacchi* esposti da Frumkin era *Lo Strappo* [i5238]. Uno *Studio per lo Strappo* [i5240] (il titolo aveva un'intenzione ironica) era stato esposto alla Biennale di Venezia del 1952, dove venne acquistato da Lucio Fontana.

Si deve all'interessamento di Frumkin anche la prima personale di Burri a New York, tenutasi alla Stable Gallery di Eleanor Ward fra il 23 novembre e il 12 dicembre del 1953, che coincide, come vedremo, con l'importante collettiva *Younger European Painters* organizzata da James Johnson Sweeney al Guggenheim, apertasi il 2 dicembre, in cui figura un'opera di Burri<sup>19</sup>. La mostra alla Stable Gallery segue in ordine di tempo, suggestivamente, la doppia personale di Robert Rauschenberg e Cy Twombly tenutasi fra il 15 settembre e il 3 ottobre di quell'anno nella stessa sede. I due avevano incontrato Burri nel 1953 a Roma, nel corso di un viaggio iniziato nel 1952, che li aveva portati prima a Roma, poi in Nord Africa, poi di nuovo a Roma. Rauschenberg, allora ventisettenne, sconosciuto e squattrinato, autore in quel momento di singolari opere-feticcio, riesce tramite, Guidarino Guidi, assistente di Gaspero del Corso, ad avere nel 1953 una personale all'Obelisco (*Scatole e feticci personali*<sup>20</sup>) e tramite la galleria, fa ripetutamente visita a Burri nel suo studio, una volta almeno in compagnia di Twombly. Se le conseguenze di queste visite furono per Burri inesistenti, innescarono in Rauschenberg un interesse destinato a svilupparsi, come ha sottolineato Giorgio Di Domenico, nell'autunno successivo<sup>21</sup>.

19 J.J. Sweeney, *Younger European Painters*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Guggenheim Museum, New York 1953. Come suggerisce Frumkin in una lettera a Burri del settembre del 1953, il novembre successivo prometteva di essere "il mese di Burri" a New York (Frumkin a Burri, 29.IX.1953, n. 26). La mostra al Guggenheim si aprì, in realtà, soltanto il 2 dicembre. La lettera di Frumkin è citata anche in G. Di Domenico, "The deliberate and the haphazard": Robert Rauschenberg alla prima personale newyorkese di Alberto Burri, in "Prospettiva", n. 184, ottobre 2021, p. 36.

20 Roma, Galleria dell'Obelisco, *Bob Rauschenberg. Scatole e feticci personali*, dal 3 marzo 1953.

21 La questione dell'importanza delle visite romane di Rauschenberg a Burri è ampiamente dibattuta. Mi limito qui a citare il contributo recente di Giorgio

Il carteggio tra Frumkin e Burri toglie ogni dubbio sul fatto che il gallerista di Chicago fosse dietro alla mostra della Stable Gallery. Fu lui, infatti, a prendere contatto con Eleanor Ward e a scegliere le opere durante un soggiorno a Roma nel luglio del 1953<sup>22</sup>. Detto questo, direttore della galleria era l'artista Nicolas Carone, noto a Frumkin (come artista)<sup>23</sup> e allo stesso Burri, perché Carone aveva soggiornato a Roma, all'American Academy, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta. In un'intervista concessa nel 1968 a Perry Cummings l'artista italo-americano ha sostenuto di avere egli stesso introdotto Burri (prima che questi si dedicasse seriamente alla pittura) all'arte americana d'avanguardia<sup>24</sup>. Nella stessa intervista Carone dichiara di avere avuto la responsabilità della programmazione delle attività espositive della Stable Gallery<sup>25</sup> e, secondo Mario Diacono, anche Rauschenberg avrebbe avuto un ruolo nella scelta di organizzare una mostra di Burri alla Stable<sup>26</sup>. Può darsi quindi che la proposta iniziale di Frumkin a Eleanor Ward fosse stata corroborata dall'intervento di Carone e Rauschenberg: entrambi conoscevano Burri ed erano vicini alla proprietaria. Il merito principa-

---

Di Domenico che, mi sembra, mette a fuoco la vicenda con elementi nuovi e ipotesi convincenti: Di Domenico, *"The deliberate and the haphazard": Robert Rauschenberg alla prima personale newyorkese di Alberto Burri*, cit., pp. 33-52. Anche per Twombly, sostiene Emily Braun, la visita allo studio di Burri fu importante (si pensi soltanto al rapporto fra i grandi *Bianchi* burriani e lavori di Twombly eseguiti a Roma tra la fine degli anni Cinquanta e l'alba dei Sessanta): E. Braun, *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, in Ead., M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 76.

- 22 Frumkin a Burri, 12.VI.1953, n. 25 e Frumkin a Burri, 29.IX.1953, n. 26.  
 23 Frumkin a Matta, 1 agosto 1952. A.A.A., Allan Frumkin Gallery records, 1880, 1944-2016; Series 3: Artist Files, 1944-2015, Matta, Roberto, Correspondence, 1952-1955, Box 13, Folder 4, n. 73. Anche queste carte sono digitalizzate e consultabili all'indirizzo <https://www.aaa.si.edu/collections/allan-frumkin-gallery-records-17504/series-3/box-13-folder-4>.  
 24 Nicolas Carone, intervista raccolta da Perry Cummings per gli Archives of American Art Oral History Program (11-17 maggio 1968), trascrizione consultabile al seguente indirizzo: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-nicholas-carone-12714>.  
 25 *Ibidem*: "I got all the artists for her".  
 26 M. Diacono, *Burri e/o l'America: il Ground Zero della pittura*, in B. Corà (a cura di) *Burri lo spazio di materia/tra Europa e Usa*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2016, p. 59.

le della mostra fu tuttavia di Frumkin, che aspirava ad avere un ruolo privilegiato nel mercato americano di Burri.

La personale di Burri alla Stable Gallery è stata ricostruita da Giorgio Di Domenico sulla base di materiali d'archivio e in particolare del ritrovamento di una serie di fotografie scattate da Rauschenberg nei locali dalla galleria. I documenti consentono allo studioso non solo di chiarire quali fossero le opere esposte, ma anche di fare il punto sulla questione, assai dibattuta, dell'interesse di Rauschenberg per il lavoro di Burri. Se l'americano fu colpito dai *Sacchi* già a Roma nel 1953, tracce di una possibile influenza si ritrovano tuttavia solo nei *Combine* eseguiti dopo la mostra newyorkese, che sembra quindi aver giocato il ruolo decisivo nel far sì che le prime impressioni romane si sedimentassero e producessero un risultato visibile<sup>27</sup>.

Nello stesso novembre del 1953 Frumkin propose a Burri una seconda personale a Chicago<sup>28</sup>, che in effetti si tenne nell'aprile del 1954. Già dalla fine del 1953, tuttavia, i rapporti fra i due si erano guastati. Burri era insoddisfatto del trattamento economico riservatogli da Frumkin, che teneva prezzi bassi, non lo pagava regolarmente e soprattutto avrebbe voluto rappresentare Burri in esclusiva per gli Stati Uniti. L'artista, tuttavia, non voleva accettare vincoli e anzi, il 17 novembre del 1953, a cinque giorni dall'inaugurazione della personale alla Stable Gallery, comunicava a Frumkin di essere stato avvicinato da persone che gli offrivano buone condizioni per rappresentarlo a New York e si diceva incline ad accettarle<sup>29</sup>. Si tratta verosimilmente della gallerista Martha Jackson, in collaborazione con la quale fu organizzata la seconda mostra di Burri (*Second Burri Exhibition*) alla Stable Gallery. All'inaugurazione, il 23 maggio del 1955, era presente Gaspero del Corso: in questa occasione egli annota sul suo diario che l'importante mercante Knoedler aveva manifestato un interesse per il lavoro di Burri, ma a quanto ne so la cosa non ebbe seguito<sup>30</sup>. Jackson aveva esposto lavori di Burri nelle collettive *New Talent* e *Younger American and European Painters*

27 Qui sono costretto a strizzare in due righe un'argomentazione condotta in modo assai più ampia da Di Domenico nel suo testo.

28 Frumkin a Burri, 24.XI.1953, n. 30.

29 Burri a Frumkin, 17.XI.1953, n. 27.

30 Agenda dei del Corso, 1954, in Archivio Jaja Indrimi, Archivio Irene Brin, Gaspero del Corso e L'Obelisco.

tenutesi rispettivamente nel marzo e nella primavera avanzata del 1954. Anche i rapporti fra Burri e Martha Jackson si deteriorarono alla fine del '54, salvo poi riprendere negli anni successivi<sup>31</sup>, e consolidarsi con la personale tenutasi in galleria nel 1960.

Nel corso della seconda mostra di Burri alla Stable Gallery, Eleanor Ward (riferisce Mario Diacono) organizzò uno *shooting* in galleria con la fotografa Louise Dahl-Wolfe: le fotografie ritraevano una modella che posava in abiti griffati in mezzo alle opere di Burri e accompagnavano due articoli di moda pubblicati sul numero di "Harper's Bazaar" del settembre 1955. Le immagini erano una smaccata imitazione<sup>32</sup> di quelle scattate da Cecil Beaton e pubblicate sul numero di "Vogue" del marzo 1951, dove modelle elegantemente vestite erano riprese sullo sfondo dei quadri di Pollock installati nella personale dell'artista tenutasi nel novembre del 1950 da Betty Parsons. Nonostante il *kitsch*, l'operazione è un sintomo del crescente interesse statunitense per l'arte di Burri.

Benché Irene Brin fosse da qualche anno la corrispondente da Roma di "Harper's Bazaar", ella non sembra aver avuto parte attiva nella pubblicazione delle fotografie di Dahl-Wolfe, peraltro sua amica. Il contributo maggiore della Galleria dell'Obelisco alle fortune americane di Burri resta la pubblicazione, in italiano e inglese, della prima monografia sull'artista, sottile, ma di grande formato, magnificamente illustrata e introdotta dal testo, faticosamente ottenuto, di Sweeney<sup>33</sup>. Il critico presenta un Burri chirurgo che medica le ferite, istituendo un'equivalenza diretta fra la tela di sacco sdrucita e la carne offesa. Più che in quest'ultima veste, tuttavia, la promozione del lavoro di Burri negli Stati Uniti da parte del Corso sembra avere un sapore diverso. Secondo Raffaele Bedarida, infatti, le iniziative americane dell'Obelisco, superati gli anni terribili dell'immediato

31 M. Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p.p. 100 e 104.

32 M. Diacono, *Burri e/o l'America: il Ground Zero della pittura*, in B. Corà (a cura di) *Burri lo spazio di materia/tra Europa e Usa*, cit., p. 61.

33 L'impaginato del volume era pronto già a metà del '54, ma Sweeney tardò a consegnare il testo, che arrivò solo nel gennaio del 1955; C. Zambianchi, *Burri all'Obelisco*, in V. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin e la Galleria dell'Obelisco*, cit., p. 197.

dopoguerra, tendevano a proporre la visione più ottimistica di un'Italia in ripresa<sup>34</sup>. In questa direzione vanno le due collettive americane, minori ma interessanti, messe assieme dai del Corso (specialmente da Irene) a cui Burri partecipa. La prima, *Twenty Imaginary Views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists*, organizzata in collaborazione con Helena Rubinstein, circola con successo negli Stati Uniti per un paio d'anni e viene infine trasferita a Parigi<sup>35</sup>. Dopo una tappa iniziale all'Obelisco nel giugno del 1953 e una sosta caprese, la mostra partì alla volta di New York dove inaugura in ottobre presso la sede della collezione di proprietà della titolare della famosa casa di cosmetici. Tramite l'Obelisco, Rubinstein aveva acquistato "vedute immaginarie" dell'America di venti giovani italiani e ci aveva imbastito un'operazione autopromozionale. Dopo qualche riserva iniziale sull'adeguatezza del lavoro di Burri a quell'occasione<sup>36</sup>, l'artista è invitato a esporre un *Sacco* che porta un titolo inventato (si direbbe) per compiacere il pubblico americano: *Jazz* [i.5341].

La seconda collettiva organizzata dall'Obelisco negli Stati Uniti è la rassegna itinerante *Young Italian Painters – Eterna Primavera*, la cui prima tappa fu al Contemporary Arts Center di Cincinnati nell'ottobre del 1954, e poi passò per Chicago, Los Angeles, Santa Barbara, San Francisco e New York. Burri vi esponeva cinque *Sacchi*, fra cui *TTX* [i.5370], in una compagnia di artisti legati alla galleria romana che appare *a posteriori* singolare: accanto a opere di pittori già famosi, come Afro, Giorgio Morandi, Massimo Campigli, Zoran Mušič,

34 R. Bedarida, *Export/Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, PhD thesis, Graduate Center, City University of New York, 2016, p. 153; e Id., *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017, p. 121.

35 Sulla mostra vd. M. Fontanella, *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p.p. 97 e 109, note 32 e 33 e G. Tulino, *La galleria dell'Obelisco e l'esportazione in America dell'arte fantastica italiana: la mostra itinerante Twenty Imaginary Views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists, 1954*, in C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella (a cura di), *In Corso d'Opera 2. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in storia dell'arte della Sapienza Università di Roma*, Campisano, Roma 2018, pp. 259-267.

36 Agenda dei del Corso, 27 marzo 1953, nota di Gaspero, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondo Irene Brin, Gaspero Del Corso e L'Obelisco.

Franco Gentilini, Renzo Vespignani e Fausto Pirandello, erano inclusi infatti lavori di artisti destinati a lasciare tracce meno profonde sull'arte dei decenni successivi, come ad esempio Nino Caffè, Ivan Mosca, Aldo Pagliacci, Arturo Piletti e Mario Russo.

Sin qui, per sommi capi, la vicenda del rapporto di Burri con il mercato privato statunitense negli anni Cinquanta. Burri ebbe tuttavia anche una fortuna precoce nel rapporto con le istituzioni museali americane, innescato nell'aprile del 1953 da un evento casuale. In quel mese si era infatti inaugurata una ricca e importante personale di Burri alla Fondazione Origine: lo spazio era di fatto lo studio di Ettore Colla, amico di Burri e cofondatore nel 1950 (con lo stesso Burri, Mario Ballocco e Giuseppe Capogrossi) del gruppo Origine, scioltosi a pochi mesi dalla nascita. La mostra, a differenza di quella dell'anno precedente all'Obelisco, era ricca di opere di freschissima esecuzione ed era introdotta da uno scritto molto partecipato e sensibile di Emilio Villa<sup>37</sup>. In quel periodo Sweeney era arrivato a Roma per riprendere da Colla alcuni disegni di Vasilij Kandinskij che lo scultore avrebbe dovuto esporre in una mostra poi non realizzata. In questa circostanza, secondo Aldo Tagliaferri, il solito Matta, su invito di Colla, scortò Sweeney nello studio di Burri<sup>38</sup>. Il

37 Tra i primi critici di Burri, Emilio Villa fu forse il più sensibile e acuto. I quattro scritti maggiori degli anni '50 (uno del 1951, due del 1953 – il primo edito in "Arti Visive", nn. 4-5, il secondo nel catalogo della mostra dell'artista alla Fondazione Origine – e uno del 1959) sono ripubblicati in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (1970), ristampa anastatica, vol. 1, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 42-50.

38 A. Tagliaferri, *La parola assoluta*, in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Complementi e Supplementi*, a cura di Id., vol. 2, Le Lettere, Firenze 2008, p. 403. Burri racconta la storia così: "Io mi trovavo a Città di Castello, e Colla mi telefonò che era andato da lui Sweeney per recuperare dei disegni su carta di Kandinskij [...] [...] Quando arrivò Sweeney per recuperare i disegni, trovò esposti presso la Fondazione numerosi lavori, tra cui un mio quadro del 1953"; S. Zorzi, *Parola di Burri*, Allemandi, Torino 1995, pp. 29-30. Questo fu uno dei vari motivi per cui Colla si giocò l'amicizia di Piero Dorazio, che avrebbe anch'egli sperato di ricevere una visita del critico: lettera di P. Dorazio a E. Prampolini, 27 dicembre 1953, da New York; stralcio in F.R. Morelli (a cura di), *Cronologia Origine 1950-'58*, in Ead., M. Vanni, *Un mondo visivo nuovo: Origine, Balla, Kandinskij e le astrazioni degli anni '50*, catalogo della mostra, Lucca Center of Contemporary Art, Lucca – Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, p. 116.

critico fu colpito dal lavoro dell'artista e lo invitò subito alla mostra *Younger European Painters: A Selection*, apertasi al Guggenheim nel dicembre del 1953 e poi itinerante in altri musei statunitensi sino al 1956. L'opera scelta era un *Sacco*, intitolato *Composition* (1953) [i5319], prestato dall'autore e poi acquisito dal museo, dove tuttora è conservato. Fra i critici americani Sweeney, uomo potentissimo nel sistema dell'arte americano, fu precoce e fedele ammiratore di Burri fra i Cinquanta e i Sessanta. Non soltanto, come si è visto, scrisse il testo per la prima monografia sull'artista (1955)<sup>39</sup>, ripreso in parte come introduzione alla personale di Burri nell'ambito della Quadriennale di Roma del 1955, ma nel settembre del 1956 introdusse anche la mostra di Burri tenutasi a Venezia presso la Galleria del Cavallino di Carlo Cardazzo. Curò inoltre la grande retrospettiva itinerante dell'artista, che, apertasi nel novembre del 1957 al Carnegie Institute di Pittsburgh, toccò successivamente Chicago, Buffalo e San Francisco. Tradotto in italiano e con qualche piccolo taglio in testa e in coda, lo scritto introduttivo per quest'ultima mostra fu usato come introduzione per la sala di Burri alla Biennale del 1958. Per limitarsi solo alla prima fase della carriera di Burri negli Stati Uniti, Sweeney curò anche l'importante personale dell'artista tenutasi al Museum of Fine Arts di Houston nel 1963, di cui era diventato direttore due anni prima.

La mostra del 1953 al Guggenheim segna l'inizio dell'interesse dei musei statunitensi per l'opera di Burri, che va di pari passo con un notevole successo presso i collezionisti e con le mostre nelle gallerie private. Si deve ancora a Frumkin un primo tentativo di contatto con Alfred H. Barr jr., l'influente direttore delle collezioni del Museum of Modern Art di New York (e suo primo direttore)<sup>40</sup>. Grazie forse a questo passo iniziale, più probabilmente in virtù della forza e qualità dalle mostre newyorkesi dei due anni successivi, Burri venne invitato dal MoMA a partecipare alla mostra *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, curata da Andrew Carn-duff Ritchie e tenutasi tra il maggio e l'agosto del 1955, dove Burri

39 J.J. Sweeney, *Burri*, L'Obelisco, Roma 1955.

40 Lo dice sulla base di materiali d'archivio Megan Fontanella, in Ead. *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri's Early Career in America*, in E. Braun, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 95.

espose quattro lavori, fra cui il *Sacco e Bianco* (1953) [i5327], ora conservato al Musée national d'art moderne di Parigi. Per il catalogo l'artista scrisse un breve testo dove sottolineava l'irriducibilità delle sue opere al linguaggio parlato<sup>41</sup>. In questi anni Burri inizia ad avere un fiorente mercato negli Stati Uniti (prova ne siano le provenienze di tanti dei lavori presenti alla mostra del centenario, organizzata da Emily Braun nel 2015). E dalla metà degli anni Cinquanta in poi le sue fortune in America si stabilizzano. Alcuni episodi ci sono già noti, come la ricca personale itinerante *Paintings by Alberto Burri*, partita nel 1957 da Pittsburgh. L'anno successivo, nella stessa città, la giuria del Premio Carnegie, dove sedevano tra gli altri Marcel Duchamp e Lionello Venturi, attribuisce a Burri il terzo premio per la pittura, per il *Grande legno 2* [i589], del 1958 (figg. 1-2). Venturi aveva già incluso un'opera di Burri – *Combustione sacco* [i5628], del 1956 – nella collettiva *Painting in Post-War Italy: 1945-1957*, da lui organizzata nel 1957 a New York, alla Casa Italiana della Columbia University (fig. 3). Nell'introduzione al catalogo il critico dedica all'artista due righe, un po' distratte<sup>42</sup>.

La durezza degli anni di prigionia in Texas fu quindi, almeno in parte, compensata dall'intensa e precoce fortuna espositiva e di mercato che il lavoro di Burri ebbe negli Stati Uniti. Anche sul piano delle voci critiche la risposta fu ampia e tempestiva. Mi limito ai due episodi maggiori della metà degli anni Cinquanta: la già più volte citata monografia di Sweeney (1955) e una corrispondenza da Roma di Milton Gendel, uscita su "Art News" nel dicembre del 1954<sup>43</sup>.

41 A. Burri, [senza titolo], in A. C. Ritchie (a cura di), *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, cit., p. 82.

42 "Alberto Burri (b. 1915) a vigorous personality if there ever was one, uses textile substances to multiply the reflections of his own dark color and to suggest a new world of mystery": L. Venturi, *Introduction*, in Id. (a cura di), *Painting in Post-War Italy 1945-1957*, catalogo della mostra, The Casa Italiana of Columbia University, New York – The Casa Italiana of Columbia University, New York 1957, p. VIII. Il lavoro di Burri è riprodotto al n. 43, ruotato di 90 gradi rispetto alla riproduzione nel catalogo ragionato.

43 M. Gendel, *Burri Makes a Picture*, in "Art News", vol. 53, n. 8, dicembre 1954, pp. 28-51 e 67-69; su questo articolo vd. ad esempio: G. Agosti, *Una visita nello studio di Burri*, in "Roma moderna e contemporanea", vol. 4, n. 3, 1996, pp. 751-766; B. Drudi, *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo. Gli anni tra New York e Roma 1940-1962*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 166-173.

La lettura di Sweeney, lo si è detto, percorre una strada già battuta (ad esempio da Emilio Villa<sup>44</sup>, Lorenza Trucchi<sup>45</sup> e André Pieyre de Mandiargues<sup>46</sup>) nella prima fase della storia critica dell'artista: l'autore presenta Burri come il chirurgo tornato dalla guerra e dalla prigionia, che manipola, cura e sutura, con senso dell'ordine pierfrancescano, una materia dolente e tragica, analogo della carne ferita<sup>47</sup>. Come Villa, Sweeney avverte la qualità mistica della materia di Burri che però ribalta curiosamente in una chiave folklorica napoletana (mentre il pittore veniva da Città di Castello). Burri diventa così un San Gennaro del collage: "Nel suo giorno di festa ci potremo immaginare ogni squarcio rosso delle sue composizioni liquefarsi e stillare sangue"<sup>48</sup>. Forse la trovata aveva allora una sua efficacia, ma letta oggi ha un sapore neanche troppo lievemente colonialista.

Milton Gendel, che scrive pochi mesi prima della pubblicazione del libro di Sweeney, è invece attento alla materialità e alle pratiche di Burri. Gendel, corrispondente da Roma della rivista "Art News", sollecitato dal direttore Thomas Hess<sup>49</sup>, sceglie Burri come oggetto di uno degli episodi di una lunga e fortunata rubrica apparsa sulla rivista a partire dal 1949, dedicata a pittori o scultori contemporanei colti nell'atto di eseguire un lavoro (a seconda dei casi, il tale dipinge un quadro o fa una scultura). L'articolo è spia dell'interesse per Burri da parte di una delle maggiori riviste americane specializzate nell'arte contemporanea. Come è stato sottolineato<sup>50</sup>, invece di intitolare l'articolo *Burri Paints a Picture*, "Art News" preferisce *Burri*

44 Vd. *supra*, nota 37.

45 L. Trucchi, *Dal casto Omiccioli all'alchimia di Burri*, in "Il Momento", 16 gennaio 1952, p. 3.

46 A. Pieyre de Mandiargues, *Burri*, in "Nouvelle Revue Française", anno 2, n. 20, agosto 1954, pp. 356-358.

47 Sulla fortuna di questa visione di Burri "medico" negli Stati Uniti vd. L. Melandri, *Finding Alberto Burri's place in America*, in Ead., M. Duncan (a cura di), *Combustione: Alberto Burri and America*, cit., p. 18.

48 J.J. Sweeney, *Burri*, cit. p. 5. Sul tema della carne ferita vd. anche K. Larson, *Alberto Burri and the Image of the Body in Post-Fascist Italy: Reconsidering the "Wound" Motif*, in "Art Journal", vol. 79, n. 3, 2020, pp. 42-57.

49 B. Drudi, *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo. Gli anni tra New York e Roma 1940-1962*, cit., pp. 198-199.

50 E. Braun, *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, in Ead., M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, cit., p. 55.

Makes a Picture (l'enfasi è mia): Burri cioè *fa* un quadro, non lo dipinge, sottolineando così i materiali eterodossi da cui era costituita l'opera, un *Gobbo* andato poi distrutto. L'autore mette l'accento sugli aspetti pragmatici dell'artista al lavoro, sottraendolo alla retorica del corpo ferito e della sofferenza e seguendolo nel suo fare, in dialogo stretto con le fotografie, affidate a Josephine Powell benché Gendel, dal canto suo, fosse anche un eccellente fotografo.

Negli anni Cinquanta, del resto, la critica statunitense aveva sempre visto il lavoro di Burri nell'ottica del collage, più che della pittura: la prima mostra di Burri in uno spazio pubblico statunitense si intitolava infatti *The Collages of Alberto Burri* ed era curata da James P. Byrnes, il cui testo introduttivo ricalcava però le idee di Sweeney. La mostra era allestita con opere in prestito dalla Stable Gallery e fece varie tappe, la prima fra il 4 e il 31 ottobre del 1955 al Fine Arts Center di Colorado Springs<sup>51</sup>.

La partecipazione alla mostra *The Art of Assemblage*, curata da William Seitz, e inaugurata il 2 ottobre del 1961, all'alba del nuovo decennio, è ben altra cosa. Ha un significato culturale che non si limita a prendere atto delle opzioni tecniche dell'artista, ma lo comprende in un percorso dedicato all'impiego di mezzi non canonici nell'arte moderna, dal Simbolismo fino al presente. Sottolineando la cesura con l'Espressionismo astratto<sup>52</sup> Seitz provava a disegnare una genealogia delle esperienze più recenti dell'arte contemporanea, non solo statunitense. Burri era presente con due magnifici *Sacchi*: *Tutto nero* (1956) [i.5637] e *Sacco P5* (1953 esposto come "Sack Number 5" [i5329]).

Nella mostra di Seitz, Burri era presentato come parte di una numerosa compagnia di artisti, dai neodada ai novorealisti, dediti al montaggio di frammenti eteroclitici tratti dalla vita di ogni giorno. Benché il curatore nel catalogo avesse deciso di ritagliare, a mo' di didascalìa per le opere di Burri, un brano fra i più dolenti del

51 Ho visto solo il catalogo della tappa successiva, tenutasi all'Oakland Art Museum curato da J.P. Byrnes e con testi dello stesso e di P. Mills: J.P. Byrnes (a cura di), *Burri. An Exhibition Of Recent Collages. Lent By The Stable Gallery, New York City*, catalogo della mostra, Oakland Art Museum, Oakland – Oakland Art Museum, Los Angeles 1955.

52 W. Seitz (a cura di), *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York – Museum of Modern Art, New York 1961, p. 87.

libro di Sweeney<sup>53</sup>, il suo testo introduttivo andava in una direzione assai diversa: Seitz evidenziava infatti un raccorciamento della distanza fra l'opera d'arte e l'oggetto comune derivante "dal trattamento dei materiali". E aggiungeva: "Nei sacchi di Burri la mano viene attratta dai buchi sfilacciati in modo altrettanto inconsapevole che dallo strappo in un paio di pantaloni"<sup>54</sup>. Altro che ferite, suture e analogie fra l'epidermide del quadro e la carne viva: qui a prendersi la rivincita è l'esperienza quotidiana, espressa da una materia – scriveva nel 1952 Lorenza Trucchi – "tremenda e splendida, ricca e poverissima"<sup>55</sup>.

### Bibliografia

- A. Burri, catalogo della mostra, Galleria La Margherita, Roma – Galleria La Margherita, Roma 1947
- Agosti G., *Una visita nello studio di Burri*, in "Roma moderna e contemporanea", vol. 4, n. 3, 1996, pp. 751-766
- Bedarida R., *Export/Import: The Promotion of Contemporary Italian Art in the United States, 1935-1969*, PhD thesis, Graduate Center, City University of New York 2016
- Bedarida R., *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017, pp. 117-126
- Braun E., Fontanella M., Stringari C. (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (itinerante) – Guggenheim, New York 2015
- Braun E., *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, in Ead., M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (itinerante) – Guggenheim, New York 2015, pp. 24-89
- Burri A., [senza titolo], in A. C. Ritchie (a cura di), *The New Decade: 22 European Painters and Sculptors*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York – Museum of Modern Art, New York 1955, p. 82
- Byrnes J.P. (a cura di), *Burri. An Exhibition Of Recent Collages. Lent By The Stable Gallery, New York City*, catalogo della mostra, Oakland Art Museum, Oakland – Oakland Art Museum, Los Angeles 1955
- Calvesi M., *Alberto Burri*, Fabbri, Milano 1971

53 Ivi, p. 136.

54 Ivi, p. 81.

55 L. Trucchi, *Dal casto Omiccioli all'alchimia di Burri*, cit.

- Christov-Bakargiev C., Tolomeo M.G. (a cura di), *Burri. Opere 1944-1995*, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma – Electa, Milano 1996
- Corà B. (a cura di), *Burri: catalogo generale*, 6 voll., Fondazione Palazzo Albizzini, collezione Burri, Città di Castello 2015
- Di Domenico G., “*The deliberate and the haphazard*”: *Robert Rauschenberg alla prima personale newyorkese di Alberto Burri*, in “Prospettiva”, n. 184, ottobre 2021, pp. 33-52
- Diacono M., *Burri e/o l’America: il Ground Zero della pittura*, in B. Corà (a cura di) *Burri lo spazio di materia/tra Europa e Usa*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2016, pp. 58-61
- Drudi B., *Milton Gendel. Uno scatto lungo un secolo. Gli anni tra New York e Roma 1940-1962*, Quodlibet, Macerata 2017
- Fontanella M., *Begun Behind Barbed Wire: Alberto Burri’s Early Career in America*, M. Fontanella, C. Stringari (a cura di), *Alberto Burri: The Trauma of Painting*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York (itinerante) – Guggenheim, New York 2015, pp. 92-111
- Gendel M., *Burri Makes a Picture*, in “Art News”, vol. 53, n. 8, dicembre 1954, pp. 28-51 e 67-69
- Hamilton J., *Making Art Matter: Alberto Burri’s Sacchi*, in “October”, n. 124, primavera 2008, pp. 31-52
- Larson K., *Alberto Burri and the Image of the Body in Post-Fascist Italy: Reconsidering the “Wound” Motif*, in “Art Journal”, vol. 79, n. 3, 2020, pp. 42-57
- Mansoor J., *Marshall Plan Modernism. Italian Postwar Abstraction and the Beginnings of Autonomia*, Duke University Press, Durham e London 2016
- Melandri L., Duncan M. (a cura di), *Combustione: Alberto Burri and America*, catalogo della mostra Santa Monica Museum of Art, Santa Monica – Museum of Art, Santa Monica 2010
- Melandri L., *Finding Alberto Burri’s Place in America*, in Ead., M. Duncan (a cura di), *Combustione: Alberto Burri and America*, catalogo della mostra Santa Monica Museum of Art, Santa Monica – Museum of Art, Santa Monica 2010, pp. 16-27
- Morelli F.R. (a cura di), *Cronologia Origine 1950-’58*, in Ead., M. Vanni, *Un mondo visivo nuovo: Origine, Balla, Kandinskij e le astrazioni degli anni ’50*, catalogo della mostra, Lucca Center of Contemporary Art, Lucca – Carlo Cambi Editore, Poggibonsi 2009, pp. 89-127
- Pieyre de Mandiargues A., *Burri*, in “Nouvelle Revue Française”, anno 2, n. 20, agosto 1954, pp. 356-358
- Seitz W. (a cura di), *The Art of Assemblage*, catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York – Museum of Modern Art, New York 1961
- Sweeney J.J., *Younger European Painters*, catalogo della mostra, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York – Guggenheim Museum, New York 1953
- Sweeney J.J., *Burri*, L’Obelisco, Roma 1955
- Tagliaferri A., *La parola assoluta*, in E. Villa, *Attributi dell’arte odierna 1947/1967. Complementi e Supplementi*, a cura di Id., vol. 2, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 389-430

- Trucchi L., *Dal casto Omiccioli all'alchimia di Burri*, in "Il Momento", 16 gennaio 1952, p. 3
- Tulino G., *La galleria dell'Obelisco e l'esportazione in America dell'arte fantastica italiana: la mostra itinerante Twenty Imaginary Views of the American Scene by Twenty Young Italian Artists, 1954*, in C. Di Bello, R. Gandolfi, M. Latella (a cura di), *In Corso d'Opera 2. Giornate di studio dei dottorandi di ricerca in storia dell'arte della Sapienza Università di Roma*, Campisano, Roma 2018, pp. 259-267
- Venturi L., *Introduction*, in Id. (a cura di), *Painting in Post-War Italy 1945-1957*, catalogo della mostra, The Casa Italiana of Columbia University, New York – The Casa Italiana of Columbia University, New York 1957, pp. V-IX
- Villa E., *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (1970), ristampa anastatica, vol. 1, Le Lettere, Firenze 2008
- Zambianchi C., *Burri all'Obelisco*, in V. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi (a cura di), *Irene Brin e la Galleria dell'Obelisco*, Drago Editore, Roma 2018, pp. 193-203
- Zorzi S., *Parola di Burri*, Allemandi, Torino 1995



Fig. 1. Fotografia del *Grande legno 2* [i589] (1958) per la giuria del Premio Carnegie (fronte), 1958; Archivio di Lionello Venturi, Dipartimento SARAS, Sapienza Università di Roma.

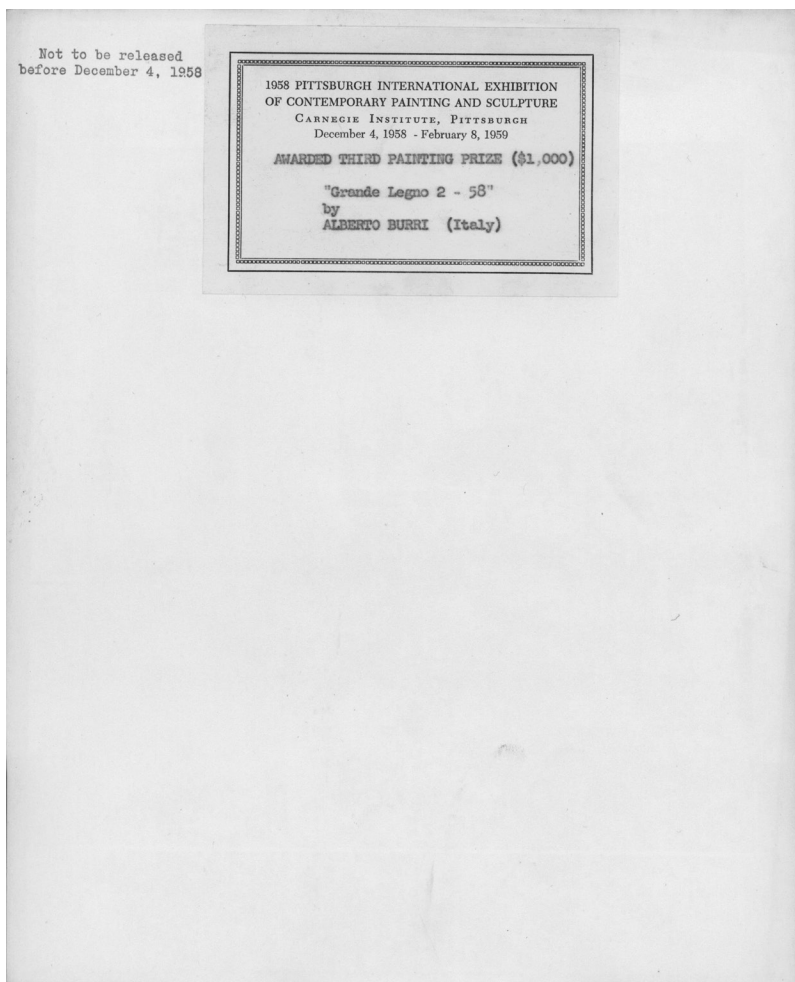


Fig. 2. Fotografia del *Grande legno 2* [i589] (1958) per la giuria del Premio Carnegie (retro), 1958; Archivio di Lionello Venturi, Dipartimento SARAS, Sapienza Università di Roma.

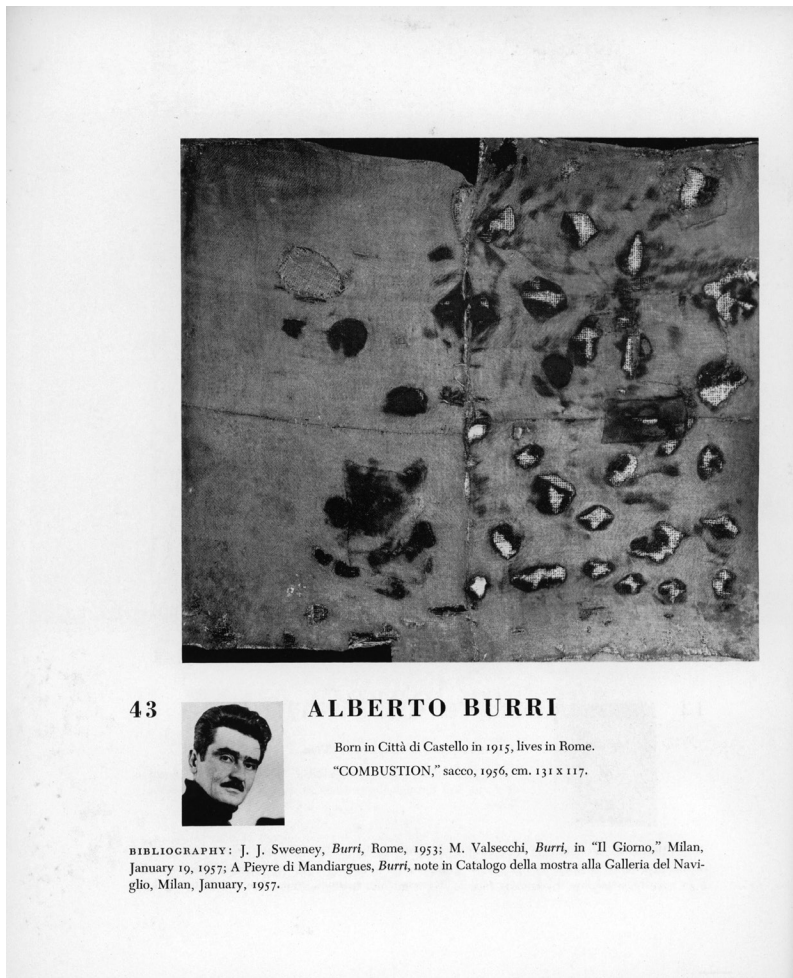


Fig. 3. Pagina dedicata a Burri nel catalogo della mostra *Painting in Post-War Italy: 1945-1957*, New York, Casa Italiana, Columbia University, 1957.





MARTINA CARUSO\*

## GUERRA BIOLOGICA E ANTIAMERICANISMO NELLA CULTURA VISUALE ITALIANA DEL DOPOGUERRA

Nel 1953, anno della morte di Iosif Stalin, l'Italia ospitò, prima a Roma e poi a Milano<sup>1</sup>, una grande retrospettiva dei dipinti di Pablo Picasso dedicati al tema della guerra. Uno di questi, *Il massacro in Corea* (1951), divenne presto oggetto di controversie politiche. In occasione della sua prima esposizione al pubblico al Salon de Mai di Parigi nel 1951, il dipinto era già stato recensito negativamente sia dalla critica di sinistra che da quella di destra. La scrittrice e membro del Partito Comunista Francese Hélène Parmelin riferì, infatti, che i compagni francesi non consideravano l'opera "politicamente corretta" dal momento che le figure robotiche dipinte da Picasso non erano immediatamente identificabili come americani<sup>2</sup>. Per i critici americani, invece, queste figure, pronte a uccidere a colpi di pistola bambini e donne coreane indifese – di cui due incinte –, erano sicuramente riconoscibili come soldati statunitensi: l'opera costituiva dunque un'evidente offesa agli Stati Uniti<sup>3</sup>.

Dipinto in grigi tenui, verdi e blu, *Il massacro in Corea* fu comunque una delle prime opere a trattare un tema anticoloniale, argomento e preoccupazione quest'ultimo, destinato a caricare politicamente il Salon d'Automne del 1951 dove vennero presentate molte altre

---

\* Traduzione dall'inglese di Michela Morelli.

1 L. Venturi (a cura di), *Pablo Picasso*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma – De Luca Editore, Roma 1953; F. Russoli (a cura di), *Pablo Picasso*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano – Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1953.

2 H. Parmelin, *Picasso Plain: An Intimate Portrait*, Secker & Warburg, London 1959, p. 192, citata anche in J. Keene, *Framing Violence, Framing Victims: Picasso's Forgotten Painting of the Korean War*, in "Cultural History", vol. 6, n. 1, April 2017, p. 92. Per un'ulteriore analisi de' *Il massacro in Corea* di Picasso da una prospettiva comunista si veda G. R. Utley, *Picasso: The Communist Years*, Yale University Press, London 2000, pp. 147-152.

3 J. Keene, *op. cit.*, p. 84.



opere d'intonazione anticoloniale di grande formato<sup>4</sup>. L'insoddisfazione per il dipinto da parte della critica di entrambi gli schieramenti politici è stata forse una delle ragioni per cui il quadro è scivolato nell'oblio della storia dell'arte ed è considerato il dipinto più dimenticato di Picasso<sup>5</sup>. Non a caso, la guerra di Corea è anche nota come la guerra dimenticata.

Il conflitto in Corea (25 giugno 1950-27 luglio 1953) è stato la prima “guerra calda” nel più ampio scenario della guerra fredda ed è diplomaticamente uno degli scontri più complicati del XX secolo<sup>6</sup>. Uno studio del 2009 sul modo in cui questa particolare guerra viene esposta nei libri di testo di Stati Uniti, Cina, Corea e Giappone evidenzia come ogni nazione narri le vicende da punti di vista storici differenti: a eccezione dei libri di testo cinesi – i quali considerano aggressori i sudcoreani sostenuti dagli Stati Uniti – le altre nazioni accettano la prospettiva per cui fu invece la Corea del Nord, sostenuta da Stalin, a invadere per prima il Sud<sup>7</sup>.

Una delle narrazioni connesse alla guerra di Corea più trascurata dagli studi è quella relativa alle accuse mosse dalla Cina e dall'Unione Sovietica all'esercito americano di impiegare armi biologiche nel conflitto<sup>8</sup>. Le accuse, che, come vedremo, includevano l'ipotesi

4 S. Wilson, “*Délit de témoignage*”: André Fougeron à travers un siècle, in B. Gaudichon (a cura di), *André Fougeron. 1913-1998. Voilà qui fait problème vrai*, catalogo della mostra, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix – La Piscine, Roubaix, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2014, p. 43.

5 J. Keene, *op. cit.*, p. 82.

6 Per una panoramica storica sulla guerra di Corea, si vedano: G. Warner, *The Korean War*, in “International Affairs”, vol. 56, n. 1, January 1980, pp. 98-107; D. Halberstam, *The Coldest Winter: America and the Korean War*, Hyperion, New York 2007; B. Cumings, *The Korean War: A History*, Modern Library, New York 2010; S-K. Hwang S-K., *Korea's Grievous War*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 2016.

7 L. Lin, Y. Zhao, M. Ogawa, J. Hoge, B. Young Kim, *Whose History? An Analysis of the Korean War in History Textbooks from the United States, South Korea, Japan and China*, in “The Social Studies”, vol. 100, n. 5, 2009, p. 226.

8 Cfr. A. Kuech, *Cultivating, Cleansing, and Performing the American Germ Invasion: The Anatomy of a Chinese Korean War Propaganda Campaign*, in “Modern China”, vol. 46, n. 6, 2020, pp. 612-641, L. Liu, *Bacterial Imagination: Seeing the Enemy in the People's Republic of China of the Early 1950s*,

di ricorso da parte americana agli insetti come armi per la propagazione di malattie, furono pubblicate su diversi organi comunisti europei e in particolare in Italia e in Francia. In una delle scene di *La Guerra e la Pace* – estesa decorazione dipinta nel 1952 da Picasso nel suo atelier di Fournas à Vallauris e installata nel Tempio di Vallauris nel 1954 – insetti nocivi dalle sembianze aliene volano fuori da una piastra di Petri sorretta da una diabolica figura belligerante. Nonostante la possibile connessione di questa raffigurazione con le accuse sino-sovietiche, questo inquietante dettaglio non è menzionato nell'ampio volume che Claude Roy, scrittore e poeta amico di Picasso, dedicò all'opera nel 1954<sup>9</sup>.

Claude Roy e Yves Farge, autori entrambi comunisti, erano stati incaricati dal PCF di indagare sulle accuse e Farge pubblicò le sue conclusioni nel 1952 in *Témoignage sur la Chine et la Corée*, dove sostenne la veridicità dell'informazione sull'utilizzo di armi batteriologiche da parte degli Stati Uniti<sup>10</sup>. Perché dunque Roy, che era anche stato fotografato durante un incontro con John Quinn, tenente dell'esercito americano che aveva ammesso pubblicamente l'impiego di armi biologiche<sup>11</sup>, non avrebbe menzionato gli insetti alieni di Picasso nel suo volume su *La Guerra e la Pace*?

Lo scopo di questo saggio non è quello di stabilire la fondatezza delle accuse sino-sovietiche, ma di esaminare perché gli artisti italiani siano stati ispirati dall'immaginario antiamericano a queste connesse, con particolare attenzione alla raffigurazione degli insetti.

In quegli anni in Italia, il discorso dominante, finalizzato a sfidare l'egemonia americana, implicava la vittimizzazione della nazione,

---

in "China Perspectives", n. 1 (special feature), 2020, pp. 17-24; R. Rogaski, *No Nature, Annihilation, and Modernity: China's Korean War Germ-Warfare Experience Reconsidered*, in "The Journal of Asian Studies", vol. 61, n. 2, 2002, pp. 381-415; N. Yang, *Disease Prevention, Social Mobilization and Spatial Politics: The Anti Germ-Warfare Incident of 1952 and the "Patriotic Health Campaign"*, in "The Chinese Historical Review", vol. 11, n. 2, 2004, pp. 155-182.

9 C. Roy, *La guerre et la paix*, Editions Cercle d'Art, Paris 1954.

10 Y. Farge, *Témoignage sur la Chine et la Corée*, Les Editeurs Français Réunis, Paris 1952.

11 W. Burchett, *Una nuova testimonianza sulla guerra batteriologica: Il pilota John Quinn racconta le sue "esperienze"*, in "L'Unità", 21 maggio 1952, p. 8.



dipinta come ostaggio, o addirittura come colonia, degli Stati Uniti<sup>12</sup>. All'interno del Partito Comunista Italiano l'antiamericanismo si traduceva quindi in una forma di anticolonialismo e in questo modo il comunismo italiano si allineava alle posizioni dei partiti comunisti sovietici e dell'Europa orientale, seguendo la *doxa dei due campi* di Andrej Aleksandrovič Ždanov secondo la quale gli antidemocratici e imperialisti Stati Uniti, insieme ai loro alleati, erano contrapposti alla democratica e antimperialista URSS e ai suoi stati satelliti<sup>13</sup>. In questo costrutto propagandistico, l'Unione Sovietica mirava a promuovere una pace duratura e democratica che passasse attraverso la Germania smilitarizzata e la proibizione della bomba atomica<sup>14</sup>. Tuttavia, il 23 settembre 1949, il presidente statunitense Harry Truman annunciò che Stalin aveva fatto esplodere la bomba atomica *First Lightning* in Kazakistan, gettando così un'ombra sul "movimento per la pace" comunista<sup>15</sup>.

La crescente minaccia nucleare e l'avvento dell'era spaziale emergeranno progressivamente come nuove e destabilizzanti realtà del secondo dopoguerra e questo ebbe un effetto profondo sulla creatività artistica, cinematografica e letteraria. Come dimostrato dalle ricerche di Stephen Petersen, al di là del movimento spazialista e dell'arte nucleare italiane, persino Jackson Pollock "conceived his art as a formal expression of his age – that of the airplane, the atom bomb, and the radio"<sup>16</sup>.

Mentre esistono diversi studi in cui sono stati identificati e analizzati importanti aspetti della campagna di accuse sino-sovietica<sup>17</sup>, la

---

12 K. Pinkus, *Empty Spaces: Decolonization in Italy*, in *A Place in the Sun: Africa in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Patrizia Palumbo, Berkeley 2003, pp. 299-319; F. Gallo, *Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbosive italiane*, in "From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities", n. 6, 2020, pp. 23-24.

13 S. Wilson, *op. cit.*, p. 34.

14 Ivi, p. 34, nota 60 e A. Ždanov, *On the International Situation*, in G. Proccacci, G.M. Adibekov (a cura di), *The Cominform. Minutes of the three conferences, 1947, 1948, 1949*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 1994, p. 227.

15 S. Wilson, *op. cit.*, p. 37.

16 S. Petersen, *Space-Age Aesthetics Lucio Fontana, Yves Klein, and the Post-war European Avant-Garde*, Pennsylvania State University, University Park (PA) 2009, p. 112.

17 Vd. *supra*, nota 8.



cultura visuale nata attorno a questa presunta guerra batteriologica, sia in Italia che altrove, è stata poco approfondita. Beneficiando delle ricerche storiche sull'argomento, lo scopo di questo saggio è pertanto quello di analizzare come l'ideologia antiamericana prese forma nella cultura visuale comunista, con particolare attenzione all'esame dell'influsso della propaganda connessa alla guerra di Corea sulla pittura italiana. Verrà quindi ricostruita l'influenza esercitata dalle notizie di provenienza sino-sovietica riguardanti l'impiego di armi biologiche – diffuse anche dai media italiani con ampio corredo di fotografie di insetti – sulle scelte iconografiche e stilistiche degli artisti, arrivando così a comprendere come la rappresentazione della guerra batteriologica nelle pratiche pittoriche del dopoguerra, possa essere letta all'interno di un immaginario definibile come *psico-nucleare*.

#### *L'antiamericanismo nella pittura italiana sulla guerra di Corea*

I pannelli de' *La Guerra e la Pace* di Picasso furono visti per la prima volta in Italia in occasione delle già citate mostre di Roma e Milano. Il PCI aveva fatto pressioni affinché la grande retrospettiva si svolgesse in un drammatico periodo preelettorale<sup>18</sup>, impedendo così al governo democristiano di vietarla completamente. Tuttavia, *Il massacro in Corea* fu mal allestito<sup>19</sup> ed effettivamente esposto al pubblico solo quando la mostra si spostò a Milano<sup>20</sup>, giacché l'allora Sottosegretario di Stato, Giulio Andreotti, era riuscito a far escludere l'opera dalla sede romana. Malgrado, o forse proprio in ragione di questa diatriba politica, Renato Guttuso nel 1953 dipinse una sua versione del quadro di Picasso intitolata *Massacro in Corea I* e caratterizzata da accenti cromatici rossi, neri e rosa. Guttuso aveva già criticato l'intervento militare americano nella guerra di Corea in un dipinto del 1951, *Il sogno del guerrafondaio*, presentato all'inizio dello stesso anno nell'ambito della seconda edizione di *Arte contro*

18 A. Mattiolo, *1953: le mostre di Roma e Milano*, in A. Villari (a cura di), *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – edizioni S.A.C.S., Roma 1998, p. 155.

19 J. Keene, *op. cit.*, p. 91.

20 C. Maltese, "*Massacro in Corea*" di Picasso esposto nella mostra milanese, in "L'Unità del Lunedì", 28 settembre 1953, p. 7.

*le barbarie*, mostra che si proponeva come il capitolo successivo della grande manifestazione artistica omonima organizzata da “L’Unità” subito dopo la liberazione di Roma nel 1944<sup>21</sup>.

Poiché molti dei dipinti di questa seconda esposizione erano apertamente critici verso la guerra di Corea e l’interventismo americano – alcuni includendo anche le riconoscibili sembianze del generale americano Dwight D. Eisenhower che nello stesso periodo era in tournée ufficiale in Italia – la Democrazia Cristiana riuscì a far chiudere l’esposizione<sup>22</sup>. Quando pochi giorni dopo gli artisti e l’organizzazione si risolsero a tenere la mostra in forma privata presso la *Casa della Cultura*, la polizia antisommossa intervenne sul luogo comportandosi “come si fosse trattato di una bomba inesplosa”, scrive Guttuso nell’articolo *Cocciuti o barbari*, pubblicato su “L’Unità” del 13 marzo 1951<sup>23</sup>.

*Sogno di un guerrafondaio*, frettolosamente dipinto da Guttuso, mette sotto accusa l’imperialismo americano e la connivente subordinazione della DC nei suoi confronti mostrando Eisenhower camuffato da pastore mentre consegna le pecore a un macellaio con l’aiuto di un ambiguo Alcide De Gasperi, nel 1951 Presidente del Consiglio. Analogamente, *Il grande cacciatore* di Renzo Vespignani raffigura Eisenhower come uno scheletro ambulante che tiene al guinzaglio Mario Scelba, il tanto detestato Ministro degli Interni, e De Gasperi. In totale alla mostra che fu assimilata al *Concorso nazionale di arte figurativa* promosso dalle due testate comuniste “Rinascita” e “Vie Nuove” e inaugurata pubblicamente ad aprile alla Galleria La Conchiglia di Roma con il titolo mutato in *La Pace*<sup>24</sup>, furono esposte 378 opere di 240 artisti<sup>25</sup>.

21 Per un approfondimento sull’antiamericanismo e la guerra in Corea nella mostra *Arti contro le barbarie*, cfr. M. Dantini, *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, in Id., E. Pellegrini (a cura di), *Arte e comunismo in Italia 1943-1964*, “Predella”, n. 52, 2022, pp. 11-47 con particolare riferimento alle pp. 43-44.

22 *Ibidem*.

23 M. Carapezza, *Scritti Di Renato Guttuso*, Bompiani, Milano 2013, p. 1638.

24 *La pace ispira le opere d’arte*, in “Vie Nuove”, a. VI, n. 16, 22 aprile 1951, pp. 8-9.

25 L’esposizione fu poi trasferita, in versione ridotta, alla Galleria Cairoli di Milano e successivamente a Berlino Est in occasione dell’International Berliner Festwochen (il Terzo Festival Mondiale della Gioventù e degli Studenti)

La forte connotazione caricaturale di diverse opere presentate in quell'occasione, caratterizzava anche altri lavori meno noti, come ad esempio *l'Avvoltoio del Pacifico* (1950) di Guttuso. In questo disegno, il profilo aquilino del generale Douglas MacArthur, che guidò le truppe dell'ONU in Corea, è innestato all'altezza del collo al corpo piumato di un avvoltoio. Questo tipo di iconografia antimperialista e zoomorfa era particolarmente diffuso nei manifesti di propaganda cinesi e sovietici. Sebbene non sia chiaro se questi manifesti abbiano avuto un'influenza diretta sugli artisti membri del PCI, come vedremo, l'iconografia dei dipinti italiani di questo periodo può essere ricondotta a certe fotografie riprodotte dagli organi di stampa comunisti.

*Fotografia di insetti, alieni e la campagna sanitaria patriottica di Mao*

All'inizio del 1952 la stampa comunista europea, sovietica e cinese iniziò a pubblicare fotografie, poster e illustrazioni di mosche, pulci e zanzare portatori di malattie mortali come il tifo, la peste, la febbre gialla e il colera a corredo di articoli che, come anticipato, incolpavano gli Stati Uniti di aver lanciato attacchi biologici contro la Cina settentrionale e la Corea del Nord. Tra gli altri vettori di questo supposto conflitto batteriologico erano annoverati, e "riprodotti" in fotografia, anche ratti infetti, piume e pesci morti presumibilmente lanciati dagli aerei da guerra americani, mentre gli insetti sarebbero stati diffusi mediante l'utilizzo di vecchie bombe della Seconda Guerra Mondiale, precedentemente impiegate per trasportare volantini e dotate di piccoli paracadute che al momento dell'impatto con la terra si aprivano per rilasciare il loro contenuto letale nei campi e quindi nel flusso sanguigno dei nemici<sup>26</sup>.

---

nell'estate del 1951, a proposito si veda: R. Bianchi Bandinelli, *La Pace. Mostra Collettiva Di Pitture, Sculture e Disegni*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte La Conchiglia, Roma – Galleria d'Arte La Conchiglia, Roma 1951, p. 1. Per un approfondimento sulla mostra: C. Perin, *Guttuso e il Realismo in Italia 1944-1954*, Silvana Editoriale, Milano 2018.

26 Alcuni esempi di articoli corredati di fotografie includono: *Rapporto di una Commissione di esperti cinesi al Consiglio Mondiale della Pace*, in "La Pace", a. II, n. 4, aprile 1952, p. 10; *Voice des preuves qui démasquent les criminels de la guerre bactériologique*, in "L'humanité", 2 April 1952,

Se nessuna delle principali storie della guerra di Corea menziona l'incidente del conflitto biologico del 1952, gli studiosi interessati alla cultura visuale o alla cultura cinese si sono concentrati proprio su questo argomento<sup>27</sup>. Il presunto utilizzo di armi batteriologiche in Corea, in violazione delle Convenzioni di Ginevra, per gli artisti comunisti italiani divenne dunque uno dei primari e più incisivi soggetti per esprimere il loro sentimento antiamericano. La guerra batteriologica, infatti, era considerata ancora più sadica dell'uso del Napalm o della bomba atomica, a causa della sua insidiosità e dell'implicita difficoltà di identificare con certezza l'aggressore. Dall'aprile all'agosto del 1952, e con frequenza decrescente fino alla fine dell'anno, nella stampa comunista italiana abbondarono quindi fotografie e illustrazioni di insetti spaventosi.

Alcune fotografie di insetti pubblicate dalla stampa comunista sembrano essere state condivise sia nei paesi in cui esistevano testate comuniste, sia nel quotidiano cinese "Renmin Ribao". Ad esempio, la stessa fotografia di due mosche domestiche ricorre nell'aprile 1952 nei seguenti periodici: "L'Unità", "Il lavoro", "Renmin Ribao" e "L'Humanité". Analogamente, una micrografia di una pulce fu pubblicata su queste stesse testate e su "Regards"<sup>28</sup>, e la pulce compare anche in un manifesto sovietico di Konstantin Ivanov e Veniamin Markovich Briskin intitolato *Per fermare i criminali!* (1952), concepito per richiamare l'attenzione sulla necessità, per rimanere al sicuro, di tenersi informati leggendo le notizie sulle subdole intenzioni del nemico.

Dal momento che "L'Humanité" accredita Mosca come fonte per una delle fotografie pubblicate sulla testata e nei vari altri pe-

---

p. 2; "Renmin Ribao", 3 aprile 1954, p. 4; *Les insectes contaminés sont entrés dans la guerre*, in "Regards", n. 346, 4 aprile 1952, pp. 6-7; *Basta con la guerra dei microbi!*, in "L'Unità", 8 aprile 1952; s.i.p.; *L'Accusa*, in "Il Lavoro. Settimanale della CGIL", a. V, n. 15, 12 aprile 1952, p. 10; *La verità sulla guerra batteriologica*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 25, 22 giugno 1952, p. 5.

27 Per studi generali sulla guerra in Corea vd. *supra* nota 6; per gli studi dal punto di vista della cultura visuale vd. *supra* nota 8.

28 *Les insectes contaminés sont entrés dans la guerre*, *op. cit.*

riodici<sup>29</sup>, si può supporre che l'Ufficio dell'Informazione Sovietico (*Совинформбюро*, *Sovinformburo*) fosse effettivamente al centro della macchina propagandistica. Questo spiegherebbe perché i diversi organi comunisti utilizzassero le stesse fotografie di insetti e tutte di qualità piuttosto scadente. Questa scarsa qualità permetteva infatti di creare ambiguità sul tipo di insetto rappresentato: la didascalia dell'immagine pubblicata su "L'Humanité" considera delle forme impresse nella neve come grilli, mentre la stessa immagine pubblicata su "L'Unità" parla di "alcuni animaletti infetti" senza riuscire a identificarli meglio<sup>30</sup>. Anche molte delle didascalie pubblicate a corredo delle stesse immagini presentate in altri organi di stampa giocano su questa incertezza "aliena", si interrogano sulla reale specie degli esseri ritratti usando frasi come: "insetto simile alla mosca"<sup>31</sup>, oppure "Questa mosca fu catturata su di un lago gelato. Le sue zampe lunghissime come quelle di una zanzara le permettono di galleggiare sugli stagni e sugli abbeveratoi, apportatrice di colera e di tifo"<sup>32</sup>. In tal modo, gli autori, insinuano nel lettore il sospetto che il programma statunitense di armi biologiche avesse dato vita a insetti-alieni potenzialmente capaci di provocare danni mai visti prima.

Attraverso una forma di *Verfremdungseffekt*, o, in questo caso, rendendo ciò che è strano ancora meno familiare, le narrazioni visive e testuali dei giornali attingevano alla paura atavica dell'uomo nei confronti degli insetti e della loro capacità di nuocerli, facendo leva sul disagio psicologico provocato della repulsione-attrazione verso l'abietta "alterità" degli insetti stessi che, tuttavia, presentano anche somiglianze con ciò che è umano. L'abietto, infatti, come sostiene Julia Kristeva in *Powers of Horror* (1982), ci attira "toward the place where meaning collapses"<sup>33</sup> e questo punto di collasso del

29 *Voice des preuves qui démasquent les criminels de la guerre bactériologique*, *op.cit.*

30 *Arrêt immédiat de la guerre microbienne!*, in "L'humanité", 3 aprile 1952, p. 3 e *Basta con la guerra dei microbi!*, *op. cit.*

31 *Rapporto di una Commissione di esperti cinesi al Consiglio Mondiale della Pace*, *op.cit.*

32 *Con la morte sulle ali*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 20, 18 maggio 1952, p. 8.

33 J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982, p. 2.

significato, come osservato da Hal Foster, ha attratto l'attenzione di artisti e scrittori che hanno cercato di perturbare l'ordine sociale, indagando anche il panico che tale eccessiva vicinanza a un soggetto alieno produce nell'uomo<sup>34</sup>.

Nello stesso periodo anche i film di fantascienza americani sfruttarono questo tipo di fascino orrorifico. Ad esempio, *Them!*, una produzione Warner Bros. del 1954, ha come protagoniste delle formiche giganti geneticamente modificate dopo essere sopravvissute alla bomba atomica. Sulla stampa comunista, illusioni fantascientifiche simili furono realizzate mediante l'impiego della micrografia. È questo il caso del gigantesco primo piano della testa di una formica che sembra fissare minacciosamente l'obiettivo, intitolato *La verità sulla guerra batteriologica*, pubblicato a mezza pagina nel giugno 1952 su "Vie Nuove" (fig. 1)<sup>35</sup>. Se i progressi della fotografia offrivano la possibilità di dare nuova espressione all'abietto, l'illustrazione ne poteva aumentare il clamore, rivelando gli aspetti meno facilmente "riproducibili" relativi, ad esempio, ai minuscoli germi. La vignetta di Briskin *I guerrieri di Truman* (1952), ad esempio, imita in stile caricaturale un'immagine fotografica in cui lo spettatore spia Truman che osserva il contenuto di un'ampolla di vetro, si presume contenente insetti infetti<sup>36</sup>.

Dai recenti studi sulla campagna sino-sovietica antiamericana del 1952, è emerso che il sollevamento delle accuse relative alla guerra batteriologica americana da parte dell'URSS e della Cina coincise con il lancio della cosiddetta campagna sanitaria patriottica di Mao Tse Tung<sup>37</sup>. L'obiettivo della campagna era quello di sensibilizzare i contadini cinesi all'igiene e alla prevenzione delle malattie, sostenendo che ogni insetto era potenzialmente un'arma americana pericolosa per la vita. In quest'ottica, pertanto, le accuse agli Stati Uniti possono essere viste come una comoda narrazione propagandistica per influenzare l'immaginazione dei cinesi al fine di raggiungere un

34 H. Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, in "October" vol. 78, Autumn 1996, pp. 106-124.

35 *La verità sulla guerra batteriologica*, op. cit.

36 Cfr. <https://www.digitalsovietart.com/artist-portfolios/56-briskin-veniamin-1906-1982>.

37 Cfr. A. Kuech, op.cit., e N. Yang, op.cit.

obiettivo specifico. L'iconografia connessa con la guerra biologica in questo caso ha dunque costituito le fondamenta di una nuova mitologia nazionalista dove gli americani sono oggettivati e presentati come insetti da eliminare sistematicamente.

Mentre la Cina e l'URSS per raggiungere le masse e rafforzare la propria propaganda antiamericana sfruttavano la forma del manifesto, le vignette degli illustratori italiani Raoul Verdini e Michele Maiorana (figg. 2-3) per "Vie Nuove" si concedevano rappresentazioni zoomorfe dai colori vivaci, che quasi stemperano la gravità delle accuse. Trasformate in un'occasione di umorismo, queste vignette sembrano sovvertire involontariamente l'originario messaggio di paura connesso a tale tipo di iconografia. Nel disegno di Verdini, il generale Matthew Ridgway, vertice del comando ONU in Corea e sostenitore della necessità di mantenimento di una dotazione di armi chimiche e biologiche negli Stati Uniti, è raffigurato come un impiegato di fabbrica che marcia con cupa determinazione verso la sua missione mortale, mentre microbi colorati si precipitano fuori dalle provette (fig. 2)<sup>38</sup>. La vignetta di Maiorana presenta invece un esercito di insetti che imita, nelle pose e negli atteggiamenti, gli uomini e le loro macchine da guerra (fig.3)<sup>39</sup>. Mentre la propaganda sino-sovietica cercava di indottrinare i contadini conducendoli verso abitudini più sane, il messaggio principale della stampa comunista italiana era quello di rivelare i crimini di guerra americani.

### *Il ritorno del rimosso: insetti nella pittura italiana del dopoguerra*

Le rappresentazioni distopiche degli insetti come vettori di malattie e morte sono state sostenute dall'incedere del progresso scientifico e dagli albori dell'agricoltura industriale, entrambi fattori che hanno ampiamente promosso l'uso diffuso del pesticida tossico DDT, raccomandato per ridurre la malaria a livello globale persi-

38 R. Verdini, *I bacilli. Corriamo ad applaudirlo: è arrivato il nostro liberatore!*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 25, 22 giugno 1952, p. 4.

39 M. Maiorana, *L'esercito americano in Corea*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 22, 2 giugno 1952, p. 4.

no dall'Organizzazione Mondiale della Sanità. Prima della bonifica mussoliniana delle Paludi Pontine negli anni Trenta, anche in Italia la malaria era stata una malattia mortale.

Che gli insetti fossero essenziali per un ecosistema sano e per la sopravvivenza della specie umana fu scritto per la prima volta solo nel 1962, quando Rachel Carson documentò l'uso distruttivo dei pesticidi nel volume *Silent Spring*, ispirando così il movimento ambientalista statunitense<sup>40</sup>. Non sorprende quindi che nel 1955, lo scrittore Carlo Cassola viaggiando in Cina con una delegazione del PCI, commentò positivamente la mancanza di mosche nel paese, fatto che a parer suo provava la superiorità comunista sull'Occidente e l'efficacia della biennale campagna per l'igiene di Mao<sup>41</sup>.

L'apparente largo consenso rispetto all'idea che gli insetti fossero una minaccia per la salute dell'uomo era sostenuto da suggestioni che echeggiavano i racconti biblici come il flagello mortale della piaga delle locuste in Egitto, mentre alle mosche è storicamente associato il significato di trucco illusionistico, fino ad arrivare al *Lord of the Flies* di William Golding pubblicato nel 1954, in cui la mosca è il diavolo, inteso come male<sup>42</sup>. D'altra parte, nell'Italia del dopoguerra, l'uso relativamente recente – e in violazione della Convenzione di Ginevra – di armi chimiche durante le guerre coloniali italiane in Africa Orientale negli anni Trenta, può aver contribuito a costruire un immaginario represso connesso ai crimini di guerra e al fascismo<sup>43</sup>. Gli artisti e gli illustratori italiani che negli anni Cinquanta scelsero l'iconografia legata agli insetti stavano forse interpretando il loro anticolonialismo e antiamericanismo anche come una forma di antifascismo represso e retroattivo? È difficile rispondere a questa domanda, vista la mancanza di ricerche sul tema e, in quest'ottica, risulta sorprendente anche la scarsità di scritti critici su *Insetti dell'epidemia* (1952) di Giulio Turcato, tela concepita in aperto riferimento alla guerra biologica in Corea del Nord.

40 R. Carson, *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston (MA) 1962.

41 C. Cassola, *Viaggio in Cina*, Feltrinelli, Milano 1956, p. 23.

42 La ricerca sugli insetti nelle culture visuali antecedenti al XX secolo è molto vasta, si veda ad esempio: E. Brown (a cura di), *Insect Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

43 A. Del Boca, *I Gas Di Mussolini. Il Fascismo e la Guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma 2007.

Come membro fondatore del gruppo Forma 1 – i cui componenti nel manifesto del 1947 si definivano “formalisti e marxisti” –, Turcato si unì ad artisti come Carla Accardi e Piero Dorazio nel tentativo di liberarsi dalla linea estetica dettata dal PCI e ritenuta troppo dogmatica ed eccessivamente votata al realismo. In *Insetti dell'epidemia*, esposto alla Biennale di Venezia del 1952, Turcato interpreta le fotografie pubblicate sui periodici comunisti, dando forma ai racconti sulle bombe dotate di paracadute che negli articoli, come visto, si diceva fossero utilizzate per spargere gli insetti. Solo due critici hanno menzionato la circostanza della guerra di Corea in relazione a questa tela di Turcato, lo hanno fatto però senza problematizzare gli eventi citati e preferendo piuttosto soffermarsi sullo stile surrealista dell'opera, accostato a quello di Joan Miró<sup>44</sup>.

Allo stesso modo, le non poche opere di Turcato che fanno riferimento a batteri, mosche o malattie, come ad esempio *Mosche cinesi* (1957), *Le Cavallette* (1957), *Superficie malata* (1957) o *Batteriologico* (1960), sono state raramente, se non mai, messe in relazione con i suoi dipinti dedicati al tema della guerra di Corea<sup>45</sup>. Gli scritti critici su questi dipinti<sup>46</sup>, infatti, privilegiano riferirsi per la scelta dei soggetti a una breve nota lirica redatta da Turcato per una pubblicazione collettiva del 1956 intitolata *Cartoccio di Ricordi d'Infanzia*, in cui l'artista racconta la sua abitudine di osservare da vicino la vita degli insetti in uno stagno<sup>47</sup>. Il fatto che le opere del periodo nucleare di Turcato, come *Paesaggio atomico* (1954), *Scoppio* (1957) o *Uccello di fuoco* (1959), non siano mai collegate ai suoi dipinti sugli insetti, segnala invece la necessità, da parte della critica, di collocare l'opera dell'artista all'interno della più ampia narrazione dell'era atomica, anziché rigettare automaticamente qualsiasi relazione del suo lavoro con lo Spazialismo e il Nuclearismo<sup>48</sup>.

44 G. De Marchis, *Giulio Turcato*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1971, pp. 94-95 e A. Monferini (a cura di), *Giulio Turcato*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – De Luca editore, Roma 1986, p. 107.

45 L. Venturi, *Giulio Turcato*, in “Commentari”, n. 2, 1957, p. 9, A. Monferini, *op. cit.*, p. 22.

46 G. De Marchis, *op. cit.*, pp. 94-95 e F. Gualdoni, *Giulio Turcato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001, p. 49.

47 G. Turcato, [senza titolo], in R. Peliti (a cura di), “Cartoccio di ricordi d'infanzia”, a. I, n. unico, marzo 1956, ed. “Dimensione”, Roma 1956, s.i.p.

48 A. Monferini, *op. cit.*, p. 109.



Le opere di Turcato intitolate *La tarantola dell'epidemia* e *Mosche dell'epidemia* sono a tutt'oggi irrintracciabili, ma furono trattate in una recensione della mostra dell'artista alla galleria La Cassapanca pubblicata anonima su "L'Unità" nel novembre 1952. Qui, dopo aver espresso un giudizio negativo sull'impoverimento dell'impegno politico di Turcato, l'autore osserva che la guerra batteriologica è un tema troppo tragico per essere trasformato in "pura eleganza coloristica e vaga indeterminatezza disegnativa"<sup>49</sup>. Forse, anche sulla scia delle vignette di Verdini e Maiorana su "Vie Nuove", le interpretazioni creative di Turcato degli eventi bellici aprono uno spazio in cui realtà e finzione si fondono. Agli occhi di certa critica, questa scelta ha probabilmente sminuito e depoliticizzato la gravità delle accuse sino-sovietiche agli americani, introducendo anche allusioni a potenziali *fake news*, e forse per questo motivo le opere sono state considerate in malafede.

La versione di Turcato della guerra biologica, fantasiosa e quasi disinvolta, contrasta con le opere zoomorfe di ispirazione orrificata prodotte dai nuclearisti e dagli spazialisti a metà degli anni Cinquanta, come *Animale con gli occhi luminescenti* (1953) e *Tze-Tze* (1954) di Enrico Baj, dove creature minacciose lanciano sguardi allucinanti e inquietanti. L'esplorazione da parte di Foster dell'idea lacaniana che lo sguardo malefico sia "an agent of disease and death, with the power to blind and to castrate", riporta alla mente il potere implicito sullo spettatore della già menzionata formica gigante pubblicata su "Vie Nuove"<sup>50</sup>. La forza dello sguardo che "may trap the subject", nello scritto di Foster è contrastato dal "subject [that] may tame the gaze"<sup>51</sup>. Coinvolgendo lo spettatore attraverso il loro sguardo "paranoico", i nuclearisti hanno quindi cercato di esporre le "perilous psychological conditions of nuclear man"<sup>52</sup>.

Come si evince dalla resa "da incubo" della sua immagine ricorrente dell'uomo "atomico", artisti come Baj contrapponevano co-

49 *Le mostre a Roma*, "L'Unità", 25 novembre 1952, s.i.p.

50 H. Foster, *op. cit.*, p. 109.

51 Ivi, p. 109.

52 S. Petersen, *op. cit.*, p. 112. Su questo tema si veda anche: L. Demori, *Organize disintegration: from Nuclear Aesthetics to Interplanetary Art*, in "Palinsesti", n. 7, 2018, pp. 27-47.



scientemente l'era atomica all'era spaziale al fine di definire così la propria epoca. Distinguendo tra il “biomorphism of the Nuclear painters” e “galactic imagery of the Spatialists”, Petersen considera l'opera “prefigurative” di Baj e di Sergio Dangelo come “coming into being in a toxic environment”<sup>53</sup>. Questa tossicità può essere messa in relazione con la guerra biologica in Corea e in Cina settentrionale? Certamente quello era un periodo in cui la modernità veniva percepita come simbolicamente interrotta, preannunciando le incognite di un'epoca prossima a venire in cui l'uomo avrebbe potuto modificare l'esistenza stessa sul pianeta.

Le mal assemblate parti del corpo negli insetti di Gianni Dova alludono ad avvenute mutazioni genetiche, gli insetti di Angelo Verga hanno sembianze aliene e le stranianti mosche di Cesare Peverelli hanno troppe zampe. Nel caso delle *Composizioni nucleari* di Piero Manzoni del 1956, le ali dell'insetto spuntano da un'improbabile sezione del torace e potrebbero essere scambiate per un tipo di utensile. In occasione della mostra *Manzoni, Sordini, Verga*, alla Galleria Pater di Milano nel 1957, i tre artisti firmarono il *Manifesto per una pittura organica*, dichiarando: “Noi vogliamo organicizzare la disintegrazione. In un mondo disintegrato noi vogliamo arrivare a scoprire, a rivelare a noi stessi le intime strutture, i germi fecondanti la nostra esistenza organica. Vogliamo stabilire inequivocabilmente queste presenze”<sup>54</sup>. L'implicazione è che i germi sono essenziali per la vita umana, ma esistono anche a loro modo, come soggetti con una propria autonomia d'azione. L'azione dello sguardo, l'azione dei batteri: nell'immaginario *psico-nucleare*, lo spettatore diventa la “fascinated victim” dell'abietto, se non la sua “submissive and willing [victim]”, tutti fattori questi che Kristeva descrive come effetti del “abject jouissance”<sup>55</sup>.

In questo saggio si è tentato di individuare e contestualizzare l'impatto della macchina propagandistica sino-sovietica relativa alla

53 S. Petersen, *op. cit.*, p. 112.

54 G. Biasi, M. Colucci, P. Manzoni, E. Sordini, A. Verga, *Per una pittura organica*, Milano, giugno 1957, [https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/13/primi-manifesti-teorici – &gid=1&pid=2](https://www.pieromanzoni.org/pieromanzoni/biographies/13/primi-manifesti-teorici-%20&gid=1&pid=2).

55 J. Kristeva, *op. cit.*, p. 9.

guerra di Corea sull'immaginario artistico italiano. L'influenza è penetrata attraverso la diffusione della campagna fotografica relativa agli insetti nella stampa comunista che a sua volta ha capillarmente condizionato vignette, manifesti e, infine, la pittura. Mentre i resoconti militari e i racconti delle vittime della guerra di Corea sono argomenti già affrontati dagli studi, nei lavori critici degli anni Cinquanta – come anche quello già citato di Farge e Roy su *La guerra e la Pace* di Picasso –, sembra esserci invece un vuoto di riferimenti riguardanti la guerra biologica. Al contrario, la *back story* della coincidenza tra le accuse di guerra biologica e la campagna sanitaria di Mao, come visto già esplorata da diversi studiosi negli ultimi anni, ha gettato nuova luce sul modo in cui la spinta iconografica connessa alla campagna e influenzata dalla presunta guerra batteriologica, derivasse dalla necessità di educare i contadini cinesi a migliorare le condizioni e la durata della loro vita, eliminando la minaccia delle malattie trasmesse dagli insetti.

In conclusione, sembra che la copertura mediatica comunista connessa alla presunta guerra biologica condotta dagli Stati Uniti abbia contribuito all'emersione di certe forme di fantasia nucleare nell'opera dei nuclearisti e degli spazialisti, le cui ramificazioni possono per ora essere solamente accennate. Tuttavia, nei dipinti di Turcato, e in particolare in *Insetti dell'epidemia* e nelle perdute *Tarantola dell'epidemia* e *Mosche dell'epidemia*, i legami con la guerra di Corea sono evidenti e offrono lo spunto per una necessaria rilettura di molte altre opere licenziate dall'artista negli anni Cinquanta e ispirate all'era atomica che, fino a oggi, sono state trattate spesso in modo superficiale e solo in relazione alla tecnica pittorica adottata. Il tema della rappresentazione degli insetti nell'era nucleare potrebbe essere dunque oggetto di ulteriori ricerche, in particolare in relazione ai punti di vista psicoanalitici offerti dagli scritti di Jaques Lacan, Kristeva, e Foster.

### *Bibliografia*

*Basta con la guerra dei microbi!*, in "L'Unità", 8 aprile 1952; s.i.p.  
 Bianchi Bandinelli R., *La Pace. Mostra Collettiva Di Pitture, Sculture e Disegni*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte La Conchiglia, Roma – Galleria d'Arte La Conchiglia, Roma 1951

- Biasi G., Colucci M., Manzoni P., Sordini E., Verga A., *Per una pittura organica*, Milano, giugno 1957
- Brown E. (a cura di), *Insect Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006
- Burchett W., *Una nuova testimonianza sulla guerra batteriologica: Il pilota John Quinn racconta le sue "esperienze"*, in "L'Unità", 21 maggio 1952, p. 8
- Carapezza M., *Scritti Di Renato Guttuso*, Bompiani, Milano 2013
- Carson R., *Silent Spring*, Houghton Mifflin, Boston (MA) 1962
- Con la morte sulle ali*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 20, 18 maggio 1952, p. 8
- Cummings B., *The Korean War: A History*, Modern Library, New York 2010;
- S-K. Hwang S-K., *Korea's Grievous War*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 2016
- De Marchis G., *Giulio Turcato*, Giampaolo Prearo Editore, Milano 1971
- Del Boca A., *I Gas Di Mussolini. Il Fascismo e la Guerra d'Etiopia*, Editori Riuniti, Roma 2007
- Demori L., *Organicize disintegration: from Nuclear Aesthetics to Interplanetary Art*, in "Palinsesti", n. 7, 2018, pp. 27-47
- Farge Y., *Témoignage sur la Chine et la Corée*, Les Editeurs Français Réunis, Paris 1952
- Foster H., *Obscene, Abject, Traumatic*, in "October" vol. 78, Autumn 1996, pp. 106-124
- Gallo F., *Temi e vicende della decolonizzazione nelle ricerche verbovisive italiane*, in "From the European South: a transdisciplinary journal of postcolonial humanities", n. 6, 2020, pp. 23-24
- Halberstam D., *The Coldest Winter: America and the Korean War*, Hyperion, New York 2007
- Keene J., *Framing Violence, Framing Victims: Picasso's Forgotten Painting of the Korean War*, in "Cultural History", vol. 6, n. 1, April 2017, pp. 80-101
- Kristeva J., *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York 1982
- Kuech A., *Cultivating, Cleansing, and Performing the American Germ Invasion: The Anatomy of a Chinese Korean War Propaganda Campaign*, in "Modern China", vol. 46, n. 6, 2020, pp. 612-641
- L'Accusa*, in "Il Lavoro. Settimanale della CGIL", a. V, n. 15, 12 aprile 1952, p. 10
- La pace ispira le opere d'arte*, in "Vie Nuove", a. VI, n. 16, 22 aprile 1951, pp. 8-9
- La verità sulla guerra batteriologica*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 25, 22 giugno 1952, p. 5
- Les insectes contaminés sont entrés dans la guerre*, in "Regards", n. 346, 4 aprile 1952, pp. 6-7
- Lin L., Zhao Y., Ogawa M., Hoge J., Young Kim B., *Whose History? An Analysis of the Korean War in History Textbooks from the United States, South Korea, Japan and China*, in "The Social Studies", vol. 100, n. 5, 2009, pp. 222-232
- Liu L., *Bacterial Imagination: Seeing the Enemy in the People's Republic of China of the Early 1950s*, in "China Perspectives", n. 1 (special feature), 2020, pp. 17-24

- Maiorana M., *L'esercito americano in Corea*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 22, 2 giugno 1952, p. 4
- Mattirolo A., *1953: le mostre di Roma e Milano*, in A. Villari (a cura di), *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – edizioni S.A.C.S., Roma 1998
- Monferini A. (a cura di), *Giulio Turcato*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – De Luca editore, Roma 1986
- Parmelin H., *Picasso Plain: An Intimate Portrait*, Secker & Warburg, London 1959
- Perin C., *Guttuso e il Realismo in Italia 1944-1954*, Silvana Editoriale, Milano 2018
- Petersen S., *Space-Age Aesthetics Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Pennsylvania State University, University Park (PA) 2009
- Pinkus K., *Empty Spaces: Decolonization in Italy*, in *A Place in the Sun: Africa in Colonial Culture from Post-Unification to the Present*, Patrizia Palumbo, Berkeley 2003, pp. 299-319
- Rapporto di una Commissione di esperti cinesi al Consiglio Mondiale della Pace*, in "La Pace", a. II, n. 4, aprile 1952, p. 10
- "Renmin Ribao", 3 aprile 1954, p. 4
- Rogaski R., *No Nature, Annihilation, and Modernity: China's Korean War Germ-Warfare Experience Reconsidered*, in "The Journal of Asian Studies", vol. 61, n. 2, 2002, pp. 381-415
- Roy C., *La guerre et la paix*, Editions Cercle d'Art, Paris 1954
- Russoli F. (a cura di), *Pablo Picasso*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano – Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1953
- Turcato G., [senza titolo], in R. Peliti (a cura di), "Cartoccio di ricordi d'infanzia", a. I, n. unico, marzo 1956, ed. "Dimensione", Roma 1956, s.i.p.
- Utley G. R., *Picasso: The Communist Years*, Yale University Press, London 2000, pp. 147-152
- Venturi L. (a cura di), *Pablo Picasso*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma – De Luca Editore, Roma 1953
- Verdini R., *I bacilli. Corriamo ad applaudirlo: è arrivato il nostro liberatore!*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 25, 22 giugno 1952, p. 4
- Voice des preuves qui démasquent les criminels de la guerre bactériologique*, in "L'humanité", 2 April 1952, p. 2
- Warner G., *The Korean War*, in "International Affairs", vol. 56, n. 1, January 1980, pp. 98-107
- Wilson S., "Délit de témoignage": *André Fougeron à travers un siècle*, in B. Gaudichon (a cura di), *André Fougeron. 1913-1998. Voilà qui fait problème vrai*, catalogo della mostra, La Piscine-Musée d'art et d'industrie André Diligent, Roubaix – La Piscine, Roubaix, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2014, pp. 25-59
- Yang N., *Disease Prevention, Social Mobilization and Spatial Politics: The Anti Germ-Warfare Incident of 1952 and the "Patriotic Health Campaign"*, in "The Chinese Historical Review", vol. 11, n. 2, 2004, pp. 155-182
- Ždanov A., *On the International Situation*, in G. Proccacci, G.M. Adibekov (a cura di), *The Cominform. Minutes of the three conferences, 1947, 1948, 1949*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 1994, p. 227



Fig. 1. *La verità sulla guerra batteriologica*, in "Vie Nuove", 22 giugno 1952, a. VII, n. 25, p. 5.



Fig. 2. Raoul Verdini, *I bacilli. Corriamo ad applaudirlo: è arrivato il nostro liberatore!*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 25, 22 giugno 1952, p. 4.



Fig. 3. Michele Maiorana, *L'esercito americano in Corea*, in "Vie Nuove", a. VII, n. 22, 2 giugno 1952, p. 4.





LARA DEMORI

## L'INFLUENZA DELLA SCIENCE-FICTION AMERICANA SUL MOVIMENTO ARTE NUCLEARE

I Nucleari vogliono abbattere tutti gli *ismi* di una pittura che cade inevitabilmente nell'accademismo, qualunque sia la sua genesi. Essi vogliono e possono reinventare la Pittura. Le forme si disintegrano: le nuove forme dell'uomo sono quelle dell'universo atomico. Le forze sono le cariche elettroniche. La bellezza ideale non appartiene più ad una casta di stupidi eroi, né ai robot. Ma coincide con la rappresentazione dell'uomo nucleare e del suo spazio. [...] La verità non vi appartiene: è dentro l'atomo. La pittura nucleare documenta la ricerca di questa verità.<sup>1</sup>

In occasione della mostra alla Galleria Apollo a Bruxelles nel 1952, Enrico Baj e Sergio Dangelo pubblicano il *Manifeste de la peinture nucléaire* che, celebrando l'avvento di un nuovo "universo atomico", inaugura quello che avrebbero chiamato Movimento Arte Nucleare<sup>2</sup>. La denominazione non è un'assoluta novità sulla scena artistica: già nel 1951 i due artisti milanesi organizzano alla Galleria San Fedele una mostra dal titolo *Pittura Nucleare*, con opere di stampo informale in cui sono visibili le influenze di artisti contemporanei e non. Proprio nello stesso anno, infatti, Gianni Dova – che poi si unirà al movimento – espone, nella sua personale alla Galleria Il Milione, tele che combinano lo stile di Max Ernst con l'Action Painting; Gianni Bertini mette in mostra, alla Galleria Numero di Firenze, opere eseguite con la tecnica del dripping; alla Galleria del Naviglio, Fontana presenta il *Manifesto dell'arte spaziale*<sup>3</sup>. Nel 1952, al duo Baj-Dangelo si aggiungono Joe Colombo

---

1 *Manifeste de la peinture Nucléaire*, in L. Caramel, *Arte in Italia: 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994, p. 142. Originariamente pubblicato nel catalogo della mostra curata da Paul Delevoy alla Galleria Apollo a Bruxelles il 1° febbraio 1952.

2 *Ibidem*.

3 Gianni Dova, Milano, Galleria del Milione, 13-26 ottobre, pieghevole con testo di Gillo Dorfles; Recensioni: Guido Ballo, *Mostre*, in "Avanti!", 30 ot-





e, con la seconda mostra collettiva all'Associazione Amici della Francia, anche Lorenzo Mariani, Enzo Presa, e il pittore-poeta Antonino Tullier<sup>4</sup>. A livello internazionale il Movimento Nucleare si instaura su una scena già dominata sia dall'Espressionismo astratto di matrice statunitense che dalle tendenze del gruppo CoBrA. In quest'ultimo – formatosi a Parigi nel 1948 – convergono alcuni intellettuali e artisti surrealisti accomunati dal rifiuto verso il Realismo socialista e l'astrazione geometrica e dalla predilezione per un processo creativo sperimentale piuttosto che visionario. Trasferitosi ad Albissola Marina nel 1955, Asger Jorn, il più importante esponente del gruppo, fa da tramite tra queste tendenze e la neonata Arte Nucleare e si avvicina allo spazialismo di Fontana, anche lui assiduo frequentatore della cittadina ligure come buona parte dell'intelligenza artistica milanese<sup>5</sup>.

Le tele del primo periodo nucleare si misurano con questa temperie culturale e la coniugano con un riferimento, a tratti sarcastico e a tratti angoscioso, al conflitto atomico; sono rappresentazioni di un universo post-nucleare, magmatico e inquietante, in cui il colore scuro e materico e le pennellate libere e vivaci suggeriscono paesaggi distopici e surreali. “La materia ha più immaginazione di noi” scrive il critico Giorgio Kaiserlian per sottolineare non solo le sue proprietà fisiche, ma anche quelle “immaginifiche” che generano un apparato iconografico non convenzionale e in continuo divenire<sup>6</sup>. Sono anni di grande sperimentalismo, non solo per quanto riguarda la composizione e lo stile, ma anche l'iconografia e l'approccio teorico.

Per entrambi i campi le suggestioni sono molteplici. Da un punto di vista stilistico prevale soprattutto l'influenza di Wols, che espone

---

tobre 1951, p.3; *Gianni Bertini*, Galleria Numero 21 r – Firenze, 1951; B. Joppolo, *Arte Spaziale*, brochure della mostra, Galleria del Naviglio, Milano – Galleria del Naviglio, Milano 1952.

4 Prima Esposizione del Movimento *Nucleare* presso *Amici della Francia*, Milano, 16-24 maggio 1952.

5 Cfr. S. Pavanello, *Gruppo CoBrA e Movimento Nucleare*, in “Titolo”, n. 18, 2019, pp.12-15.

6 G. Kaiserlian, *La materia ha più immaginazione di noi*, in “Arte Nucleare”, Amici della Francia, Milano 1952, s.i.p.



a Milano alla Galleria il Milione nel 1949 e Jackson Pollock che è presente l'anno successivo da Cardazzo alla Galleria del Naviglio – “Ho visto Dova e Peverelli giurare su Wols e Pollock” ricorda Sergio Dangelo – ma anche la *peinture informelle* d'oltralpe negli *Otages* di Fautrier e i quadri *autre* di Jean Dubuffet, l'automatismo surrealista e il tardo post-Cubismo picassiano<sup>7</sup>. Da un punto di vista teorico, la nascita del Movimento Nucleare è preceduta o accompagnata da fenomeni artisticamente affini, come il *Manifesto della pittura e plastica nucleare* di Fortunato Depero e il *Manifesto mistico* di Salvador Dalì, entrambi del 1951. Inoltre, l'esplosione della bomba atomica e i nuovi esperimenti e progressi nel campo dell'energia nucleare diventano per gli artisti del movimento una fonte di preoccupazione ma anche di ispirazione costante. L'immagine del “fungo” radioattivo di Hiroshima colonizza i canali di comunicazione in un processo di progressiva “anestetizzazione” dell'immagine stessa e viene adottata anche nel *Manifesto Bum* (1951-1952) che con toni enfatici di matrice futurista celebra l'avvento di una nuova umanità “nucleare”. Questa nuova era è abitata da figure semi-antropomorfe, aberrate ed aberranti, che si stagliano su paesaggi astratti di indecifrabile distruzione.

7 Sergio Dangelo citato in Arturo Schwarz, *Arte Nucleare*, Schwarz: Milano, 1962, p.26. Le opere tre opere di Pollock (*Number 1*, 1948, *Number 12*, 1949 e *Number 23*, 1949) erano state esposte nel padiglione americano della XXV Biennale (3 giugno-15 ottobre 1950) e nell'ala napoleonica del museo Correr. La mostra era stata organizzata da Giuseppe Marchiori, Oreste Ferrari e Bruno Alfieri con la Collaborazione di Peggy Guggenheim e Vittorio Carrain. Cfr. F. V. O' Connor, *Jackson Pollock The Museum of Modern Art, New York 1967*, p. 67; B. Alfieri, *La mostra di Pollock*, in V. Sanfo, S. Bartoli, S. Cecchetto (a cura di), *Jackson Pollock a Venezia*, catalogo delle mostre, Venezia e Mestre – Skira, Milano 2002, pp. 9-18; J. Lewison, *Jackson Pollock and the Americanization of Europe*, in K. Varnedoe, P. Kernel (a cura di), *Jackson Pollock. New Approaches*, catalogo della mostra The Museum of Modern Art, New York – The Museum of Modern Art, New York 1998, pp. 201-231; F. Tedeschi, *La Scuola di New York: origini, vicende, protagonist*, Vita e Pensiero: Milano 2004, p. 111. Wols aveva esposto alla Galleria del Milione di Milano dal 19 aprile 1949. Per quanto concerne Picasso si vedano: L. Venturi (a cura di), *Mostra di Pablo Picasso: catalogo ufficiale*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma – De Luca, Roma 1953; *Picasso opere dei musei di Mosca-New York-Barcellona e di altre collezioni alla mostra di Palazzo Reale a Milano*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano – Silvana, Milano 1953.

Un bestiario di *homunculi* deformati che sono le possibili vittime del progresso tecnologico, degli esperimenti nucleari, e della guerra biologica<sup>8</sup>. Così Umberto Eco descrive tale immaginario apocalittico, in particolare in riferimento alle opere di Baj:

Formalmente abbiamo a che fare con esperimenti su universi in espansione, altri mondi, esplosioni cosmiche, colate distruttive, scoppi, conflagrazioni planetarie, astri alternativi. Come a predisporre il materiale iconico per future visioni di un mondo in sfacelo, o in evoluzione verso un altro millennio. E intanto, sempre in quegli anni, su vaghe (o non vaghe) ispirazioni picassiane, scenari di battaglie, di conflitti tra figure straziate, quasi a predisporre il materiale per un Armageddon, o una battaglia finale, da giocare sullo sfondo di galassie e buchi neri.<sup>9</sup>

Battaglie interplanetarie appunto, che a livello internazionale rispecchiano non solo la competizione nella corsa allo spazio tra Stati Uniti ed Unione Sovietica, ma anche le tensioni della guerra fredda e la relativa paura collettiva di un nuovo conflitto mondiale.

Da un punto di vista di politica estera, nell'aprile del 1949 l'Italia entra a far parte della NATO diventando quindi alleata degli Stati Uniti, nonostante la presenza del più grande partito comunista tra gli stati membri che inizia una politica di opposizione all'imperialismo americano, sostenuto invece dalla Democrazia Cristiana, la maggior forza politica italiana degli anni Cinquanta e oltre. Grazie agli Stati Uniti, l'Italia è supportata dall'European Recovery Program – nome ufficiale del Marshall Plan – che contribuisce a una progressiva urbanizzazione e industrializzazione che porterà poi al cosiddetto “miracolo economico” (1958-1963). Negli stessi anni la politica culturale del Partito Comunista Italiano si orienta verso la promozione di un “arte di propaganda” nelle figure di Renato Guttuso e Armando Pizzinato<sup>10</sup>. Gli artisti del Movimento Nucleare si oppongono non solo a uno stile tradizionale tardo ottocentesco che ancora spopola nelle accademie, ma anche alla linea stilistica prescritta dal PCI.

8 Cfr. il saggio di Martina Caruso in questo stesso volume.

9 E. Baj, *Apocalisse*, a cura di Umberto Eco, Mazzotta: Studio Marconi, Milano 1979, p. 9.

10 Cfr. V. Albertina, *La commissione culturale del PCI dal 1948 al 1956*, in “Studi Storici”, n. 31, 1990, pp. 135-170; C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia, 1944-1954*, Silvana Editoriale, Milano 2022.

Le relazioni, sia politiche che culturali, dell'Italia con gli Stati Uniti sono tutt'altro che lineari, come dimostrano le numerose contraddizioni che caratterizzano il mondo intellettuale e artistico italiano. Accanto ai timori e alle ostilità per l'imperialismo statunitense, tra le fonti tematiche ed iconografiche alla base del Movimento Nucleare c'è, difatti, anche la *science fiction* americana (e in questo saggio per "americana" intenderò sempre statunitense), spesso filtrata tramite la fantascienza italiana, e oggetto di satira da parte degli artisti del movimento. Infatti, solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale, l'Italia si apre a una serie di influssi culturali, tra cui la fantascienza proveniente dal "nuovo mondo", altrimenti invisibili al regime fascista<sup>11</sup>. La fantascienza non ha vita facile: considerata paraletteratura – popolare e di massa – il suo esordio in Italia è da attribuirsi alla pubblicazione periodica della Mondadori "Romanzi di Urania" (1952), una rivista inizialmente diretta dal traduttore milanese Giorgio Monicelli<sup>12</sup>. In "Urania" compaiono le prime traduzioni dei massimi scrittori del genere, soprattutto anglosassoni e francesi, costituendo un mezzo fondamentale di diffusione e diventando ben presto un punto di riferimento per appassionati del genere e non. La rivista offre più livelli di lettura, sia per un pubblico colto, interessato alle questioni scientifiche e filosofiche, sia per lettori in cerca di svago e divertimento<sup>13</sup>. La dimensione popolare di "Urania" è confermata da vari elementi: dalle copertine dai toni meravigliosi e dai colori sgargianti disegnate da Caesar (nome d'arte di Kurt Kaiser, illustratore e fumettista tedesco trasferitosi in Italia); ai titoli estremamente coloriti e sensazionalistici, capaci di affabulare un pubblico di ampio spettro<sup>14</sup>.

L'interesse per "Urania" e la fantascienza internazionale dilaga anche tra gli artisti contemporanei, basti pensare a Piero Manzoni che intitola alcune delle sue opere "nucleari" con nomi presi dai personaggi dei romanzi come *Abilene, R, e L'invincibile Jean* (tutti

11 C. Paggetti, *Prefazione*, in G. Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2014, p. 10.

12 G. Iannuzzi, *op. cit.*, p.29.

13 Ivi, p. 40.

14 Ivi, p. 41.

del 1957)<sup>15</sup>. Ed è proprio sulle corrispondenze tra l'arte del tempo, in particolare il Movimento nucleare, e la *science fiction* americana che questo elaborato si vuole concentrare, un tema spesso ignorato dalla letteratura critica, con pochissime eccezioni<sup>16</sup>. Questa corrispondenza aggira l'iniziale scetticismo degli intellettuali di sinistra, che ancora nel primo dopoguerra vedono invece in modo estremamente critico e negativo i prodotti della cultura di massa, in particolare quelli provenienti da oltreoceano. La situazione cambia negli anni Cinquanta, quando un nuovo quadro geopolitico sposta gli equilibri e apre la scena culturale ed economica al consumo di prodotti internazionali, soprattutto statunitensi: a partire dal 1952 l'Italia vede una notevole crescita economica che si traduce nell'espansione delle industrie culturali, la televisione, i rotocalchi, ma anche riviste e fumetti<sup>17</sup>. Si diffonde anche una cultura di evasione, ovvero l'arrivo del cinema hollywoodiano e della fantascienza letteraria.

Non sorprende quindi che la nascita del Movimento Nucleare coincida con l'uscita del film *The Day the Earth Stood Still* (1951) tratto dal romanzo *Farewell to the Master* di Harry Bates (1940) e diretto da Robert Wise, che in Italia venne proiettato con il titolo di *Ultimatum alla terra* l'anno dopo. Il film materializza la paura collettiva dell'uso improprio degli armamenti atomici nella figura quasi "messianica" dell'alieno Klaatu che consegna un messaggio da parte degli abitanti degli altri pianeti. Questi vedono nelle armi nucleari terrestri una possibile minaccia di aggressione, per così dire,

- 
- 15 Si veda in particolare il personaggio dell'*Invicibile Jean* che sembra essere stato preso dal romanzo di Pierre Versin *Fuochi di artificio* pubblicato in "Urania", n. 151, 9 maggio 1957. L'interesse di Manzoni per la rivista perdura anche dopo il passaggio tra la pittura nucleare e quella *achromatica*, tanto che in una lettera a Marco Santini del 1960 l'artista chiede che gli si mandino a Herning in Danimarca gli ultimi numeri di "Urania" e di "Giallo"; cfr. G. Tentler, *Without Expensive Transport or the Border of Costums: Piero Manzoni and the Postwar Avant-garde, 1956-1963*, Tesi di Dottorato, University of Pennsylvania, 2010; S. Petersen, *Space-Age Aesthetics*, Penn State University Press, University Park, PA, 2009.
- 16 Cfr. E. Albanesi, *Arte Interplanetaria: alla ricerca di una formula universale tra scienza e fantascienza*, in "Palinsesti", n. 7, 2018, pp.1-26.
- 17 Cfr. A. Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso "Urania"*, in J.T. Schnapp, E. Scarpellini (a cura di), *Italia-America. L'editoria*, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 99-123.

“intergalattica” e si coalizzano contro la Terra. La raffigurazione dell’invasore alieno riflette l’ambiguità politica e sociale del tempo: Klaatu è qualcosa di “altro”, ma non presenta l’aspetto inquietante dato dalle deformità fisiche degli *humunculi* ritratti dai pittori nucleari, come i mutanti di Gianni Dova, gli “insetti” di Cesare Peverelli, le immagini totemiche di Roberto Crippa, i coaguli animaleschi di Emilio Scanavino e i marziani di Enrico Baj<sup>18</sup>. Al contrario, Klaatu ha sembianze umane e un ruolo salvifico, di reminiscenza cristologica. Arriva sulla Terra per consegnare un messaggio, viene ferito a morte, e infine risorge per partire definitivamente, mettendo in luce l’ottusità umana che ignora il pericolo imminente.

I sentimenti contrastanti nei confronti delle scoperte scientifiche manifestati dagli artisti nucleari, tra celebrazione di una nuova era tecnologica e atomica e la paura per i pericoli che tali scoperte possano comportare, trovano delle consonanze in due film statunitensi quasi contemporanei, tra i capisaldi del genere fantascientifico: *Uomini sulla luna* (*Destination Moon*, 1950) diretto da Irvin Pichel e prodotto da George Pal e *The thing from Another World* (1951) diretto da Christian Nyby<sup>19</sup>. Questi inaugurano i due filoni tematici che saranno predominanti negli anni Cinquanta fino agli inizi degli anni Sessanta e che si riflettono, non a caso, anche nell’arte nucleare qui presa in esame: i viaggi interplanetari e l’invasione aliena.

Nonostante la possibile interpretazione del film in chiave militare piuttosto che scientifica, *Uomini sulla Luna* è una fedele ed esaltante rappresentazione della conquista dello spazio, che preannuncia in modo profetico la futura spedizione lunare dell’Apollo 11 avvenuta quasi venti anni dopo, nel luglio del 1969. Tratto dal romanzo di Robert Heinly, *Rocketship Galileo* del 1947, il film omette volutamente la scoperta di un gruppo di neonazisti che abita sulla luna e narra solo il viaggio nello spazio, prediligendo una messa in scena dai tratti utopici e fantastici. *Uomini sulla luna* celebra l’importan-

18 Cfr. G. Celant (a cura di), *Piero Manzoni, Catalogo Generale*, Prearo, Milano 1975, p. 23.

19 Di questa ambiguità di sentimento che si riflette nella nascita di un nuovo antropomorfismo ne ho già parlato in *Organicize disintegration: from Nuclear Aesthetics to Interplanetary Art*, in “Palinsesti”, n. 7, 2018, pp. 23-47.

za del ruolo della scienza nel mondo contemporaneo fornendo allo spettatore una scenografia estremamente curata e precisa, grazie anche all'uso di effetti speciali sofisticati. Il produttore George Pal aveva infatti assunto per il film un'artista che si dedicava ai contatti tra arte e astronomia, Chelsey Bonestelle, e un esperto di razzi, Herman Oberth, allo scopo di raggiungere il più alto livello di verosimiglianza. Al contrario di *Ultimatum alla terra* o degli altri film che seguiranno in questo saggio, il film non si concentra sul trauma e la paura collettiva di una possibile guerra nucleare né assume una posizione critica verso gli scienziati e un uso improprio delle scienze, ma presenta una visione ottimista e a tratti fantastica dei viaggi interplanetari<sup>20</sup>.

*La cosa da un altro mondo* invece inaugura un genere estremamente popolare in quegli anni ed estremamente diffuso e impattante nell'ambito della cultura visuale: quello dell'horror fantascientifico. Anche in questo caso la fonte del film è un romanzo breve di fantascienza: *Who Goes There?* del 1938 di John Campbell e, anche in questo caso, furono apportate alcune modifiche nell'adattamento; la modifica più evidente fu che l'alieno di Campbell non era un vegetale esotico, ma una creatura in grado di assumere la forma umana delle persone che attaccava. Il tema della mutazione, nei suoi risvolti inquietanti e spaventosi ma anche estremamente entusiasmanti, è una costante alla metà degli anni Cinquanta e diventa uno dei soggetti predominanti nella cultura visiva. Come sottolinea Susan Sontag:

Of all the standard motifs of science fiction films, this theme of dehumanization is perhaps the most fascinating. [...] This attitude of science fiction films toward depersonalization is mixed. On the one hand, they deplore it as the ultimate horror. On the other hand, certain characteristics of the dehumanized invader, modulated and disguised – such as the ascendancy of reason over feeling, the idealization of teamwork and the consensus-creating activities of science, a marked degree of moral simplification – are precisely traits of the saviour-scientist.<sup>21</sup>

20 Cfr. V. Sobchack, *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 1997 e in particolare le pagine 21 e 22.

21 S. Sontag, *The Imagination of Disaster*, in Ead., *Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York 1966, p. 213.

Nonostante la rappresentazione di una umanità post-atomica deforme e degenerata, la fantascienza horror, che si impone sulla scena filmica e letteraria del momento, non promuove una visione antiscientifica e distopica del progresso tecnologico, ma offre quasi sempre un lieto fine: la figura dello scienziato ha spesso un ruolo importante e salvifico-benefico. In questo genere, l'uomo è raffigurato al contempo sia come causa della sua distruzione che come salvatore di sé stesso; tale rappresentazione rende il confine tra l'uomo stesso e l'alieno, tra noi e l'altro, puramente effimero ed evanescente.

Dal punto di vista iconografico, si possono trovare delle forti somiglianze tra le opere di Baj della metà degli anni Cinquanta e *La guerra dei mondi* (*War of the Worlds*) del 1953: in quest'ultimo, il leader dei marziani è rappresentato come una figura ciclopica e tentacolare che potrebbe aver ispirato la figura aliena che compare in una serie dell'artista del 1955, come *L'Ippogyl sull'autostrada* (fig.1) e *Trillali-Trillalà* (fig.2), entrambi esposti in occasione della mostra "Il Gesto" alla Galleria Schettini a Milano (1955)<sup>22</sup>. Un'altra possibile fonte dell'immaginario di Baj è *L'invasione degli Ultracorpi* (*The Invasion of the Body Snatchers*) di Don Siegel del 1956, da cui l'artista prende il termine "ultracorpo" protagonista di molte sue tele della fine del decennio. Queste corrispondenze sin qui tracciate tra alcuni linguaggi dell'arte nucleare e temi e stilemi della *science fiction* americana non sono tuttavia prive di ambiguità e differenze: se nei film hollywoodiani degli anni Cinquanta il mostro atomico è spesso rappresentato come un'aberrazione della natura la cui sconfitta finale ripristina il conformismo e l'ordine sociale – e vorrei aggiungere che questo conferma l'affermazione di Sontag secondo la quale i film di fantascienza proiettano anche una fantasia utopica di unità addirittura transnazionale come nel caso di *55 giorni a Pechino* (1963) – la figura del mutante nell'arte nucleare rappresenta in modo crudo e satirico una visione più inquietante dell'umanità alterata nell'era atomica<sup>23</sup>.

22 *Esposizione Il Gesto. Rassegna Internazionale delle forme libere*, organizzata dal Movimento Nucleare, Galleria Schettini, Milano, 18 giugno – 18 luglio 1955. Oltre a *L'Ippogyl sull'autostrada* e *Trillali-Trillalà*, dalla documentazione risulta che fosse stata esposta una terza opera di Baj, *Il discorso*, purtroppo andato disperso. Da una conversazione che l'autore ha avuto con Roberta Cerini Baj nel settembre 2023.

23 Cfr. S. Petersen, *op. cit.*, p. 118.

Ed è proprio sull'aspetto satirico – la *comique interplanétaire* di Enrico Baj di cui scrive Eduard Jaguer – che voglio soffermarmi nell'ultima parte di questo breve elaborato<sup>24</sup>. Nel 1959 Baj e Dangelo fanno uscire l'ultimo numero de "Il Gesto", la rivista del movimento che viene pubblicata dal 1955<sup>25</sup>. Il numero del 1959 è dedicato all'"arte interplanetaria": l'idea probabilmente viene suggerita a Baj dall'amico Asger Jorn che a metà degli anni Cinquanta esegue una serie di quadri dai titoli esemplificativi come, per citarne uno, *Femelle Interplanétaire* (1953). I quadri che Baj produce in questo periodo, tra cui *Qualcosa di nuovo dagli altri mondi* e *Ultracorpo in Svizzera* (entrambi del 1959) – riprodotti nel numero 4 de "Il Gesto" –, riprendono a livello di tecnica il vandalismo strategico delle modificazioni di Jorn, e non solo si fanno esempi di una commedia interplanetaria satirica e ironica, ma intercettano anche una certa temperie cinematografica fantascientifica dell'inizio degli anni Sessanta. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, entrambi i generi, quello dell'arte nucleare e quello fantascientifico operano accostando linguaggi e soggetti spesso estremamente eterogenei tra loro.

Baj riprende un comune immaginario popolare e ne fa una parodia, una farsa: si appropria, alterandoli, di vecchi quadri ottocenteschi, e li fa molto spesso abitare da alieni ciclopici che si accompagnano a donne procaci e ammiccanti. Ad esempio, il motivo dell'invasione viene ripreso da Baj non solo in chiave tematica – come in *Au bord du lac* (1959), che raffigura dei dischi volanti su un paesaggio alpino – ma anche stilistica in quanto il linguaggio astratto e materico dell'informale "invade" una pittura figurativo accademica; la stessa tematica si ritrova in molti film del tempo, come *La terra contro i dischi volanti* (*Earth vs Flying Saucer*) del 1956 in cui le famose immagini delle tre navicelle che campeggiano sulla locandina ricordano i quadri interplanetari, in particolare *Qualcosa di nuovo dagli altri mondi...* (1959). La figura femminile raffigurata in *Des*

24 E. Jaguer, *Enrico Baj e la comica interplanetaria/Enrico Baj et la comique interplanetarie*, in "Il Gesto", n. 4, 1959, s.i.p.

25 E. Baj, *Arte Interplanetaria*, in "Il Gesto", n. 4, 1959, s.i.p., la rivista "Il Gesto", fondata da Enrico Baj e Sergio Dangelo e edita da E.P.I., Milano, venne pubblicata in quattro numeri dal 1955 al 1959.

*êtres d'autres planètes violaient nos femmes* (fig. 3) non solo evoca le *pin-up* americane che compaiono sulle locandine pubblicitarie e quelle dei *monster movies*, come ad esempio il celebre *From Hell it Came* (1957) di Dan Milner, ma si riallaccia anche a una fantascienza italiana di stampo umoristico come la commedia *Totò nella luna* (1958) di Steno, un probabile riadattamento di *Buster Keaton nella luna* (1946) di Jaime Salvador<sup>26</sup>.

Tale approccio satirico al tema dell'invasione aliena appare anche nel film fantascientifico di Ugo Gregoretti *Omicron* (1963). *Omicron* è una parodia del soggetto americano dell'invasione extraterrestre. Tuttavia, a differenza di questo tipo di genere cinematografico, in *Omicron* l'alieno non è un potente colonizzatore ma si identifica con un membro della classe operaia, il protagonista Trabucco. Così facendo, il film ribalta la trama de *L'invasione degli ultracorpi* e si rifà invece a *Ultimatum alla terra*, presentando duplicati alieni che si preoccupano del futuro della specie umana più degli stessi esseri umani. È stato ipotizzato che questo tipo di parodia del film di Siegel sottenda una critica non solo all'influenza della cultura americana su quella italiana, in particolare per quando riguarda l'impatto del consumismo, ma anche al boom economico, ponendosi in linea con film neorealisti coevi come *Accattone* (1961) di Pier Paolo Pasolini, *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi e *Il Maestro di Vigevano* (1963) di Elio Petri<sup>27</sup>. Il collegamento tematico tracciato da Simone Brioni e Daniele Comberinati tra *Omicron* e questi film testimonia l'esistenza di un dibattito "impegnato" legato alla fantascienza che mette in risalto la discriminazione di classe della società italiana degli anni Sessanta. Un tale aspetto "politico" confuta la tesi di Susan Sontag che invece vede nel genere fantascientifico (americano) un'assoluta mancanza di critica sociale<sup>28</sup>.

Un'ulteriore categoria di film di fantascienza, quella di "Hollywood sul Tevere", affronta il tema dell'invasione in un'accezione differente, presentando anche dei cortocircuiti iconografici e tematici tra

26 Cfr. E. Albanesi, *op. cit.*, p.12.

27 Cfr. S. Brioni, D. Comberinati, *Italian Science-fiction. The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, New York 2019, e in particolare le pagine 87 e 88.

28 Cfr. *Ibidem*; S. Sontag, *The Imagination of Disaster*, in *op.cit.*, p. 212.

passato e futuro distopico con una strategia simile a quella impiegata da Baj nelle “modificazioni”. Questi film americani prodotti tra gli anni Cinquanta e Sessanta ambientano mostri e altri elementi fantascientifici in un paesaggio archeologico classico. Un esempio di questo genere è la pellicola *L'Ultimo uomo sulla terra* (1964) di Ubaldo Pagona e Sidney Salkow, un adattamento del romanzo di Richard Matheson *Io sono leggenda* (1954). Rispetto alle suddette contraddizioni dell'intelligenza italiana nei confronti dei prodotti culturali provenienti dagli Stati Uniti, questo film è importante perché, in maniera estremamente lucida e critica, presenta l'Italia quasi come un territorio americano sottomesso al suo colonialismo culturale, un tema poi ripreso e sviluppato dal film di Nathan H. Juran, *A 30 km dalla terra* del 1957. *L'Ultimo uomo sulla terra* fa inoltre degli espliciti riferimenti al passato fascista: nelle camicie nere che indossano gli abitanti della comunità che ucciderà Morgan, il protagonista del film, e ovviamente nell'ambientazione all'EUR, quartiere romano progettato durante il fascismo e terminato nel dopoguerra<sup>29</sup>.

Un'evidente allusione al potere assoluto, sempre rappresentato in chiave parodico-satirica, si ritrova anche nella figura del “generale” che dalla fine degli anni Cinquanta in poi affolla le tele di Baj, sostituendosi progressivamente all'ultracorpo di matrice nucleare. Le sue fattezze, tuttavia, sono quelle dei marziani interplanetari ciclopici, questa volta con l'aggiunta esagerata e *kitsch* di arredi e tappezzerie delle case piccolo borghesi, che rievocano le “cose buone di pessimo gusto” di cui parla Guido Gozzano<sup>30</sup>. I generali di Baj sono l'apice della deformazione e del cambiamento intrapreso dall'uomo post-atomico e post-olocausto che rinasce dallo sterminio umano e dal magma delle scomposizioni della materia nucleare, per farsi prima forma degenerata, poi marziano in parte mutilato. È una deformazione, quella dei generali, che si può leggere in una chiave di allegoria sia morale che fisica e, tuttavia, anche parodica e scherzosa: decreta la fine sia della speranza che della paura dell'avvento di un uomo “nucleare” vittima del suo stesso progresso scientifico per esplorare altre incertezze di carattere formale e politico.

29 S. Brioni, D. Comberiati, *op. cit.*, pp. 91-92.

30 G. Gozzano, *L'amica di nonna Speranza*, in Id., *Le Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1990, pp. 146-154.



Come gli esempi sin qui illustrati dimostrano, esiste un confine poroso tra l'immaginario fantascientifico e quello pittorico degli artisti nucleari, in particolare di Enrico Baj. Le consonanze presenti si sviluppano sia a livello tematico – gli esperimenti nucleari, i viaggi interplanetari, l'arrivo degli extra-terrestri, il pericolo di una guerra biologica e di una conseguente mutazione genetica – ma anche di tecniche compositive, per cui soggetti e linguaggi eterogenei vengono mescolati tra loro anticipando la nascita di quello che sarà definito “postmodernismo”. Allo stesso tempo è possibile vedere come una ricezione della cultura fantascientifica americana si affianchi, e via via lasci il passo, all'industria cinematografica italiana degli anni Sessanta in cui i tratti neorealisti e di critica sociale sono sempre più marcati. Negli anni del boom economico, in cui i confini tra discipline e mezzi di comunicazione si fanno più sottili, si dissolve progressivamente anche l'età postatomica, per lasciare spazio a esperimenti di varia natura anche contrastanti tra loro, dal ritorno al monocromo alla militanza politica, dalla performance alla Pop Art.

### *Bibliografia*

- Albanesi E., *Arte Interplanetaria: alla ricerca di una formula universale tra scienza e fantascienza*, in “Palinsesti”, n. 7, 2018, pp.1-26
- Albertina V., *La commissione culturale del PCI dal 1948 al 1956*, in “Studi Storici”, n. 31,1990, pp. 135-170
- Alfieri B., *La mostra di Pollock*, in V. Sanfo, S. Bartoli, S. Cecchetto (a cura di), *Jackson Pollock a Venezia*, catalogo delle mostre, Venezia e Mestre – Skira, Milano 2002, pp. 9-18
- Baj E., *Arte Interplanetaria*, in “Il Gesto”, n. 4, 1959, s.i.p.
- Baj E., *Apocalisse*, a cura di Umberto Eco, Mazzotta: Studio Marconi, Milano 1979
- Brioni S., Comberiat D., *Italian Science-fiction. The Other in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, New York 2019
- Celant G. (a cura di), *Piero Manzoni, Catalogo Generale*, Prearo, Milano 1975
- Demori L., *Organicize disintegration: from Nuclear Aesthetics to Interplantery Art*, in “Palinsesti”, n. 7, 2018, pp. 23-47
- Gozzano G., *L'amica di nonna Speranza*, in Id., *Le Poesie*, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1990, pp. 146-154
- Iannuzzi G., *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2014
- Jager E., *Enrico Baj e la comica interplanetaria/Enrico Baj et la comique interplanetarie*, in “Il Gesto”, n. 4, 1959, s.i.p.



- Joppolo B., *Arte Spaziale*, brochure della mostra, Galleria del Naviglio, Milano – Galleria del Naviglio, Milano 1952
- Kaiserlian G., *La materia ha più immaginazione di noi*, in “Arte Nucleare”, Amici della Francia, Milano 1952, s.i.p.
- Lewison J., *Jackson Pollock and the Americanization of Europe*, in K. Varndoe, P. Kernel (a cura di), *Jackson Pollock. New Approaches*, catalogo della mostra The Museum of Modern Art, New York – The Museum of Modern Art, New York 1998, pp. 201-231
- Manifeste de la peinture Nucléaire*, in L. Caramel, *Arte in Italia: 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano 1994, p. 142
- O’ Connor F. V., *Jackson Pollock* The Museum of Modern Art, New York 1967
- Paggetti C., *Prefazione*, in G. Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano 2014, pp. 9-16
- Pavanello S., *Gruppo Cobra e Movimento Nucleare*, in “Titolo”, n. 18, 2019, pp.12-15
- Perin C., *Guttuso e il realismo in Italia, 1944-1954*, Silvana Editoriale, Milano 2022
- Petersen S., *Space-Age Aesthetics*, Penn State University Press, University Park, PA. 2009
- Picasso opere dei musei di Mosca-New York-Barcellona e di altre collezioni alla mostra di Palazzo Reale a Milano*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano – Silvana, Milano 1953
- Pierpaolo A., *La nascita della fantascienza in Italia: il caso “Urania”*, in J.T. Schnapp, E. Scarpellini (a cura di), *Italia-America. L’editoria*, Il Saggiatore, Milano 2008, pp. 99-123.
- Sobchack V., *Screening Space. The American Science Fiction Film*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.J. 1997
- Sontag S., *The Imagination of Disaster*, in Ead., *Against Interpretation and Other Essays*, Picador, New York 1966, pp. 209-225
- Tedeschi F., *La Scuola di New York: origini, vicende, protagonist*, Vita e Pensiero: Milano 2004
- Tentler G., *Without Expensive Transport or the Border of Costums: Piero Manzoni and the Postwar Avant-garde, 1956-1963*, Tesi di Dottorato, University of Pennsylvania, 2010.
- “Urania”, n. 151, 9 maggio 1957
- Venturi L. (a cura di), *Mostra di Pablo Picasso: catalogo ufficiale*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma – De Luca, Roma 1953



Fig. 1. Enrico Baj, *L'Ippogyl sull'Autostrada*, 1955, olio, smalto e collage su tela, cm 85 x 74, ex. "Il Gesto", Galleria Schettini, Milano, 1955, cat. n. 7, Archivio Baj, Vergiate.



Fig. 2. Enrico Baj, *Trillali-Trillalà*, 1955, olio e collage su tela, cm. 80 x 100, f. da b.d.ex. "Il Gesto", Galleria Schettini, Milano, 1955, ct. n. 5., Archivio Baj, Vergiate.



Fig. 3. Enrico Baj, *Des être d'autres planètes violaient nos femmes*, 1959, olio e collage su tela ready made, 73 x 92 cm, Collezione privata; Courtesy Giò Marconi, Milano - Archivio Baj, Vergiate.





ELISA BASSETTO

“*FINIS EUROPAE?*”

L’antiamericanismo della critica intorno  
alla Biennale del 1958

La XXIX Biennale di Venezia segnò indubbiamente una cesura, sia dal punto di vista della storia dello “stile”, sia in una prospettiva che potremmo definire geo-politica (fig. 1). Come evidenziato da studi anche recenti, l’assegnazione del Leone d’Oro a Marc Tobey nel 1958, decisa da una giuria presieduta da un campione dell’“internazionalismo” come Lionello Venturi, rappresentò la definitiva consacrazione dell’Astrattismo in Italia, indentificando al tempo stesso un punto di non ritorno nella storia dei rapporti artistici fra Italia e Stati Uniti<sup>1</sup>. Data questa premessa, l’obiettivo che qui ci si pone è quello di dimostrare come, a un’analisi non epidermica, l’antiamericanismo si riveli a tutti gli effetti una categoria trasversale, in grado di accomunare critici e artisti di diverso orientamento politico, come di fatto era accaduto nel periodo dell’*entre-deux-guerres*<sup>2</sup>. Dal punto di vista dell’interpretazione storiografica, ciò dovrebbe contribuire almeno in parte a sconfermare una certa lettura “da guerra fredda” plasmata sulla visione dicotomica di un’Italia “bianco-rossa”, dove l’appoggio dato alle tendenze non figurative è spiegato in chiave di anticomunismo e filoamericanismo, mentre la predilezione per l’arte di impostazione “realista” e “popolare” sarebbe da intendersi come un implicito

- 
- 1 Cfr. C. Di Stefano, *Biennale 1958: il Leone d’Oro a Marc Tobey e la consacrazione dell’arte di tipo americano*, in “Venezia Arti”, n. 24, 2014, pp. 47-51; A. Camarda, *L’élite ostile. La battaglia per l’arte contemporanea in Italia (1948-1975)*, in “piano B”, n. 1, 2017, pp. 1-27. Il 1958, poi, è l’anno della storica mostra di Pollock alla Galleria d’Arte Moderna di Roma: N. Ponente (a cura di), *Jackson Pollock*, catalogo della mostra, Galleria d’Arte Moderna, Roma – Editalia, Roma 1958.
  - 2 M. Nacci, *L’antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Bollati Boringhieri, Torino 1989; cfr. anche Ead., *Non è un Paese per artisti. L’immagine degli Stati Uniti nell’antiamericanismo francese*, in C. Calabrò, M. Lenci (a cura di), *La democrazia liberale e i suoi critici*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 157-172.



omaggio al PCI da parte di intellettuali organici o “conformisti”, per riprendere una felice espressione di Panfilo Gentile<sup>3</sup>.

Ora, è pur vero che la progressiva penetrazione dell’arte americana nel contesto italiano non fu semplicemente il frutto di un’adesione “spontanea” da parte di artisti e critici, anche in ragione di un presunto sistema valoriale a essa connesso – si pensi alla spiegazione offerta da Serge Guilbaut del successo europeo dell’*Abstract Expressionism* in virtù dell’associazione con l’idea di libertà individuale dell’artista<sup>4</sup> –, ma la diretta conseguenza di una politica culturale imperialista da parte degli Stati Uniti, che miravano a stabilire una propria egemonia sul blocco occidentale, ovviamente in chiave antisovietica<sup>5</sup>. Nell’affrontare il problema della ricezione, però, assumendo che a un determinato orientamento politico debba necessariamente corrisponderne uno estetico, e viceversa, il rischio è quello di appiattire la dimensione culturale sulle divisioni partitiche, tanto più che le equazioni DC / sinistra democratica = Astrattismo e PCI = Realismo saltano nel momento in cui si analizzano le posizioni di personalità non immediatamente identificabili con l’uno o l’altro dei due schieramenti, peraltro molto meno compatti ideologicamente rispetto a quanto alcune ricostruzioni hanno talvolta suggerito<sup>6</sup>.

Data l’impossibilità, in questa sede, di procedere a un’analisi omerica di tutte le posizioni emerse nel corso delle discussioni

- 
- 3 Espressione con la quale il giornalista e scrittore designava “un nuovo tipo di ‘intellettuale fiancheggiatore’: difensore della tessera senza tessera, servo senza livrea, ufficioso privo di cariche ufficiali, presente nei corridoi e assente nelle parate”: P. Gentile, *Il conformista in attesa*, in “Il Mondo”, a. II, n. 5, 4 febbraio 1950, p. 1.
  - 4 S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, tr. ing. A. Goldhammer, The University of Chicago Press, Chicago 1983.
  - 5 Sul tema cfr. F. Stonor Saunders, *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Fazi, Roma 2007.
  - 6 Cfr., con diverse sfumature, A. Duran, *Abstract Expressionism’s Italian Reception. Questions of Influence*, in J.M. Marter (a cura di), *Abstract Expressionism. The International Context*, Rutgers University, New Brunswick-New Jersey-London 2007, pp. 138-152; N. Jachec, *Anti-communism at Home, Europeanism abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, in “Contemporary European History”, n. 14, 2005, pp. 193-217; Ead., *Politics and painting at the Venice Biennale (1948-1964). Italy and the Idea of Europe*, Manchester University Press, Manchester 2007.

che accompagnarono la genesi e lo svolgimento della XXIX Biennale, si è scelto di isolare alcuni episodi, soffermandosi in particolare sul dibattito interno al Comitato di consulenza. Dal punto di vista istituzionale, il 1958 si aprì all'insegna di una nuova esperienza commissariale, la seconda in ordine di tempo dopo quella che aveva caratterizzato la ripresa dell'attività dell'ente nel secondo dopoguerra. Lasciatasi ormai alle spalle, non senza strascichi, la cosiddetta "era Pallucchini", si assistette al ritorno al vertice dell'ex commissario Giovanni Ponti – la cui nomina risaliva al dicembre del 1957 –, coadiuvato dal nuovo segretario generale Gian Alberto Dell'Acqua, entrambi affiancati da un Comitato di consulenza formato, per la parte relativa alle arti visuali, da sei critici d'arte (Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi, Rodolfo Pallucchini, Carlo Ludovico Ragghianti, Marco Valsecchi, Lionello Venturi) e sei artisti (Carlo Carrà, Felice Casorati, Giacomo Manzù, Marcello Mascherini, Giorgio Morandi e Giuseppe Santomaso). Tra questi, a giudizio di chi scrive, le posizioni che rivestono un particolare interesse rispetto al tema in oggetto sono quelle di Carlo Ludovico Ragghianti e di Roberto Longhi<sup>7</sup>.

Come in parte è già stato evidenziato, Ragghianti ebbe con la cultura americana un rapporto complesso<sup>8</sup>. Il caso dello studioso lucchese è interessante perché se dal punto di vista dell'orientamento estetico egli mantenne sempre un atteggiamento di apertura nei confronti dell'Astrattismo, pur nella tendenza a ricondurlo alle sue radici figurative, dal punto di vista politico – da ex azionista poi confluito nel PRI e quindi approdato, al principio degli anni Sessanta, al PSI –, la sua posizione è assimilabile al cosiddetto "atlantismo di sinistra", non senza inquietudini e in maniera tutt'altro che acritica, come si avrà modo di vedere<sup>9</sup>. Ricerche, anche re-

7 In occasione della prima riunione del Comitato di consulenza del 24 novembre 1957, il nome di Pollock fu suggerito per una retrospettiva da Marco Valsecchi, ma la proposta cadde immediatamente: Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (di seguito abbreviato in FR, ACLR), *Biennale di Venezia*, b. 2, fasc. 4, Verbale riassuntivo della prima riunione del comitato di consulenza, 24 novembre 1957, p. 9.

8 S. Bottinelli, "seleArte" (1952-1966): una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2010, pp. 153-163.

9 E. Capozzi, *L'opposizione all'antiamericanismo: il Congress for Cultural Freedom e l'Associazione italiana per la libertà della cultura*, in P. Craveri,



centi, hanno messo in luce i legami dello Studio Italiano di Storia dell'Arte con l'UISIS, sezione italiana dell'USIS (United States Information Service), la rete di biblioteche e centri di cultura nata per diffondere in Italia la conoscenza dell'*American Way of Life* e contrastare con efficaci strumenti di propaganda il comunismo: una delle prime sedi, nel 1945, aprì proprio a Firenze<sup>10</sup>. Impossibile poi non citare l'ammirazione, che a tratti sfiora l'apologia, di Ragghianti nei confronti di Frank Lloyd Wright, un tema tra i più studiati dell'intera bibliografia ragghiantiana, o il legame strettissimo con il pensiero pedagogico di John Dewey – l'influsso di *The Art of Experience* è ampiamente testimoniato all'interno del carteggio dello studioso lucchese –, aspetto, quest'ultimo, senz'altro meritevole di ulteriori approfondimenti<sup>11</sup>. Queste stesse predilezioni, però, possono trovare una chiave di lettura proprio alla luce dell'umanesimo e dell'uropeismo culturale di Ragghianti, che si accompagnano a una netta presa di distanza dalla cultura americana positivista o sociologica: se Wright è lodato per una modernità non conflittuale ma in qualche modo “alternativa” a quella del razionalismo, di Dewey si valorizza il rapporto inscindibile tra democrazia e educazione. Anche l'iniziativa di esporre, nel 1949, le opere della collezione Guggenheim nelle sale della galleria da

---

G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, atti del convegno, Napoli – Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 325-351, con particolare riferimento alla p. 339.

- 10 S. Tobia, *Advertising America. The United States Information Service in Italy (1945-1956)*, LED, Milano 2008. Si veda, per il caso ragghiantiano, A. Ducci, *Ragghianti e la promozione dell'arte italiana all'estero negli anni della ricostruzione: lo strumento delle mostre*, in S. Massa, E. Pontelli (a cura di), *“Mostre permanenti”*. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2018, pp. 57-76.
- 11 Cfr. V. La Salvia (a cura di), *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche. Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2015; S. Caccia Gherardini, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura, “argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare”*, in S. Massa, E. Pontelli, *op. cit.*, pp. 91-100; L. Carotti, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2020. Per il riferimento a Dewey cfr. la minuta di Ragghianti a Giuseppe Mazzariol pubblicata in E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa 2018, pp. 184-188, in part. pp. 185-186.



lui diretta, La Strozzina, rientra in un'ottica di promozione e valorizzazione della città di Firenze attraverso l'azione culturale, più che essere il sintomo di un apprezzamento sul piano propriamente estetico della produzione figurativa statunitense<sup>12</sup>.

A fronte, dunque, di un'anglofilia sempre professata – ma rivolta più verso la Gran Bretagna, e quindi inserita in un orizzonte europeo<sup>13</sup> –, non pochi sono gli elementi che suggeriscono un'adesione di Ragghianti tutt'altro che incondizionata sul piano culturale e artistico in particolare<sup>14</sup>. Segnatamente, colpisce la sostanziale indifferenza nei confronti della produzione pittorica americana dagli anni Quaranta in poi, ad eccezione di Ben Shan, di cui lo studioso lucchese sceglie di pubblicare su "seleArte" alcuni scritti a carattere politico, tra cui spicca *L'artista e il politicismo* del 1953, che contiene un feroce attacco nei confronti del clima illiberale degli anni del maccartismo (fig. 2)<sup>15</sup>. Jackson Pollock, per contro, è tra quegli artisti che

[...] per quanto si presentino e si assumano come esponenti di tendenze o momenti della cultura artistica contemporanea (lo furono al loro tempo, e quanto vastamente, anche preraffaeliti e nazareni, ricordiamolo!), o piuttosto della cronaca artistica, e si ingrandiscano come depositari di teorie e atteggiamenti, riescono a decampare dalla polemica e in generale dalla sfera contingente in cui essi sono tenuti. Soggetto della storia dell'arte è l'artista, è l'espressione, che non può essere confusa con attività e valori diversi da essa; e nemmeno con la partecipazione a ciò che si vuole chiamare "il proprio tempo", perché l'arte è universale, e non un documento della vita, della storia o della cultura.<sup>16</sup>

12 G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze: storia di una visione per una città*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2019.

13 Sul tema E. Bassetto, *Contro la Biennale di Stato. La riforma dello statuto della Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra (1945-1973)*, Viella, Roma, in corso di pubblicazione.

14 Tale atteggiamento critico non sfociò mai in disinteresse: si pensi, a questo proposito, alla creazione presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, nel 1959, di un Centro per lo studio dell'arte e della cultura artistica americana: S. Massa, *L'arte grafica contemporanea negli Stati Uniti*, scheda nr. 62, in Ead., E. Pontelli, *op. cit.*, p. 213.

15 B. Shan, *L'artista e il politicismo*, in "seleArte", n. 9, 1953, pp. 25-29; Id., *L'artista e il critico*, in "seleArte", n. 15, 1954, pp. 4-9.

16 C.L. Ragghianti, *Pittura italiana e pittura europea*, in "seleArte", n. 3, 1952, p. 34. Cfr. anche Id., *Arte americana*, in "seleArte", n. 33, 1957, pp. 10-14 e in particolare p. 14.



Come evidenziato da Silvia Bottinelli, il giudizio negativo di Ragghianti nei confronti di Pollock risentiva indubbiamente nell'associazione tra *Action Painting* e Surrealismo, e in questa prospettiva la sua posizione si rivela per molti aspetti affine a quella espressa sulle colonne del settimanale "Il Mondo", con cui lui stesso allacciò un rapporto di collaborazione<sup>17</sup>. Se è vero che una certa insofferenza nei confronti dell'imperialismo culturale americano e della presunzione newyorchese aveva connotato gli scritti d'arte del periodico fondato da Mario Pannunzio fin dai suoi primi anni di vita, tale idiosincrasia divenne ancora più evidente dopo l'abbandono di Lionello Venturi – passato all'"Espresso" – e l'arrivo del suo "sostituto" Alfredo Mezio, che impresse una significativa accelerazione in senso antimodernista e antiamericano alla pagina d'arte del periodico<sup>18</sup>.

E se in politica estera la scelta atlantica non fu da Ragghianti mai messa in discussione, compagno, a diverse altezze cronologiche, giudizi tutt'altro che entusiasti rispetto alla politica estera statunitense, negli scritti così come nel carteggio<sup>19</sup>. L'editoriale *Finis*

---

17 S. Bottinelli, *op. cit.*, p. 162; L. Nuovo, *La pagina d'arte de "Il Mondo" di Mario Pannunzio (1949-1966)*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2010, che contiene il regesto di tutti gli articoli di argomento artistico pubblicati sul settimanale.

18 Su Mezio si veda in ultimo M. Morelli, *Echi del dibattito italiano anni Trenta nella proposta anti-surrealista di Alfredo Mezio (1949-1963)*, in C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti (a cura di), *Echi del surrealismo nell'arte italiana del dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, "Predella", n. 49 e ½, 2021, pp. 69-77.

19 Si veda, ad esempio, la lettera di Ragghianti a La Malfa del 1° maggio 1960, in Archivio Centrale dello Stato (da ora abbreviato in ACS), Fondo Ugo La Malfa, *Serie I: Atti e corrispondenza*, b. 3, fasc. 19, minuta in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. La Malfa Ugo: "Possibile, infine, che i leaders dei paesi democratici non si accorgano dei risultati di questi 15 anni di politica internazionale? Non si dovrebbe parlar chiaro anche a loro, nelle forme giuste? In Europa, Germania di Krupp, di Adenauer e degli ex nazisti, Spagna di Franco, Francia di De Gaulle col cancro algerino, Italia com'è, Turchia con le rivolte inevitabili, Grecia con la dittatura, eccetera: la protezione americana specialmente, dei complessi di forze repressive ha prodotto questo (ed effetti analoghi in Sud-America; e a Seul). Che valgono paesi divisi, spaccati in due, di fronte al blocco russo, anche se deve guardarsi dal potenziale pericolo cinese? Non sono situazioni interne soltanto, sono situazioni di valore ed interesse internazionale di solidarietà internazionale. Possibile che si dia credito ancora alla politica dei generali del Pentagono? Non bisognerà cercare di estendere a un impegno almeno europeo questo monito alla politica americana, che dopo quella inglese ha tanta responsabilità delle nostre situazioni?". La lettera è ora



*Europae?*, in particolare, uscito sul primo numero di "Criterio", la rivista di "terza forza" da lui fondata insieme a Carlo Antoni, Bruno Visentini e Leo Valiani all'indomani della crisi del 1956, analizza i nuovi equilibri geo-politici proprio in relazione alla perdita di centralità del Vecchio Continente<sup>20</sup>. Si pensi, poi, al sottofondo "antiamericano" di alcune prese di posizione di Raghianti, come il giudizio, non privo di ingenuità, sulla figura di John Fitzgerald Kennedy – definito "un figlio di papà, troppo fiducioso di sé, troppo miliardario"<sup>21</sup> –, o l'allineamento sulle posizioni lamalfiane di critica alla società dei consumi, tale da fargli affermare che in Italia "il produttivismo ha avuto forme anarchiche e patologiche"<sup>22</sup>. Un tema, quest'ultimo, che chiama in causa il rapporto consumismo-americano e spinge a interrogarsi sulla reale efficacia di questi tentativi nel porre un argine alla penetrazione culturale americana a difesa di una più o meno definibile (e definita) identità europea<sup>23</sup>.

Il secondo caso, per certi aspetti ancor più complesso, è quello di Roberto Longhi, la cui biografia politica, per quanto concerne

---

pubblicata in E. Bassetto (a cura di), *Carteggio Carlo Ludovico Raghianti – Ugo La Malfa*, con un testo introduttivo di R. Balzani, Fondazione Raghianti studi sull'arte, Lucca 2023, n. 93, p. 179.

- 20 C.L. Raghianti, *Finis Europae?*, in "Criterio", n. 1, 1957, pp. 2-4. Per una storia della rivista si rimanda allo studio di A. Becherucci, *Carlo Ludovico Raghianti e l'esperienza della rivista "Criterio"*, in E. Pellegrini (a cura di), *Nuovi studi su Carlo Ludovico Raghianti*, "Predella", n. 49, 2021, pp. 55-85, ora in A. Becherucci, *Le delusioni della speranza. Carlo Ludovico Raghianti militante di un'Italia nuova*, Biblion, Milano 2021, pp. 177-217.
- 21 Minuta di Raghianti a Ugo La Malfa, 23 giugno 1961, in FR, ACLR, *Scuola e università*, b. 4, fasc. 1, ora in E. Bassetto, *Carteggio Carlo Ludovico Raghianti – Ugo La Malfa*, cit., n. 112.
- 22 Minuta di Raghianti a Ugo La Malfa, 27 luglio 1971, in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. La Malfa Ugo, Ugo, ora in ivi, n. 153.
- 23 Come rilevato da Emanuela Scarpellini, l'antiamericanismo fu un atteggiamento assai diffuso nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, ma rimase più su un piano simbolico che di reale efficacia nel contrastare la diffusione dell'"americanizzazione" nelle varie sue forme, in particolare in relazione a una certa particolare articolazione del modo di consumare. L'impressione che se ne trae, dunque, è quella di una sottovalutazione, da parte degli intellettuali come delle classi dirigenti, del nesso esistente tra consumismo e americanismo, col risultato che se l'"americanizzazione" non fu accettata sul piano politico-culturale, lo fu su quello sociale, nella convinzione – del tutto illusoria – che tali ambiti potessero restare incommunicanti: E. Scarpellini, *Le reazioni alla diffusione dell'American way of life nell'Italia del miracolo economico*, in P. Craveri, G. Quagliariello, *op. cit.*, pp. 353-364.

il secondo dopoguerra è ancora tutta da scrivere, mentre molto si è dibattuto sul suo rapporto nei confronti del regime fascista, con esiti opposti<sup>24</sup>. Sarebbe invece di grande interesse indagare il legame dello studioso col PCI, fatto di reciproche attenzioni e lusinghe. Si consideri, dal punto di vista longhiano, l'insistenza per l'arte della realtà, oggetto delle storiche mostre milanesi del 1951 e del 1953, *Caravaggio e caravaggeschi* e *I pittori della realtà in Lombardia*, che già Luisa Vertova interpretava come un tentativo di far leva sulla penetrazione del comunismo nell'intellettualità italiana<sup>25</sup>. Ma anche le dichiarazioni rilasciate da Longhi alla stampa a seguito delle sue dimissioni dal Comitato di consulenza della Biennale, nel febbraio 1958, spiegate con la propria contrarietà rispetto alla realizzazione di una *Mostra d'arte sacra* progettata in accordo con l'Istituto Internazionale d'Arte Liturgica<sup>26</sup>; così come l'intervento pronunciato in occasione del convegno che si svolse a Roma il 5 giugno 1960, *La cultura nella società italiana*, promosso dalle riviste "Il Contemporaneo", "Il Ponte", "Ulisse", "Pensiero critico", "Nuovi Argomenti", "Officina" e "Paragone", nel quale lo studioso citava la rassegna veneziana a esempio di "come la colpevole indifferenza dello Stato per il problemi che riguardano il buon governo delle cose d'arte, contrasti curiosamente con la sua frequente interferenza nella zona dell'arte contemporanea", col risultato che da qualche tempo si assisteva a "nuova e più insidiosa manomissione clericale", una sorta di "connubio tra la critica astrattistica e l'alta cultura do-

24 Come sottolineato da Emanuele Pellegrini, "Il problema di un Longhi politico non è mai stato affrontato documenti alla mano, ma per strappi o persino *boutade*, che hanno presentato Longhi come un fascista per opportunità più che per convinzione o come un fervente comunista e per questo emarginato"; E. Pellegrini, *Breve storia di un dialogo quasi possibile*, in Id. (a cura di), *Quel che resta di un dialogo: Longhi e Ragghianti: lettere 1935-1953*, Officina Libraria, Roma 2020, p. 45. Uno dei giudizi più lucidi, a parere di chi scrive, resta quello espresso da Carlo Ludovico Ragghianti, che descrive un Longhi fondamentalmente "estraneo alla tragedia del nostro mondo, di cui del resto ignorava quasi tutti i termini": E. Pellegrini, *Quel che resta di un dialogo*, cit., p. 233.

25 B. Berenson, *Caravaggio* (1951), Leonardo, Milano 1994, con versione e introduzione di Luisa Vertova.

26 M.C. Bandera (a cura di), *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini, 1948-1956*, Charta, Milano 1999, pp. 279-284.

menicana"<sup>27</sup>. A questo proposito, meriterebbe analizzare nel dettaglio alcune collaborazioni all'"officina" di "Paragone", come quella di Renato Guttuso, ma soprattutto del critico letterario (e senatore comunista) Adriano Seroni, tra gli ideatori, insieme a Giovanni Battista Angioletti e Leone Piccioni, del programma radiofonico "L'Approdo", e quindi della relativa rivista, del cui direttivo fece parte, fin dalla fondazione, lo stesso Longhi<sup>28</sup>. E se nel marzo 1953 Renato Bilenchi, direttore del quotidiano fiorentino "Il Nuovo Corriere", testata decisamente rivolta a sinistra<sup>29</sup>, inseriva Longhi – insieme a Norberto Bobbio, Francesco Flora, Piero Calamandrei, Epicarmo Corbino e Francesco Fausto Nitti –, tra quelle "personalità politicamente indipendenti o dissidenti di partito" a cui proporre un'inchiesta sulla possibilità di dar vita a una "terza forza"<sup>30</sup>, al principio degli anni Sessanta, in un fonogramma diretto al Ministero della Pubblica Istruzione, in seguito alla richiesta dei coniugi Longhi di estendere i propri passaporti verso l'URSS, l'Ungheria, la Cecoslovacchia, la Polonia e la Germania Est "per compiere particolari studi nei Musei", il funzionario della Direzione Generale del Ministero Affari Esteri segnalava che "Politicamente il Prof. Longhi e la moglie Lopresti

27 *La cultura italiana per una Biennale democratica*, in "L'informatore delle arti. Bollettino della Federazione Nazionale degli Artisti pittori e scultori", giugno 1960, p. 13; si vedano anche E. Bassetto, *op. cit.*, p.p. 207 e 239.

28 Cfr. "L'Approdo. Rivista trimestrale di lettere e arti", a. I, n. 1, gennaio-marzo 1952.

29 Cfr. F. Bagatti, O. Cecchi, G. van Straten (a cura di), *Autobiografia di un giornale. "Il Nuovo Corriere" di Firenze, 1947-1956*, Editori Riuniti, Roma 1989. In una lettera diretta a Ugo La Malfa il 12 giugno 1953, Ragghianti definiva "Il Nuovo Corriere" un giornale "comunista": FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. La Malfa Ugo, ora in E. Bassetto, *Carteggio Carlo Ludovico Ragghianti – Ugo La Malfa*, cit., n. 34.

30 Si veda la lettera di Bilenchi a Riccardo Bauer del 7 marzo 1953, in Archivio Storico della Società Umanitaria, Milano, Fondo Riccardo Bauer, Corrispondenza, b. 19, fasc. 3 (gennaio-giugno 1953). L'inchiesta *Che fanno gli indipendenti?*, a cui Longhi non prese poi parte, comparve a puntate su "Il Nuovo Corriere" a partire dal 15 marzo 1953, per poi concludersi con la pubblicazione delle *Risultanze* il 20 maggio successivo. Vi parteciparono, tra gli altri, Franco Antonicelli, Norberto Bobbio, Eugenio Garin, Carlo Cassola, Umberto Morra di Lavriano, Aldo Capitini, Arturo Carlo Jemolo, Francesco Flora, Roberto Salvini, Mario Delle Piane e Augusto Monti.

sono orientati verso correnti di sinistra moderata<sup>31</sup>. Un profilo politico sfuggente, quello longhiano, di un intellettuale mai apertamente schierato ma al contempo scarsamente incline a prendere le distanze rispetto a certi tentativi di assimilazione, in particolare da parte comunista: un atteggiamento spiegabile con la volontà, da un lato, di salvaguardare la propria indipendenza, ma a cui non furono estranee ragioni che potremmo definire tattiche, di opportunità. Tornano, con gli anni Trenta, bizzarre sintonie.

Rispetto al tema in oggetto, data proprio al 1958 uno scritto di Longhi che getta luce sul suo rapporto con l'arte contemporanea statunitense: si tratta di una lettera rivolta a Renato Guttuso all'indomani dell'apertura della "bella mostra americana" del pittore di Bagheria, tenutasi a New York nell'aprile di quello stesso anno<sup>32</sup>. La rassegna newyorkese costituisce il punto di partenza per una polemica nei confronti del cosiddetto "statement", ossia il proclama lanciato nel 1950 da un gruppo di musei americani a favore dell'arte astratta<sup>33</sup>. Ancora, in un editoriale del 1962 (fig. 3), Lon-

- 
- 31 Fonogramma n. 5516 del 25 luglio 1961 della Direzione Generale del Ministero Affari Esteri al Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Superiore, in ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Universitaria, Divisione prima, Fascicoli professori universitari III serie (1940-1970), b. 273, fasc. Longhi, Roberto.
- 32 R. Longhi, *Lettera per la Mostra di Guttuso a New York, 1958*, rubrica *Appunti*, in "Paragone", n. 101, 1958, p. 72; *Guttuso*, catalogo della mostra, Aca Gallery – Heller Gallery, New York – Editions internationales, Genève-Rome 1958, con testi di J. Thrall Soby, D. Cooper e dello stesso Longhi. Su Guttuso si veda oggi C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana, Cinisello Balsamo 2020.
- 33 Per il testo della dichiarazione, sottoscritta dai direttori di alcuni tra i principali musei americani (il MoMA e il Whitney Museum di New York e l'Institute of Contemporary Art di Boston), cfr. J.S. Plaut, F.S. Wight, R. D'Harnoncourt, A.H. Barr, Jr., A. C. Ritchie, H. More, L. Goodrich, *Modern Art-1950*, in "College Art Journal", vol. 9, n. 3, Spring 1950, pp. 338-340. Lo "statement" prendeva le mosse dalla polemica innescata nel maggio 1950 da un gruppo di artisti, tra cui Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, William Bazotes, Hans Hofmann, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt, Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning e Louise Bourgeois, che indirizzarono una lettera aperta diretta al Presidente del MoMA in segno di protesta per l'esclusione dalla mostra *American Painters, 1900-1950: Open letter to Roland L. Redmond, President of the Metropolitan Museum of Art, 1950 May 20*, in Archives of American Art, Smithsonian Institution, Hedda Sterne papers, 1939-1977, risorsa online.

ghi così giustificava la scarsa attenzione dedicata all'arte del XIX e XX secolo da parte di "Paragone":

Sento infine rimproverare a "Paragone" una certa noncuranza o, quasi, insofferenza per l'arte moderna e contemporanea. Per l'arte "moderna" il rimprovero mi pare ingiusto, perché dai grandi impressionisti a Seurat, da Constable a Corot, da Van Gogh a Picasso, "Paragone" ha dato in argomento alcuni fra gli studi più seri e fondati. Per l'arte contemporanea [...] la giustificazione della parte più avara del nostro atteggiamento è data nell'insito commento allo "Statement", di tono ingenuamente avanguardistico, diffuso, nel 1950, dai direttori dei principali musei d'arte moderna degli Stati Uniti d'America.<sup>34</sup>

Il punto nodale della critica longhiana, peraltro condotta con il consueto tono ironico e pungente, non è tanto nell'articolazione più o meno persuasiva di un giudizio di gusto, ma nel mettere in luce come questo tipo di difesa dell'Astrattismo, considerata "il risultato inevitabile delle sue esplorazioni di nuovi strati di coscienza prima sconosciuti, di nuovi concetti scientifici e di nuovi metodi tecnologici", sottintendesse un'impostazione critica tutt'altro che condivisibile, poiché del tutto sbilanciata verso valori extrartistici<sup>35</sup>. E se "questa pretesa di affibbiare all'arte i compiti della psicologia sperimentale, della scienza e della tecnologia moderne" era espressa, almeno da parte del *think tank* americano, "con evidente buona fede", lo stesso non poteva dirsi dei suoi epigoni "neolatini", in particolare Giulio Carlo Argan, che si era spinto sino ad affermare che "l'arte astratta ha le sue premesse nella socialdemocrazia"<sup>36</sup>. In ballo, dunque, da parte di Longhi, non c'era la difesa di questo o quel movimento, di questa o quella corrente stilistica, ma un problema di metodo, che chiamava direttamente in causa statuto e fondamento di una disciplina, la storia dell'arte, da difendere contro ogni tentativo di contaminazione con la "Polis". L'idiosincrasia longhiana rispetto alla produzione artistica d'Oltreoceano divenne ancor più manifesta a seguito della controversa vittoria di Robert Rauschenberg alla Biennale del 1964<sup>37</sup>. Sempre su "Paragone", Longhi si scagliava contro

34 R. Longhi [r. l.], *Editoriale 1962*, in "Paragone", n. 145, 1962, p. 6 (fig. 3).

35 R. Longhi, *Lettera per la Mostra di Guttuso a New York*, cit., p. 73.

36 Ivi, pp. 73-74.

37 Sul punto: A. Galansino, 64, in Id. (a cura di), *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, "Prospettiva", nn. 149-152, 2013, p. 94, nota 6.

gli “shows” insolenti del ‘Neo Dada’ e della ‘Pop Art’”, citando a sostegno del proprio punto di vista alcuni stralci del volume di Sarah Newmayer in cui, riferendosi alla mostra di Rauschenberg del 1953 alla Stable Gallery di New York, la studiosa parlava di “assoluto nichilismo”; quindi il giudizio espresso da Selden Rodman nel suo volume *Insiders* del 1960, dove l’artista veniva imputato addirittura di “conformismo”<sup>38</sup>. Si trattava, in entrambi i casi, di *topoi* cari alla retorica antiamericana, felicemente illustrati da Michela Nacci in un convegno di alcuni anni fa<sup>39</sup>. E proprio l’americanismo diveniva una colpa da cui emendarsi, come nel caso delle accuse rivolte sulle pagine di “Paragone” proprio da Seroni alla rivista “seleArte”, diretta da Ragghianti, colpevole di dare troppo spazio alle fonti americane [sic], a danno soprattutto di quelle tedesche, cecoslovacche, polacche e sovietiche<sup>40</sup>.

Per concludere, occorre precisare che il problema della perdita di egemonia da parte dell’Europa era, sul finire degli anni Cinquanta, all’ordine del giorno, e non solo in Italia. Un caso esemplare in questo senso è dato dalla nascita della *Manifestation internationale des jeunes artistes*, meglio nota come *Biennale de Paris*, frutto dell’iniziativa dello storico dell’arte Raymond Cogniat e assurta a simbolo di quel nazionalismo competitivo che aveva animato le *Expo* e le Olimpiadi<sup>41</sup>. Parigi, infatti, andava progressivamente perdendo quel ruolo di centro propulsore per l’arte contemporanea a livello internazionale, *in primis* a favore di New York – anche se, come sostene-

- 
- 38 R. Longhi [r. l.], “Neo Dada” e “Pop Art” in alcuni giudizi della critica americana, rubrica *Antologia di critici*, in “Paragone”, n. 179, 1964, pp. 37-41, con particolare riferimento alle pp. 38-39.
- 39 M. Nacci, *L’immagine dell’America fra gli intellettuali italiani del Novecento*, in A. Giovagnoli, G. del Zanna (a cura di), *Il mondo visto dall’Italia*, atti del convegno, Milano – Guerini e Associati, Milano 2004, pp. 430-441.
- 40 A. Seroni, *Informazione, divulgazione, volgarizzazione (a proposito d’una nuova rivista d’arte)*, rubrica *Appunti*, in “Paragone”, n. 35, 1952, pp. 61-63.
- 41 Sul tema si rimanda a E. Dulguerova (a cura di), *La Biennale internationale des jeunes artistes. Paris, 1959-1985*, Les presses du réel, Dijon 2023; quindi a J. Jean, *La première Biennale de Paris: genèse, bilan et réalité*, mémoire de M1, École du Louvre, Paris 2017; J. Glicenstein, *Paris’ Biennale (1959-85): an impossible encounter between the French State and the avant-garde art scene*, in “Modos. Revista de História da Arte”, n. 2, 2021, pp. 143-156; G. Cappelletti, *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, in “Studi di Memofonte”, n. 24, 2020, pp. 113-144.

va lo storico dell'arte Douglas Cooper in un articolo comparso nel supplemento letterario del "Sunday Times", poi ripreso sulle colonne de "Il Mondo": "New York capitale mondiale dell'arte, è un mito fabbricato negli Stati Uniti [...] quello che si può dire, è che a New York si spende più denaro che in qualsiasi altra parte del mondo per comprare quadri"<sup>42</sup> -, o comunque per lasciare spazio a un maggiore policentrismo<sup>43</sup>. E questo senso di smarrimento emerge dalle parole, amarissime, rivolte da Sergio Bettini allo stesso Ragghianti, proprio in riferimento al dibattito e alle dinamiche interne al Comitato di consulenza: "È un mondo tardoromano di transazioni e di intrighi, che spiega per sua parte la nostra decadenza civile, dà la ragione per cui il mondo europeo si disloca, e sarà sommerso certamente se non recupererà delle ragioni di vita universalmente valide perché migliori od ulteriori"<sup>44</sup>.

### Bibliografia

- Bagatti F., Cecchi O., van Straten G. (a cura di), *Autobiografia di un giornale. "Il Nuovo Corriere" di Firenze, 1947-1956*, Editori Riuniti, Roma 1989
- Bandera M.C. (a cura di), *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini, 1948-1956*, Charta, Milano 1999
- Bassetto E., *Contro la Biennale di Stato. La riforma dello statuto della Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra (1945-1973)*, Viella, Roma, in corso di pubblicazione
- Bassetto E. (a cura di), *Carteggio Carlo Ludovico Ragghianti – Ugo La Malfa*, con un testo introduttivo di R. Balzani, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2023
- Becherucci A., *Carlo Ludovico Ragghianti e l'esperienza della rivista "Criterio"*, in E. Pellegrini (a cura di), *Nuovi studi su Carlo Ludovico Ragghianti, "Predella"*, n. 49, 2021, pp. 55-85

42 n. f., *Il mito*, in "Il Mondo", a. XVI, n. 30, 28 luglio 1964, p. 10: "New York non produce nemmeno i migliori quadri americani, i migliori artisti americani trovandosi per lo più all'estero".

43 Cfr. C. Dossin, *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the "Fall of Paris" to the "Invasion of New York"*, PhD dissertation, The University of Texas, Austin, 2008; quindi, per i riflessi in ambito italiano, si veda M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2012.

44 Lettera di Bettini a Ragghianti del 27 giugno 1960, in FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Bettini Sergio.



- Becherucci A., *Le delusioni della speranza. Carlo Ludovico Ragghianti militante di un'Italia nuova*, Biblion, Milano 2021
- Berenson B., *Caravaggio* (1951), Leonardo, Milano 1994
- Bottinelli S., *“seleArte” (1952-1966): una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2010
- C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana, Cinisello Balsamo 2020
- Caccia Gherardini S., *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura, “argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare”*, in S. Massa, E. Pontelli (a cura di), *“Mostre permanenti”*. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2018, pp. 91-100
- Camarda A., *L'élite ostile. La battaglia per l'arte contemporanea in Italia (1948-1975)*, in “piano B”, n. 1, 2017, pp. 1-27
- Capozzi E., *L'opposizione all'antiamericanismo: il Congress for Cultural Freedom e l'Associazione italiana per la libertà della cultura*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, atti del convegno, Napoli – Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 325-351
- Cappelletti G., *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, in “Studi di Memofonte”, n. 24, 2020, pp. 113-144
- Carotti L., *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2020
- Dantini M., *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2012
- Di Stefano C., *Biennale 1958: il Leone d'Oro a Marc Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano*, in “Venezia Arti”, n. 24, 2014, pp. 47-51
- Dossin C., *Stories of the Western Artworld, 1936-1986: From the “Fall of Paris” to the “Invasion of New York”*, PhD dissertation, The University of Texas, Austin, 2008
- Ducci A., *Ragghianti e la promozione dell'arte italiana all'estero negli anni della ricostruzione: lo strumento delle mostre*, in S. Massa, E. Pontelli (a cura di), *“Mostre permanenti”*. Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2018, pp. 57-76
- Dulguerova E. (a cura di), *La Biennale internationale des jeunes artistes. Paris, 1959-1985*, Les presses du réel, Dijon 2023
- Duran A., *Abstract Expressionism's Italian Reception. Questions of Influence*, in J.M. Marter (a cura di), *Abstract Expressionism. The International Context*, Rutgers University, New Brunswick-New Jersey-London 2007, pp. 138-152
- Galansino A., 64, in Id. (a cura di), *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, “Prospettiva”, nn. 149-152, 2013, pp. 86-97
- Gastaldon G., *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze: storia di una visione per una città*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2019



- Gentile P., *Il conformista in attesa*, in "Il Mondo", a. II, n. 5, 4 febbraio 1950, p. 1
- Glicenstein J., *Paris 'Biennale (1959-85): an impossible encounter between the French State and the avant-garde art scene*, in "Modos. Revista de História da Arte", n. 2, 2021, pp. 143-156
- Guilbaut S., *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, tr. ing. A. Goldhammer, The University of Chicago Press, Chicago 1983
- Guttuso, catalogo della mostra, Aca Gallery – Heller Gallery, New York – Editions internationales, Genève-Rome 1958
- Jachec N., *Anti-communism at Home, Europeanism abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958*, in "Contemporary European History", n. 14, 2005, pp. 193-217
- Jachec N., *Politics and painting at the Venice Biennale (1948-1964). Italy and the Idea of Europe*, Manchester University Press, Manchester 2007
- Jean J., *La première Biennale de Paris: genèse, bilan et réalité*, mémoire de M1, École du Louvre, Paris 2017
- "L'Approdo. Rivista trimestrale di lettere e arti", a. I, n. 1, gennaio-marzo 1952
- La cultura italiana per una Biennale democratica*, in "L'informatore delle arti. Bollettino della Federazione Nazionale degli Artisti pittori e scultori", giugno 1960, pp. 13-14
- La Salvia V. (a cura di), *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche. Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2015
- Longhi R., *Lettera per la Mostra di Guttuso a New York, 1958*, rubrica *Appunti*, in "Paragone", n. 101, 1958, pp. 72-76
- Longhi R. [r. l.], *Editoriale 1962*, in "Paragone", n. 145, 1962, pp. 3-6
- Longhi R. [r. l.], *"Neo Dada" e "Pop Art" in alcuni giudizi della critica americana*, rubrica *Antologia di critici*, in "Paragone", n. 179, 1964, pp. 37-41
- Massa S., *L'arte grafica contemporanea negli Stati Uniti*, scheda nr. 62, in Ead., E. Pontelli (a cura di), *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2018, p. 213
- Morelli M., *Echi del dibattito italiano anni Trenta nella proposta anti-surrealista di Alfredo Mezio (1949-1963)*, in C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti (a cura di), *Echi del surrealismo nell'arte italiana del dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, "Predella", n. 49 e ½, 2021, pp. 69-77
- n. f., *Il mito*, in "Il Mondo", a. XVI, n. 30, 28 luglio 1964, p. 10
- Nacci M., *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Bollati Boringhieri, Torino 1989
- Nacci M., *L'immagine dell'America fra gli intellettuali italiani del Novecento*, in A. Giovagnoli, G. del Zanna (a cura di), *Il mondo visto dall'Italia*, atti del convegno, Milano – Guerini e Associati, Milano 2004, pp. 430-441
- Nacci M., *Non è un Paese per artisti. L'immagine degli Stati Uniti nell'antiamericanismo francese*, in C. Calabrò, M. Lenci (a cura di), *La democrazia liberale e i suoi critici*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, pp. 157-172

- Nuovo L., *La pagina d'arte de "Il Mondo" di Mario Pannunzio (1949-1966)*, Edizioni della Laguna, Mariano del Friuli 2010
- Pellegrini E., *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, ETS, Pisa 2018
- Pellegrini E., *Breve storia di un dialogo quasi possibile*, in Id. (a cura di), *Quel che resta di un dialogo: Longhi e Ragghianti: lettere 1935-1953*, Officina Libraria, Roma 2020, pp. 7-68
- Plaut J.S., Wight F.S., D'Harnoncourt R., Barr, Jr. A.H., Ritchie A. C., More H., Goodrich L., *Modern Art-1950*, in "College Art Journal", vol. 9, n. 3, Spring 1950, pp. 338-340
- Ponente N. (a cura di), *Jackson Pollock*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Roma – Editalia, Roma 1958
- Ragghianti C.L., *Pittura italiana e pittura europea*, in "seleArte", n. 3, 1952, pp. 26-34
- Ragghianti C.L., *Arte americana*, in "seleArte", n. 33, 1957, pp. 10-14
- Ragghianti C.L., *Finis Europae?*, in "Criterio", n. 1, 1957, pp. 2-4
- Scarpellini E., *Le reazioni alla diffusione dell'American way of life nell'Italia del miracolo economico*, in P. Craveri, G. Quagliariello (a cura di), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, atti del convegno, Napoli – Rubbettino, Soveria Mannelli 2004, pp. 353-364
- Seroni A., *Informazione, divulgazione, volgarizzazione (a proposito d'una nuova rivista d'arte)*, rubrica *Appunti*, in "Paragone", n. 35, 1952, pp. 61-63
- Shan B., *L'artista e il politicismo*, in "seleArte", n. 9, 1953, pp. 25-29
- Shan B., *L'artista e il critico*, in "seleArte", n. 15, 1954, pp. 4-9
- Stonor Saunders F., *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Fazi, Roma 2007
- Tobia S., *Advertising America. The United States Information Service in Italy (1945-1956)*, LED, Milano 2008



Fig. 1. 29° *Biennale internazionale d'arte* 29 catalogo della mostra (14 giugno – 19 ottobre 1958), Stamperia di Venezia, Venezia 1958.

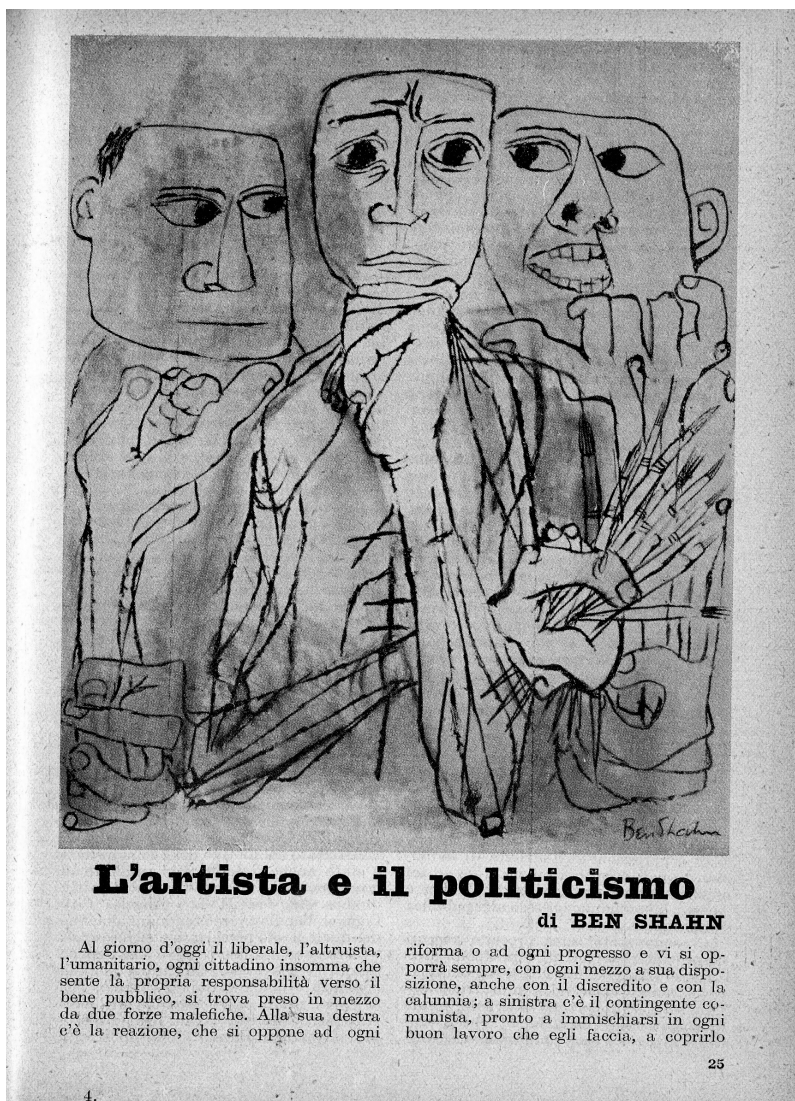


Fig. 2. B. Shan, *L'artista e il politicismo*, in "seleArte", n. 9, 1953, p. 25.

## EDITORIALE 1962

*Anche ad affidarlo al più fazioso fra i nostri oppositori non credo che un consuntivo del lavoro svolto da 'Paragone-arte' nei suoi primi dodici anni di vita potrebbe disconoscere la nostra sostanziale fedeltà agli impegni indicati nell'editoriale del gennaio 1950.*

*All'inizio della Nuova Serie che, dal 1962, fruisce della gentile ospitalità della 'Rizzoli-Editore' di Milano, un'altra dichiarazione d'avvio potrebbe perciò rimandare al punto di partenza limitandosi a un semplice 'ne varietur'. Ma riandiamo in breve quella nostra storia.*

*Continuerà intanto l'impegno di una informazione storica aggiornante che, aliena dalla mutria dell'alto specialismo e d'altro canto senza infangarsi nel pantano della divulgazione buona per gli 'under-dogs' dello snobismo industrializzato, si provi, in una nazione indicibilmente ricca di valori figurativi, ad estendere sotto specie di saggistica l'area di quella cultura media su cui soltanto può fondarsi la coscienza storica di un popolo che si presuma civile. Ed è vero che non è tanto facile accordarsi sui limiti raggiungibili da quell'area media quando l'alfabetismo artistico corrente crede ancora alla fissità quasi 'ab immemorabili' di una certa tabella di valori simile a quella, assai modica, che, in dotazione agli aviatori dell'ultima guerra, gli rammentava che cosa in Italia si dovesse risparmiare. Ma vorremmo sperare che proprio la parte saggistica di 'Paragone-arte' abbia indicato alcune delle più gravi intermitenze di quel tracciato supposto invariabile e resa più sensibile l'esigenza di colmare in forma stringata il lacunoso racconto della nostra storia maggiore. Non è il luogo di citare ora quei 'saggi': gli indici analitici di 'Paragone' sono, in proposito, abbastanza perspicui.*

*Nel ripercorrerli si avverte un riflesso caratteristico del decennio scorso e cioè che 'Paragone' ebbe la buona sorte di accompagnare, fiancheggiare e, talora, persino guidare, alcune delle mostre principali di quegli anni: dai bolognesi del Trecento (1950) al Caravaggio (1951) agli antichi lombardi dal*

Fig. 3. R. Longhi [r. l.], *Editoriale 1962*, in "Paragone", n. 145, 1962, p. 3.





MARIA DE VIVO

“SENZA CROSTE, CORAZZE, O  
DIAFRAMMI, MA ANCHE SENZA RADICI”?

Toti Scialoja e New York nelle pagine  
del *Giornale di pittura*

C'è bisogno di coraggio per volere la ripetizione [...]  
Sì, senza neanche una ripetizione cosa sarebbe poi  
la vita?

Søren Kierkegaard, *La ripetizione*, 1843

*Epos*

Il legame che Toti Scialoja costruisce e consolida con il mondo artistico newyorchese è un anello emblematico sia della catena di scambi transatlantici avviati nel secondo dopoguerra che della loro sedimentata narrazione. Nell'ambiente romano, dove pure avverte un certo disagio<sup>1</sup>, l'artista è parte di una sfera di relazioni in cui risulta naturale, almeno quanto è ritenuto salvifico e liberatorio, documentarsi e discutere di cultura e arte americane. L'attività di traduttrice e agente letterario, prima che di critica d'arte, della sua compagna Gabriella Drudi<sup>2</sup>, l'assidua frequentazione del fotografo e critico Milton Gendel corrispondente per “Art News”<sup>3</sup>, la conoscenza della

- 1 Idiosincrasie e dissapori con il mondo culturale e artistico romano sono il movente di sfoghi e accurate riflessioni puntualmente annotati nelle pagine, e tra le righe, del *Giornale di Pittura*. Un esempio emblematico è registrato in un frammento risalente a maggio del 1956. Si veda: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 50.
- 2 Con sua sorella Lucia (Tatina) e Fabio Coen, Gabriella Drudi apre a Roma, nel 1946, l'Agenzia letteraria DAIS che si occupa di promuovere in Italia autori come Graham Greene, Truman Capote, John Steinbeck, Tennessee Williams, William Burroughs e, allo stesso tempo, di estendere in America la conoscenza degli scrittori italiani Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Goffredo Parise, tra gli altri. Si veda: M. De Vivo, *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017.
- 3 Milton Gendel arriva a Roma alla fine del 1949 con una borsa di studio Fulbright. L'incontro con la coppia Scialoja-Drudi avviene tra il 1951 e il 1952 tramite William Demby, poeta afroamericano, marito di Tatina Drudi. Si ve-



critica Dore Ashton nel 1954, nonché gli scambi diretti o “via *air-mail*” con gli artisti – Afro, soprattutto – che hanno già familiarità con l’ambiente statunitense, favoriscono e di fatto preparano il primo viaggio in America nell’autunno del 1956, una fase in cui l’attenzione verso l’arte italiana ha già prodotto al di là dell’Atlantico esposizioni e acquisizioni da parte di musei e grandi collezioni private<sup>4</sup>. Scialoja arriva a New York con Gabriella Drudi per inaugurare la personale da Catherine Viviano, gallerista ed ex assistente di Pierre Matisse, nota per le attività di promozione degli artisti italiani intraprese nel 1950 con la mostra *Five Italian Painters*, nonché per il tiepido interesse verso gli “Irascibili”. L’*epos* di tale esperienza, durata circa due mesi e trascorsa più negli studi degli artisti e a contatto con le loro opere che a ossequiare e sostenere in incontri ufficiali un profilo atteso e spendibile di arte italiana<sup>5</sup>, confluisce interamente nel *Giornale*

---

dano: A. Iori (a cura di), *Intervista con Milton Gendel*, in B. Corà (a cura di), *Burri: Lo spazio di materia /tra Europa e Usa*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2016, pp. 318-324; B. Drudi, *Milton Gendel uno scatto lungo un secolo*, Quodlibet, Macerata 2017.

- 4 La trama delle relazioni qui soltanto elencate è stata in più occasioni oggetto di studio da parte di Barbara Drudi. Si vedano: B. Drudi, *Toti Scialoja e la pittura americana*, in F. D’Amico (a cura di) *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 2002, pp. 103-112; Ead., *Afro. Da Roma a New York 1950-1968*, Gli Ori, Firenze 2008. Proprio Afro, a partire dalla fine del 1953, è uno dei più assidui interlocutori di Scialoja; i due si scambiano costantemente “esperienza” e “pensieri” sulla pittura, come ha detto più volte Scialoja sintetizzando il loro rapporto. La mole di parole tra loro intercorse fino al 1959 ruota intorno l’ambiente artistico americano, la pittura d’azione, i premi, le occasioni espositive e il collezionismo americano. Nel loro fitto carteggio è interessante notare con quanta insistenza Scialoja faccia riferimento ad aspetti specifici riguardanti la pittura o quanto sia grande il desiderio di possedere materiale documentario per confrontarsi con le opere d’oltreoceano. Si veda: Fondazione Toti Scialoja, Roma, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Fondo Toti Scialoja, *Corrispondenza/Afro*, b. 01, fasc. 07. Quanto alle mostre in America che hanno avuto come protagonisti artisti italiani, si rimanda a F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell’America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d’Italia, Milano – Electa, Milano 2017 e in particolare si veda la sezione *L’America scopre l’Italia 1949-1968*.
- 5 Sulla fortuna dell’arte italiana in America e le attività delle gallerie che la promuovono, si rimanda a R. Bedarida, *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in F. Tedeschi F. Pola, F. Boragina, *op. cit.*, pp.117-132.

di Pittura a cui l'artista aveva cominciato a dedicarsi a partire dalla primavera del 1954. Lì, per un decennio, Scialoja raccoglie i suoi pensieri di pittore immerso nella pittura. Ha 40 anni.

In alcuni frammenti autografi del 1955, con quell'attitudine introspettiva che è cifra dell'intero giornale, si definisce un "non-precoce": un tratto di sé che, in vista delle note da inviare al critico Lionello Venturi, si ripromette di sviluppare insieme ad altri temi giudicati un ostacolo alla sua maturazione<sup>6</sup>. Insieme a una formazione poco canonica e a un'attività perseguita in più ambiti, la "non-precocità" è d'altra parte spia di una sfasatura temporale (non sarà l'unica) che incide sul mancato allineamento ai temi e alle questioni dominanti in Italia. Negli stessi anni in cui è in corso l'acceso dibattito tra realisti e astrattisti, ad esempio, Scialoja assume posizioni mai del tutto sovrapponibili o complici delle istanze in conflitto. È impegnato "a difendere la libertà dell'arte intesa come invenzione e sperimentazione" ma, analogamente, "porta avanti una pittura intimista, una pittura come liberazione dello spirito come confessione, pittura come ricerca di un'identità, pittura dunque come fatto individuale e personalistico"<sup>7</sup>. E anche laddove, come accade nel 1947 alla Galleria del Secolo di Roma, espone accanto ad Armando Ciarrocchi, Piero Sadun e Giovanni Stradone nella mostra *Quattro artisti fuori strada* curata da Cesare Brandi, non lo fa in nome di un comune far fronte. Quando gli artisti americani nel 1948 arrivano a Venezia alla corte di Peggy Guggenheim presentati da Giulio Carlo Argan, Scialoja è impegnato sia nella realizzazione di tre scenografie (*Rhapsody in blue*, un balletto di Aurel Milloss su musiche di Gershwin; *Les mariés de La Tour Eiffel* nella riedizione da Cocteau con la regia di Vito Pandolfi; *Marsia*, un balletto sempre di Milloss con musica di Dallapiccola) che a lavorare alle trasformazioni del "vecchio corpo della pittura"<sup>8</sup> alla luce di quanto ha elaborato in occasione dei viaggi

6 Cfr. L. Venturi, *Toti Scialoja*, in "Commentari", a. VII, n. 2, aprile-giugno 1956, pp. 131-135. Gli ulteriori temi a cui Scialoja allude sono "l'antifascismo paralizzante", "la formazione letteraria in ambiente letterario" e la "perpetua adolescenza come difesa-rifugio rispetto ad una società rozza", si veda: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p.p. 529 e 532.

7 G. Bonini, *catalogo critico*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo della Pilotta, Parma – Grafiche STEP, Parma 1977, p. 146.

8 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 6.

a Parigi del 1947 e del 1948. Impegni differenti caratterizzati da una temperatura emotiva di opposta intensità: il successo dell'attività teatrale già intrapresa nel 1943 e tenuta in gran conto<sup>9</sup>, e il travaglio della ricerca artistica che sfocia nella prima crisi e nella conseguente rinuncia a partecipare alla Biennale di Venezia del 1948, l'edizione in cui viene conferito il premio per la pittura a Giorgio Morandi.

### *Laboratorio*

Risale alla fine degli anni Quaranta l'inizio del "lungo laboratorio"<sup>10</sup> i cui esiti, frutto di una ricerca dalle molte e incerte direzioni e tuttavia aperta verso la cultura artistica europea<sup>11</sup>, conducono l'artista a ridosso del 1954 a eliminare ogni impaccio figurativo e a costruire una nuova intelaiatura compositiva, premessa necessaria ai successivi passaggi.

[...] La crisi (il ritardo, la battuta censurata) del 1948. Dopo otto mesi di non pittura la fuga a Parigi, per salvarmi. E un riprendere umile, faticato (ma in realtà pigro, incerto), l'imbocco della strada sbagliata [...]. Poi nel '49 il primo passo importante: la liberazione dalla posizione di soggezione ottica, di passivo naturalismo. [...]

Finalmente intendo il significato dello spazio moderno, attraverso il Cubismo analitico come lezione assoluta e necessaria come [*pragmatica sanctio*], abbandono la figuratività mitica e favolosa, il culturalismo, ecc. Pittura diventa vita, espressione di me intero, comunicazione contatto con la [sostanza] vera e profonda delle cose, la realtà. Divento un pittore.<sup>12</sup>

Come si evince dall'esempio autografo citato, le pagine che compongono il *Giornale* analizzano con piglio severo ogni passo, ma sono tanto di più di una confessione meditata: accompagnano una fase di "rinascimento"<sup>13</sup> e di crescita, offrendo un'indagine tenacemente legata all'esperienza individuale che non smette mai di in-

9 Cfr. T. Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica, e il teatro*, in "L'Immagine", a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98.

10 F. D'Amico, *Scialoja. Le Carte*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, p. 23.

11 Cfr. G. Bonini, *catalogo critico*, in A.C. Quintavalle, *op. cit.*, p. 152.

12 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 533.

13 Ivi, p. 531.

terrogarsi e confrontarsi con le vicende del mondo artistico italiano e internazionale. Un ragionare fittissimo, dove i piani – quello intimo del proprio travaglio creativo, quello mondano, diviso tra palesi insofferenze e accesi entusiasmi, quello procedurale, segnato dall'introduzione di nuove tecniche (l'uso dello straccio, la "scoperta" delle *Impronte*) e quello critico, stupefacente per gli affondi monografici e gli attraversamenti della storia dell'arte moderna – non sono scindibili, si condizionano piuttosto, alimentandosi o placandosi reciprocamente. In tale intreccio di biografia, pensiero e pratica pittorica, il rapporto con la città di New York e la sua scena artistica di punta è emblematicamente eloquente proprio perché è tra i più indicativi nel restituire sia il moto di "oscillazione" transatlantica che Scialoja mette in atto, che la complessità del sostrato con cui la "lezione di libertà"<sup>14</sup> si confronta.

Il "dopo" che l'esperienza newyorchese determina, non va ricondotto solo alla discendenza dai pittori americani o a una annessione alle voci critiche lì dominanti (peraltro mai direttamente nominate), ma va opportunamente inquadrato alla luce di una interrelazione asistemica in cui le esperienze pittoriche e teatrali pregresse, la cultura maturata in un esteso campo di conoscenze letterarie e filosofiche di matrice soprattutto europea, insieme alle urgenze avvertite in quel frangente (sperimentare le dinamiche del "gesto" estenuandolo e poi ritmandolo, ad esempio), si misurano con procedure e vicende apprese e vissute in prima persona. Scialoja, lo ha dichiarato più volte, non è alla ricerca di un "modo di pittura, ma un modo di esistere nella pittura", né considera assimilabile a uno "stile" ciò che li ha visto.

Certo, lo ha detto D'Amico, Scialoja non si è mai preoccupato "di nascondere l'intensità delle sue emozioni americane. Ai suoi occhi, quella preoccupazione sarebbe stata frutto di un'inutile malizia"<sup>15</sup>. Intorno a quelle vicende, anzi, ha orientato una parte della sua auto-narrazione e delle attività compiute al di fuori della redazione del *Giornale* di cui il numero di "Arti Visive" dell'estate del 1957 dedicato alla pittura di Arshile Gorky "fiorita all'incrocio di varie culture

14 Ivi, p. 110.

15 F. D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: l'evento, la vita, la forma*, catalogo della mostra, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini, Modena – ed. Cooptip, Modena 1987, p. 7.

che rifluivano tutte nell'unico crogiuolo di una città immensa, lievissima, libera e disancorata"<sup>16</sup> è stato solo il primo illuminante esito<sup>17</sup>.

La possibilità, oggi, di analizzare il *Giornale* nella sua integrale consistenza spinge a esaminarne ulteriormente il senso e a concentrarsi, in questa sede, su alcuni specifici aspetti dei tanti che il tema americano implica.

Divenute tutte accessibili, le pagine dedicate a questo snodo rendono più vivida, proprio perché la acutizzano, la varietà di sentimenti e "sintomi" che tale esperienza procura raccontando più diffusamente della seduzione e della magia esercitate da una terra sconosciuta, del vigile innamoramento, della disillusione emersa sul finire del decennio Cinquanta che si tramutano in una sorta di tradimento al tempo del secondo soggiorno quando la scena artistica e la città stessa sono sensibilmente cambiate. Vista poi la frequenza con cui l'artista si premura di rispondere alle critiche che gli vengono mosse e di chiarire, prima a se stesso, la sua identità in rapporto alle definizioni di arte "italiana", "europea", "americana" – chi non vuole essere, chi ritiene di essere o cosa gli si imputa di essere –, i frammenti fanno spesso riferimento a una genealogia che ha le sue radici nelle avanguardie europee e una sua prosecuzione carica "di vita imprevista"<sup>18</sup> nell'arte della Scuola di New York. C'è ancora un elemento da considerare: il *Giornale* è il luogo di un "pensiero in atto" che si alimenta di pittura e che nella pittura trasfigura non secondo leggi consequenziali. La trasmissione della coscienza sulla tela o il costante richiamo alla moralità sono qualità inerenti all'atto pittorico che nulla hanno a che fare con la dimensione sociale<sup>19</sup>.

16 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 76.

17 Due esempi della narrazione improntata sul legame con l'arte americana sono costituiti dalla retrospettiva tenutasi a Parma nel 1977 a cura di Arturo Carlo Quintavalle costruita intorno questo focus di ricerca il cui catalogo ospita il primo, consistente, nucleo del *Giornale di pittura* ritagliato su tale rapporto e l'edizione del *Giornale* realizzata per Editori Riuniti nel 1991, dove il primo celebrato soggiorno americano, a differenza del secondo reso con toni più disillusi, ha uno spazio notevole nella selezione operata sui frammenti.

18 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 13.

19 Scialoja costruisce l'analisi della sua pittura come dell'arte degli espressionisti astratti intorno all'idea di pittura come atto morale. Si veda, tra i numerosi esempi, il frammento 58 del 1958 sulla moralità della pittura americana, ivi, pp. 218-219.

Il tenore filosofico emerge altresì nel lessico fenomenologico (i rinvii al "corpo vivente", la realtà che è carne, l'insistenza tattile e i gesti – appoggiare, premere, schiacciare, imprimere – grazie ai quali istituisce progressivamente un contatto diretto e assoluto con la tela, ne sono un inequivocabile indice), a cui si vanno ad affiancare rimandi sia a Kierkegaard, quando a essere indagato e analizzato è il senso della ripetizione, che ai protagonisti del dibattito di ambito pragmatista, John Dewey *in primis*.

### Definizioni

Quando nel 1955 Milton Gendel scrive di Scialoja per "Art News" utilizza, nell'introdurlo al pubblico americano, la definizione di "european painter"<sup>20</sup>. È una definizione che gli consente di restituire, condensandoli, l'ampiezza di riferimenti che la sua arte propone così come la distanza dalle angustie della scena nazionale<sup>21</sup>. Nel *Giornale* sono non a caso numerosi i commenti sulle ristrettezze e sull'insufficienza dello stato della cultura italiana ritenuta "imbalsamata", "provinciale", "tronfia", tanto per citare alcuni degli sconcertanti giudizi formulati. Le critiche procedono parallelamente alla presa di distanza dalla rappresentazione – "ora che non dipingo più fuori di me, ma dipingo me stesso con me"<sup>22</sup> – e dai gruppi artistici in cui ideologia e schemi politici si sostituiscono alla coscienza individuale e al suo darsi spazio sulla tela. Ugualmente stigmatizzate – "nulla è più grottesco" – sono le cattive pratiche derivanti dalla "retorica astratta" ovvero "l'uso che certi pittori fanno in Italia della pittura astratta servendosene come di un drappo bizzarro per ammantare la loro volontà di potenza, la loro demiurgia, il loro romanticismo narcisistico. La pittura astratta pretende uno strugimento una fede nell'uomo"<sup>23</sup>. Valuta poi parziale, e in questo affiora una certa distanza con quanto praticato da alcuni artisti astratto-concreti riuniti da Venturi, il solo richiamo alla memoria come *incipit* del suo dipingere. Ad aprile del '55 Scialoja annota:

20 Cfr. M. Gendel, *Scialoja paints a picture*, in "Art News", vol. 54, n. 4, 1955, pp. 43-48.

21 *Ibidem*.

22 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 25.

23 *Ivi*, p. 70.

Quando mi chiedono: cosa ti muove a dipingere? [...] Dico: è la memoria di una cosa vista, una forma, un accordo che mi colpirono ieri o un mese fa per la strada. È il riaffiorare di un luogo lontano, l'impronta di un colore che si riaccende, un moto dell'animo che sente la sua corrispondenza in una linea. Un'ombra sulla tela, le tracce di una pittura scancellata, il riemergere di una macchia di tono nella preparazione, che danno lo spunto e fanno nascere il quadro. O un modo di reagire alla pittura di ieri, una storia interna che si sviluppa da un quadro all'altro [...]. In ognuna di queste risposte è una parte di vero ma anche qualcosa di estremamente non sufficiente.<sup>24</sup>

Un giudizio severo viene espresso anche nei confronti di Cesare Brandi, reo di aver assunto nelle sue teorie posizioni retrive nei confronti delle avanguardie storiche (“grottesco porsi ‘al di sopra’, giudicare la storia alla Brandi, decretare la fine dell'avanguardia e altre castronerie”<sup>25</sup>). Il critico che pure aveva sorvegliato e guidato (nel segno di Morandi) i suoi passaggi inquieti degli anni Quaranta – il denso carteggio intercorso tra i due così come la collaborazione alla rivista “L'Immagine” ne sono una prova lampante –, è successivamente oggetto di attacchi più rancorosi a causa del “bel colpo all'italiana”<sup>26</sup>, ovvero il mancato invito alla Biennale di Venezia del 1960 a dispetto del coinvolgimento di un nutrito gruppo di artisti: una frattura che non si rimargina neanche quando Brandi lavora a un ripensamento dell'Astrattismo in *Teoria generale della critica*<sup>27</sup>. Più avanti, quasi in conclusione di diario, tocca a Giulio Carlo Argan divenire oggetto delle sue amare considerazioni<sup>28</sup>.

Di fronte a uno scoramento così evidente, Scialoja si dà la possibilità di posizionarsi in un largo orizzonte definendosi come “europeo”, quando avverte la necessità di iscriversi nella linea evolutiva cominciata con le avanguardie storiche e “americano” quando si sente investito da quella “responsabilità nuova” che “quasi per una segreta ed inattesa consegna”<sup>29</sup> gli artisti oltreoceano hanno accolto in nome

24 Ivi, p. 21.

25 Ivi, p. 9.

26 Ivi, p. 360.

27 Cfr. M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004.

28 Il riferimento ad Argan risale al dicembre 1963 quando le contestazioni post congresso di Verucchio sono già in corso. Si veda: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 507, dove Scialoja usa le citazioni da Carlos Santayana e Julius R. Oppenheimer per far riferimento al potere e ai limiti della critica.

29 Ivi, p. 86.

della libertà. Nel 1959, quando la pratica delle "impronte" è ampiamente sperimentata e la ripetizione ne è la struttura, userà proprio tale termine per definire l'evoluzione del rapporto: "La mia pittura è americana in questo: che è veramente e ancora attivamente europea. La mia pittura è europea secondo la ripresa e ripetizione americana"<sup>30</sup>. Nel susseguirsi dei frammenti a partire dal '56, in ogni caso, si registra un confronto sempre più oppositivo tra Italia, Francia e USA che lo induce a chiarire maggiormente le motivazioni delle sue predilezioni:

Nel caso della pittura americana l'eccitante per me è il suo "pensiero", l'idea di fondo che la anima. L'universale non è un "dato" ma un processo, ha scoperto l'uomo moderno. La pittura americana introduce ritmicamente a questo processo, a un assoluto ritmico che nasce come un proporre, un fare, un produrre, una attività scorrente continuamente rinnovata, una ipotesi costruita via via con le sue parole e non prima. La pittura francese propone invece un catalogo di piccoli paradisi raggiunti e conclusi, piccoli orti, domini esclusivi.<sup>31</sup>

È in nome di queste posizioni che a novembre del '57 Scialoja pronuncia parole dure contro la deriva nazionalista della rivista "Art News":

Quando un certo tipo di snobismo si incupisce e drammatizza, assumendo ruoli più altamente responsabili, assume una sorta di stolta e fanatica ferocia. [...] Gli editoriali del direttore sono oggi quanto di più offensivo all'intelligenza, alla spregiudicata universalità degli artisti che hanno fatto la fama della scuola di New York e quindi della rivista. Un così cieco o sordido nazionalismo isolazionista, imperialismo e razzismo culturale posti oggi a baluardo di un movimento artistico nato proprio sotto il segno dell'uomo moderno, di una coscienza che non sopporta frontiere, né schemi, né miti ma soltanto la presenza del suo nudo esistere come unicità e come comunità universale; un simile baluardo edificato con concetti che risvegliano in noi i tristi vaniloqui di Goebbels o di Soffici indica o che il movimento pittorico in America è già morto o se ancora qualcosa ne sopravvive, sarà soffocato ben presto. Protezioni come quelle di Art News potrebbero avvelenare cicli d'arte ben altrimenti importanti.<sup>32</sup>

30 Ivi, p. 319.

31 Ivi, p. 164.

32 Ivi, p. 171. Va notato che il vicedirettore della rivista Thomas B. Hess, a cui Scialoja era stato introdotto tramite Milton Gendel, aveva avuto un ruolo importante durante il primo soggiorno newyorchese del 1956.

### Maestri

Scialoja non fa mistero dei suoi personali riferimenti: “non ho mai avuto paura di avere dei maestri: Soutine, Morandi, il Cubismo analitico, Kandinskij. I maestri che un artista si sceglie non possono depauperarlo, se è un artista”<sup>33</sup> ma, dopo che il tono di derivazione morandiana “si è evoluto in luce” e “la rottura dell’involucro geometrico”, grazie alla lezione cubista, lo ha condotto a un segno “intriso della mia narrazione”<sup>34</sup>, si dispone ad accogliere molto altro. Le circostanze in cui tale processo prende avvio hanno un *incipit* epigrafico: “tutto quello che conosco degli artisti americani è manifestamente di derivazione europea”<sup>35</sup>, scrive a novembre del 1954, elencando quanto si può facilmente riscontrare – Soutine e Hartung, Picasso e Braque, Klee e Kandinskij – in quelle che sono per lui, a questa altezza cronologica, soltanto “immagini” americane viste in cataloghi tanto cercati e sulle riviste. Pur ritenendole “sempre irrisolte, morbosamente invischiata nei loro stessi problemi, tormentate in ogni punto da assilli e irrisolutezze”<sup>36</sup>, sono premessa di nuovi scenari: “sembra che quelle tele fermentino, che quelle immagini imputridiscano nella loro consistenza ‘formale’; e sembra che si sfascino e vadano a pezzi, attraverso di loro, molte delle nostre vecchie convenzioni”<sup>37</sup>. Una volta giunto a New York, il vitale sconquasso preannunciato in arte si estende anche alla scoperta della città a partire dalla constatazione di qualità miracolose che ridonano giovinezza<sup>38</sup>. All’evidente mitizzazione, che si allinea alla visione salvifica dell’America all’epoca molto diffusa<sup>39</sup>, si unisce la consapevolezza, forse la speranza, di aver individuato un approdo dove potersi esprimere senza il peso del passato e senza corazze o diaframmi. Si collocano in quest’ambito condizione l’osservazione per l’arte di Gorky, Pollock, Rothko, de

33 Ivi, p. 49.

34 *Ibidem*.

35 Ivi, p. 12.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 13.

38 Cfr. Ivi, pp. 72-73.

39 Cfr. F. Tedeschi, *La “Riscoperta dell’America” nell’arte italiana del Novecento*, in Id., F. Pola, F. Boragina, *op. cit.*, p. 16. Dello studioso si veda anche Id., *“Il vuoto dietro e il vuoto davanti”*. *Oltre l’italianità e l’americanismo: la rotta Roma-New York nell’esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in L. Conte, M. Dantini (a cura di), *Arte italiana post-bellica*, “Predella”, n. 11, 2015, pp. 37-48.

Kooning – i più citati da Scialoja – e la lettura del loro lavoro, che precede di qualche anno quella di molta critica italiana ma con un ulteriore vantaggio: l'intensità di uno sguardo interno alla pratica dell'arte<sup>40</sup>. Colpisce, inoltre, che nelle pagine si alluda a una organicità e a una sintomatologia quando al centro ci sono la città e l'artista ("una pelle che si sbuccia", "una crosta che si solleva", i sensi che si compromettono, "la frantumazione", le vertigini, etc.). È una tendenza che diventa particolarmente manifesta nel secondo soggiorno del 1960, quando tutto per Scialoja ha un sapore diverso e constatarlo fa grondare di amarezza il racconto: "le veloci cerimonie di cui sono intessute le nostre giornate, i convenevoli iridescenti, i meccanismi, caricati fino a spezzare le molle [...]"<sup>41</sup>, "questa non è una città ma è una grande bastonatura"<sup>42</sup> e, poco dopo, "la città è un inno alla violenza, non si tratta che di una gabbia, di una armatura di metallo, immense caldaie, tubature, tiranti, scheletri, graticole [...]. Una cassa cranica scoperchiata"<sup>43</sup>.

### *Il "corpo vivente", il gesto, l'impronta*

Poco dopo il rientro a Roma, dopo una permanenza a New York di circa dieci mesi, libero suo malgrado da impegni accademici<sup>44</sup>, Scialoja riparte per Parigi dove rimane fino al 1963. Lì prova a ritrovare slancio creativo anche seguendo i corsi di Merleau Ponty alla Sorbona.

La frequentazione con il pensiero del filosofo francese e con la fenomenologia è un interesse già riscontrabile nel decennio precedente e va considerata anche alla luce della mediazione di Enzo Paci di cui legge *Tempo e relazione* del 1954 e di cui segue il lavoro di ricognizione svolto con la rivista "Aut Aut". In poche righe risalenti all'autunno del 1954, Scialoja cita Paul Valery (il poeta che aveva testato e scritto della tensione insita nell'incrocio tra vita e letteratura nonché figura

40 Sulla natura e l'impostazione delle molte letture critiche riguardanti Jackson Pollock, si veda: P. Fameli, *Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto*, in "Psico-Art", n. 6, 2016, pp. 1-18.

41 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 376.

42 *Ibidem*.

43 Ivi, p. 377.

44 Sull'attività didattica di Scialoja si veda: E. Genovesi, *Insegnare l'amore per l'arte. La didattica di Toti Scialoja 1948-1959*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", XXXIV ciclo, tutor prof. C. Zambianchi, 2021-2022.

ricorrente, insieme a Paul Cézanne, negli scritti di Merleau Ponty) e fa ricorso a parole come “corpo vivente” e “carne”:

Già oggi il mio “cubismo” tende ad aspirare alla luce, ad una unità assoluta di emozione. La mia pittura non potrà, ogni anno, che somigliarmi di più. Potresti ora trovare questi miei ragionamenti troppo tecnicistici e contaminati. In Italia si parla molto più di *umanità* (forse si parla “solo” di umanità). Ma l’umanità è quello che siamo noi, interamente consegnati all’opera, viventi nell’opera, attraverso l’opera – mai al di sopra o al di sotto di essa. La pelle umana divide l’universo, per Valéry, in lato colore e in lato dolore. Arriveremo a usare direttamente la nostra pelle, la nostra carne, il nostro corpo vivente, per dipingere, e sarà un modo per vincere la separazione.<sup>45</sup>

È vero, come ha detto più volte D’Amico, che il pensiero di Scialoja è spesso in anticipo sugli esiti della sua stessa pittura, ma è significativo che nel 1954 l’artista già ambisca a “consegnarsi” in toto nell’opera. Il frammento prefigura movenze future e suggerisce di considerare molteplici spinte nel raggiungimento sia di una più intensa relazione con l’opera che dell’identificazione tra esistenza e pittura. È con tali premesse che Scialoja comincia – con la serie delle *Cacce* al principio del ‘55 e poi con i primi dipinti della serie del *Sonno* – a stringere un rapporto nuovo e molto più fisico con la tela attraverso l’utilizzo dello straccio inzuppato di colore e con un movimento del segno più libero di frangersi e liberarsi:

Dipingendo con lo straccio al posto del pennello (dal gennaio del ‘55), dipingendo con lo straccio intriso di colore molto liquido, ora a modo di spugna, ora assottigliando il panno e riducendolo un solo filo, ora sfiorando appena la tela ora logorandola, ho imparato a stampare, a trasmettere direttamente i sussulti, la renitenza di una materia (la consistenza del lino inzuppato ora elastico, ora gonfio e appesantito, ora magro, ora scolante) che reagisce tra le mie dita come se fosse viva, (o per lo meno attraverso sue proprietà e leggi fisiche che condizionano il mio gesto e il mio segno).<sup>46</sup>

Al 1955 risale significativamente la conoscenza più approfondita della pittura americana derivante da uno studio più attento di Gorky, della gestualità di Pollock e dalla visione diretta delle opere americane

45 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 10.

46 Ivi, p. 43.

presentate a valle Giulia per la mostra *Giovani pittori*, dove Scialoja rimane colpito soprattutto dalle grandi superfici di Richard Diebenkorn. Da qui in avanti lascia sgocciolare sulla tela il colore, materia cromatica aggregata con colla vinilica invece che con l'olio, e prende a consegnare all'orizzontalità il suo gesto creativo: è letteralmente nel quadro. "Occorre esser se stessi interamente nel gesto, calati vivi, a nostra insaputa (per quanto è possibile); conoscere il modo del gesto non il significato del gesto"<sup>47</sup>, scrive nel '56, poco prima di partire per New York. Il confronto con l'automatismo, quello legato direttamente al Surrealismo e quello d'oltreoceano che li trova i suoi riferimenti, produce dipinti carichi di gioia e furore<sup>48</sup>. Scialoja, tuttavia, non si accontenta e mitigando l'arbitrio del gesto dà vita alle *Impronte*, un "dispositivo" che fa conflagrare corpo, azione e tempo mediante lo stampaggio reiterato del colore nello spazio della tela<sup>49</sup>.

Presentando la personale alla galleria La Tartaruga di Roma nel 1959, Gillo Dorfles aveva descritto le *Impronte* non come "esibizione di un mero 'gesto' di energia"<sup>50</sup> ma come un "atto scarno ed essenziale" in grado di immettere il tempo nella spazialità della superficie. La temporalizzazione derivante dalla ripetizione di elementi analoghi conduce al ritmo determinando fenomenologicamente, verrebbe da dire, "una base di intesa feconda tra soggetto e oggetto, tra espressione e realtà"<sup>51</sup>.

Natura, qualità e significato delle *Impronte* occupano una parte consistente del diario a partire dall'estate del 1957 fino alle battute finali<sup>52</sup>: un'analisi che nel suo farsi intreccia scritti altrui anche

47 Ivi, p. 52.

48 Sull'evoluzione del rapporto tra Scialoja e il Surrealismo si veda: L. Iamurri, *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, in C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti (a cura di), *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, "Predella", n. 49 e ½, 2021, pp. 47-55.

49 È Georges Didi-Hubermann ne *La somiglianza per contatto* a descrivere l'impronta come un "dispositivo tecnico [che] coinvolge tutti gli elementi della complessità temporale, simbolica e corporea" e a considerare il gesto dell'impronta come "dotato di una straordinaria fecondità euristica"; G. Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p.p. 27 e 29.

50 G. Dorfles, *Toti Scialoja*, in G. Macchia (a cura di), *Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma - "Quaderni di arte attuale", n. 2, De Luca, Roma 1959, s.i.p.

51 *Ibidem*.

52 Si veda, per la ricchezza di suggestioni e per la dettagliata analisi proposta sulle *Impronte*, la lettera da Parigi a Umbro Apollonio del 2 marzo 1963 in T.



molto distanti tra loro. Scialoja, cioè, trova elementi di confronto in Alain Robbe Grillet, di cui legge *La jalousie* su suggerimento di Cesare Vivaldi che lo aveva definito lo scrittore della “ripetizione”<sup>53</sup> e in John Dewey quando attraverso citazioni de *L’arte come esperienza* rilegge l’arte di Pollock e la battuta ritmica delle sue *Impronte*<sup>54</sup>, ritornando poi a Kierkegaard e a *La ripetizione* per spiegare la sua differenza con gli *action painters* americani. Proprio la ripetizione, d’altronde, è “l’espressione – e insieme la produzione – di una singolarità irripetibile non riconducibile a legge alcuna”<sup>55</sup>.

### Bibliografia

- Bedarida R., *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in F. Tedeschi F. Pola, F. Boragina, (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell’America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d’Italia, Milano – Electa, Milano 2017 e in particolare si veda la sezione *L’America scopre l’Italia 1949-1968*, pp.117-132
- Bonini G., *catalogo critico*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo della Pilotta, Parma – Grafiche STEP, Parma 1977, pp. 139-174
- Carboni M., *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell’arte*, Jaca Book, Milano 2004
- D’Amico F. (a cura di), *Toti Scialoja: l’evento, la vita, la forma*, catalogo della mostra, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini, Modena – ed. Cooptip, Modena 1987
- D’Amico F., *Scialoja. Le Carte*, De Luca Editori d’Arte, Roma 2011
- De Vivo M., *Andare verso. La critica d’arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017
- Didi-Hubermann G., *La somiglianza per contatto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009
- Dorfles G., *Toti Scialoja*, in G. Macchia (a cura di), *Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma – “Quaderni di arte attuale”, n. 2, De Luca, Roma 1959, s.i.p.
- Drudi B., *Toti Scialoja e la pittura americana*, in F. D’Amico (a cura di) *Toti*

---

Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., pp. 493-494.

- 53 Ivi, pp. 322-323.
- 54 Considerato in Italia uno dei principali riferimenti in campo pedagogico almeno dalla fine degli anni Quaranta, Dewey compare esplicitamente nel *Giornale di pittura* a partire dal 1958, periodo in cui Scialoja è impegnato in un’intensa attività didattica presso l’Accademia di Belle Arti di Roma.
- 55 C. Zaltieri, *Ripetizione e singolarità. Kierkegaard e Deleuze*, in “Rivista di filosofia Neo-Scolastica”, nn. 3-4, 2013, p. 741.



- Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 2002, pp. 103-112
- Drudi B., *Afro. Da Roma a New York 1950-1968*, Gli Ori, Firenze 2008
- Drudi B., *Milton Gendel uno scatto lungo un secolo*, Quodlibet, Macerata 2017
- Fameli P., *Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto*, in "Psico-Art", n. 6, 2016, pp. 1-18
- Gendel M., *Scialoja paints a picture*, in "Art News", vol. 54, n. 4, 1955, pp. 43-48
- Genovesi E., *Insegnare l'amore per l'arte. La didattica di Toti Scialoja 1948-1959*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", XXXIV ciclo, tutor prof. C. Zambianchi, 2021-2022
- Iamurri L., *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, in C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti (a cura di), *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, "Predella", n. 49 e ½, 2021, pp. 47-55
- Iori A. (a cura di), *Intervista con Milton Gendel*, in B. Corà (a cura di), *Burri: Lo spazio di materia /tra Europa e Usa*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2016, pp. 318-324
- Scialoja T., *Discorso sulla pittura, la musica, e il teatro*, in "L'Immagine", a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98
- Scialoja T., *Giornale di pittura*, Quodlibet, Macerata 2022
- Tedeschi F., "Il vuoto dietro e il vuoto davanti". *Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in L. Conte, M. Dantini (a cura di), *Arte italiana post-bellica*, "Predella", n. 11, 2015, pp. 37-48
- Tedeschi F., *La "Riscoperta dell'America" nell'arte italiana del Novecento*, in Id., F. Pola, F. Boragina, F. Tedeschi F. Pola, F. Boragina, (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017
- Tedeschi F., Pola F., Boragina F. (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017
- Venturi L., *Toti Scialoja*, in "Commentari", a. VII, n. 2, aprile-giugno 1956, pp. 131-135
- Zaltieri C., *Ripetizione e singolarità. Kierkegaard e Deleuze*, in "Rivista di filosofia Neo-Scolastica", nn. 3-4, 2013, p. 741



Fig. 1. Toti Scialoja, *Ansia estiva*, 1956, tempera magra su tela, cm 162 x 129,9;  
Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.



Fig. 2. Toti Scialoja e Catherine Viviano, New York, Catherine Viviano Gallery, 1956; Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.



Fig. 3. Toti Scialoja con Willem de Kooning nel suo studio, New York, 1956;  
Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.



FRANCESCO TEDESCHI

PIERO DORAZIO, “AMBASCIATORE  
DELL’ARTE ASTRATTA”  
TRA ITALIA E STATI UNITI

Sul ruolo di Piero Dorazio all’interno dei rapporti tra Italia e Stati Uniti nel corso degli anni Sessanta ci si è ampiamente soffermati di recente, in occasione della realizzazione della monografia che ha accompagnato la mostra tenutasi a Verona tra 2022 e 2023, dedicata alla sua opera tra il 1963 e il 1968<sup>1</sup>. In quel periodo, dal 1960, l’artista italiano ha il compito di dirigere la School of Art della Penn State University di Philadelphia, dove soggiorna per questo a più riprese nel corso di tutto il decennio, eleggendo New York a sua seconda casa. Egli ha così modo di rapportarsi in modo diretto con l’ambiente artistico americano, frequentando personalità del calibro di Clement Greenberg, con il quale condividerà un’amicizia che diventerà più intima nel corso degli anni, l’architetto Friedrich Kiesler, i protagonisti della scuola di New York, come Barnett Newman, Mark Rothko, Clyfford Still, Robert Motherwell o anche Charles Pollock, fratello di Jackson e pittore a sua volta, tutti autori che inviterà a partecipare a incontri connessi alla sua attività didattica. La sua galleria di riferimento, la Marlborough, nelle diverse sedi europee e americane, gli offre in quel periodo mostre a Roma, nella sede diretta da Carla Panicali, ma anche a New York, dove effettua alcune antologiche di ampio respiro e di notevole successo (nel 1965 e nel 1969), oltre che a Londra (1966) e a Toronto.

In questa occasione, pertanto, risulta più importante prendere in esame alcuni episodi che precedono quel momento e in certo senso lo preparano. A cominciare dalla partecipazione dell’artista, sicuramente tra i più documentati nel corso degli anni Cinquanta a livello mondiale sulle vicende dell’arte contemporanea connesse alle sue radici, riconoscibili nell’evoluzione del panorama artistico e cultu-

---

1 Cfr. F. Tedeschi, L. Lorenzoni (a cura di), *Piero Dorazio. La nuova pittura 1963-1968*, catalogo della mostra, Galleria d’Arte Moderna Achille Forti e Galleria dello Scudo, Verona – Skira, Milano 2023.



rale della prima parte del secolo, a un volume di taglio e di impianto allargato, *The World of Abstract Art*, edito nel 1957 da George Wittenborn, ma promosso dall'associazione degli American Abstract Artists<sup>2</sup>. Contemporaneo a quello con cui Michel Seuphor<sup>3</sup> segna, a livello europeo, una linea di demarcazione nella bibliografia sull'Asstrattismo, il progetto promosso dagli American Abstract Artists<sup>4</sup> e dalla loro rete di rapporti internazionali vuole dare un contributo alla definizione di un modo di concepire l'opera d'arte, con la volontà di documentare le conseguenze di un movimento che si considera estremamente vivo e attuale, al di là degli effetti immediati prodotti dalle correnti e dalle tendenze che hanno caratterizzato il secondo dopoguerra e costituendo, in certo senso, una prospettiva sovratemporale rispetto a esse.

Tale partecipazione può avere ulteriormente contribuito, accanto agli altri titoli che Dorazio aveva collezionato, a fargli ottenere l'incarico che nel 1960 l'università di Philadelphia gli attribuisce, dopo avere ascoltato anche alcuni autorevoli pareri, tra i quali quello di Leo Castelli, che è in quel momento tra i sostenitori dell'artista italiano, pur non avendo mai effettuato una mostra delle sue opere.

La conoscenza di Dorazio negli Stati Uniti in realtà risale ai primi anni Cinquanta, ma può essere utile partire proprio dal volume del 1957 per cercare di comprendere il valore di un contatto che riguarda i caratteri dell'arte di quel tempo, oltre che i rapporti interpersonali.

*The World of Abstract Art* è un'impresa editoriale di particolare rilievo, perché, a poco più di dieci anni dalla fine della Seconda guerra mondiale, si propone come un tentativo di rileggere i molteplici aspetti del più internazionale degli stili scaturiti dall'arte del Novecento, nell'attenzione per i modelli che sono in fase di stori-

2 Cfr. P. Dorazio, *Recent Italian Painting and Its Environment*, in The American Abstract Artists (a cura di), *The World of Abstract Art*, George Wittenborn Inc., New York 1957, pp. 43-52.

3 Cfr. M. Seuphor, *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Hazan, Parigi 1957. Il volume edito a New York nello stesso anno si apre con un dialogo scritto da Michel Seuphor: Id., *Dictionary of Abstract Painting: With a History of Abstract Painting*, Tudor Publishing Company, New York 1957.

4 L'American Abstract Artists Association è nata a New York nel 1936 e aveva tra i suoi fondatori e promotori Burgoyne Diller, Ibram Lassaw, Ilys Boltowsky, George L. K. Morris, tutti operanti al tempo nell'ambito di un'astrazione prevalentemente geometrica che guardava al Neoplasticismo, al Costruttivismo e all'eredità del Bauhaus.

cizzazione e per le prospettive in cui le diverse forme di Astrattismo o di non-figurazione si vanno esprimendo nell'attualità. Vengono per questo coinvolti numerosi autori, che tracciano i caratteri di situazioni specifiche delle principali aree culturali, ma con attenzione anche per alcune prospettive tematiche, come l'influsso del pensiero orientale sulla definizione e gli sviluppi dell'arte astratta, trattato da Charmion von Wiegand, anche lei artista attestata su posizioni di quel genere di pittura che si può definire, a partire dall'assunto di Theo van Doesburg, "concreta". Tra gli autori dei saggi di quel volume – che configurano un senso di continuità tra le forme dell'astrazione del periodo fra le due guerre e le esperienze più recenti, all'interno delle quali hanno spazio anche i protagonisti della Scuola di New York e delle altre situazioni che caratterizzano i poli dell'arte statunitense nell'area occidentale e del Mid-West – ci sono Michel Seuphor, come detto, Hans Richter, Jean Arp, George L. K. Morris, Naum Gabo, Victor Pasmore, Gyula Kosice, tutti protagonisti del dibattito critico in chiave storica, nel ruolo di testimoni e protagonisti. Anche se il taglio complessivo può valere a formulare un percorso adeguato al ruolo che l'arte americana va assumendo a livello mondiale, lo si legge attraverso le lenti di una predominante astratta e formalista, che non è la linea riconosciuta come egemone nell'ambito delle interpretazioni dei caratteri assunti dall'arte americana di quegli anni. In questo senso, risultano però interessanti i contributi dei componenti dell'American Abstract Artists, a cominciare dalla conversazione di Bolotowsky e Lassaw con Naum Gabo, importante per far emergere la posizione degli artisti che avevano lasciato l'Unione Sovietica per il loro disaccordo sulle relazioni fra estetica e politica, per passare a quello di Will Barnet, che pone a confronto le posizioni dell'Espressionismo astratto con quelle dell'Astrattismo concretista, sottolineando l'influenza di Piet Mondrian, nume tutelare dei componenti del gruppo che si riconosce negli American Abstract Artists.

Non si tratta di leggere semplicisticamente le vicende dell'arte del secondo dopoguerra in una dinamica americanocentrica, però. Almeno per quanto riguarda i principi su cui si fonda la scelta per l'Astrattismo da parte di chi, come Dorazio, ne fa una bandiera di modernità, più che ideologica. Nel suo intervento Dorazio mette in luce come in Italia si possano riconoscere ormai due generazioni di artisti astratti: coloro che si sono trovati su questo fronte negli

anni Trenta, e ne hanno proseguito i caratteri, e coloro che si sono avvicinati ad altre forme di astrazione nel secondo dopoguerra. Egli sottolinea la necessità di considerare i rapporti con l'ambito architettonico come prerogativa della formazione del gusto moderno, e valorizza le posizioni individuali di alcuni autori, a partire da Alberto Magnelli, Atanasio Soldati e Enrico Prampolini, che sono stati negli anni precedenti per lui esempi illuminanti di coerenza e originalità, in una prospettiva europea e internazionale, per considerare poi le posizioni di Giuseppe Capogrossi, Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Toti Scialoja, Giulio Turcato e Alberto Burri, con un'attenzione predominante, quindi, per l'ambiente romano. Cita anche altri autori, più rapidamente, sottolineando come in Italia ci si vada rendendo autonomi dalle influenze dirette delle tendenze recenti, per recuperare la lezione delle avanguardie, in una dimensione comunque individuale, marcando in certo senso la crisi dell'informale come categoria, nemmeno da lui così definita, per dare spazio piuttosto al recupero di una strutturazione dell'immagine pittorica in cui si coglie il definirsi della sua poetica di quel momento<sup>5</sup>.

Per certi versi, il panorama proposto da Dorazio nel presentare l'arte italiana del secondo dopoguerra, in questa pubblicazione collettiva riprende da quanto da lui già osservato nel volume, edito due

5 “These youngest painters have come in contact with the extreme forms of abstract-expressionism and Tachisme; they have seen works by Gorky, Pollock, de Kooning; they have been confronted by the hallucinations of Matta and the grotesque calligraphies of Mathieu. A few years ago this was all interesting, and we were wide open to such influences. But by now we have mostly turned our backs on the avant-garde trends currently in vogue; we are seriously concentrating on the rediscovery of the expressive qualities of painting through disciplined research into individual capacities, and a re-examination of earlier masters. For example, some of the youngest generation in Italy are most influenced by the rhythmic manner in which the impressionists and the fauves would build their intensely lighted spaces through the suspension of infinite emotional touches on the surface”, P. Dorazio, *Recent Italian Painting and Its Environment*, cit., pp. 50-52. L'ultima parte di questo testo, nella versione italiana, recita: “Alcuni di loro sono entusiasti dalle possibilità del colore, dalla tessitura e dalla composizione, nella modalità ritmica in cui gli impressionisti costruirebbero i loro spazi intensamente illuminati, sospendendo sulla superficie infiniti tocchi ed emozioni [...]”; in M. Mattioli (a cura di), *Rigando dritto. Piero Dorazio Scritti 1945-2004*, Silvia Editrice, Cologno Monzese 2005, pp. 273-274.

anni prima, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*<sup>6</sup>. Quel testo risente anche del soggiorno americano effettuato da Dorazio fra il 1953 e il 1954, come si può riconoscere dal ruolo riservato, anche nei molti materiali visivi inseriti a corredo del volume, alla situazione americana, con le pagine arricchite dalle illustrazioni di John Xce-ron e Fritz Glarner, quelle con opere di Robert Motherwell, Willem de Kooning e Arshile Gorky e il confronto fra un'opera di Jackson Pollock e una di Mark Rothko, o ancora fra una di Alexander Calder e una di David Smith, dimostrando il grado di aggiornamento e di attenzione critica del ventisettenne Dorazio. Nel capitolo conclusivo di quel volume Dorazio si soffermava in termini allargati sull'"arte d'avanguardia in Italia", dopo avere dato una documentata presentazione dell'evoluzione delle forme dell'arte astratta negli anni della guerra e del dopoguerra. Complessivamente, il messaggio che quel volume trasmetteva, nella sua fiducia per gli sviluppi dell'arte nella cultura moderna, si fondava sul legame dell'artista moderno con le energie dell'uomo "primitivo", che agisce con stupore nei confronti del mondo, contribuendo a trasformarlo attraverso la sua scoperta.

Anche se cresciuto in un ambiente diverso rispetto a quello americano, lodando il ruolo di avvicinamento ai temi della modernità svolto da Lionello Venturi, Dorazio si presenta al termine degli anni Cinquanta come un autore che ha istituito rapporti diretti con i maestri del primo Novecento; che ha un'ottima conoscenza delle dinamiche e dei caratteri della stagione più attuale; che si può dire esponente di una "tradizione" che si traduce in posizioni originali, fondate su metodologie di studio e di lavoro. Tutti elementi che favoriranno la sua candidatura per il futuro incarico all'università di Philadelphia.

Queste prerogative culturali si correlano direttamente alla complessa evoluzione della sua arte fino a quel momento, dove alcune figure della storia dell'Astrattismo hanno riflesso la propria ombra. In particolare, quelle del già citato Magnelli e di Vasilij Kandinskij. Magnelli, per Dorazio, ha svolto un ruolo di "lasciapassare" nella Parigi del dopoguerra, contribuendo a metterlo in contatto con Georges Braque, Henri Matisse, Le Corbusier, Nina Kandinskij e altri ancora. Soprattutto, la scoperta di Magnelli è risultata però decisiva in

---

6 Cfr. P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Polveroni & Quinti, Roma 1955.

una fase della sua pittura, fra il 1949 e il 1950, in cui le suggestioni compositive di un colorismo fondato su una schietta bidimensionalità hanno portato a esiti assimilabili a quelli delle opere del pittore toscano di quello stesso momento, quando la sua pittura, a seguito della mostra del 1947 presso la Galerie Drouin, presentata da Hans Arp, era tornata di attualità in ambito parigino. Si tratta di un nucleo di una dozzina di tele, che seguono quelle in cui Dorazio sembra mettere a frutto l'altra presenza determinante per lui, dopo il soggiorno parigino del 1948, quella di Kandinskij. A lui guarda per le opere compiute da Kandinskij nel periodo parigino, quelle che portano in evidenza la posizione di un Astrattismo che occhieggia anche al Surrealismo, a forme liriche che si librano in uno spazio etereo, astratto, caratterizzato da un fondo cromatico su cui si stagliano figure biomorfiche e geometriche insieme, come in *Quinze o Trente*, due composizioni che accostano diverse presenze in una struttura a scacchiera, o in *Elan moderé*, l'ultima opera del maestro russo, che Dorazio ricorda al termine dell'articolo con cui documenta il primo incontro avuto con Nina Kandinskij: "Parlando, la signora guarda un quadro del marito a cui lei tiene più che a ogni altra cosa; è l'ultimo quadro dipinto nel 1944 ed è quello che più la lega alla sua memoria. S'intitola 'Slancio moderato' e vi si vedono delle forme misteriose che s'innalzano silenziose"<sup>7</sup>. Il rapporto diretto con la pittura dell'ultima fase di Kandinskij si registra in alcune opere eseguite da Dorazio nello stesso 1948, come *Il grande incontro* o *I nuovi manichini (Le indossatrici)*, sebbene riferimenti indiretti rimarranno presenti anche in seguito nella sua pittura. Questi riferimenti, insieme ad altri che in quel periodo Dorazio metterà progressivamente a fuoco, dimostrano la sua esigenza di giungere a una sintesi plastica tra i linguaggi dell'Astrattismo e del Concretismo. Il fascino dell'opera di Kandinskij – alcuni anni dopo Dorazio dirà che l'attenzione per la sua opera può essere stata per lui e altri un "antidoto" nei confronti della dilagante passione per Pablo Picasso, che incide piuttosto sul versante della figurazione realista in Italia, come noto<sup>8</sup> – guiderà alcune scelte di quel periodo, come quella di dedicare, nel maggio

7 P. Dorazio, *Lo studio di Kandinsky*, in "Giornale della Sera", 19 dicembre 1948; ora in M. Mattioli, *op. cit.*, p. 45.

8 Cfr. P. Dorazio, *Le créateur du XXe siècle*, in "XXe Siècle", n. 27, décembre 1966, p. 103.

1950, il fascicolo "Forma 2", pubblicato a cura de L'Age d'Or, la libreria-galleria condotta da Dorazio con Achille Perilli e Mino Guerrini fra 1950 e 1951 a Roma, oltre che delinearsi in alcuni interventi dell'artista romano per la riproposta di opere di Kandinskij nelle mostre presso la Galleria del Cavallino e quella dell'Obelisco, scelta quest'ultima effettuata nel segno di un dialogo personale con la sua pittura, testimoniato dai rapporti epistolari con Nina Kandinskij, e orientata anche a individuare il modo per promuovere una giusta comprensione dell'opera dell'artista russo in Italia in quegli anni.

Questo percorso di accreditamento nell'ambito europeo tra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta è tutt'altro che secondario nella sua formazione, ed è utile per comprendere il carattere del rapporto che Dorazio va instaurando anche con l'ambiente statunitense, in quanto proprio il piccolo spazio de L'Age d'Or e le iniziative a questo collegate, forniranno i punti d'appoggio per un dialogo che si andrà approfondendo tra il 1953 e il 1955. Come è ricordato anche da Perilli, la loro iniziativa era supportata da Hilla Rebay, tra i maggiori interpreti della lezione fondativa di Kandinskij negli Stati Uniti, che aveva permesso una forma di sovvenzionamento per i giovani artisti romani, spingendoli a imitare il modello dello spazio di Wittenborn a New York e a ospitare materiali legati al "museo di pittura non oggettiva" della Solomon R. Guggenheim di New York<sup>9</sup>. Per questo tramite, nelle attività della successiva Fondazione Origine, quando ancora Dorazio ne è protagonista, si arriverà a presentare anche una mostra degli artisti astratti americani.

Un altro autore con il quale Dorazio è in contatto dal 1948 può avere contribuito al suo accreditamento internazionale, oltre ad avere fornito spunti per un ulteriore ampliamento dei possibili riferimenti per una sintesi che inglobava un'idea di spazio derivata dalle radici del Neoplasticismo e le relazioni con la dimensione architettonica, vale a dire Georges Vantongerloo. I contatti con l'artista belga erano stati avviati a Parigi ed erano proseguiti negli anni successivi. Quasi

9 L'iniziativa si concretizzò con una mostra di riproduzioni nel luglio 1950; cfr. A. Perilli, *L'Age d'Or di Forma 1*, Corraini, Mantova 1994 e D. Colombo, *Piero Dorazio e Hilla Rebay: qualche riflessione su Kandinskij e sulla pittura non-oggettiva*, in F. Tedeschi (a cura di), *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto. Riflessioni sull'opera dell'artista nel contesto dell'arte degli anni Quaranta-Sessanta*, atti del convegno, Milano – Electa, Milano 2021, pp. 100-119.

certamente i due si sono incontrati alla Triennale di Milano del 1951, dove Vantongerloo è tra i protagonisti del *Convegno internazionale sulle proporzioni nelle arti* (o *La Divina Proporzione*). Dorazio è artefice della mostra che la Fondazione Origine dedicherà quindi all'artista nel maggio 1953, di cui, su proposta dello stesso Vantongerloo<sup>10</sup>, Dorazio firma la presentazione. In essa, Dorazio valorizza l'equilibrio che scaturisce dall'opera di Vantongerloo nel contemplare l'atteggiamento costruttivo e rigoroso che dalla passione per la matematica discende nelle sue realizzazioni più orientate a una dinamica interna dell'immagine, con quello di una dimensione poetica<sup>11</sup>, confermando in che direzione la propria acquisizione delle categorie dell'astrazione stia rivolgendosi. Senza dubbio il modello di Vantongerloo può avere contribuito, insieme alla riflessione su altri aspetti della cultura artistica e architettonico-urbanistica, agli sviluppi che la sua opera andrà dimostrando, all'interno dei *rilievi* denominati in seguito, durante il soggiorno americano che si avvia poche settimane dopo la mostra di Vantongerloo presso la Fondazione Origine, *cartografie*<sup>12</sup>. Al di là di ciò che quei lavori rappresentano, nel particolare momento attraversato da Dorazio nel suo aprirsi a posizioni di un Astrattismo internazionale nelle sue versioni più

10 L'informazione è contenuta in una lettera inviata da Vantongerloo a Dorazio da Parigi il 1° aprile 1953 e conservata nell'Archivio Piero Dorazio, dalla quale si evince che l'artista belga preferì l'intervento del giovane artista a quello, suggerito dallo stesso Dorazio, di Prampolini.

11 "Vi sono artisti che rifiutano questo rigore costruttivo della interpretazione matematica e sensitiva, abbandonandosi al piacere dei sensi nel colore e nel gusto, ma vi sono altri che adoperano tali mezzi per la realizzazione di immagini che si rivolgono allo stesso tempo all'occhio e all'intelletto. I primi agiscono attraverso il caos della fantasia sull'intelletto, gli altri stimolano nell'ordine del pensiero, l'attività della immaginazione. Così, dal rigore costruttivo della interpretazione matematica e sensitiva, una pittura o una scultura di Vantongerloo realizzano in uno spazio che è proprio dell'animo umano, l'incanto di una poesia autentica e sorprendente [...]"; P. Dorazio, *Vantongerloo o dell'essenzialità*, in *Vantongerloo*, pieghevole della mostra, Fondazione Origine, Roma – Fondazione Origine, Roma 1953, s.i.p.

12 Per questi rimando a E. Francesconi, *Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano. Piero Dorazio: "Rilievi", Cartografie e l'orizzonte visivo de La fantasia dell'arte nella vita moderna (1951-1955)*, in "Studi di Memofonte", n. 23, 2019, pp. 322-344 e a F. Tedeschi, *Il tempo delle "cartografie"*. *Ricerca plasticoastratta nell'opera di Dorazio nei primi anni Cinquanta*, in Id., *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto*, cit., pp. 143-157.

originali, il legame tra questa rilettura di un'arte astratta che porta nell'ambiente parigino del secondo dopoguerra a una visione sincretica, più e oltre che sintetica, che unisca le posizioni del Concretismo con quelle di un lirismo che riporti al centro la "fantasia", il dato creativo e inventivo, passa attraverso altri punti di convergenza tra Vantongerloo e l'ambiente americano che accoglierà Dorazio direttamente. L'artista belga spinge Dorazio a prendere contatto con la gallerista Rose Fried, desiderosa di realizzare una mostra di Giacomo Balla, e questa proposta – dalla quale scaturisce l'esposizione di opere di Balla e Severini che Dorazio aiuta a realizzare, svoltasi tra il gennaio e il febbraio 1954, mentre Dorazio è negli Stati Uniti – si sovrappone alla volontà di promuovere la propria arte. In breve, dopo avere partecipato a un seminario estivo dell'università di Harvard e, tramite questa opportunità, avere stretto contatto con autori ed esponenti del mondo accademico, Dorazio si trova a sviluppare una posizione artistica che nei *rilievi* combina invenzione formale e concezione progettuale, per quanto rivolta a sostenere i tratti interiori e quasi psicologici di quelle rappresentazioni di spazi algidi, lunari, ma anche a fare naturalmente da mediatore fra le posizioni dell'avanguardia futurista e quelle dell'astrazione, oltre che fra situazioni europee e americane<sup>13</sup>. In quel frangente, egli coglie l'occasione per collaborare con una delle più importanti riviste d'arte americana, "Art Digest", scrivendo un articolo su Balla e Gino Severini che accompagna l'importante mostra di New York<sup>14</sup> a seguito della quale alcune opere dei due maestri del Futurismo vengono acquisite da importanti collezioni e quindi da diversi musei americani<sup>15</sup>. Non solo; Vantongerloo chiede a Dorazio di aiutarlo anche nell'allestimento della mostra a due con Fritz Glarner che realizza nel marzo 1954 nella medesima galleria, dove già l'anno precedente, poco pri-

13 Dorazio stringe rapporti, da non sottovalutare, anche con l'ambito del collezionismo, come testimoniano le relazioni con la famiglia Winston Malbin, con Howard Wise, oltre che con le figure di studiosi vicini ai musei, come Margaret Scolari Barr, moglie di Alfred H. Barr, direttore del The Museum of Modern Art, aiutandola nel suo interesse per Medardo Rosso.

14 Cfr. P. Dorazio, *The future that ended in 1915*, in "Art Digest", vol. 12, n. 9, January 1954, pp. 54-55, 84-85.

15 Nei mesi successivi, nella stessa rivista, figurerà anche un suo articolo sulla situazione artistica italiana: P. Dorazio, *New Italian Art*, ivi, vol. 28, n. 18, July 1954, pp. 10-11.

ma della mostra di Roma, aveva effettuato una personale<sup>16</sup>. A seguire la mostra di Vantongerloo e Glarner sarà, nella Rose Fried Gallery fra aprile e maggio, proprio la personale di Dorazio, nella quale saranno esposti una ventina di *rilievi*, oltre ad alcuni disegni e due dipinti, a pochi mesi da una loro prima presentazione effettuata nella sede della Wittenborn One Wall Gallery di New York nell'ottobre del 1953.

Questi legami possono valere a delineare un territorio all'interno del quale le riflessioni sul ruolo del Futurismo nelle avanguardie internazionali del primo Novecento, insieme al giudizio sulle forme e le potenzialità dell'Astrattismo attraverso il contatto diretto con i suoi protagonisti e continuatori, spingevano Dorazio a perseguire il tentativo di creare un ponte tra le radici del moderno e i nuovi sviluppi che maturano alla luce della situazione americana per il modo in cui negli Stati Uniti, più che in Europa, con maggiore indipendenza di giudizio, tale prospettiva consegue uno spazio di affermazione meno condizionato da pregiudizi.

In questo senso, forse, il deciso ritorno alla pittura, che matura per Dorazio nella seconda parte del suo primo soggiorno americano, rivela un nuovo volto dell'artista dove le diverse suggestioni si sono miscelate, creando un genere di pittura lontano dal Concretismo come da qualsiasi presenza di referente organico, in cui però le matrici di una concezione della superficie del dipinto come essere autosufficiente, possono risentire di una dimensione americana delle posizioni della modernità come riflessione compiuta nel fare, attraverso l'essenza del colore, nella sua qualificazione di campo, di forma, di luce, che si articola in diverse soluzioni, dove la parcellizzazione del colore ricorda soluzioni mondrianee (i

16 Vantongerloo aveva tenuto una mostra presso la Rose Fried Gallery tra aprile e maggio 1953. L'avvio del rapporto con la galleria di New York può essere riconosciuto nella rassegna *Coincidences*, che nel gennaio 1952 presentava una mostra sui maestri dell'Astrattismo con opere di Hans Arp, Max Bill, Robert Delaunay, František Kupka, El Lissitzky, Kazimir Malevič, Theo van Doesburg, oltre a Fritz Glarner, Burgoyne Diller e Morgan Russell, tra gli artisti americani, alla quale era presente anche una *composizione* di Georges Vantongerloo del 1930, cfr. *Coincidences*, catalogo della mostra, Rose Fried Gallery, New York – Rose Fried Gallery, New York 1952. Nella corrispondenza di quegli anni tra Max Bill, Georges Vantongerloo e Fritz Glarner, il nome di Piero Dorazio ricorre come quello di un giovane artista al quale dedicare attenzione.

tre dipinti della serie *Niente a Brooklyn*), ma si definisce anche in composizioni più pastose, dove riecheggia una gestualità costruttiva (*Miraggio a Texarkana*) e in altre che vanno a rendere omaggio ai maestri dell'Astrattismo (*Bene Kasimiro I e Bene Kasimiro II*), opere che sono tra quelle che valgono a presentarlo nelle prime personali che egli terrà in territorio italiano nel corso del 1955 (nella galleria Apollinaire a Milano, con la mostra che inaugura questo nuovo spazio, tra marzo e aprile, e quindi nella Galleria del Cavallino a Venezia, nel mese di giugno).

Al di là di questi accenni al rapido modificarsi di un'opera mos-  
sa da una forte inquietudine – che nulla toglie alla originalità e alla forza di una fase ancora poco considerata della storia artistica di Dorazio –, ma indispensabile per comprendere gli sviluppi che essa avrà alla fine di quel decennio, penso che in questo contesto di relazioni si debba riconoscere l'ambito nel quale matura una sua presenza internazionale, che lo fa essere, già prima del 1960 e dell'incarico all'università di Philadelphia, un tramite di contatti di diverso genere fra l'Europa e gli Stati Uniti e una figura di riferimento, ascoltata da artisti, critici e collezionisti, oltre che una personalità inserita nel contesto americano, grazie anche alla moglie, Virginia Dortch, fotografa americana, che condivide con lui le esperienze di quel periodo.

Dorazio, che nella seconda metà degli anni Cinquanta prende parte alle più importanti rassegne che presentano l'arte italiana negli Stati Uniti, prima di avviare un rapporto professionale con la Penn State University, dimostra un'attenzione per la cultura e l'arte americana, anche se in seguito, proprio in relazione agli stretti rapporti configuratisi, per così dire, dall'interno del mondo statunitense, si troverà a giudicarne gli elementi di distanziamento e quasi di incompatibilità con la propria visione dell'arte, sempre cercando di cogliere la specificità degli spazi di invenzione derivatigli dalla cultura europea e italiana, rispetto a una certa rigidità dei paradigmi critici rilevati nella più recente evoluzione dell'arte americana degli anni Sessanta, mantenendo però il proprio apprezzamento per il carattere dei protagonisti della pittura degli anni Quaranta e Cinquanta<sup>17</sup>.

17 Cfr., al proposito: P. Dorazio, *Pittura americana e pittura europea*, in "Il Punto", a. IV, n. 41, 10 ottobre 1959, ora in M. Mattioli, *op. cit.*, pp. 77-80, e *Character and Sources of Contemporary American Painting*, testo di due conferenze tenu-

### Bibliografia

- Coincidences*, catalogo della mostra, Rose Fried Gallery, New York – Rose Fried Gallery, New York 1952
- Colombo D., *Piero Dorazio e Hilla Rebay: qualche riflessione su Kandinsky e sulla pittura non-oggettiva*, in F. Tedeschi (a cura di), *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto. Riflessioni sull'opera dell'artista nel contesto dell'arte degli anni Quaranta-Sessanta*, atti del convegno, Milano-Electa, Milano 2021, pp. 100-119
- Dorazio P., *Lo studio di Kandinsky*, in “Giornale della Sera”, 19 dicembre 1948, in M. Mattioli, (a cura di), *Rigando dritto. Piero Dorazio Scritti 1945-2004*, Silvia Editrice, Cologno Monzese 2005, p. 45
- Dorazio P., *Vantongerloo o dell'essenzialità*, in *Vantongerloo*, pieghevole della mostra, Fondazione Origine, Roma – Fondazione Origine, Roma 1953, s.i.p.
- Dorazio P., *The future that ended in 1915*, in “Art Digest”, vol. 12, n. 9, January 1954, pp. 54-55, 84-85
- Dorazio P., *New Italian Art*, “Art Digest”, vol. 28, n. 18, July 1954, pp. 10-11
- Dorazio P., *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Polveroni & Quinti, Roma 1955
- Dorazio P., *Recent Italian Painting and Its Environment*, in *The American Abstract Artists* (a cura di), *The World of Abstract Art*, George Wittenborn Inc., New York 1957, pp. 43-52
- Dorazio P., *Pittura americana e pittura europea*, in “Il Punto”, a. IV, n. 41, 10 ottobre 1959, in M. Mattioli (a cura di), *Rigando dritto. Piero Dorazio Scritti 1945-2004*, Silvia Editrice, Cologno Monzese 2005, p. 77
- Dorazio P., *Character and Sources of Contemporary American Painting* (1963), in F. Tedeschi, L. Lorenzoni (a cura di), *Piero Dorazio. La nuova pittura 1963-1968*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti e Galleria dello Scudo, Verona – Skira, Milano 2023, pp. 106-113, 123
- Dorazio P., *Le créateur du XXe siècle*, in “XXe Siècle”, n. 27, décembre 1966, p. 103
- Francesconi E., *Per una rappresentazione aniconica del paesaggio urbano. Piero Dorazio: “Rilievi”, Cartografie e l'orizzonte visivo de La fantasia dell'arte nella vita moderna (1951-1955)*, in “Studi di Memofonte”, n. 23, 2019, pp. 322-344
- Mattioli M. (a cura di), *Rigando dritto. Piero Dorazio Scritti 1945-2004*, Silvia Editrice, Cologno Monzese 2005, pp. 273-274
- Perilli A., *L'Age d'Or di Forma 1*, Corraini, Mantova 1994

---

te da Dorazio a Philadelphia il 26 marzo e il 6 aprile 1963, ora pubblicate in F. Tedeschi, L. Lorenzoni, *op. cit.*, pp. 355-375, nonché altri suoi interventi come *Neo Neo Nuovo New Nouveau No*, in “Metro”, a. II, n. 3, 1961, pp. 106-113, 123. Per un'indagine ulteriore su questi rapporti si veda il saggio dell'ampio epistolario con corrispondenti americani riportato in V. Sonzogni, “*What should a painter paint? Dorazio e gli Stati Uniti. Dialoghi e considerazioni nelle lettere di un decennio*”, in F. Tedeschi, L. Lorenzoni, *op. cit.*, pp. 271-353.

Seuphor M., *Dictionary of Abstract Painting: With a History of Abstract Painting*, Tudor Publishing Company, New York 1957

Seuphor M., *Dictionnaire de la Peinture Abstraite*, Hazan, Parigi 1957

Sonzogni V., "What should a painter paint? Dorazio e gli Stati Uniti. Dialoghi e considerazioni nelle lettere di un decennio, in F. Tedeschi, L. Lorenzoni (a cura di), *Piero Dorazio. La nuova pittura 1963-1968*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti e Galleria dello Scudo, Verona – Skira, Milano 2023, pp. 271-353

Tedeschi F., *Il tempo delle "cartografie". Ricerca plasticosttratta nell'opera di Dorazio nei primi anni Cinquanta*, in Id. (a cura di), *Piero Dorazio. Fantasia, colore, progetto. Riflessioni sull'opera dell'artista nel contesto dell'arte degli anni Quaranta-Sessanta*, atti del convegno, Milano – Electa, Milano 2021, pp. 143-157

Tedeschi F., Lorenzoni L. (a cura di), *Piero Dorazio. La nuova pittura 1963-1968*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti e Galleria dello Scudo, Verona – Skira, Milano 2023

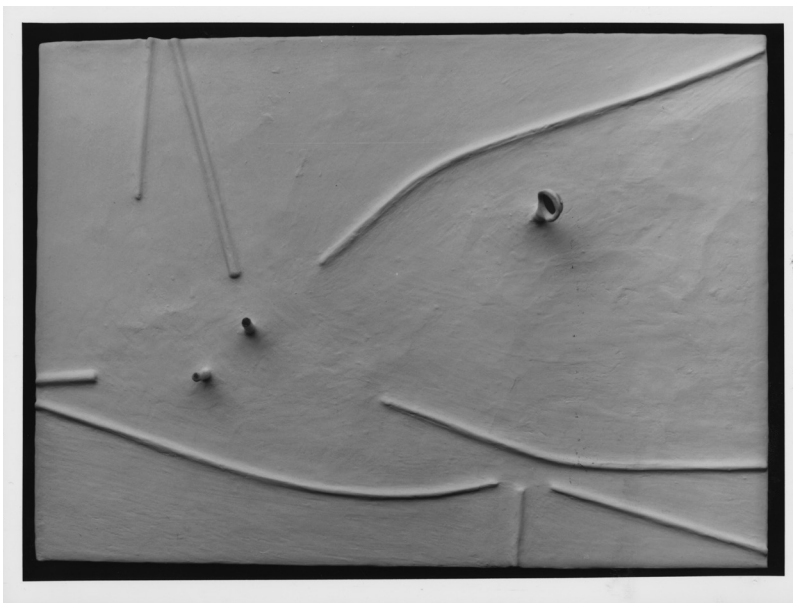


Fig. 1. Piero Dorazio, *Spellbound [Cartografia]*, 1953, rilievo, 32 x 46 x 5,5 cm, Collezione Eredi Piero Dorazio; Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano.

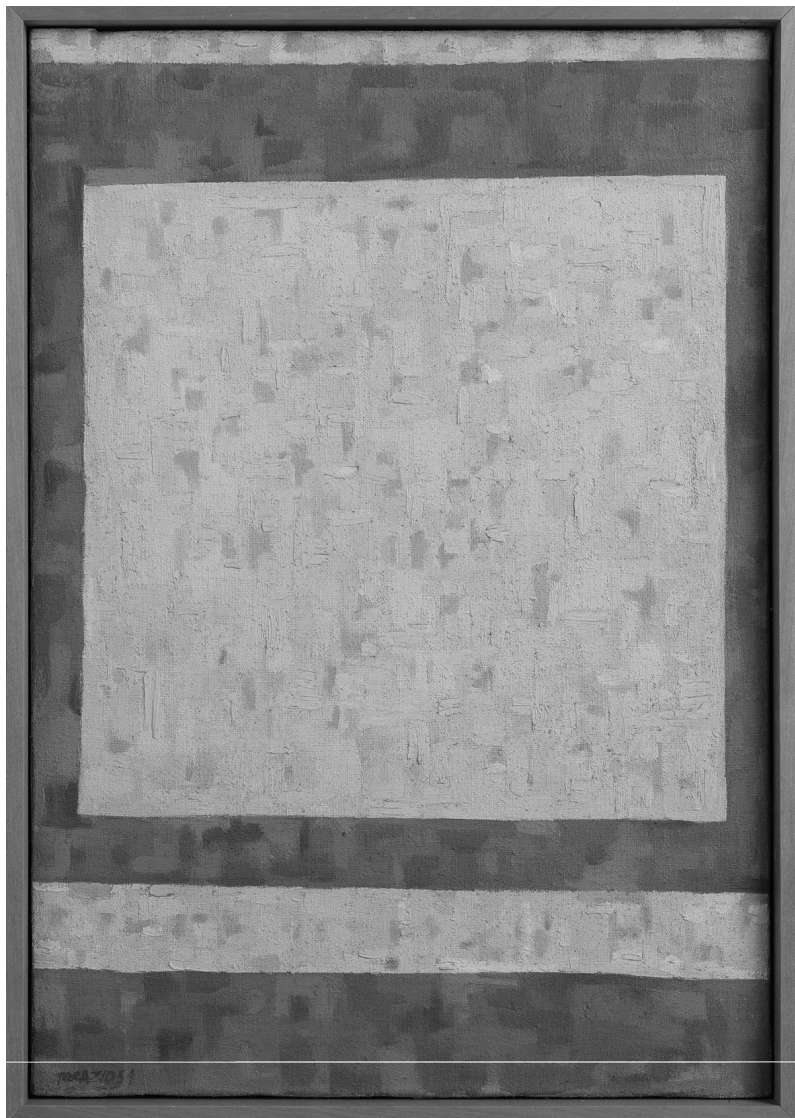


Fig. 2. Piero Dorazio, *Niente a Brooklyn [Niente a Brooklyn II]*, 1954, olio su tela, 65,3 X 45 cm, Collezione Eredi Piero Dorazio. Fotografia di Federico Torra; Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano.

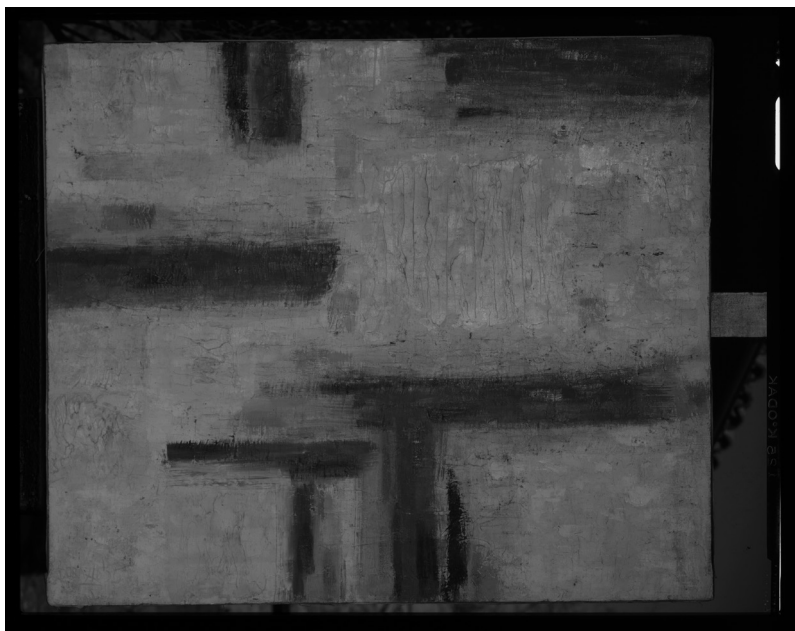


Fig. 3. Piero Dorazio, *Miraggio a Texarkana*, 1955, olio su tela, 90 x 100 cm, Collezione privata; Courtesy Archivio Piero Dorazio, Milano.



CARLA SUBRIZI

## LA MOSTRA *THE NEW REALISTS*: UNO SGUARDO FUORI FUOCO

Torno con questo intervento a una mostra di cui mi sono già occupata<sup>1</sup>. La mostra è *The New Realists* che si apre il 31 ottobre 1962 presso la Galleria Sidney Janis di New York. La mostra, presentata come una *International Exhibition of New Realists*<sup>2</sup>, segna una fase significativa dello scambio dei rapporti tra l'Italia e New York, tra la Francia e gli Stati Uniti, tra l'Europa e l'America. Nel 1953, Janis aveva ospitato, a cura di Marcel Duchamp, una delle mostre più significative sulle ricerche dadaiste tra il 1916 e il 1923: *Dada 1916-1923* aperta il 15 aprile del 1953. Con la mostra *The New Realists* l'intenzione fu dunque di ripetere quel successo, anche sul piano dell'internazionalizzazione. La differenza era comunque nel fatto che mentre la prima mostra, sul Dada, presentava in America artisti internazionali che avevano avuto un'origine nel Dada europeo, la seconda mostra presentava un processo di internazionalizzazione di quella che si individuava come una novità soprattutto americana: l'oggetto nelle declinazioni pop che la mostra voleva presentare. All'interno di *The New Realists*, anche la presenza italiana, accanto a quella di altri paesi europei, aveva dunque la funzione, da una parte di dimostrare il progetto internazionale, dall'altra di guardare al di là dei confini statunitensi con molteplici punti di osservazione. Non soltanto: era in questione l'affermazione americana nel mondo occidentale. Meno noto è come gli Stati Uniti guardassero al di fuori del

- 1 C. Subrizi, *Artisti italiani a New York nel 1962: la mostra New Realists tra affermazione della Pop art, crisi del modernismo e aperture transnazionali*, in "Storia dell'arte", n. 149, 2018, pp. 135-153; Ead., *La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta*, in F. Fergonzi, F. Tedeschi, *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi, Milano 2017, pp. 121-136.
- 2 Per una recente trattazione della mostra cfr. B. Altshuler (a cura di), *Biennals and Beyond. Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon, London 2013, pp. 37-50.



loro paese e in che modo aspetti appartenenti ad altre identità culturali e nazionali del periodo sollecitassero la curiosità, ma anche il bisogno di rinnovamento. In parte questo rinnovamento fu stimolato dall'arte italiana<sup>3</sup>. In questo contributo, la prospettiva storico-critica adottata – in certi aspetti ispirata da questo convegno – consiste, per un verso, nell'adottare una visione “fuori fuoco”, dando a questo termine un senso che in parte si lega a un mio più o meno recente percorso di ricerca. Prima di tutto è fuori fuoco una rilettura di quel periodo che parta non soltanto da uno studio condotto oggi, ma dal presente: capire, oggi, perché questa mostra sia stata così significativa, quale intreccio di interessi, aspirazioni, velleità e delusioni portò con sé. Una letteratura, cosiddetta minore, sposta la visuale ai margini del grande evento espositivo, recensito sui più importanti giornali e riviste di quegli anni, già dall'inizio del 1963<sup>4</sup>. Un'altra parte del contributo, indaga, per quello che è possibile fare in un saggio, su alcuni aspetti che riguardano lo scambio tra artisti e critici, tra artisti e galleristi.

Rileggendo alcune lettere che permettono di ricostruire il fitto scambio di riflessioni e umori attorno alla mostra, emerge un contesto che in parte conferma, in parte contraddice quanto solitamente contribuisce a delineare il ruolo che gallerie, critici e anche artisti ebbero in quegli anni. Fu significativa l'interazione di umori e tendenze. Gli artisti si incontravano, visitavano gli studi uno dell'altro, guardavano, come sempre fanno, catturando un dettaglio, dal quale poi prendeva avvio una ricerca. Non sono, queste, solo ipotesi. Proprio un convegno come questo, che ha nel titolo l'espressione “fuori fuoco”, ha sollecitato a interrogarmi su cosa significasse questa visione senza o al di fuori delle focalizzazioni che puntano a centrare gli aspetti più importanti, o ritenuti tali, della storia. Una visione senza un focus porta a interrogare, a mio

3 Tra le altre si veda la mostra *Arte italiana del dopoguerra dai musei Guggenheim*, Palazzo Ducale, Mantova, 1988. In particolare, si rimanda a F. Licht, *Arte italiana del dopoguerra dai musei Guggenheim. Postwar Italian Art from the Guggenheim Museum*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Mantova – Marsilio, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Venezia 1988.

4 Cfr. C. Subrizi, *Artisti italiani a New York nel 1962: la mostra New Realists tra affermazione della Pop art, crisi del modernismo e aperture transnazionali*, cit., saggio nel quale ho tentato una prima ricostruzione del dibattito critico intorno alla mostra americana.

avviso e secondo il mio punto di vista, la metodologia stessa della costruzione della storia dell'arte: come si può riconsiderare un fatto, in questo caso una mostra, da altri punti di vista. La visione "fuori fuoco" l'ho assunta dunque, in questo contributo, nel senso di una prospettiva che mettendo meno a fuoco il centro o il protagonismo di alcune situazioni, incoraggia a partire dai margini di fatti, opere, circostanze: per far emergere aspetti che, a partire da una posizione decentrata, consentano di promuovere ricerche e metodologie di ricerca. La storia dell'arte, infatti, non esaurisce mai le sue potenzialità: resta sempre la possibilità di orientare il punto di vista in maniera inedita, perché è la rilettura continua e l'apertura di differenti prospettive a fare della storia un cantiere piuttosto che un edificio completato, definitivo e da conservare o al quale, eventualmente, aggiungere nuove scoperte. Se la scoperta si intende come aggiunta a un sistema già costruito, questo contributo riflette sul senso della scoperta e sul sistema che dovrebbe includerla: sull'impossibilità stessa di aggiungere qualcosa al già dato o edificato senza correre il rischio che la struttura già esistente, sia pur quella della storia, non riesca a essere conservata.

Tornare a considerare questa mostra oggi, con la distanza storica oramai ampia che ci divide dal dibattito che tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, prima e dopo la mostra, attraversò l'Italia, l'Europa e gli Stati Uniti, permette di avanzare riflessioni se non nuove, "altre", e di studiare il periodo in cui tale mostra fu progettata, proprio dal punto di vista dell'Italia, con uno sguardo che parta dal presente, ovvero da oggi. Infatti, scrivere oggi la storia dell'arte anche di un periodo come i primi anni Sessanta, o addirittura la fine dei Cinquanta, ci invita a fare i conti non solo con la lettura di nuovi documenti, oltre all'analisi delle opere, per apportare qualcosa di inedito – cosa di per sé significativa –, ma soprattutto con la necessità di compiere una rilettura che ricontestualizzi, a distanza, opere e umori, illusioni e fraintendimenti.

La narrazione che ha celebrato e monumentalizzato nei decenni l'arte americana non va decostruita all'interno di un rinnovato antiamericanismo o provando a monumentalizzare figure non americane, semmai italiane, di quel periodo. È importante, e per quello che potrò vorrei farlo con questo breve contributo, usare una visione espansa per mettere "fuori fuoco" i fatti e i nomi più noti, per concentrarmi su quelle che potrei definire le periferie di quel periodo.

Mi interessa quindi di partecipare a un censimento così come è stato affermato da Lara Conte e Michele Dantini nella premessa del progetto di ricerca. Ma in che modo lo farò?

Ho scelto dunque un anno, una mostra, ventinove artisti di cui cinque italiani (in ordine alfabetico Enrico Baj, Gianfranco Baruchello, Tano Festa, Mimmo Rotella e Mario Schifano), e per altro verso una galleria e un gallerista americani, alcuni critici che si intrecciano da una parte all'altra dell'Atlantico, con i loro obiettivi e progetti, che non sempre corrispondevano a quelli degli artisti. Fiducia e contraddizioni si delineano in un panorama complesso, fatto di interazioni molteplici. Le relazioni tra paesi e il loro approfondimento permettono infatti anche di delineare altri paesaggi: del mercato, politici, culturali in un senso ampio. L'americanismo e l'europesismo, potremmo dire, si intrecciano, si scambiano ruoli e funzioni ma, e credo questo sia importante, non si fronteggiano soltanto nei loro alter ego: nell'antiamericanismo o nell'antieuropeismo.

### *Le lettere e i messaggi. Non solo informazioni*

Gli artisti viaggiano, decidono di partire per incontrare una galleria americana, si fidano con le loro gallerie di riferimento. Comunque, con coraggio partono e visitano nuovi scenari dell'arte, quelli che arrivavano attraverso le riviste che si trovavano spesso negli studi di alcuni artisti o sulle scrivanie dei mercanti più informati. La corrispondenza è fittissima. Attraverso le lettere si costruiscono relazioni importanti e si comunicano, soprattutto, umori. I cinque artisti italiani arrivarono negli Stati Uniti con le loro opere: ma con quali aspettative, si apprestavano a varcare il confine?

Nelle lettere sono frequenti i racconti di stati d'animo, di impressioni ricevute nel corso di viaggi, di contatti da avviare o rafforzare. Scrivono: "Bisogna andare" (parole di Baruchello, annotate in una agendina del 1961, riferendosi alla necessità di fare il viaggio a New York, dopo aver avuto un primo contatto con Leo Castelli)<sup>5</sup>, "Qui a Londra ho visto da 'Robert Fraser' una collettiva dove erano molte

5 Gianfranco Baruchello, Appunto inedito, 21 novembre 1961, Archivi Gianfranco Baruchello (da ora abbreviato in AGB), Fondazione Baruchello, Roma, Faldone "Agende 1960-1966", "Agendina 1961".

carte di Twombly, insieme a quelle di Rauschenberg, Peter Blake, Harold Stevenson, Bellmer e altri”<sup>6</sup>; “Ieri nel pomeriggio sono stato a trovare Leo Castelli. Mi ha accolto molto gentilmente [...] Questa mattina ho fatto colazione con Mario e O’Hara”<sup>7</sup>.

Gli artisti si raccontavano e nelle loro parole emerge spesso lo stato d’animo che nasceva trovandosi a New York, a Parigi o Londra in quegli anni. Questi racconti non riguardano la storia personale degli artisti, aspetto che potrebbe risultare non storico, in quanto troppo riferito alla vita e quindi a umori e sensazioni non storicizzabili. Si possono tuttavia rileggere queste parole cercando in esse quegli elementi che de-monumentalizzano le figure, talvolta quasi eroiche, di artisti o protagonisti dell’arte intorno ai quali si sono intrecciate vicende e situazioni della storia dell’arte. Cosa può ad esempio provocare una lettera a Plinio De Martiis fatta da un artista, Tano Festa, che racconta se stesso, dice di volersi sfogare, trasformando un viaggio a Parigi, non in una impresa destinata a seminare incontri e relazioni fondamentali, ma in una sorta di autocoscienza e che permette di far emergere come gli umori e le prospettive che si costruivano a partire da essi non erano soltanto quelli di personaggi sicuri, che viaggiavano per conoscere, che cercavano influenze o sollecitazioni, ma quelli di personaggi incerti, spesso disillusi. In una lettera a De Martiis di Festa si legge:

Caro Plinio, come s’era convenuto, ho aspettato di arrivare al quinto giorno del mio soggiorno a Parigi, per poi scriverti questa lettera, ed avere sufficiente materiale per comunicarti le mie impressioni, che comunque sono ancora scarse e frammentarie. Appena arrivato lo scorso sabato, alle dieci del mattino, la prima impressione è stata quella di freddo intenso, impressione che permane ancora oggi che scrivo, e Dio sa quando si modificherà. Ora smetto di usare lo stile di relazione commerciale per assumere il tono confidenziale e di sfogo, di sfogo soprattutto perché in questa enorme città mi sento solo.<sup>8</sup>

6 Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Londra 27 dicembre 1963, Archivio di Stato di Latina (da ora abbreviato in ASL), Fondo “Galleria La Tartaruga”, b. 24.

7 Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, New York 31 maggio 1965, ASL, Fondo “Galleria La Tartaruga”, b. 24. Questa indicazione, di una “colazione con Mario [Schifano] e O’Hara” può inoltre costituire una ulteriore informazione per confermare i viaggi di Schifano negli Stati Uniti nel 1965.

8 Lettera di Tano Festa a Plinio De Martiis, Parigi 24 gennaio 1963, ASL, Fondo “Galleria La Tartaruga”, b. 24.

In una lettera di Baruchello, il tono è invece più sicuro ma nelle parole si celano sentimenti di illusione e disillusione che era importante comunicare alla galleria che l'anno precedente, aveva dedicato una mostra personale all'artista:

Caro Plinio, ogni tanto penso a te e a come saresti fatto per questo paese. Ti piacerebbe enormemente. Ci sono tutte le cose che ti piacciono, prima di tutto la gente, i personaggi. Poi vedresti tante cose nella loro realtà e non deformato, di rimbalzo, come si vedono in Europa. Ieri sera, per esempio, avrei dato non so cosa perché ci fossi anche tu. Un piccolo cocktail per soli pittori dato da Arman e moglie a casa loro con Oldenburg, Lichtenstein, Segal, Jim Dine, Falstrom [*sic*], Copley e Baruchello che sarei io. Devi vederli da vicino e parlarci con questa gente per capire il trucco pubblicitario che rappresentano. [...] se tu venissi e respirassi l'atmosfera capiresti che con la sua durezza e la sua ingenuità si può amare questo paese libero. Insomma, quando parli di Marx o di Lukács con i critici ti accorgi che hanno sorpassato le posizioni mentali della nostra cosiddetta avanguardia critica.<sup>9</sup>

La critica che esaminava le opere, coniano aggettivi e definendo tendenze o movimenti artistici (“neometafisica”, “nuova figurazione”, ad esempio) quasi sempre era incurante di questi aspetti personali, messi da parte e non considerati utili per costruire la storia dell'arte. Quasi con cinismo, la critica ha escluso o incluso nella sua narrazione i punti di vista, potremmo dire, più personali e sinceri dai quali emerge una storia non trionfante, spesso fatta di dubbi e incertezze. Partire dai margini o, come sollecita questo convegno, da una visione “fuori fuoco”, può voler dire anche questo: avviare un'analisi che ricomprenda aspetti di un racconto che in quanto tale, fatto di ricordi o stati d'animo, riconsidera criticamente una storia fatta di figure eroiche, sicure, di successo, riuscite nei loro intenti. Vorrei dare molto spazio a questo orientamento, attraverso il quale, aspetti intimi e personali, come quelli appena citati, diventano elementi corrosivi di una storia fatta di date e passi avanti, di affermazione e successi. Quante invece furono le rinunce, quanti i malumori, le disillusioni, i paradossi? Anche la lettura di diari, appunti, talvolta non trascritti o non ancora considerati, contribuisce a definire un

9 Lettera di Gianfranco Baruchello a Plinio de Martiis, New York 16 aprile 1964, ASL, Fondo “Galleria La Tartaruga”, b. 21.



territorio parallelo alla storia più nota, che sarebbe importante considerare (potrò farlo solo in minima parte in questa occasione), in una prospettiva, almeno così come l'ho intesa, della proposta del convegno: una storia a partire da una visione “fuori fuoco”.

### *Italia in fermento*

Alla fine degli anni Quaranta e nei primissimi anni Cinquanta, l'Italia è al centro di un'attenzione rivolta all'Europa occidentale da parte degli Stati Uniti che diffondono un'azione capillare volta a riconsiderare la prospettiva storica e culturale nei confronti dei paesi europei (Francia e Italia soprattutto) del secondo dopoguerra. Negli anni Cinquanta, attraverso una serie di manifestazioni (mostre, concerti, diffusione di riviste) promosse tra Europa e Stati Uniti e spesso supportate economicamente dagli stessi musei o enti culturali americani, si costruisce una fisionomia solida del ruolo americano, sia economica che culturale, nei confronti dell'Europa<sup>10</sup>. Catherine Dossin ha messo bene in luce questo aspetto soprattutto con le sue ricerche sulla mostra e le mostre di Pollock alla fine degli anni Cinquanta con le quali si mise in atto una vera colonizzazione artistico-culturale da parte dei musei americani sul resto del mondo e soprattutto in Europa<sup>11</sup>. In *The Rise and Fall of American Art. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Dossin descrive inoltre quale fosse la situazione che si era venuta a creare in un anno, il 1962, che aveva registrato una crisi della pittura astratta dal punto di vista del mercato e un interesse crescente per le ricerche basate sull'oggetto e la cultura pop (seppur la tendenza non fosse ancora divenuta la Pop Art) che erano più interessanti per le cifre

10 Per un approfondimento dei rapporti tra Italia e Stati Uniti negli anni della guerra fredda, cfr. F. Stonor Saunder, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999, trad. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Fazi, Roma 2004. Per gli aspetti propriamente storico-artistici: R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"*, Routledge, New York 2022; C. Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Routledge, London-New York 2015.

11 C. Dossin, *Mapping the Reception of American Art in Postwar Western Europe*, in “Artl@s Bulletin”, n. 1, 2012, pp. 33-39; vedi anche, della stessa autrice, *The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges*, in “Novecento Transnazionale”, vol. 3, n. 2, 2019, pp. 142-161.



ancora non troppo elevate. Le relazioni che determinarono l'avanzata della Pop Art nacquero con il vorticoso ritmo di mostre, a partire da quella dedicata a Lichtenstein presso la galleria di Leo Castelli nel febbraio del 1962 e quella di James Rosenquist alla Green Gallery<sup>12</sup>. In settembre la Green Gallery dedica una mostra a Claes Oldenburg e in ottobre a Tom Wesselmann. La Stable Gallery, su consiglio di Leo Castelli, inaugura la mostra di Andy Warhol, e il 31 ottobre è Sidney Janis ad aprire la mostra *The New Realists*. Il contesto in cui la mostra nasceva era quello di un anno di attività incessanti, tese alla promozione e alla immediata diffusione a livello di mercato di quella che sarebbe stata dalla fine del 1962 la Pop Art americana. Alla fine dell'anno la mostra *The New Realists* chiudeva, in una sintonia tra mercanti e gallerie, questa promozione di una nuova tendenza.

In Italia le gallerie cercavano di presentare l'originalità di quegli anni italiani tra ricerca, intuizioni e modelli che cominciavano a circolare. La situazione era molto viva e fino al 1962 le ricerche erano state orientate a manifestare presenza, omogeneità (talvolta) o spirito di gruppo, indipendenza e desiderio di rimanere al di fuori di facili mode e tendenze. La tentazione di restare in pista e al passo di quello che succedeva negli Stati Uniti era molto forte e le gallerie italiane tentavano di stringere amicizie e solidali rapporti di lavoro.

A Roma le Gallerie Appia Antica, La Salita di Gian Tommaso Liverani, La Tartaruga di Plinio De Martiis e i critici, cercavano di stringere rapporti con le gallerie americane. Plinio De Martiis scrive in italiano, si fa tradurre le lettere, fa tradurre le lettere di Castelli; si inviano molti telegrammi. A rileggere tale corrispondenza sembra che Castelli avesse in un certo modo la capacità e la possibilità di chiedere quello che voleva. De Martiis, per i suoi artisti, cercava di stare al gioco. La sua corrispondenza con Castelli è incessante. Si progettano mostre tra Roma e New York<sup>13</sup>.

- 
- 12 La Green Gallery era nata da un accordo tra Richard Bellamy e Robert Scull: Bellamy avrebbe aperto la Galleria nel 1960, Scull avrebbe assicurato gli acquisti per promuovere il mercato e far assumere alla Galleria un ruolo di prestigio, Cfr. C. Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin Books, New York 1985, p. 179.
- 13 La corrispondenza tra Plinio De Martiis e Leo Castelli, all'interno dei documenti della Galleria La Tartaruga, è conservata presso gli Archivi di Stato di Latina, Fondo "Galleria La Tartaruga", b. 5.

Emilio Villa ricorda inoltre il ruolo di un altro artista, Roberto Sebastián Matta “che da New York, nel 1948, venne in Italia”<sup>14</sup>, nel costruire i primi contatti con l’arte americana. Baruchello conosce Matta tra il 1960 e il 1961. Nel 1961 Matta visita lo studio e fanno insieme alcuni viaggi: tra questi quello a Porto S. Elpidio dove Baruchello lavorava in estate, nella casa dei genitori (della moglie del padre, Antonietta Coppini, che aveva divorziato dalla madre, Maria, molto presto). Un’opera tra quelle che vide Matta, Baruchello la trasporterà a New York per mostrala a Leo Castelli. In un appunto di Baruchello, in un’agenda dello stesso anno, scrive parole nate da una riflessione seguita all’incontro con Matta:

Un mondo ricostruito con gli oggetti. Ricco di tutti i “personaggi” – *ta valise* – Poi i mezzi di comunicazione, tra questi, l’ambiente, i collegamenti, il fondo. Con questi rappresentare il divenire del fenomeno. Morfologicamente questi oggetti segnano linee nuove dalla vita biologica alla turbina del reattore ma nuove linee non le tradizionali [...] Oggetti di un mondo particolare – mio – combinati in complessità a raccontare i fatti [...] Il mondo della mia esperienza costituito da un vocabolario preciso che si complica fino a perdere le forme.<sup>15</sup>

Le ricerche di questi anni, che nell’agenda l’artista definisce “oscure”, tra il 1960 e il 1961 prendono nuove direzioni. Baruchello è alla ricerca di un “alfabeto personale provvisorio”, di un proprio “vocabolario”. Gli oggetti costituiscono un importante punto di partenza: sono realizzati con materiali trovati e assemblati con colla Vinavil (una fondamentale componente del lavoro di quegli anni, anche nei collage che Baruchello sperimenta assai presto, già nel 1959-1960). Nel 1962 comincia a realizzare oggetti che su tavole di legno dipinte di bianco (smalti industriali) vedono la presenza di ritagli di materiali a stampa, montati secondo un sistema a griglia, ordinati (tra questi *Abstract-Expressionism-Zoologique*); altri oggetti su tavole di legno dipinte in minio (uno smalto rosso arancio, solitamente venduto come antiruggine) prevedono il montaggio di

14 E. Villa, *Attributi dell’arte odierna. Nuova edizione ampliata*, Le Lettere, Firenze 2008, p.37.

15 Gianfranco Baruchello, Appunto inedito, 7 settembre 1961, AGB, Fondazione Baruchello, Roma, Faldone “Agende 1960-1966”, “Agendina 1961”.

strati di giornali, piegati e incollati con il Vinavil, come nell'opera esposta a *The New Realists*, non la prima di questo genere di lavori.

La Galleria Appia Antica espone Schifano (nel 1959) presentato proprio da Emilio Villa; La Galleria La Salita, che aveva esposto Rotella (nel 1959), Franco Angeli, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Mario Schifano e Giuseppe Uncini (nel 1960), Festa (nel 1961), nello stesso anno di *The New Realists*, seppur qualche mese prima, inaugurava la mostra *Oggetto-Pittura*, il 28 aprile del 1962, a cura di Cesare Vivaldi, con opere di Arman, Gianfranco Baruchello, Ettore Colla, Gérard Dechamps, Niki de Saint Phalle, Fabio Mauri, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely. Nel 1961 una mostra organizzata da Gillo Dorfles presso la Galleria Schwarz a Milano, *L'oggetto nella pittura* (dall'1 al 15 marzo), si era già concentrata sull'uso di aspetti decontestualizzati dalla realtà per riconnettere l'opera, meno astratta, con la realtà o con la quotidianità<sup>16</sup>. Sempre nel 1961, presso la Galleria Anthea a Roma, gli artisti Gino Marotta, Pietro Cascella, Gianfranco Baruchello e Fabio Mauri avevano esposto opere del 1959-1960 incentrate sull'oggetto e l'assemblaggio. Le opere sono per lo più di natura oggettuale; Mauri espone due *Schermi*: per lui il quadro si modifica in un oggetto. Si tratta di una piccola mostra ma significativa per l'accelerazione che le ricerche sull'oggetto stavano compiendo in Italia. Le ricerche sia delle gallerie che degli artisti in parte coincidevano dunque: l'oggetto nelle sue declinazioni, come estensione del pensiero pittorico o come tendenza a ripensare la scultura nella forma dell'assemblare, spostavano l'attenzione sulle nuove generazioni. Ma quale era la specificità di questo modo di usare l'oggetto, che a ridosso della mostra *The New Realists* portò molte voci della critica ad affermare che il nuovo o l'originale stavano in realtà emergendo proprio dagli artisti americani?

### *Italia vs Stati Uniti – Stati Uniti vs Italia*

Il contesto dove vivevano e nel quale si orientavano gli artisti italiani che parteciparono a *The New Realists* era già complesso e intrecciato di interessi, amicizie, relazioni con l'Europa e gli Stati

16 G. Dorfles, *L'oggetto nella pittura*, in "Domus", n. 377, aprile 1961, pp. 39-40.

Uniti. Leo Castelli, insieme a Ileana Sonnabend, venne a Roma già nel 1961. I viaggi di Sonnabend e Castelli, tra l'estate e l'autunno del 1961, erano finalizzati a conoscere meglio la situazione italiana. Visitano gli studi di artisti romani. Baruchello dopo un primo contatto decide di andare a New York. Parte per gli Stati Uniti il 12 dicembre 1961. La sera del 12 dicembre incontra Leo Castelli a una cena, mentre il giorno dopo trasporta in galleria opere che aveva portato da Roma: un oggetto costituito da una "finestra" di legno dal titolo *Immediatamente prima* sulla quale era intervenuto con colore e altri elementi inchiodati o incollati. La mostra *The Art of assemblage* è appena finita (il 12 novembre). Compra il catalogo e visita l'esposizione dedicata a José Clemente Orozco e la mostra di disegni *Redon, Moreau, Bresdin* curata da John Rewald. Nello staff del MoMA in questi anni Dore Ashton è assistente curatrice. L'artista resta a New York cinque giorni, nei quali visita anche le mostre del Guggenheim Museum e di diverse gallerie<sup>17</sup>. Nel 1964 Ashton firmerà il testo di apertura della prima mostra personale di Baruchello presso la Galleria Cordier & Ekstrom di New York (una seconda mostra personale sarà nel 1966).

Nel 1961 Sonnabend, dunque, visita gli studi di molti artisti italiani. Nello stesso tempo vuole aprire una galleria in Europa: prova quindi a chiedere consigli a Plinio De Martiis sulla possibilità di inaugurarne una a Roma. Un primo tentativo naufragò e la scelta finale per Sonnabend fu Parigi nel 1962. L'arte italiana attirava i mercanti americani all'interno di un ampio progetto di promozione ed espansione delle stesse ricerche che le gallerie americane, tra il 1957 e il 1962, avevano sostenuto. Ma ancora di più le gallerie americane volevano portare i loro artisti in Italia e in Europa.

La storia della Galleria Castelli, anche da questo punto di vista, ovvero quello della sua espansione internazionale, è stata studiata negli ultimi anni da Titia Hulst, che ha fatto emergere molte questioni relative proprio alla costruzione di un mercato internazionale<sup>18</sup>.

17 I cataloghi delle mostre visitate e acquistati nel corso di questo viaggio (anche quello della mostra *The Art of Assemblage*) sono conservati presso la Fondazione Baruchello a Roma.

18 T. Hulst, *The Leo Castelli Gallery*, in "Archives of American Art Journal", vol. 46, nn. 3-4, 2007, pp 14-27.

La corrispondenza tra gallerie e artisti, tra gallerie e critici, tra gallerie e gallerie, delinea un paesaggio molto interessante, dislocando le prospettive e sottolineando aspetti che erano stati sacrificati dalle più convenzionali storiografie tese a dimostrare quali artisti avessero, per la prima volta, ideato e realizzato una forma, o usato dei materiali. Ma può il criterio del “primo a fare qualcosa” essere ancora una strategia discorsiva per rileggere anni e fatti del passato? O sono piuttosto le adiacenze, le somiglianze e le contraddizioni, le differenze profonde di procedura e di pensiero, realizzando talvolta idee simili o che potrebbero apparire simili, che possono riportare i fatti a nudo, spogliandoli dalle più reiterate narrazioni, per poter svelare altri rapporti e aprire nuove prospettive di ricerca?

Rapporti di inclusione ed esclusione, forme di linearismo storico-critico che hanno celebrato alcuni protagonisti e che hanno così stabilito i punti di riferimento di alcuni passaggi della storia, determinando, a partire da questi, il sistema di influenze da un artista ad un altro, dimostrano l'esistenza e la perseveranza di un approccio che non è tuttavia il solo possibile. La ricerca per approcci differenti non è comunque esaurita e non è facile, e forse talvolta proprio la metodologia, come anche questo convegno vuole fare, è al centro della ricerca. Non riconoscere che questo sia un punto importante del lavoro degli storici dell'arte forse è possibile, ma per molti ormai non può essere evitato. La molteplicità delle prospettive non può che arricchire il nostro contesto di studi. Le relazioni molteplici tra sguardi, forme di appropriazione, strategie di diversa tipologia, comprese quelle del mercato, influenze extra artistiche, ripensamenti, illusioni determinate dai contesti, disillusioni, crisi personali, possono coesistere in una struttura intrecciata di aspetti e dati che mette in movimento sia gli archivi (l'interazione di archivi differenti), che le forme.

In una lettera datata 23 luglio 1962, Sonnabend annunciava dunque a Baruchello l'invito a quella che sarebbe stata la prima mostra, se non il primo viaggio a New York dell'artista. Baruchello non partecipa infatti all'inaugurazione perché quasi negli stessi giorni, il 24 ottobre, decide di essere presente alla mostra curata da Robert Lebel e Alain Jouffroy a Parigi, presso la Galerie du Cercle, dal titolo *Collages et objets*, alla quale partecipa con l'o-

pera *Partout le silence sous mouvement*. Anche per questa mostra la presenza di Ileana Sonnabend era stata fondamentale. Nella sua lettera Sonnabend scrive:

The cat is out of the bag! The show I was selecting is for Sidney Janis, for the opening of his new gallery sometime in November. He intends to make it a very important exhibition of the new trend in art. It is to be just as important as his Dada Show of 1953 and because he wants this show to be a big splash, he wants to make a very rigorous selection and therefor [*sic*] I am sorry to say that he rejected some of my choices, but liked your work. He selected “La prise de conscience II” for a show he is organizing at the new Gallery of the Cercle de la Rive Gauche. [Awareness II]. Please be sure to put it aside until you hear Janis directly. I have also shown the photographs and transparencies to Alain Jouffroy who had never seen your work and who was very interested. He chose “Partout le silence sous mouvement”. The theme is “Collage et objects [*sic*] dans la Peinture” (from Picasso to Baruchello!).<sup>19</sup>

Qualche giorno prima, il 30 del mese di giugno 1962, Sonnabend e Castelli erano a Roma e incontravano Baruchello, così come anche altri artisti romani. Le agendine di Baruchello, nelle quali l'artista annota ogni giorno i principali eventi o riflessioni avvenuti, riportano con esattezza incontri e date e costituiscono una fonte da incrociare a molte altre per capire quando e cosa avvenne in quegli anni, dove si recavano i critici e i galleristi del tempo. Alla cena presso il Ristorante Due Ponti a Roma, nello stesso giorno, partecipava anche Rotella<sup>20</sup>.

Nel 1962 Sonnabend invita Baruchello a una mostra collettiva nella sua galleria di Parigi che si sarebbe tenuta all'inizio del 1963. L'opera partì, ma non fu più esposta perché la mostra fu ripensata per presentare soltanto artisti americani<sup>21</sup>. Anche l'esposizione di Schifano fu posticipata, per molte ragioni, al mese di aprile: inau-

19 Lettera di Ileana Sonnabend a Gianfranco Baruchello, 23 luglio 1962, AGB, Fondazione Baruchello, Roma, Faldone “Lettere: 1960-1966”.

20 Da una agenda di Gianfranco Baruchello del 1962. Appunto manoscritto dal giorno sabato 30 giugno 1962: “Mattino Alfieri da Giorgio. Deciso il via alla Biennale ‘Metro’. Cena c. [con] coppia Sonnabend e Castelli (Marotta, Mauri!), Rotella-Due Ponti”, AGB, Fondazione Baruchello, Roma, Faldone “Agende 1960-1966”, “Agendina 1962”.

21 Sul retro dell'opera che fu inviata a Parigi da Sonnabend, è conservata l'etichetta apposta dalla Galleria Sonnabend.

gurata il 25 aprile 1963, restò poi aperta solo per pochi giorni. Alla fine del 1963 avrebbe dovuto esserci anche una mostra personale di Baruchello. Alla fine dello stesso anno Baruchello inizia invece il rapporto con la Galleria Daniel Cordier a Parigi e poi con la Galleria Cordier & Ekstrom di New York, la galleria che all'inizio del 1963 aveva esposto anche Baj<sup>22</sup>. Queste notizie e date forse sono meno note di molte altre che riguardano, ad esempio, Rotella o Baj o Schifano. Sonnabend era stata attratta dalle opere di Schifano che tra il 1960 e il 1962 mostravano per lo più superfici monocrome (*Aut aut*, *Cartello* del 1960 fino a *Tempo moderno* del 1962). Maurizio Calvesi, nel 1963, aveva parlato delle opere di questi anni come di “antipittura, allora, come gesto nullistico e dadaistico? O invece ‘neodadaistico’, ‘novorealistico’” e osservava che questi “sono i termini che allora correvano, e già ora inutilmente condannati e depositi, prima di tentare una stringente riduzione e una migliore messa a fuoco”. Per Calvesi, Schifano diventava l'esempio di una nuova sintesi possibile: “tra materia-veicolo dell'oggetto e materia-veicolo dell'immagine, stante che oggetto e immagine si identificano nella medesima realtà percettiva”<sup>23</sup>.

Il nuovo corso che intraprende Schifano proprio nel 1963, reinserendo le immagini nei suoi dipinti come nei paesaggi, ha un suo punto di arrivo nelle opere esposte a Roma presso la Galleria Odyssea, nella mostra *Tutto. Schifano*, del 1963. Baruchello acquista *O sole mio* e alcuni disegni di grande formato (100 x 70 cm). Baruchello e Schifano si conoscono già da circa un anno e Schifano oltre a fotografare diversi padiglioni della fabbrica che Baruchello stava lasciando, fotografa l'amico nel suo studio di via di Monte Senario. Saranno anche insieme a New York nei primi mesi del 1964. Schifano dedica a Baruchello anche un ritratto. Nello studio di Baruchello oltre ai cataloghi che riporta dal primo viaggio americano, ci sono le riviste del tempo tra le quali “Art International”, “Time”, “Life”, “L'Œil”, “Planete” il cui primo numero esce nel 1961, alla

- 
- 22 Due saranno le personali di Baruchello da Cordier & Ekstrom, nel 1964 e nel 1966, la prima presentata da Dore Ashton, la seconda da un testo a quattro mani tra l'artista e Italo Calvino e dalla traduzione di una delle *Cosmicomiche* dello stesso Calvino dal titolo, in inglese, *The Universal Point*.
- 23 M. Calvesi, *Per un'immagine oggettuale: Schifano* (1963); ripubblicato in Id., *Le due avanguardie*, Feltrinelli, Milano 1966.

fine dell'anno. In quegli anni i contatti tra gli artisti sono frequenti, naturalmente, e Tano Festa, Schifano incontrano Baruchello al suo studio. Inoltre, Baruchello incontra spesso Rotella, e Pierre Restany nel 1962. Le opere di Schifano del 1963 provocano dunque una reazione in Sonnabend, la mercante che lo aveva sostenuto. Sonnabend sembra che avesse consigliato a Schifano di continuare con i monocromi in modo che l'artista avrebbe ottenuto abbastanza velocemente una sua riconoscibilità. Questa ipotesi, seppur da alcuni studiosi messa in dubbio<sup>24</sup>, sembra plausibile o comunque possibile. Il fatto che per la mostra *The New Realists* Sonnabend – che come anche per Baruchello era stata incaricata da Janis di fare ipotesi sulle opere da mettere in mostra – avesse scelto *Propaganda*, ovvero un quadro con un dettaglio della scritta “Coca Cola”, è probabilmente relativo a una strategia che le gallerie usavano allora: si cercava di differenziare il più possibile le opere in mostra. Come ricorda Ivan Karp, Leo Castelli aveva manifestato all'inizio una certa “resistenza” per Warhol<sup>25</sup>, in seguito mitigata. Per *The New Realists* di Warhol erano state scelte tre opere: due più grafiche (*Fox Trot*, 1962 e *Do it yourself*, 1962) e una più in linea con le tendenze del momento, *Nineteen cents* (1960), ovvero un'opera che mostrava una serie di lattine Campbell, soggetto che Warhol aveva già esposto a Los Angeles, alla Ferus Gallery, nel luglio del 1962. In realtà, seppur nel catalogo appare nominata *Nineteen Cents*, in mostra andò *200 Campbell's Soup Cans* (1962), riconsegnata da dalla Martha Jackson Gallery – dove era stata esposta pochi mesi prima – a Warhol e poi andata da Janis, come si può notare in molte fotografie della mostra.

Accanto a opere con immagini tratte dal mondo della pubblicità come le iconiche lattine Campbell, ripetute serialmente nella loro fisionomia in una rigida impostazione che ripeteva il soggetto della lattina, l'opera di Schifano con il dettaglio della scritta “Coca Cola” era perfetta: da una parte una visione totale, dall'altra una visione più allusiva. Nelle altre sale della mostra, d'altro canto, in un intelligente ritmo espositivo, con opere più grandi e altre più piccole, erano allestiti oggetti comunque fatti di materiali poveri – prima del

24 G. Gastaldon, *Schifano. Comunque qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 103-113.

25 I. Karp, *Andy starts to paint*, in *Andy Warhol “Giant” Size*, Phaidon, London 2006, p. 86.

tempo – come quelli presenti nelle opere di Baj o di Baruchello. L'opera di Baj è *Style furniture* (1962), così con il titolo riportato nel catalogo e visibile in molte fotografie, allestita nello stesso spazio dove si trova la grande *Stove* [Stufa] di Oldenburg (1962); di Baruchello, installata nella sala successiva, è *Awareness II*, la tavola verticale con i giornali piegati e incollati. Tano Festa è presente con *New Shutter* (1962), di Mimmo Rotella sono esposte *Coffee Cup* (1962) e *Birra* (1962). In *Coffee Cup* le scritte delle parole sono in parte tagliate e tale aspetto è simile al dettaglio della scritta nell'opera di Schifano. La differenza sta però nel fatto che mentre nell'opera di Rotella, si percepisce uno spazio simile a quello che potrebbe trovarsi su qualsiasi muro o cartellone dal quale siano stati strappati dei manifesti pubblicitari, nell'opera di Schifano si avverte invece la forza di un elemento tecnologico, la diapositiva, seppur traslata nella pittura, che “proietta” lo spazio della realtà in uno spazio neutro, simulato attraverso la pittura. Su un fondo che ricorda i precedenti monocromi non compare semplicemente una scritta di un prodotto industriale, bensì la sua contestualizzazione in uno spazio non reale ma simulato. Arturo Carlo Quintavalle, nel suo testo *L'analisi e lo schermo*, aveva considerato le opere di Schifano con le scritte o frammenti di scritte, dicendo che si trattava, per differenziarle da realizzazioni di altri artisti coeve a partire da materiali pubblicitari, non di una ricerca di soggetti ma di “allusioni a soggetti”<sup>26</sup>.

In *Advertisement* di Andy Warhol, del 1961, era presente la scritta della Pepsi Cola seppur amputata di alcune lettere; l'opera era stata presentata insieme ad altri lavori, in una installazione, a New York in una delle vetrine di Bonwit Teller allestite da Gene Moore nell'aprile 1961. L'entusiasmo o l'interesse per le immagini della pubblicità non erano comunque una novità. Eduardo Paolozzi le aveva inserite nei suoi collage già alla fine degli anni Quaranta. Rotella realizza i *Décollages* a partire dai primi anni Cinquanta. È tuttavia la differenza nei modi di trattare tali immaginari che deve essere considerata. Schifano usa l'immagine ritagliata in quel modo della Coca Cola nell'opera *Propaganda* della mostra *The New Realists*, come

26 A.C. Quintavalle, *L'analisi e lo schermo*, in *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Istituto di Storia dell'arte, Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma – Edizioni dell'Istituto di Storia dell'arte, Parma 1974, p. XXXI.

anche in *Particolare di esterno II*, sempre del 1962, probabilmente in relazione all'uso della macchina fotografica e della produzione di diapositive da proiettare. L'immagine di Schifano, il dettaglio della scritta, può aver avuto origine nel cercare un inquadramento della scritta e avendo poi colto nella visione tagliata, un aspetto interessante, a tal punto da riprodurlo. Proprio la componente individuale, nella scelta di un taglio dell'immagine di questo genere, si radica in un approccio più personale e molto differente dalla ricerca più realistico-neutralizzata (oggettivata) di molta coeva produzione, che sceglie la griglia e l'allineamento seriale.

### *Dopo la mostra*

Per Schifano, come per Baruchello e Tano Festa, *The New Realists* era stata la prima mostra negli Stati Uniti ma non aveva sancito una loro appartenenza a tendenze e movimenti. Aveva invece sollecitato una profonda indipendenza. In una lettera, probabilmente della fine del 1964<sup>27</sup>, è Schifano a rispondere a Baruchello, con riflessioni, consigli, emozioni:

Caro Gianfranco, francamente sono molto a disagio [nel] rispondere alla tua lettera, la più simpatica e di vero [...] umore (buono e simpatico) che abbia ricevuto in vita mia, e che leggerò ogni volta che mi sentirò mancare qualche cosa. Un disagio (comprenderai) di spirito mancante, quale è il mio ora. Tornerò comunque, e tornerò a New York in settembre, nessuno mi ferirà e riuscirà a snobbarmi efficacemente (e mi sorprende che tu sia sorpreso dell'accoglienza che hai ricevuto, vecchio mio, cosa volevi che ti strappassero gli abiti come a Elvis Presley, anzi se sapessero, o avessero visto veramente, sarebbe stato più gelido il tuo contatto, dato che in fondo ti invidiano ma inconsciamente; e non hanno neppure l'idea esatta di come è stato il tuo successo a New York).

E concludeva, con una frase, forse programmatica e convinta di un modo di fare e pensare che era tipico degli artisti che avevano partecipato ad alcune tra le mostre più significative di allora e che non riguardava soltanto l'amico a cui scriveva: "Tu sei un non Pop artist".

---

27 Mario Schifano, Lettera a Gianfranco Baruchello, s.d. (1964 ca.), AGB, Fondazione Baruchello, Roma, Faldone "Corrispondenza 1960-1966".

Nel 1964 Schifano, accompagnato da Anita Pallenberg, e Baruchello – a New York per la mostra da Cordier & Ekstrom la cui inaugurazione è il 31 marzo – si troveranno di nuovo insieme nella città americana. Baruchello parte da Roma il 28 marzo e rientra il 2 maggio. Alloggia al Chelsea Hotel, dove affitta uno studio. Lo “pagherà” con una delle opere arrivate in America per la mostra. Schifano era partito per New York nel dicembre del 1963. Visitano studi, mostre, si scambiano opinioni. Schifano, ha la sua mostra alla Galleria Odyssea nella primavera e ripartirà a giugno per partecipare alla Biennale di Venezia. A New York Schifano e Baruchello si scattano l’un l’altro alcune fotografie nei bar a Long Island. Baruchello è invitato da Arman. Conosce Jim Dine, Claes Oldenburg, George Segal. Cena con Dore Ashton, incontra Laurence Alloway, la sua mostra è visitata da Mark Rothko. A New York lavora moltissimo e realizza altre opere su plexiglass – già iniziate a Roma nel 1963 – che hanno avuto già un grande successo alla mostra da Cordier & Ekstrom. Schifano incontra Jasper Johns e Frank O’Hara.

Tano Festa fa il suo primo viaggio a New York nel 1965, dopo aver esposto in Italia a La Salita (1961) a La Tartaruga, alla Galleria Schwarz a Milano e a Parigi alla Galerie J. Nel 1964, Maurizio Calvesi invita Festa, Angeli, Giosetta Fioroni, Schifano alla Biennale di Venezia. Il soggiorno americano di Festa trova nelle lettere inviate a Giorgio Franchetti, un resoconto dettagliato e interessante<sup>28</sup>.

Il dibattito intorno alla mostra *The New Realists* e la risonanza che aveva avuto in Europa, erano stati accesi, ma la forza dell’oggetto effimero, banale, quotidiano al centro di molte opere, non soltanto aveva trasformato la sensibilità e le scelte delle gallerie ma anche le prospettive degli artisti. Aveva trasformato anche la pittura, seppur dall’interno. Aveva diviso i pareri e, allo stesso tempo, aveva messo in connessione le sponde di paesi distanti. Ma soprattutto aveva determinato negli artisti un vivo entusiasmo per le novità, le certezze, i desideri e anche le disillusioni che, con il loro ritorno a Roma, si era diffuso negli ambienti da loro frequentati. Gli artisti fecero capire ai critici, ai mercanti e ai galleristi che non avevano viaggiato

28 Per la corrispondenza tra Tano Festa e Giorgio Franchetti si rimanda all’Archivio Tano Festa, conservato a Padova. Per Tano Festa cfr. anche <https://www.tanofesta.it/biografia/>.

negli Stati Uniti invano. Raccontavano cosa avevano provato e cosa avevano capito restando a contatto per un tempo più o meno lungo con un ambiente che si percepiva grande, libero, aperto, non ostile e dove si poteva fare e incontrare ciò che si voleva. Il coraggio di andare, di spostarsi in una città nuova e complessa, di conoscere gli artisti e le gallerie, i cui nomi riempivano le pubblicità e gli articoli nelle riviste, lasciava in coloro che avevano varcato il confine, la sensazione di un'esperienza fatta, andata più o meno bene: lasciava il senso di una grande apertura di possibilità dalla quale difficilmente si sarebbe potuto tornare indietro.

Non si trattava soltanto di aver finalmente conosciuto l'America. Il seducente "sogno americano" era stato riempito di contenuti, di presenze reali e si ritornava a Roma con prospettive più mature, meno nutrite di illusioni e con un modo di vedere e pensare che poteva dare nuovi risultati.

Baruchello proprio nel 1964 inizia a lavorare al film *Verifica incerta*, una complessa operazione di montaggio di spezzoni di cinema americano hollywoodiano, commerciale, a partire da 150.000 metri di pellicola comprata a poche lire, tagliata a pezzi e rimontata con lo scotch tape: alla base del film, un concetto, totalmente baruchelliano, di decostruzione delle narrazioni di partenza<sup>29</sup>. Schifano, dopo il 1964, conferma la sua scelta della pittura come "mezzo" in cui la sperimentazione non poteva che continuare.

Per Janis la mostra costituì dunque una tappa fondamentale nel suo progetto, condiviso con le più importanti gallerie americane ed europee, di affermare non soltanto le poetiche che attraverso le ricerche degli artisti si stavano affermando ma, in maniera abile e determinata, una immagine infallibile e vincente di una delle gallerie che più avrebbero inciso nell'affermazione dell'arte americana sul resto del mondo nel secondo dopoguerra, ovvero negli anni che coincisero con la guerra fredda. Lo stesso modernismo subiva un profondo sconvolgimento poiché sia nella direzione dell'afferma-

29 Alla realizzazione del film aveva collaborato il giovane fotografo e poi regista sperimentale Alberto Grifi (nel 1962 nello studio di Baruchello esegue numerosi scatti delle sue opere), occupandosi principalmente dell'operazione di prelievo e di cattura dei frammenti di pellicola con la moviola; la concezione del montaggio è di Baruchello e si conferma nelle ulteriori operazioni che nacquero, nella forma di libri, oggetti, e anche nella pittura, attraverso il montaggio, il collage, l'assemblage.

zione dell'oggetto, sia nel senso che questo assumeva nel sistema dell'arte e del mercato, gli strumenti critici divenivano incerti e dubbiosi, talvolta facilmente o, meglio, superficialmente entusiastici.

A partire dalle parole, dai racconti, dalle opere stesse che gli artisti scrissero o realizzarono in quegli anni, il panorama si delinea però in maniera ancora più complessa. Al fervore che accompagnava le strategie di mercato e il successo delle gallerie e dei mercanti, degli "amici" che questo sistema sostenevano e promuovevano, gli artisti risposero con un'esperienza che metteva tutto profondamente in questione.

### Bibliografia

- Altshuler B. (a cura di), *Biennals and Beyond. Exhibitions That Made Art History. 1962-2002*, Phaidon, London 2013, pp. 37-50
- Bedarida R., *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera. "Like a Giant Screen"*, Routledge, New York 2022
- Calvesi M., *Per un'immagine oggettuale: Schifano (1963)*; ripubblicato in Id., *Le due avanguardie*, Feltrinelli, Milano 1966
- Dorflès G., *L'oggetto nella pittura*, in "Domus", n. 377, aprile 1961, pp. 39-40
- Dossin C., *Mapping the Reception of American Art in Postwar Western Europe*, in "Artl@s Bulletin", n. 1, 2012, pp. 33-39
- Dossin C., *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Routledge, London-New York 2015
- Dossin C., *The School of the Pacific: The Asian Side of the Postwar Transatlantic Exchanges*, in "Novecento Transnazionale", vol. 3, n. 2, 2019, pp. 142-161
- Gastaldon G., *Schifano. Comunque qualcos'altro. 1958-1964*, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2021, pp. 103-113
- Hulst T., *The Leo Castelli Gallery*, in "Archives of American Art Journal", vol. 46, nn. 3-4, 2007, pp. 14-27
- Karp I., *Andy starts to paint*, in *Andy Warhol "Giant" Size*, Phaidon, London 2006, p. 86
- Licht F., *Arte italiana del dopoguerra dai musei Guggenheim. Postwar Italian Art from the Guggenheim Museum*, catalogo della mostra, Palazzo Ducale, Mantova – Marsilio, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Venezia 1988
- Quintavalle A.C., *L'analisi e lo schermo*, in *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Istituto di Storia dell'arte, Università di Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma – Edizioni dell'Istituto di Storia dell'arte, Parma 1974
- Stonor Saunder F., *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999, trad. it. *Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale*, Fazi, Roma 2004

Subrizi C., *La presenza degli artisti italiani nelle mostre americane dei primi anni Sessanta*, in F. Fergonzi, F. Tedeschi, *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi, Milano 2017, pp. 121-136

Subrizi C., *Artisti italiani a New York nel 1962: la mostra New Realists tra affermazione della Pop art, crisi del modernismo e aperture transnazionali*, in "Storia dell'arte", n. 149, 2018, pp. 135-153

Tomkins C., *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin Books, New York 1985

Villa E., *Attributi dell'arte odierna. Nuova edizione ampliata*, Le Lettere, Firenze 2008





RAFFAELE BEDARIDA

TRA DIPLOMAZIA CULTURALE  
E CONTROCULTURA:  
EUGENIO BATTISTI, ALAN SOLOMON  
E LA MOSTRA *YOUNG ITALIANS* NEL 1968

La mostra *Young Italians* tenutasi nel 1968 all'ICA di Boston e al Jewish Museum di New York segna uno snodo sia storiografico, sia metodologico centrale per le questioni affrontate in questo convegno e volume sui “Transatlantic Transfers”. Sebbene sia stata la prima esposizione museale negli Stati Uniti a passare in rassegna l'arte italiana degli anni Sessanta e a presentare un nucleo significativo di artisti legati all'Arte Povera, non è mai stata studiata con attenzione nella ormai vasta letteratura sugli scambi artistici Italia-USA, né nell'ancora più estesa bibliografia sull'Arte Povera. Tuttavia (o forse proprio perché inesplorata), l'influenza di *Young Italians* si riverbera con forza fino ad oggi: sotto forma di omaggio diretto, come nella mostra omonima organizzata nel 2018 da Magazzino Italian Art e dall'Istituto Italiano di Cultura di New York, che partiva da quel precedente per “sostenere gli artisti italiani contemporanei, farli conoscere negli Stati Uniti, e considerare cosa è unico nell'arte italiana contemporanea, similmente alla mostra del 1968”<sup>1</sup>; e in modo meno esplicito ma più pervasivo, attraverso la strategia dominante di esportazione dell'arte italiana inaugurata alla fine degli anni Sessanta da Celant, per il quale la mostra del 1968 era un momento formativo. Infatti, come argomenterò nelle prossime pagine, *Young Italians* e lo sforzo organizzativo intorno a essa hanno fatto da spartiacque nella storia dell'esportazione dell'arte italiana negli Stati Uniti: non solo a livello cronologico e generazionale, creando uno snodo tra pratiche curatoriali pre e post Sessantotto, ma anche sul piano politico e

---

1 *A message from Nancy Olnick and Giorgio Spanu*, in I. Bernardi (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Italian Cultural Institute, New York – Magazzino Italian Art, New York 2018, s.i.p., nonostante l'omaggio al precedente del 1968, la mostra del 2018 e il saggio in catalogo di Ilaria Bernardi si concentravano sul panorama contemporaneo.



infrastrutturale, stabilendo per la prima volta una distinzione netta tra diplomazia culturale e controcultura, e ridefinendo i termini di americanismo e antiamericanismo nell'arte italiana. Se alcuni studi hanno affrontato e decostruito il ruolo della visione celantiana nella ricezione dell'arte italiana del dopoguerra, qui si guarda al momento immediatamente precedente come laboratorio di ipotesi rimaste tronche, tentativi parzialmente falliti e proposte destinate a rimanere sottopelle del dibattito dominante<sup>2</sup>.

## 1.

In primo luogo, dunque, bisogna collocare la mostra nella vicenda più ampia dell'esportazione dell'arte italiana negli Stati Uniti dall'anteguerra. Come ho proposto altrove, lo sforzo organizzativo di mostre per l'America è stato un importante laboratorio attraverso cui gli italiani hanno definito dialetticamente la propria identità nazionale moderna, confrontandosi e reagendo all'influenza politica e culturale statunitense nei decenni in cui gli USA sono emersi come potenza mondiale e hanno consolidato il proprio ruolo egemone sull'Italia<sup>3</sup>. Semplificando: se le mostre degli anni Trenta e del dopoguerra mettevano in evidenza la specificità dell'arte italiana contemporanea sottolineando le sue radici nella tradizione nazionale (soprattutto il Rinascimento) e proponendo una via italiana alla modernità distinta e indipendente rispetto alla più canonica scuola francese, a partire dalla metà dei Cinquanta e soprattutto con il boom economico di fine decennio le mostre da esportazione adottavano progressivamente una retorica presentista e internazionalista: dopo la tabula rasa della guerra – così la retorica – l'astrazione faceva da lingua franca tra i paesi beneficiari della Pax Americana. A partire dalla metà degli anni Sessanta, quando gli organizzatori di *Young Italians* iniziarono a progettare la mostra, molti in Italia riconsideravano retrospettivamente la retorica internazionalista del dopoguerra,

- 
- 2 Vedi soprattutto: C. Gilman (a cura di), *Postwar Italian Art*, "October", n. 124, primavera 2008; G. Guercio, A. Mattiolo, *Il confine evanescente*, Electa, Milano 2010; S. Hecker, M. Sullivan (a cura di), *Postwar Italian Art History Today*, Bloomsbury, Londra 2018.
- 3 R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: Like a Giant Screen*, Routledge, Londra 2022.

individuandola ora come facciata dietro cui operava l'imperialismo culturale americano, in un crescendo parallelo alle proteste contro la guerra in Vietnam<sup>4</sup>.

Già durante la sua gestazione, *Young Italians* veniva concepita come correttivo a una visione New York-centrica dell'arte contemporanea che si descriveva senza mezzi termini come sciovinista anche negli Stati Uniti. In fase di messa a punto del progetto, nella primavera del 1967, il curatore della mostra Alan Solomon descriveva le sue intenzioni al direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di New York, Giuseppe Cardillo, con queste parole: "Considero questa mostra come un'occasione per far conoscere agli americani le innovazioni [dell'arte] in Italia che non sono semplicemente riflessi della Pop Art o di qualsiasi altro movimento che abbia origine qui [negli Stati Uniti]"<sup>5</sup>. E anche un anno dopo, nel suo saggio in catalogo, Solomon ribadiva pubblicamente che: "Negli ultimi cinque o dieci anni, in un processo graduale e inconsapevole, in America ci siamo abituati a giudicare l'arte mondiale secondo standard americani e condizioni americane"<sup>6</sup>. Non negava la specificità del suo angolo prospettico: "La mostra è stata selezionata con un occhio americano, tenendo a mente il pubblico americano"<sup>7</sup>. Ma riconoscerlo era, per lui, il primo passo per andare oltre la logica semplicistica (e provinciale) dell'influenza monodirezionale, e dunque arrivare ad una comprensione più sfumata delle dinamiche bidirezionali degli

- 
- 4 La letteratura sull'argomento è vasta, ma quattro pubblicazioni collettanee ne danno un panorama: F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017; F. Fergonzi, F. Tedeschi (a cura di), *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi, Milano 2017; R. Bedarida, D. Colombo, S. Bignami (a cura di), *Methodologies of Exchange: MoMA's "Twentieth Century Italian Art" (1949)*, "Italian Modern Art", n. 3, gennaio 2020; M. Dabakis, P. Kaplan (a cura di), *Republics and Empires: Italian and American Art in Transnational Perspective, 1870-1970*, Manchester University Press, Manchester 2021.
- 5 Lettera di Alan Solomon a Giuseppe Cardillo, 16 giugno 1967, in Archives of American Art (di seguito abbreviato in A.A.A.), New York, Alan Solomon Papers, microfilm n. 3922, fotogrammi 135-36.
- 6 A. Solomon (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Institute of Contemporary Art-Boston, The Jewish Museum-New York – Institute of Contemporary Art, Boston 1968, s.i.p.
- 7 *Ibidem*.



scambi artistici tra Italia e Stati Uniti, tra ambizioni nazionali e flussi transnazionali. Scriveva: “In una particolare situazione nazionale, il problema diventa il modo in cui la sensibilità locale si confronta con le pressioni esterne: può farlo sottomettendosi e adattandosi allo stile straniero, oppure l’influenza esterna può diventare un trampolino per nuove partenze”<sup>8</sup>.

Sin da quando Fortunato Depero aveva tentato di conquistare New York (1928-30) e aveva poi costruito il falso mito dei suoi trionfi newyorkesi, lo sforzo di portare l’arte contemporanea italiana al di là dell’Atlantico era stato occasione e veicolo di costruzione identitaria attraverso un ciclo continuo di proiezioni e riflessi. Per proiezioni intendo, come scritto da Cesare Pavese, che dal periodo tra le due guerre gli Stati Uniti rappresentarono per gli italiani un “grande teatro” dove mettere in scena la propria modernità in una scala maggiore, o uno “schermo gigante” su cui proiettarla, vederla più chiaramente e poterla misurare attraverso lo sguardo riflesso dall’America, parametro e simbolo ultimo di modernità<sup>9</sup>. D’altra parte, come ha notato la storica dell’arte Romy Golan, alla metà degli anni Sessanta (dunque mentre *Young Italians* prendeva forma) le opere specchianti di Pistoletto venivano spesso riprodotte fotograficamente in modo che riflettessero letteralmente il lavoro degli artisti pop americani con cui condividevano gli spazi espositivi, rendendo palese una condizione politico-culturale che sembrava ormai inevitabile: gli italiani si trovavano a vedere sé stessi nell’atto di guardare all’America e all’americanizzazione del proprio mondo<sup>10</sup>. In quel frangente riemergeva con forza un altro tipo di atteggiamento proiettivo, sempre avviato da Depero e rimasto più o meno latente: esporre l’arte italiana come un atto di conquista o un attacco metaforico agli Stati Uniti, visti come cittadella della modernità. Alla vigilia della prima mostra a New York, Depero, riferendosi alle proprie opere e ai grattacieli di Manhattan che le ospitavano, aveva scritto: “considero questi dipinti come bombe, concentrati di esplosioni policrome. Sarà mia intima gioia lanciarle contro i cupi parallelepipedi

---

8 *Ibidem*.

9 C. Pavese, *Ieri e oggi*, in “L’Unità”, (Torino), 3 agosto 1947, riportato in R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: Like a Giant Screen*, cit., p. 3.

10 R. Golan, *Flashbacks and Eclipses*, in “Grey Room”, n. 49, Fall 2012, pp. 102-127.



di questa babele”<sup>11</sup>. Se questa tradizione era rimasta latente attraverso la guerra ed era periodicamente riaffiorata nei momenti più tesi del maccartismo, ora, nel corso degli anni Sessanta, erompeva con forza crescente in chiave sempre più esplicitamente antimperialista. In questo clima veniva messo a punto il progetto di *Young Italians*.

## 2.

Lungi dall’essere solo “selezionata con un occhio americano”, *Young Italians* era nata da un progetto dello storico dell’arte italiano Eugenio Battisti prima di passare alla direzione di Solomon. Come è noto Battisti era uno studioso dell’arte rinascimentale e barocca, ma era anche un animatore culturale attivissimo sul contemporaneo. Durante i primi anni Sessanta, mentre insegnava all’Università di Genova, aveva fondato l’influente rivista neoavanguardista “Marcatrè” e aveva dato vita al Museo Sperimentale, un’istituzione di arte contemporanea unica nel suo genere, in cui si integravano pedagogia, pratica artistica e curatela: gli studenti di storia dell’arte dell’ateneo genovese collaboravano con giovani critici (quasi tutti coinvolti anche in “Marcatrè”) e con artisti contemporanei. Alcuni di questi collaboratori sarebbero stati coinvolti da Battisti nell’organizzazione di *Young Italians*, come vedremo.

Dopo aver perso il lavoro a Genova, in parte a causa della sua attitudine antiaccademica, nel 1965 Battisti si trasferì negli Stati Uniti dove accettò un’offerta di insegnamento presso la Penn State University. Da lì continuò a coordinare sia la rivista che il Museo Sperimentale a distanza, principalmente attraverso il giovane Germano Celant, il cui attivismo e dedizione gli valsero il soprannome di “il battistino”<sup>12</sup>. Poiché la città di Genova rifiutò la donazione del Museo Sperimentale, Battisti riuscì, con l’aiuto di Celant e altri, a donarlo alla Galleria Civica di Torino (ora conosciuta come Museo Civico). Per l’occasione Battisti organizzò l’atto ufficiale di donazione del Museo Sperimentale al Comune di Torino presso l’Istituto Italiano di Cultura di New York, alla presenza di curatori e direttori

11 F. Depero, *Mia prima battaglia a New York*, in C. Salaris, *Fortunato Depero. Un futurista a New York*, Grifo, Montepulciano 1990, p. 33.

12 R. Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States*, cit., p. 177.

di musei statunitensi, tra cui Alan Solomon, fino a poco prima direttore del Jewish Museum<sup>13</sup>. Battisti, in altre parole, concretizzava l'immagine metaforica di Pavese secondo cui New York faceva da palcoscenico dove mettere in atto i rituali simbolici della contemporaneità italiana. Scriveva infatti a Edoardo Sanguineti: “Ricordati che la vera capitale culturale d'Italia non è Roma o Milano, ma è New York”<sup>14</sup>.

Battisti sfruttava la cerimonia di donazione per avvicinare Solomon, famoso in Italia come il curatore del padiglione americano alla Biennale di Venezia del 1964, e convincerlo a ospitare una mostra di arte contemporanea italiana presso il Jewish Museum. Si trattava dunque del curatore e dell'istituzione che stavano dietro al trionfo di Robert Rauschenberg a Venezia (il padiglione USA era stato gestito dal MoMA nelle edizioni precedenti e quell'anno era passato al Jewish Museum)<sup>15</sup>. Nelle sue lettere a Celant e ad altri, Battisti descriveva questa operazione con divertimento, definendola come un ribaltamento della sorte: la Biennale del 1964 era stata percepita come momento simbolico del riconoscimento istituzionale dell'arte neodada e pop statunitensi in Europa e della legittimazione a livello di cultura “alta” dell'iconografia della società dei consumi statunitense. Molti in Italia avevano interpretato la controversa vittoria del Gran Premio da parte di Rauschenberg come un atto di impe-

13 Nelle lettere Battisti parla, senza nominarlo, del direttore del Jewish Museum, che a quella data, in realtà, era già Sam Hunter. Se dalla documentazione dell'evento non sono riuscito a stabilire se effettivamente fosse Hunter o Solomon, dagli sviluppi del progetto si può dedurre che quasi certamente si sia trattato di Solomon. In ogni caso Hunter fu altrettanto coinvolto e contestato in occasione della vittoria di Rauschenberg a Venezia, e il significato simbolico dato da Battisti all'operazione rimarrebbe invariato anche nell'ipotesi alternativa.

14 Lettera di Eugenio Battisti a Edoardo Sanguineti, dicembre 1965, cor65L449 in Archivio Battisti (di seguito abbreviato A.B.). Avendo avuto accesso a queste carte quando si trovavano ancora presso la vedova Battisti a Roma, mantengo il numero di catalogo originale. Citata anche in G. Chiaraluze, *Eugenio Battisti e gli Stati Uniti d'America*, in G. Postiglione, R. Rizzi (a cura di), *The Italian presence in post-war America 1949-1972*, vol. 2, Mimesis, Milano 2023, p. 217.

15 Lettera di Eugenio Battisti a Germano Celant, 10 dicembre 1965, cor65L428, in A.B. Sul Jewish Museum e il ruolo di Solomon, si veda G. Celant, (a cura di), *New York 1962-1964*, catalogo della mostra, Jewish Museum, New York – Skira, Milano 2022.

rialismo, compresi gli autori di “Marcatrè”, che condivisero le loro preoccupazioni in un numero della rivista in buona parte dedicato a questo argomento<sup>16</sup>. Uno di questi, Enrico Crispolti, descrisse l’operazione come lo sbarco dei marines nella laguna veneziana, con un’evidente allusione alla guerra in Vietnam<sup>17</sup>. Dunque, la mostra italiana presso il Jewish Museum nasceva per Battisti come una forma di contrattacco, oltre che di riconoscimento di New York come imprescindibile “capitale culturale d’Italia”.

Il fatto che si trattasse di un museo ebraico caricava la cosa di ulteriori significati, seppur indiretti o perfino inconsci. Un antisemitismo più o meno latente aveva segnato le iniziative artistiche italiane negli Stati Uniti già da prima della guerra. Questo era avvenuto in modo più evidente negli anni Trenta, quando gli organizzatori italiani delle mostre d’arte contemporanea negli Stati Uniti prevedevano quote di artisti ebrei, partendo dal presupposto tipicamente antisemita che gli ebrei controllassero il mercato dell’arte americano e che avrebbero accolto la presenza di artisti ebrei come dimostrazione della paventata politica filosemita di Mussolini. Ciò continuava in modo meno palese nel periodo postbellico, come quando Corrado Cagli rientrava dall’esilio e veniva accusato di essere un agente del sistema americano, ovvero un veicolo della mercificazione del sistema dell’arte anche in Italia; o nelle allusioni non così velate a un presunto complotto giudaico quando Rauschenberg vinse il primo premio alla Biennale di Venezia, sostenuto dalla squadra tutta ebraica di Leo Castelli, Ileana Sonnabend e Alan Solomon<sup>18</sup>. Nel 1965, Battisti presentava la possibilità di

16 “Marcatrè”, nn. 8-9-10, luglio, agosto, settembre 1964.

17 “Sembra aver capovolto gli italiani da nefasti ‘colonizzatori’, a pronti ‘colonizzabili’. Veramente c’era da attendersi da parte degli organi direttivi della Biennale una qualche più dignitosa resistenza a questo tentativo di considerare la manifestazione veneziana un po’ come un Vietnam del Sud”; E. Crispolti, *Un’accusa e una difesa*, ivi, p. 184.

18 Sul rientro di Cagli, R. Bedarida, *Corrado Cagli: l’esilio, la pittura, l’America*, Donzelli, Roma 2018; l’antisemitismo strisciante nella risposta al padiglione USA del 1964 è rilevabile nell’uso pervasivo di un linguaggio legato alla tradizione antiggiudaica del tradimento, del cosmopolitismo e dell’interesse economico che avrebbero guidato l’operazione Rauschenberg: tanto sulle terze pagine dei giornali borghesi (per esempio gli interventi di Marziano Bernardi su “La Stampa”) quanto in ambito specializzato (tra tutti la rassegna stampa, tutta al negativo, pubblicata da Roberto Longhi su “Paragone”). Per

una mostra italiana proprio al Jewish Museum con un senso speciale di soddisfazione. Voglio chiarire: non sto dicendo che Battisti fosse antisemita (non credo lo fosse), dico che il suo intervento si inseriva in una storia diplomatico-culturale e una percezione italiana degli USA caratterizzate, tra l'altro, da una forte componente antisemita. E di nuovo, nel gioco di specchi e ribaltamenti che caratterizza la storia di *Young Italians*, Solomon, un ebreo americano e direttore del Jewish Museum, era probabilmente l'unico critico d'arte contemporanea dell'epoca a osservare la neo-avanguardia italiana attraverso il filtro del rapporto degli italiani con il cattolicesimo, la chiesa e la religiosità, con approccio antropologico.

Solomon notava come nonostante quasi nessun artista che aveva conosciuto in Italia fosse cattolico praticante, tutti fossero ossessionati con la Chiesa e non parlassero d'altro, individuandola come causa primaria del conservatorismo politico e sociale del Paese. Rispetto agli artisti USA "che trovano il loro ambiente più affine, e che hanno avuto la tendenza a rimanere più apolitici, almeno fino al conflitto sulla Guerra in Vietnam", la presenza della Chiesa giocava un ruolo importante nella politicizzazione degli artisti italiani. Allo stesso tempo Solomon sosteneva che la formazione religiosa e l'ambiente di stampo cattolico avessero inevitabilmente dato forma "alle sensibilità, alla profonda consapevolezza del bisogno di valori spirituali alternativi; questo impulso trova espressione nell'arte che è, in fin dei conti, la loro preoccupazione principale"<sup>19</sup>. In contrapposizione alla visione manichea che Solomon attribuiva al sistema statunitense "basato sull'Etica Protestante", l'inestricabile nodo politico religioso che caratterizzava la società e la cultura italiana dava agli artisti italiani "una propensione alla sottigliezza" e una tendenza "a pensare e a sentire [le cose] attraverso un'ampia gamma di alternative, senza mai assegnare loro significati stabili"<sup>20</sup>.

---

una discussione della ricezione italiana della vittoria di Rauschenberg si veda: D. Lancioni, *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini, *Pop Art 1956-1968*, Silvana, Milano 2007, pp. 55-73. La narrazione della vittoria di Rauschenberg come complotto ebraico è sfociata in tempi recenti nel ricettacolo di stereotipi antisemiti che è M. Costa, *Ebraismo e arte contemporanea*, Mimesis, Milano 2020.

19 A. Solomon, *Young Italian*, cit., s.i.p.

20 *Ibidem*.

## 3.

In terzo luogo, c'era la doppia questione di decodificare categorie e gerarchie culturali tra Italia e Stati Uniti e di capire come stessero cambiando. La specificità dei rapporti tra cultura alta e cultura popolare negli USA era già prominente nei commentari italiani dei decenni precedenti, a partire dai libri che definirono questo genere letterario a cavallo della guerra, come *America Amara* di Emilio Cecchi (1939) e *Americana* di Elio Vittorini (1941)<sup>21</sup>. In modo spesso pregiudiziale gli italiani vedevano la cultura alta americana come derivativa dall'Europa e dunque attribuivano alla componente popolare una maggiore originalità. Ma nel corso degli anni Sessanta la comprensione e differenziazione tra i vari livelli della cultura americana acquisì un'importanza senza precedenti in Italia. Ora molti autori, tra cui frequenti collaboratori di "Marcatrè" come Umberto Eco e Gillo Dorfles, posizionavano la produzione culturale d'arte alta non solo rispetto alla cultura di massa, ma anche rispetto alle controculture di protesta. Libri come *Apocalittici e Integrati* di Eco (1965) e *Il Kitsch* di Dorfles (1968) individuavano nella triangolazione tra avanguardia artistico-letteraria, cultura di massa e controculture negli USA un modello sempre più rilevante anche al di qua dell'Atlantico<sup>22</sup>.

Tra la Biennale di Rauschenberg e *Young Italians*, divenne sempre più chiaro quanto la cornice istituzionale condizionasse sostanzialmente il processo di significazione nell'arte: sebbene le fotografie delle casse di opere per la Biennale scaricate da un aeroplano militare statunitense e quelle, celebri, di Ugo Mulas che mostravano le opere di Rauschenberg trasferite dal consolato al padiglione USA della Biennale avessero intenzioni e caratteristiche diversissime, accettavano in modo analogo le istituzioni nazionali come veicolo e cornice inevitabile per il confronto culturale attraverso i confini geopolitici. Nel 1968 invece lo stesso sistema dei padiglioni nazionali veniva contestato come obsoleto<sup>23</sup>. Era

21 E. Cecchi, *America Amara*, Sansoni, Firenze 1939; E. Vittorini, *Americana*, Bompiani, Milano 1941. Per una panoramica vedi: G. Bonsaver, *America in Italian Culture: The Rise of a New Model of Modernity, 1861-1943*, Oxford University Press, Oxford 2023.

22 U. Eco, *Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano 1965; G. Dorfles, *Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Miano 1968.

23 Soprattutto: G. Celant, *Per una Biennale apolide*, in "Casabella", n. 328, settembre 1968, pp. 52-55.

ormai evidente che il confine più importante non fosse più nazionale, ma culturale-politico e generazionale: l'arte statunitense contro l'arte italiana era una falsa dicotomia del passato; aveva più senso affrontare le cose in modo transnazionale e distinguere tra arte ufficiale e contro-cultura, tra cultura "parruccona" e cultura giovanile trasversalmente ai confini geopolitici. E gli Stati Uniti offrivano tanto casi studio quanto modelli operativi anche per l'Italia<sup>24</sup>.

Già prima di trasferirsi in America, Battisti aveva mostrato interesse e sensibilità per la messa a fuoco e analisi di queste stratificazioni, a cominciare dal suo lavoro di storico dell'arte del XVI e XVII secolo: nel suo libro più celebre, *L'antirinascimento* (1962), egli aveva destabilizzato l'immagine rassicurante di un Rinascimento razionale ed elevato, controllato dall'alto da despoti illuminati e dai loro cortigiani intellettuali, per dare voce alla persistenza del magico e dell'eccentrico, enfatizzando l'influenza della cultura popolare sull'arte cosiddetta alta, sottolineando anche come l'ineguaglianza e le tensioni sociali trovassero voce ma anche un veicolo di confronto nelle varie forme di cultura materiale. Una volta negli Stati Uniti, Battisti continuava a dedicare attenzione alle culture di protesta e alle tensioni tra istituzioni e attivismo politico-artistico attraverso pubblicazioni e insegnamento, come testimoniato dalla presenza frequente sulle pagine di "Marcatré" di aggiornamenti sulla cultura di protesta statunitense, e dalla pubblicazione del libro *L'albero solitario: Arte e politica USA 1870/1970* (fig. 1), realizzato in collaborazione con gli studenti dei suoi seminari alla Penn State<sup>25</sup>.

A livello museologico, Battisti proponeva quello che oggi chiameremmo un approccio antigerarchico e partecipativo, a partire dal Museo Sperimentale per il quale immaginava la partecipazione degli artisti non solo come donatori di opere ma anche all'amministrazione dell'istituzione. Aveva anche proposto che gli studenti di tutte le età e livelli, dalla scuola elementare all'università, fossero coinvolti nella produzione di testi interpretativi e immagini da affiancare

24 Eco avrebbe poi rievocato questo scarto nel saggio: *Il modello Americano*, in U. Eco, G. P. Ceserani, B. Placido (a cura di), *La Riscoperta dell'America*, Laterza, Bari 1984, pp. 1-32.

25 E. Battisti, L. Vitello, M. Biondi (a cura di), *L'albero solitario: Arte e politica USA 1870/1970*, Guaraldi, Rimini 1973. Su questa pubblicazione si veda: R. L. Filippelli, *Eugenio Battisti e L'albero solitario*, in "Arte Lombarda", nn. 3-4 (110-111), 1994, pp. 102-103.

alle opere in mostra: era un modello che aveva avviato in Italia ma che si sviluppava durante il suo periodo americano, in dialogo con la missione educativa dei musei statunitensi, come dichiarava nel saggio introduttivo al catalogo del Museo Sperimentale<sup>26</sup>.

Anche su questo piano *Young Italians* presentava degli ostacoli ed era destinata a un ribaltamento di prospettiva.

#### 4.

Per la mostra italiana a New York, Battisti si preoccupava da subito della rigidità istituzionale e dall'interferenza politica tipiche della diplomazia culturale. Proponeva dunque a Celant di rivolgersi direttamente agli artisti per reperire e selezionare le opere, come aveva già fatto per il Museo Sperimentale. E concepiva il catalogo in modo corale e militante: l'idea era di invitare critici che fossero attivamente coinvolti con specifici movimenti o tendenze artistiche per selezionarli e presentarli. Scriveva infatti al direttore del Museo Civico di Torino:

Si era pensato per ogni raggruppamento di invitare per la scelta e a presentazioni di critici che oggi più sostengono queste tendenze, facendo fare loro anche la storia delle loro stesse polemiche e difese: per esempio per la op art Argan, Apollonio, Bettini; per la Pop Art Calvesi, Boatto (autore del primo libro europeo sulla Pop art, ora in stampa), Maurizio Fagiolo; per la nuova figurazione Crispolti, Russoli, ecc. [...] Sarebbe assai utile, credo, che i critici invitati fossero responsabili di precise posizioni. Per questo, ad esempio, un Raghianti non avrebbe ragione di essere, un Argan sì, una Palma Bucarelli forse no (anche se è straordinariamente brava) un Ponente sì, collegando l'attività critica alla scelta personalizzata.<sup>27</sup>

Oltre alle tendenze contemporanee, Battisti prevedeva di inserire anche una sezione di maestri: non intesa accademicamente come

26 E. Battisti, *Un'utopia realizzabile*, in *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1967, pp. 9-15. Vedi anche F. Pola, *Il Museo Sperimentale. Dall'utopia alle nuove realtà*, in L. M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969*, Allemandi, Torino 2010, pp. 363-414.

27 Lettera di Eugenio Battisti a Vittorio Viale, gennaio 1966, AB, cor66L020, in A.B.

successione storico-artistica, ma vista in chiave retrospettiva attraverso la valutazione artisti contemporanei. Scriveva a Viale: “bisognerà introdurre quei maestri e quelle opere (Fontana ad esempio) che sono considerate dai giovani diretti modelli ed esempi”<sup>28</sup>. E a Carla Panicali, direttrice della Marlborough di Roma, specificava meglio chi avesse in mente: “Fontana, Vedova, Capogrossi, Pomodoro, Dorazio, Perilli, Novelli”<sup>29</sup>. Entusiasta della proposta, Panicali aggiungeva alcuni nomi: “penso che l’aver non nominato Burri e Scialoja sia solo casuale”<sup>30</sup>.

Nel marzo 1966 la proposta veniva approvata dal Jewish Museum, che metteva a disposizione più di 900 metri quadri di spazio espositivo distribuito su tre piani e offriva di pagare i costi di allestimento, la pubblicità e comunicazione negli USA, e i costi assicurativi durante la mostra. Da parte sua l’Istituto Italiano di Cultura si impegnava a coprire le spese del catalogo, trasporto e assicurazione relativa. Con entusiasmo tipico, Battisti sottolineava in modo iperbolico l’eccezionalità dell’evento a Maurizio Calvesi, allora collaboratore di “Marcatrè”: “Tu saprai già a questo punto che il grosso mio colpo è stata l’organizzazione, presso il Jewish Museum, per conto del governo italiano, della massima mostra di arte contemporanea mai fatta in America; il Jewish Museum è il più grande di New York dedicato a mostre internazionali”<sup>31</sup>.

Ma insieme alla mostra crebbero la necessità di finanziarla e la burocrazia. L’istituto di Cultura coinvolse il Ministero degli Esteri italiano e chiese aiuto alla direttrice della Galleria Nazionale di Roma, Palma Bucarelli. A questo punto Battisti iniziò a prenderne le distanze, come confidò alla Panicali: “sarà certamente importante, e ben fatta; ma come tutte le cose ufficiali, rischierà di riuscire un po’ accademica”<sup>32</sup>. E nel novembre 1966, all’ennesima complicazione amministrativa, abbandonava il progetto paragonando la recente alluvione di Firenze alla capacità della burocrazia di sommergere una cosa bella: “Evidentemente qualche cosa intenzionalmente non ha funzionato. [...] Peccato la mostra sarebbe stata una bella cosa; così

28 *Ibidem*.

29 Lettera di Eugenio Battisti a Carla Panicali, 10 marzo 1966, cor66L150, in A.B.

30 Lettera di Carla Panicali a Eugenio Battisti, 23 marzo 1966, cor66L198, in A.B.

31 Lettera di Eugenio Battisti a Maurizio Calvesi, febbraio 1966, cor66L108, in A.B.

32 Lettera di Battisti a Carla Panicali, 24 luglio 1966, cor67L559, in A.B. La datazione al 1967 nell’inventario dell’Archivio Battisti è evidentemente errata.

come stanno le cose, penso, non si farà più. È una mostra fantasma (ormai si dice); e alluvionata, probabilmente, tanto da scolorirsi del tutto nella notte”<sup>33</sup>.

Così il progetto della mostra diventava una collaborazione tra l’Institute of Contemporary Art (ICA) di Boston, che nel frattempo aveva assunto Alan Solomon, e il Jewish Museum, con una partecipazione marginale dell’Istituto Culturale Italiano. Solomon curò *Young Italians* e Kynaston McShine, il giovane curatore appena nominato direttore ad interim del Jewish Museum, si occupò di *Recent Italian Painting and Sculpture*, una mostra parallela dedicata alla generazione più anziana di artisti italiani, in linea con la proposta originale di Battisti.

## 5.

*Young Italians* prendeva forma, dunque, come prodotto tangibile di un fuoco incrociato della diplomazia culturale tra Italia e Stati Uniti e di uno scarto generazionale esacerbati dal Sessantotto. Il progetto aveva cambiato redini e prospettiva, come Solomon spiegò nel suo saggio in catalogo, sebbene l’elenco degli artisti e i movimenti rappresentati in mostra rimanessero sostanzialmente invariati rispetto al progetto di Battisti, il quale tuttavia scompariva dalla corrispondenza tra gli organizzatori, dal comitato organizzativo, e perfino dai ringraziamenti nel catalogo.

Lungi dall’originale approccio militante per tendenze presentate dai critici coinvolti in prima linea, nel catalogo Solomon presentava gli artisti individualmente in un ordine alfabetico neutrale per evitare di imporre categorie critiche americane alla realtà italiana, e senza affaticare il pubblico locale con una tassonomia dell’arte italiana contemporanea probabilmente incomprensibile. Se a sua volta l’ordine alfabetico non aiutava i lettori americani a orientarsi tra i molti nomi sconosciuti, né a decifrare la specificità del panorama artistico italiano rispetto a quello statunitense, nel suo saggio Solomon forniva delle chiavi di lettura: nonostante discutesse ogni artista sin-

---

33 Lettera di Eugenio Battisti a Giuseppe Cardillo, 11 novembre 1966, cor66L462, in A.B.

golarmente senza indicazioni di raggruppamenti, la loro sequenza suggeriva una chiara narrazione.

Iniziava con i “puristi” (termine di Solomon) che lavoravano in monocromo come Castellani, Bonalumi, Lo Savio e Alviani. Facendo lo slalom tra i termini del dibattito americano sul Minimalismo e di quello italiano sull’Arte Programmata, li definiva anche come artisti “che pensano e lavorano in termini di tecniche e materiali industriali”<sup>34</sup>. Passava poi alla figura centrale di Pino Pascali, che Solomon definiva “il più fantasioso e inventivo dei giovani italiani”<sup>35</sup>. Pascali era legato al primo gruppo per la presenza di strutture geometriche modulari, come i riquadri di acqua di *Confluences* (1967) installato a terra vicino a *Isometric Surface with Vibrating Texture* (1966) di Alviani. Allo stesso tempo, introduceva un altro gruppo di artisti nella mostra, che utilizzavano materiali naturali, non alterati. Scriveva Solomon: “esplora le possibilità dell’acqua [...], si occupa della terra, coprendo grandi cubi e forme trovate come strutture edili con una sorta di fango”<sup>36</sup>.

Solomon non nominava esplicitamente l’Arte Povera, ma nell’estate del 1967 aveva visitato lo studio di Pascali e la mostra *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*, alla galleria Attico di Roma, che combinava le opere di Pascali come *Pozzanghere* e *Metri cubi di terra*, insieme alle opere di altri artisti inclusi anche in *Young Italians* come Kounellis, Pistoletto e Mario Ceroli, tra gli altri<sup>37</sup>. E in effetti, Solomon collegava questo aspetto dell’arte di Pascali al gruppo successivo di artisti, identificati per il loro uso di materiali e immagini quotidiane: Lombardo, Ceroli, Mambor e Kounellis. Quindi, in molti modi, Solomon si avvicinava alle definizioni dell’Arte Povera che stavano emergendo in Italia in quel periodo. Ma, come per le altre tendenze, evitava di raggruppare ed etichettare in modo definitivo<sup>38</sup>.

34 A. Solomon, *Italian art of the mid-Sixties*, in Id. (a cura di), *Young Italians*, cit., s.i.p.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

37 A.A.A., Washington, DC, Alan Solomon Papers, fasc. “Young Italians”.

38 Per l’iniziale ricezione dell’Arte Povera negli USA rimando a R. Bedarida, *Transatlantic Arte Povera*, in S. Hecker, M.R. Sullivan, *Postwar Italian art history today: untying “the knot”*, Bloomsbury Academic, New York 2018, pp. 277-294.

L'ultimo gruppo di artisti, Laura Grisi, Valerio Adami e Pistoletto, veniva discusso come più apertamente figurativo e paragonato alla Pop Art. Solomon notava l'utilizzo dell'immaginario quotidiano, l'appiattimento dell'immagine e, allo stesso tempo, l'ibridazione di pittura e scultura sottolineando la somiglianza con gli equivalenti statunitensi più che con il Nouveau Réalisme europeo. Ma cercava anche elementi di specificità nazionale, seppur in modo non sempre convincente, come una presunta reazione figurativa "all'inclinazione italiana verso l'astrazione" o una tendenza a esprimere sentimenti, ma "in modo distaccato, secondo lo spirito italiano"<sup>39</sup>.

Convincente o meno, era significativo che Solomon individuasse la presa di coscienza della prospettiva egemonica statunitense come passo necessario per l'impostazione di un approccio transnazionale all'arte contemporanea. Un'immagine sembra catturare questa intenzione più di mille parole: in una delle rare fotografie della mostra installata all'ICA (fig. 2), l'opera in primo piano di Pistoletto, *Looking at a negative* (1967), riflette *Confluences* di Pascali e *Subway* (1967) di Grisi. A differenza delle molte fotografie che avevano fissato le opere specchianti di Pistoletto nell'atto di riflettere i Rauschenberg e i pop americani nelle gallerie di Castelli e altrove, per la prima volta negli USA, l'obiettivo fotografico documentava uno sguardo riflesso sulla specificità dell'arte italiana messa in atto sul palco della contemporaneità statunitense. Il risultato, però, come il testo di Solomon, era frammentario e disorientante.

## 6.

Nella più piccola *Recent Italian Painting and Sculpture*, che veniva abbinata a *Young Italians* solo nella tappa newyorkese, McShine si concentrava sulle opere della generazione precedente che erano più importanti per i giovani, come già indicato da Battisti. Dunque, dava particolare enfasi alle opere, per la maggior parte recenti, che utilizzavano materiali non convenzionali e che, nonostante il titolo, resistevano ai formati tradizionali della pittura e della scultura, come le ellissi e le pillole di Fontana in metallo laccato tagliato e bucato o la *Tenda* e i *Rotoli* di Accardi in plastica dipinta; le cravatte di Baj o

39 A. Solomon, *Italian art*, in Id. (a cura di), *Young Italians*, cit., s.i.p.

le combustioni plastiche di Burri; ma anche la pittura di Capogrossi, Dorazio, Novelli, Perilli, Rotella e Scialoja; e le sculture di Andrea Cascella, Colla, Consagra, Arnaldo Pomodoro e Giò Pomodoro<sup>40</sup>.

Il catalogo si apriva e chiudeva con fotografie di Ugo Mulas (fig. 3) forse per incoraggiare un confronto con il recente libro fotografico realizzato dallo stesso Mulas in collaborazione con Solomon e intitolato *New York: The New Art Scene* (1967). Qui Mulas ritraeva artisti di varie generazioni, da Marcel Duchamp ad Andy Warhol, come parte della stessa, vibrante scena artistica. Anche se fuori dal contesto ormai mitizzato del Village, della Factory di Warhol e dei club newyorkesi, i ritratti degli italiani dal formato verticale allungato e dalle pose *glamorous* (non a caso la foto di Fontana impellicciato era finita in copertina su “Vogue”), sottolineavano la presenza carismatica di questa generazione di artisti che, insieme alle loro opere, rappresentavano allo stesso tempo un contesto, un precedente e un modello per comprendere gli artisti di *Young Italians* al di là del confronto con l’arte americana.

In sintonia con Solomon, McShine descriveva brevemente il complesso equilibrio tra identità internazionale e nazionale in un mondo sempre più interconnesso. A differenza di Solomon, però, McShine puntava l’indice sul diffuso regionalismo e provincialismo della scena artistica italiana da cui gli artisti selezionati avevano il merito di distinguersi: “Lavorano tutti a Milano o a Roma, ma hanno superato il provincialismo da ‘città-stato’ che potrebbe essere emerso a causa della politica dell’arte milanese o romana”<sup>41</sup>.

Se a conclusione del suo saggio, Solomon si sbilanciava predicendo che, considerando la panoramica di *Young Italians*, “l’Italia è ben piazzata per diventare il luogo dove avverranno i prossimi significativi sviluppi nell’arte contemporanea”<sup>42</sup>, McShine più cautamente indicava nei *Recent Italians* un caso interessante: “È grazie

40 Per una ricostruzione della travagliata vicenda dietro questa mostra e la partecipazione, poi naufragata, di Palma Bucarelli alla sua organizzazione, si veda O. Galloni, *Una mostra non fatta: Recent Italian painting and Sculpture. La Galleria Nazionale di Arte Moderna nel contesto internazionale*, tesi magistrale, relatrice: C. Subrizi, SARAS, Università di Roma La Sapienza, 2024.

41 K. McShine, *Foreword*, in *Recent Italian Painting and Sculpture*, catalogo della mostra, The Jewish Museum, New York – The Jewish Museum, New York 1968, s.i.p.

42 A. Solomon, *Italian art*, in Id. (a cura di), *Young Italians*, cit., s.i.p.

a questi artisti e pochi altri come loro che il clima dell'arte contemporanea italiana è diventato più aperto e interessante"<sup>43</sup>.

## 7.

La protesta preventiva di Solomon secondo cui gli americani erano diventati sciovinisti e "sempre meno interessati all'arte contemporanea degli altri paesi" retrospettivamente suona come un triste presentimento. Infatti, entrambe le mostre, *Recent Italians* e *Young Italians*, vennero generalmente ignorate o addirittura ridicolizzate dalla stampa. In una rara recensione, eloquentemente intitolata *Too bad, because at first it sounded so good*, il "New York Times" sferzava sarcasticamente: "il criterio di selezione sembrerebbe, inconfutabilmente, che la giovane Italia sia al massimo della vitalità quando imita più da vicino l'America di mezza età"<sup>44</sup>.

Neanche le persone coinvolte dall'Italia furono particolarmente soddisfatte del risultato. Ormai esclusa dal progetto, Palma Bucarelli faceva una lista degli errori nelle due mostre: in *Recent Italian* era "inammissibile il trattamento di Burri (con meno opere di Baj)" e grave l'assenza di artisti "necessari" come Manzoni e di Twombly, ma anche di Vedova, Turcato, Corpora e Afro. In *Young* erano "sopravalutati" Adami, Bonalumi, Grisi e Alviani, e sottovalutata l'arte cinetica; mancavano, accanto a Pistoletto, altri torinesi come Mondino, Paolini "e assolutamente Zorio, che fa cose molto originali e non americaneggianti"; era "deboluccia" l'astrazione oggettuale così come "il riassuntino pop di Mambor"; infine notava l'assenza di "fatti romani e di tipica qualità e mentalità italiana: Santoro e Carrino", così come delle "fotodinamiche di Patella (soprattutto con automobili o vetrine di ascendenza futurista e non di reportage all'americana)"<sup>45</sup>. In altre parole, Bucarelli accusava i

43 K. McShine, *Foreword*, in *Recent Italian Painting and Sculpture*, cit., s.i.p.

44 J. Canaday, *Too Bad, Because at First It Sounded So Good*, in "New York Times", 2 giugno 1968, p. 23.

45 P. Bucarelli a Cardillo, 2 marzo 1968, 1968 Archivio storico, Pos. 9B Mostre fuori Galleria negativo, Busta 1 fascicolo "1966" Mostra d'arte italiana contemporanea al Jewish Museum New York. Riportato in O. Galloni, *Una mostra non fatta: Recent Italian painting and Sculpture. La Galleria Nazionale di Arte Moderna nel contesto internazionale*, cit., p. 97.

curatori americani di non conoscere la complessità e le specificità locali dell'arte italiana e di trattarla, nonostante le dichiarazioni d'intenti, come periferia di New York.

Carla Accardi faceva riferimento a *Recent Italian* quando diceva in una famosa intervista a Carla Lonzi:

Manca il punto d'incontro, manca, manca. Sai come ho avuto questa idea? Dopo la mostra a New York, ho avuto questa reazione, questa sensazione. Perché, si fa una mostra degli italiani a New York... ma la mostra che si dovrebbe essere in grado di fare nella propria vita non sarebbe una mostra italiana a New York, ma una mostra in cui c'è qualcuno dalla Francia, qualcuno dall'Inghilterra, qualcuno dall'America, e poi c'è Carla Accardi, voglio dire... non è una cosa facile, giusto?<sup>46</sup>

Nelle pagine di *Autoritratto* (1969) Lonzi faceva seguire a queste parole di Accardi un commento furioso di Lucio Fontana:

[Gli americani] son sciovinisti peggio dei francesi, adesso [...] Un Pascali potrebbe essere un Pop-Art, non è vero niente, niente! Ma loro scambiano tutto per Pop Art. Io vorrei, domani, fare un congresso internazionale e aggiornare trent'anni, quarant'anni di pittura e far vedere agli americani che loro non sono niente precursori, oggi come oggi, dell'arte europea, che loro dicono che l'Europa è finita.<sup>47</sup>

Fontana, che moriva il 7 settembre 1968, una settimana dopo la chiusura delle mostre newyorkesi, non avrebbe visto le conseguenze dirette o indirette di quel senso di frustrazione. Ma nei due anni successivi, i due giovani coinvolti nella loro organizzazione – Celant come assistente di Battisti dall'Italia e McShine come curatore di *Recent Italians* – sarebbero partiti proprio dai limiti, reali o percepiti, di queste due mostre, per mettere a punto due iniziative destinate ad avere un ben maggiore impatto. La prima era il libro *Arte Povera*, pubblicato da Celant nel 1969 contemporaneamente in Italia, nel Regno Unito, in Germania e, soprattutto, negli Stati Uniti, in cui presentava l'Arte Povera come un movimento nomade di protesta, che includeva artisti da entrambi i continenti sotto un'etichetta di subalternità italiana. In questo libro

46 C. Lonzi, *Autoritratto* (1969), Electa, Milano 2010, p. 90.

47 Ivi, p. 104.

Celant recuperava le idee contro-culturali proposte da Battisti in *L'Antirinascimento* come strategia più valida per un'arte politica transnazionale rispetto all'antiamericanismo frontale dei suoi scritti precedenti<sup>48</sup>. L'altra importante iniziativa era la mostra *Information* curata da McShine al MoMA nel 1970, che comprendeva alcuni artisti dell'Arte Povera come parte integrante della scena transnazionale dell'Arte Concettuale, della Institutional critique e della cultura di protesta<sup>49</sup>.

Al di là del fatto che Celant e McShine abbiano imparato dal fallimento di *Young Italians* e *Recent Italians* (cosa difficile da documentare), sicuramente queste mostre sono state un momento importante per la formazione, nei due giovani curatori, di un approccio transnazionale, segnando un punto di svolta nella narrazione dell'identità nazionale e delle gerarchie culturali nello scambio culturale tra Italia e Stati Uniti.

### Bibliografia

- A message from Nancy Olnick and Giorgio Spanu*, in I. Bernardi (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Italian Cultural Institute, New York – Magazzino Italian Art, New York 2018, s.i.p.
- Battisti E., *Un'utopia realizzabile*, in *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1967, pp. 9-15
- Battisti E., Vitello L., Biondi M. (a cura di), *L'albero solitario: Arte e politica USA 1870/1970*, Guaraldi, Rimini 1973
- Bedarida R., Colombo D., Bignami S. (a cura di), *Methodologies of Exchange: MoMA's "Twentieth Century Italian Art" (1949)*, "Italian Modern Art", n. 3, gennaio 2020
- Bedarida R., *Corrado Cagli: l'esilio, la pittura, l'America*, Donzelli, Roma 2018
- Bedarida R., *Transatlantic Arte Povera*, in S. Hecker, M.R. Sullivan, *Postwar Italian art history today: untying "the knot"*, Bloomsbury Academic, New York 2018, pp. 277-294
- Bedarida R., *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: Like a Giant Screen*, Routledge, Londra 2022

48 T. Kittler, *Jam Sessions: Celant and Battisti, Modern and Early Modern Connections*, in "I Tatti Studies in the Italian Renaissance", vol. 25, n. 1, Spring 2022, pp. 193-217.

49 K. McShine, *Information*, catalogo della mostra, MoMA, New York – The Museum of Modern Art, New York 1970.

- Bonsaver G., *America in Italian Culture: The Rise of a New Model of Modernity, 1861-1943*, Oxford University Press, Oxford 2023
- Canaday J., *Too Bad, Because at First It Sounded So Good*, in “New York Times”, 2 giugno 1968, p. 23
- Cecchi E., *America Amara*, Sansoni, Firenze 1939
- Celant G., (a cura di), *New York 1962-1964*, catalogo della mostra, Jewish Museum, New York – Skira, Milano 2022
- Celant G., *Per una Biennale apolide*, in “Casabella”, n. 328, settembre 1968, pp. 52-55
- Chiaraluce G., *Eugenio Battisti e gli Stati Uniti d’America*, in G. Postiglione, R. Rizzi (a cura di), *The Italian presence in post-war America 1949-1972*, vol. 2, Mimesis, Milano 2023, pp. 213-223
- Costa M., *Ebraismo e arte contemporanea*, Mimesis, Milano 2020
- Crispoliti E., *Un’accusa e una difesa*, in “Marcatrè”, nn. 8-9-10, luglio, agosto, settembre 1964, pp. 178-185
- Dabakis M., Kaplan P. (a cura di), *Republics and Empires: Italian and American Art in Transnational Perspective, 1870-1970*, Manchester University Press, Manchester 2021
- Depero F., *Mia prima battaglia a New York*, in C. Salaris, *Fortunato Depero. Un futurista a New York*, Grifo, Montepulciano 1990, pp. 32-33
- Eco U., *Apocalittici e Integrati*, Bompiani, Milano 1965; G. Dorflès, *Kitsch: antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano 1968
- Eco U., *Il modello Americano*, in Id., G. P. Ceserani, B. Placido (a cura di), *La Riscoperta dell’America*, Laterza, Bari 1984, pp. 1-32
- Fergonzi F., Tedeschi F. (a cura di), *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, Scalpendi, Milano 2017
- Filippelli R. L., *Eugenio Battisti e L’albero solitario*, in “Arte Lombarda”, nn. 3-4 (110-111), 1994, pp. 102-103
- Galloni O., *Una mostra non fatta: Recent Italian painting and Sculpture. La Galleria Nazionale di Arte Moderna nel contesto internazionale*, tesi magistrale, relatrice: C. Subrizi, SARAS, Università di Roma La Sapienza, 2024
- Gilman C. (a cura di), *Postwar Italian Art*, “October”, n. 124, primavera 2008
- Golan R., *Flashbacks and Eclipses*, in “Grey Room”, n. 49, Fall 2012, pp. 102-127
- Guercio G., Mattiolo A., *Il confine evanescente*, Electa, Milano 2010
- Hecker S., Sullivan M. (a cura di), *Postwar Italian Art History Today*, Bloomsbury, Londra 2018
- Kittler T., *Jam Sessions: Celant and Battisti, Modern and Early Modern Connections*, in “I Tatti Studies in the Italian Renaissance”, vol. 25, n. 1, Spring 2022, pp. 193-217
- Lancioni D., *Tutti i nodi vengono al pettine: le reazioni in Italia alla Biennale di Venezia del 1964*, in W. Guadagnini, *Pop Art 1956-1968*, Silvana, Milano 2007, pp. 55-73
- Lonzi C., *Autoritratto* (1969), Electa, Milano 2010
- “Marcatrè”, nn. 8-9-10, luglio, agosto, settembre 1964

- McShine K., *Foreword*, in *Recent Italian Painting and Sculpture*, catalogo della mostra, The Jewish Museum, New York – The Jewish Museum, New York 1968, s.i.p.
- McShine K., *Information*, catalogo della mostra, MoMA, New York – The Museum of Modern Art, New York 1970
- Pola F., *Il Museo Sperimentale. Dall'utopia alle nuove realtà*, in L. M. Barbero (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969*, Allemandi, Torino 2010, pp. 363-414
- Solomon A. (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Institute of Contemporary Art-Boston, The Jewish Museum-New York – Institute of Contemporary Art, Boston 1968, s.i.p.
- Solomon A., *Italian art of the mid-Sixties*, in Id. (a cura di), *Young Italians*, catalogo della mostra, Institute of Contemporary Art-Boston, The Jewish Museum-New York – Institute of Contemporary Art, Boston 1968, s.i.p.
- Tedeschi F., Pola F., Boragina F. (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017
- Vittorini E., *Americana*, Bompiani, Milano 1941

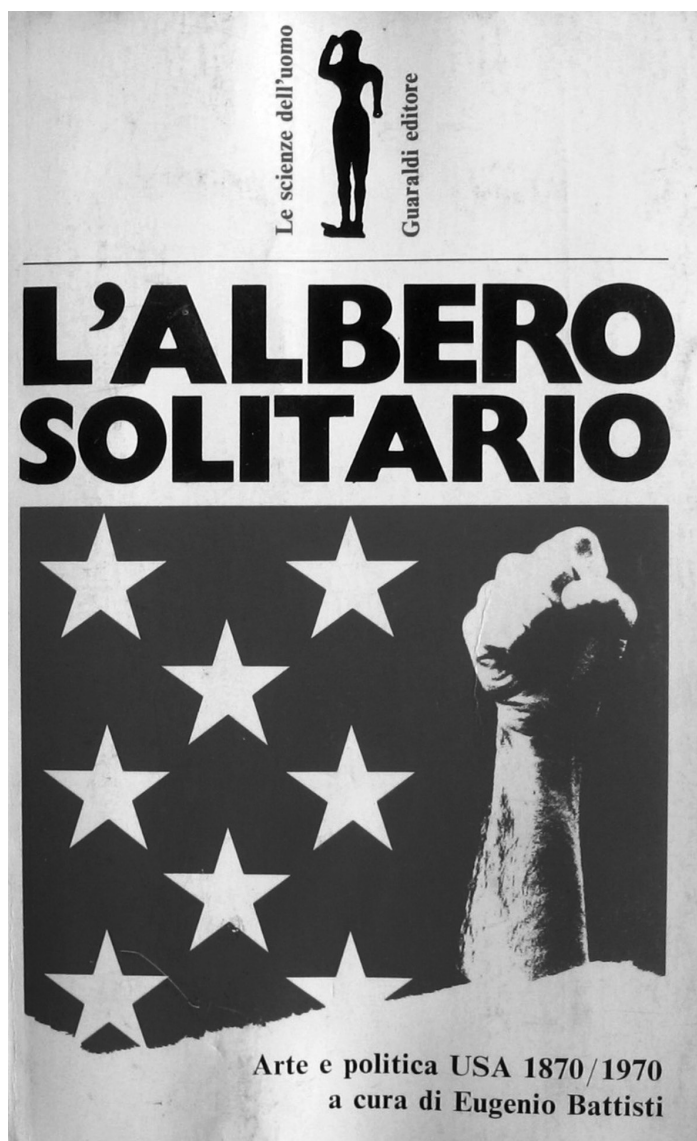


Fig. 1. Eugenio Battisti, Leona Vitello, Mario Biondi (a cura di), *L'albero solitario: Arte e politica USA 1870/1970*, Guaraldi, Rimini 1973.



Fig. 2. Michelangelo Pistoletto, *Looking at a negative* (1967) come allestito nella mostra *Young Italians* al Institute of Contemporary Art (ICA), Boston, 1968. Riflessi si vedono anche *Confluences* (1967) di Pino Pascali, *Self-Portrait with Soutzka* (1967) dello stesso Pistoletto e *Subway* (1967) di Laura Grisi, ICA Archives, Boston; Courtesy Archivio Pistoletto, Biella.



Fig. 3. Catalogo della mostra *Recent Italian Painting & Sculpture*,  
The Jewish Museum, New York, 1968.



GIANPAOLO CACCIOTTOLO  
L'IDENTITÀ ITALIANA:  
APPUNTI PER UN ITINERARIO  
MULTIDISCIPLINARE A PARTIRE DAL 1972

*In effetti, il tema dell'identità si situa al punto di confluenza non di due semplicemente ma di più strade insieme. Interessa praticamente tutte le discipline.*

C. Lévi-Strauss, *L'Identità*, 1977

*Premessa*<sup>1</sup>

L'indicazione preziosa che lo studioso francese fornisce all'apertura dei lavori dello storico seminario diretto nel 1974<sup>2</sup> è *introibo* programmatico proprio a un'assise multidisciplinare che ha come obiettivo primario “decostruire questo concetto nelle sue occorrenze multiple” – “non tanto un consolidamento [...] quanto la sua decostruzione da diverse angolazioni”<sup>3</sup> – l'identità, che nella sua natura

- 
- 1 Il presente saggio affronta la questione dell'identità italiana scegliendo, per esigenze editoriali, il 1972 come *starting point*. Il tema, assai vasto e attraversato da diverse traiettorie disciplinari, ha trovato ampia diffusione anche prima del 1972, come ricordato, ad esempio, da Michele Dantini in Id., *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, il Mulino, Bologna 2022, p. 14: “Tra gli anni Dieci e gli anni Settanta [...] la questione dell'identità si pone in Italia a mio avviso con più radicalità e urgenza, dapprima nell'ambito delle agende patriottiche, nazionaliste, interventiste consolidantisi attorno al 1910, poi, tra le due guerre, nell'ambito di orientamenti diversi, anche liberali e cosmopoliti, afascisti e antifascisti, comunque sensibili al tema identitario; ancora in seno al marxismo ‘nazionalculturale’ del secondo dopoguerra, refrattario alle indicazioni conformiste; infine nei pressi del Sessantotto, quando la sollevazione contro la guerra americana in Vietnam (‘a destra’) e la contestazione studentesca (‘a sinistra’) obbligano di nuovo artisti, critici e intellettuali a interrogarsi su un’‘eredità’ latina, europea, occidentale da difendere contro una duplice iconoclastia”.
  - 2 C. Lévi-Strauss, *L'identité*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 1977, tr. it., *L'identità*, Sellerio Editore, Palermo 1986, p. 11.
  - 3 J-M. Benoist, *Conclusioni*, in C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, pp. 298-299.



scivolosa e mutevole, resta, a detta proprio di Claude Lévi-Strauss, un'area assai problematica nonostante la possibilità di una sua, qui sperimentata, lettura prismatica:

[...] ogni volta si arriva più a una critica dell'identità che a una sua affermazione pura e semplice [...]. La sensazione è che l'identità non stia tanto nel fatto di postularla o nel fatto di affermarla quanto nel fatto di rifarla, di ricostruirla, e che qualsiasi utilizzazione della nozione di identità cominci da una critica della nozione stessa.<sup>4</sup>

Ed è proprio questo processo, variamente alimentato, di critica, rifacimento e ricostruzione che ha generato una molteplicità di interpretazioni, condizionate da momenti storici, cornici geografiche e atmosfere culturali diverse tra di loro, secondo le quali l'identità può essere, per fare solo alcuni esempi, ossessione<sup>5</sup>, trappola<sup>6</sup> o labirinto<sup>7</sup>. Questa porosità è tratto cromosomico di un tema e un concetto in grado di adattarsi a vari contesti disciplinari soprattutto quando si verificano fratture o grandi stravolgimenti – la crisi d'identità come “nuovo mal du siècle”<sup>8</sup>. A sentire Zygmunt Bauman, che al tema si è dedicato a più riprese<sup>9</sup>, si ricorre al concetto di identità ogni qual volta si verifica un *deficit* di appartenenza, un'incertezza e una difficoltà nel collocarsi “tra l'evidente varietà di stili e modelli comportamentali e di come assicurarsi che le persone intorno accettino questa posizione come giusta e corretta”<sup>10</sup>; “è un nome dato alla fuga da quell'incertezza”<sup>11</sup> e si pone come possibile soluzione a un problema che emerge soprattutto a livello individuale. Un aspetto, quest'ultimo, che è solo una faccia della medaglia nella riflessione di Peter Burke<sup>12</sup> che, nel disegnare le nuove traiettorie metodologiche della

4 Ivi, pp. 309-310.

5 F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010.

6 F. Berardi, *Trappole dell'identità*, in Id., *Quarant'anni contro il lavoro*, DeriveApprodi, Roma 2017, pp. 209-228.

7 A.B. Yehoshua, *Il labirinto dell'identità* (2008), Einaudi, Torino 2009.

8 C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p.11.

9 Cfr. almeno: Z. Bauman, *From Pilgrim to Tourist-or a Short History of Identity*, in S. Hall, P. Du Gay (a cura di), *Questions of Cultural Identity*, Sage publications, London 1996, pp. 18-36; e Id., *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari 2003.

10 Id., *From Pilgrim to Tourist-or a Short History of Identity*, cit., p. 19.

11 *Ibidem*.

12 P. Burke, *La storia culturale* (2004), Il Mulino, Bologna 2005.

storia culturale, incrocia ripetutamente la questione identitaria, presa in un'ottica di determinazione di processi di costruzione a scala individuale da un lato, e di affermazione comunitaria dall'altro. Un'impostazione che, nel suo secondo strappo, apre un varco a una sua declinazione nazionale, o meglio, a quel processo di costruzioni e ricostruzioni identitarie collettive che Burke analizza attraversando i contributi essenziali di Benedict Anderson<sup>13</sup> ed Eric Hobsbawm e Terence Ranger<sup>14</sup>, i quali spingono la questione tra i poli di nazione e nazionalismo: "Oggi la 'nazione'" afferma Burke "viene considerata un caso paradigmatico di costruzione"<sup>15</sup>. Inoltre, annota l'autore britannico, la nozione di identità nazionale in particolare, in rapporto a concetti come "pulizia" o "purezza", o anche all'ambito delle ricerche sulla memoria collettiva (e nazionale), "rimane uno dei temi topici fondamentali"<sup>16</sup> della nuova storia culturale. E in effetti quello dell'identità nazionale si pone come uno degli spazi maggiormente attraversati da differenti traiettorie disciplinari, una delle aree più problematiche per la sua vulnerabilità a programmi di strumentalizzazione. Anche in Italia. Silvana Patriarca, ad esempio, ha lavorato sul concetto di italianità distinguendo innanzitutto il carattere nazionale dall'identità:

Il carattere nazionale non è la stessa cosa dell'identità nazionale, anche se nel linguaggio corrente le due nozioni vengono spesso confuse. Ambedue i concetti sono piuttosto elusivi e si prestano a molteplici definizioni e utilizzazioni, ma si può dire che il carattere nazionale tende a riferirsi alle disposizioni "oggettive", consolidate (un insieme di particolari tratti morali e mentali) di una popolazione, mentre l'identità nazionale, espressione coniata più di recente, tende a indicare una dimensione più soggettiva di percezione e di auto-immagini che possono implicare un senso di missione e di proiezione nel mondo. [...] ambedue i concetti funzionano più o meno come contenitori che differenti interlocutori tendono a riempire di svariati contenuti.<sup>17</sup>

13 B. Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983.

14 E. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, New York 1983.

15 P. Burke, *op. cit.*, p. 119.

16 Ivi, p. 180.

17 S. Patriarca, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. IX.

Tracciare un itinerario multidisciplinare che tenga insieme il carattere nazionale, inteso quindi come una serie di “disposizioni oggettive”, e l’identità nazionale, presa nella variabilità delle “percezioni soggettive” che la definiscono, può voler dire addentrarsi in un “labirinto-rizoma, un insieme di corrispondenze e differenze interconnesse”<sup>18</sup> dal quale si esce correndo il rischio di abdicare al principio di esaustività, data l’ampiezza e la mutevolezza della tematica in questione, e ottenendo quell’immagine screziata tipica di una specificità italiana sempre più spesso riconoscibile, in lungo e in largo, nella sua non facilmente perimetrabile complessità. Quella di una realtà che “in Italia è stata sempre particolare, eccentrica, concreta”<sup>19</sup>.

### *L’arte italiana come problema storiografico*<sup>20</sup>

È all’interno del dominio dell’arte che la questione identitaria trova un canale favorevole alla sua protrazione, generando, a partire dal 1972, un focolaio di riflessioni e proposte metodologiche tese a fronteggiare il problema di una possibile specificità italiana. La cornice editoriale è quella della *Storia d’Italia* di Einaudi, opera enciclopedica che nel suo primo tratto affronta la questione dei “caratteri originali” intersecando varie traiettorie storiche e storiografiche, proponendo letture differenziate del fenomeno Italia nelle sue varie espressioni e stratificazioni<sup>21</sup>. La *Premessa all’arte*

18 Mutuo questa espressione da M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2019, p. 171. Il riferimento è chiaramente il concetto di rizoma sviluppato da Gilles Deleuze e Felix Guattari in G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Castelvecchi, Roma 1997.

19 P.P. Pasolini, *Il ricordo di un mondo che parlava dialetto*, in “Il Tempo”, 11 gennaio 1974.

20 Il titolo del paragrafo rimanda al saggio del 1979 di Giuseppe Galasso, *L’Italia come problema storiografico*, contenuto nella *Storia d’Italia* di UTET, pubblicato come libro nel 1981 sempre da UTET (G. Galasso, *L’Italia come problema storiografico*, UTET, Torino 1981). Lo stesso Galasso ha tenuto una conferenza nel 2011 alla Fondazione Banca del Monte “Domenico Siniscalco Ceci” di Foggia, intitolata *L’identità italiana*. La registrazione è disponibile su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dEPIO85qhQY>.

21 I valori storici dei quadri ambientali (Gambi), il suolo (Hausmann), il mondo rurale (Sereni), l’economia (Romani), gli ordinamenti giuridici (Ambrosini),

*italiana* di Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo dell'Arco<sup>22</sup>, un testo il cui approccio provoca da subito favorevoli reazioni per l'ampiezza del suo raggio d'azione che annette lo studio della storia dell'arte a un orizzonte storico ampliato<sup>23</sup>, agisce nel campo largo di *Storia, storia della città, storia dell'arte*<sup>24</sup> stazioni dalle quali prende avvio il discorso sui possibili "caratteri originali" dell'arte italiana. In prima battuta bisogna distinguere questa eventuale specificità, verificarne la validità e collocarla entro "limiti cronologici e topologici": "Non tutta l'arte che è stata fatta in Italia dalla fine dell'Impero romano a ieri può dirsi arte italiana, ma è certo che nei tempi e nei luoghi in cui si formò e sviluppò la cultura figurativa del Rinascimento si è voluta fare un'arte specificatamente italiana, e di essa è stata formulata la teoria e costruita la storia"<sup>25</sup>. Una precisazione netta, però, non tarda ad arrivare: "[...] l'Italia non ha mai avuto una cultura figurativa unitaria ed il termine 'arte italiana' è indubbiamente molto più vago che non siano i termini 'arte fiamminga' o 'tedesca', o 'francese'<sup>26</sup>. La proposta per l'identificazione di un possibile carattere originale dell'arte italiana fonda il suo schema compositivo nel rapporto tra i concetti di forma e spazio, storia e natura, e in una dimensione in cui assume una centralità determinante la città e quella che gli autori definiscono "ideologia urbana"; uno sviluppo plurisecolare responsabile della modellazione, tra le altre cose, di un'Italia policentrica dalla quale scaturisce una connaturata multiformità artistica.

---

le forme del potere (Galasso), folklore, magia e religione (Ginzburg), la lingua e i dialetti (Stussi), il teatro (Fontana), lacerazioni e contrasti (Vivanti), il carattere degli italiani (Bollati).

22 G.C. Argan, M. Fagiolo dell'Arco, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia. I caratteri originali*, vol. 1, Einaudi, Torino 1972, pp. 731-789.

23 "[...] tengo a sottolineare la grande impressione che ha destato in me il saggio di Giulio Carlo Argan sull'arte italiana: non credevo che ci fosse nello studio della storia dell'arte in Italia una punta così avanzata, che si legasse altrettanto strettamente con la problematica storica generale, di storia sociale, culturale e politica", intervento di Ernesto Ragionieri riportato in R. Villari, R. Manselli, E. Ragionieri, G. Giarrizzo, R. Romano, C. Vivanti, A. Caracciolo, S. Lanaro, M. Reberschak, "*Caratteri originali*" e prospettive di analisi: ancora sulla 'Storia d'Italia' Einaudi, in "Quaderni storici", vol. 9, n. 26 (2), maggio-ago-  
sto 1974, p. 550.

24 G.C. Argan, M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 731-789.

25 Ivi, p.732.

26 *Ibidem*.

Un altro grande nodo metodologico relativo alla eventuale specificità nazionale dell'arte viene introdotto nel 1979 dalla riflessione di Giovanni Previtali che, come ha ricordato Maria Giovanna Mancini indicando proprio i due estremi cronologici del '72 e del '79 come lo spazio entro il quale si accende “il dibattito novecentesco sull'identità nazionale dell'arte in Italia”<sup>27</sup>, pone il problema della periodizzazione come metodo e strumento di analisi storica, che nel caso specifico incontra la difficoltà di perimetrare una storia millenaria e plurivoca:

Se per “arte” si intende una categoria eterna dello spirito umano, il chiedersi quando ha inizio e quando ha fine una specifica produzione artistica con caratteri nazionali rischia di apparire illegittimo, e quasi un attentato all'universalità dell'arte; analogamente, se per “italiano” si intende tutto ciò che è accaduto in un'area geografica data, denominata Italia, è chiaro che la domanda sul momento iniziale di un'arte “italiana” coincide con quella sulla prima manifestazione che possa essere definita artistica su quel territorio e, simmetricamente, il termine di arrivo, nell'un caso come nell'altro, dato che esiste oggi in un paese denominato Italia una produzione artistica, è destinato a essere – sempre e comunque – il giorno d'oggi. Da quando ci sono stati e fino a quando ci saranno uomini sul territorio nazionale, c'è sempre stata e sempre ci sarà un'arte italiana.<sup>28</sup>

Adottare un criterio di inclusione basato su una specificità e un'appartenenza solamente territoriali (geografia e politica) appare semplicistico agli occhi dell'autore che invece suggerisce di dedicarsi al riconoscimento di quei caratteri specifici che hanno reso “inconfondibile nei vari tempi una particolare produzione artistica detta italiana”<sup>29</sup>, ponendo come problema storico e storiografico non la definizione di caratteristiche “permanenti ed immutabili”, ma l'individuazione di “continuità collegate e riconoscibili”. Infatti, Previtali sembra propendere per la definizione di “arte italiana”, piuttosto che

27 M.G. Mancini, *Identità italiana tra globalismo e nazionalità: voci della critica d'arte contemporanea*, in “Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea”, n. 2, dicembre 2019, pp. 279-285.

28 G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in Id. (a cura di), *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, 1. Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 4-5.

29 *Ibidem*.

“arte in Italia”, poiché quest’ultima comprenderebbe illegittimamente “anche le incisioni rupestri paleolitiche del Colle di Tenda e le metope greche di Selinunte, la Colonna Traiana e l’Arco di Costantino, i mosaici bizantini di Ravenna e l’arte araba di Sicilia”<sup>30</sup>.

Lo studio di Previtali affronta anche la questione della “coscienza nazionale” che subito si fa autocoscienza e, addirittura, falsa coscienza di una specificità dell’arte italiana formatasi grazie a una serie di equivoci e di credenze che hanno fatto considerare la “storia della produzione artistica sul territorio nazionale [...] come un processo rettilineo che ingloba tutto ciò che incontra sulla sua strada”<sup>31</sup>. Un tema, quello della coscienza, che è centrale nell’opera di Ferdinando Bologna del 1982, *La coscienza storica dell’arte d’Italia* – testo introduttivo alla *Storia dell’arte in Italia* edita da UTET a Torino<sup>32</sup> – che, come ha già notato Mancini, rigetta la lettura storica dell’arte in termini di identità nazionale perché deformante delle traiettorie artistiche individuali e dei contesti in cui queste si sono verificate, a favore di un orizzonte metodologico più ampio che possa tener conto dei sistemi di relazioni inerenti alla produzione artistica e che non consideri soltanto quali elementi di specificità i concetti di stile, forma e colore<sup>33</sup>. Qualche anno prima, era il 1976, Federico Zeri aveva invece attraversato le fasi della pittura in Italia, almeno dalla fine del XIII secolo, provando a ricucire i fili di una trama sostanzialmente legata al concetto di “percezione visiva dell’Italia e degli italiani”<sup>34</sup> di cui il mezzo pittorico è stato alterno testimone. Una serie di costanti riconoscibili nel simbolo, la prospettiva, il ritratto, il paesaggio, l’allegoria, la resa psicologica, quella naturalistica, il realismo, caratterizza una vicenda, lunghissima, ritmata da alti e bassi, da evoluzioni in alcuni casi anche rapidissime, nella quale il testo figurativo ha ricoperto, dice Zeri, un ruolo determinante nella costruzione dell’immagine dell’Italia e degli italiani, in un’ottica sia auto che etero-percettiva, per la sua capacità di comunicare quello che l’autore definisce il messaggio storico implicito.

30 Ivi, p. 9.

31 Ivi, pp. 10-14.

32 F. Bologna, *La coscienza storica dell’arte d’Italia: introduzione alla “Storia dell’arte in Italia”*, UTET, Torino 1982.

33 M.G. Mancini, *op. cit.*, p. 283.

34 F. Zeri, *La percezione visiva dell’Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d’Italia. Atlante*, vol. 6, Einaudi, Torino 1976, pp. 53-114.

### *L'identità italiana dell'arte contemporanea*

La definizione di uno spazio italiano riconoscibile nella storia dell'arte e le relative preoccupazioni metodologiche degli storici dell'arte sembrano raggiungere senza particolari insidie i territori dell'arte contemporanea, quelli che si misurano sempre più spesso col banco di prova del momento espositivo. Una zona, questa, che risulta anch'essa particolarmente funzionale a questa esigenza reiterata di inquadramento identitario, di lettura e interpretazione di uno o più specifici caratteri nazionali. Gli anni di cerniera tra i due decenni vedono la deflagrazione dell'accesa competizione culturale, giocata sul campo dell'identità nazionale, tra (il secondo tempo del) l'Arte Povera e la Transavanguardia, formazioni capitanate rispettivamente da Germano Celant e Achille Bonito Oliva. Una competizione che assume i tratti di una gara per la conquista, simbolica, del tricolore italiano che, nel caso di Bonito Oliva diventa la copertina del testo-manifesto *La Transavanguardia Italiana* (fig.1), spazio nel quale si condensano gli sforzi teorici e programmatici sperimentati anche attraverso un serrato palinsesto espositivo, tra Modena '78 e la mostra alle Mura Aureliane del 1982, passando per *Aperto '80* a Venezia; un programma teso al "ritorno ai motivi interni dell'arte", a una "nuova soggettività", al "nomadismo" e al "*genius loci*"<sup>35</sup>. In Celant invece è lo stendardo fisico da far sventolare fuori dal Pompidou quando viene inaugurata *Identité Italienne*<sup>36</sup>, nel 1981 (fig.2), la mostra attraverso la quale il curatore genovese carica il gruppo dell'Arte Povera di una responsabilità identitaria nazionale alternativa a quella che ha definito "imitazione passiva del passato"<sup>37</sup> riferendosi alla temperie artistica di quel periodo di cui proprio la Transavanguardia è sussulto più evidente<sup>38</sup>. Riconoscendo, come fa

35 A. Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde-La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980.

36 G. Celant (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi – Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne-Centro Di, Parigi-Firenze 1981.

37 G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 10.

38 Una lettura particolarmente approfondita della mostra di Parigi è in M.G. Messina, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, in "Palinsesti", n. 4, 2014, pp. 1-20. Un'altra in S.M.S. Cammarata, *Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra*, in "L'uomo nero", a. XVII, nn. 17-18, febbraio 2021, pp. 281-307.

Bauman, la natura “agonistica” del concetto di identità nazionale, un problema che si pone spesso nei casi di “erosione” di una certa sovranità, “un grido di guerra usato in una guerra *difensiva*”<sup>39</sup>, la mossa di Celant appare chiaramente come una strategia di risposta alle nuove tendenze, portata avanti attraverso l’assunzione di un gruppo di diciotto artisti<sup>40</sup> (la presenza dei poveristi è dominante) a rappresentanti di una possibile identità italiana dell’arte.

La *location* della mostra di Celant e la struttura trilingue del testo di Bonito Oliva spostano l’asse del confronto su un piano di affermazione internazionale. In quello stesso periodo Benjamin H. D. Buchloh, dalle pagine di “October”, stigmatizzava il ricorso a retoriche identitarie nazionali in un clima di ritorno alla pittura, riferendosi specificamente a Italia e Germania, come stratagemma volto a “entrare nel sistema di distribuzione internazionale”<sup>41</sup>, e, a distanza di anni, della strategia tricolore di Bonito Oliva, del suo “packaging identitario”<sup>42</sup>, viene sottolineata proprio la sua funzionalità a un discorso di sfondamento delle frontiere internazionali del mercato attraverso “un’identità geo-culturale vincente ed esportabile”, una paradossale “ricetta per il cosmopolitismo e non il suo contrario autarchico”<sup>43</sup>, una dinamica che Denis Viva ha sintetizzato col termine “auto-orientalismo”<sup>44</sup>. Nella traiettoria di Celant, invece, il

39 Z. Bauman, *Intervista sull’identità*, cit., p. 74.

40 Giovanni Anselmo, Marco Bagnoli, Alighiero Boetti, Enrico Castellani, Gino De Dominicis, Nicola De Maria, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Mario Schifano, Gilberto Zorio. G. Celant, *The Story of (my) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Milano 2021, p. 104.

41 B.H.D. Buchloh, *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in “October”, vol. 16, 1981, pp. 39-68.

42 M. Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963-2009*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente 1960-2010*, Electa, Milano 2010, p. 293.

43 D. Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana* (1979), Quodlibet, Macerata 2020, p. 89.

44 Ivi, p. 91. Si tratta in sostanza di un fenomeno auto-rappresentativo “in cui si assume come referente privilegiato l’*altro* occidentale, ossia colui che eserciterebbe una forma di predominio culturale [...] la conformazione ad un’idea di italianità che possa venire accolta da una cultura dominante o straniera, non tanto con l’obiettivo di una fiera auto-liberazione, quanto per garantirsi un ampliamento della propria rete, del proprio mercato o del proprio prestigio culturale”.

processo di storicizzazione dell'Arte Povera innescato a mezzo mostra e calibrato comunque a gittata internazionale, ha affiancato un progetto più ampio di intervento sulle cronologie dell'arte italiana del Novecento, un programma di esposizioni<sup>45</sup> che Angelo Trimarco ha interpretato, anche per l'alta frequenza del metro identitario presente al suo interno, come proposta di lettura del secolo breve come "il secolo dell'arte italiana"<sup>46</sup>, o meglio, per citare proprio Celant, dell'"arte dall'Italia".

Al di là del duello tra i due e della destinazione reale che hanno raggiunto le due rispettive strategie – una, quella di Bonito Oliva, rivolta all'affermazione del critico e della sua "arte della critica", autoriale e performativa, visibile e interferente<sup>47</sup>, l'altra, quella di Celant, protesa verso una dimensione istituzionale da occupare per via curatoriale – il risultato forse più chiaro di queste tensioni è l'attivazione di un bipolarismo, Arte Povera vs Transavanguardia, che resta vivo per tutto il decennio degli Ottanta e oltre<sup>48</sup>, così determinante da generare quasi subito la necessità di uscirne cercando di delineare nuovi possibili profili dell'arte contemporanea in Italia; un'emergenza che si fa tendenza dagli anni Novanta e si protrae costantemente anche nei primi vent'anni

45 In particolare: *Arte italiana. Presenza 1900-1945* (Palazzo Grassi, Venezia, 1989); *Arte italiana del XX secolo. Pittura e scultura 1900-1988* (Royal Academy of Arts, Londra, 1989); *The Italian Metamorphosis 1943-1968* (Solomon Guggenheim Museum, New York, 1994).

46 A. Trimarco, *Italia 1960/Oltre il 2000. Teoria e critica d'arte* (2012), Editori Paparo, Napoli 2022, p. 215.

47 S. Chiodi, *Passo dello strabismo. Achille Bonito Oliva e l'arte della critica*, in A. Bonito Oliva, C. Christov-Bakargiev (a cura di), *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita-Art or Life*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Torino – Skira, Milano 2021, pp. 112-129. Dello stesso autore, sul rapporto tra arte e identità italiana, cfr. anche *Genius loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata 2021.

48 Quando nel 2011, in occasione dei festeggiamenti per il centocinquantenario dell'Unità d'Italia, vanno in scena i *grand tour* di Arte Povera e Transavanguardia, con un calendario fittissimo di esposizioni (collettive, personali, antologiche e *reenactment*) e di convegni, c'è chi legge il confronto ancora attraverso una lente identitaria: "In fondo, siamo dinanzi a due facce diverse dell'identità dell'arte italiana del secondo Novecento: convivenza di contraddizioni, confluenza di lontananze, dialettica irrisolta tra spiritualità e materialismo, tra ripiegamenti interiori e slanci verso l'esterno. Dunque, Arte Povera contro transavanguardia", V. Trione, *Arte, le correnti tornano a sfidarsi*, in "corriere.it", 25 luglio 2011.

ni del Duemila<sup>49</sup>, in uno scenario culturale che torna, a regolare intermittenza, a interrogare una sempre più prismatica e multidisciplinare questione identitaria.

### *La fine della storia e il nuovo millennio*

La caduta del Muro di Berlino e la conseguente accelerazione dei processi di globalizzazione provocano un riassetto delle mappe e delle dinamiche geopolitiche internazionali, riattivando all'interno delle realtà particolari di ogni paese un meccanismo di autodifesa che Fukuyama aveva in qualche modo anticipato nel suo *La fine della Storia e l'ultimo uomo* quando aveva espresso preoccupazione per quelli che ha definito "interessi nazionali" e per la loro inclinazione a trasformarsi in pericolosi nazionalismi<sup>50</sup>. In Italia tra le stragi di mafia e *Mani pulite* si crea un varco per l'ascesa di nuovi partiti politici che impostano una parte del loro programma, attraverso retoriche patriottiche, proprio sulla xenofobia e il nazionalismo. "Non c'è da sorprendersi" dice Patriarca "se nelle riflessioni di molti intellettuali e politici la questione del carattere nazionale si sia posta nuovamente al centro della scena"<sup>51</sup>. E così il dibattito torna a infiammarsi e ad attivare i due poli del carattere nazionale e dell'identità italiana, galvanizzati da studi e riflessioni provenienti da postazioni disciplinari diverse, ma spesso comunicanti. A quei tentativi che vanno comunque nella direzione di una profilazione di una, seppur sfaccettata, identità italiana<sup>52</sup>, rispondono, sul versante accademico, precipuamente storiografico, contributi che virano verso la dimensione concettuale della "non-nazione" e della debolezza identitaria, una linea di pensiero sempre attiva e parallela ai progetti

49 Particolare attenzione va rivolta al Padiglione Italia delle Biennale di Venezia, un luogo dove la riflessione sull'identità italiana e l'arte contemporanea hanno trovato occasione d'incontro nei testi critici in catalogo delle edizioni 2013 (*Vice Versa* a cura di Bartolomeo Pietromarchi) e 2015 (*Codice Italia* a cura di Vincenzo Trione).

50 F. Fukuyama, *La fine della Storia e l'ultimo uomo* (1989), Rizzoli, Milano 1992, p. 281. Lo stesso autore statunitense pubblica *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi* (2018), UTET, Milano 2019, quando la retorica identitaria torna a essere l'arma principale di sovranisti e populist.

51 S. Patriarca, *op. cit.*, p. 267.

52 G. Calcagno (a cura di), *L'identità degli italiani*, Laterza, Roma-Bari 1993.

identitari, almeno dall'Unità in poi<sup>53</sup>. Un deficit che è alla base della riflessione di Ernesto Galli Della Loggia che, attraversando le diverse fasi della storia pre e post-unitaria, individua alcuni nuclei tematici (la geografia del paese, l'eredità latina e il retaggio cristiano-cattolico, il policentrismo urbano-regionale, l'assenza della percezione di Stato e il difficile rapporto con la modernità) decisivi nel sottrarre a "tutta la variegata molteplicità italiana"<sup>54</sup> la possibilità di gioire di un'identità nazionale forte. Una postura, questa, problematizzata da Francesco Remotti che, dai banchi dell'antropologia, nel 1996 si era già scagliato *Contro l'identità*<sup>55</sup>, ritenuta in sostanza una strategia difensiva e un "tentativo talvolta eroico (e irrinunciabile) di salvezza rispetto all'inesorabilità del flusso e del movimento"<sup>56</sup>; e che nel 2010, registrando l'"ossessione identitaria" come "una moneta che tutti usano per partecipare al discorso contemporaneo"<sup>57</sup>, individua nella posizione di Galli Della Loggia il rischio di abilitazione di "un atteggiamento di cieca fedeltà al passato"<sup>58</sup> necessario alla dotazione di un, seppur sottile, scudo identitario da stagliare contro le minacce del futuro.

Il discorso sull'identità italiana trova un'ulteriore stazione di rifornimento nel concetto di "patria" che, nonostante l'avvertimento di Edgar Morin e Anne B. Kern sull'urgenza di riconoscerci in un comune destino terrestre, in una appartenenza a un piccolo pianeta che è la nostra unica e vera patria<sup>59</sup>, fornisce nel 1997 a Gian Enrico Rusconi l'occasione di svolgere la sua teoria tra i nodi di patria e repubblica, in un testo dall'impianto dicotomico – patriottismo-repubblicanesimo, cittadinanza-nazione, patriottismo espriativo-patriottismo costituzionale – in cui i concetti di patria e nazione

53 G. Aliberti, *La non-nazione. Risorgimento e Italia unita tra storia e politica*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1997.

54 E. Galli Della Loggia, *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 64.

55 F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996. Sulla narrativa del "contro" cfr. anche C. Raimo, *Contro l'identità italiana*, Einaudi, Torino 2019: uno scritto assai polemico che interroga fatti storici, politici e culturali di uno spettro cronologico che allaccia la fine del secondo millennio ai primi due decenni del terzo.

56 Ivi, p. 25.

57 F. Remotti, *L'ossessione identitaria*, cit., p. IX.

58 Ivi, p. 114.

59 E. Morin, A. B. Kern, *Terre-Patrie*, Editions du Seuil, Paris 1993; tr. it., *Terra-Patria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

vengono identificati, per dichiarata scelta metodologica<sup>60</sup>, allo scopo di verificare la loro validità nella struttura democratica nazionale. Lo stesso concetto di “patria” è lo spunto per la riflessione di Remo Bodei, la quale si svolge da una prospettiva filosofica e di storia filosofica – è il 1998 – allo scopo di problematizzare, in un discorso più ampio legato all’*ethos* e alle idee dell’Italia repubblicana che si spinge fino all’attualità, il lato oscuro, di utilizzo “volontaristico o strumentale”<sup>61</sup>, del “richiamo della patria” e del bisogno di identità. Un “bisogno di patria” che Walter Barberis registra nel 2004 quando rimuginando sul rapporto tra italiani e patria, tra storia e identità nazionale sostiene che “un diffuso senso di appartenenza ad una comunità nazionale [...] sarebbe un vantaggio per la società italiana”<sup>62</sup>; e giunge alla non nuova conclusione che l’identità italiana è il risultato di una storia italiana “fatta da addizioni, di aggiunte, di ricuciture, di incontri e scambi; che hanno rappresentato la faccia alternativa, virtuosa e proficua sul piano sociale e culturale, dei molti conflitti, delle lotte di fazione e di campanile che hanno sempre reso difficile l’amalgama e il civismo degli italiani”<sup>63</sup>.

In conclusione, anche il campo del pensiero filosofico italiano è stato attraversato, a partire dai primi anni del nuovo millennio, da un’intensa attività autoriflessiva calibrata sulle frequenze, anche qui, di una possibile specificità nazionale; un dibattito denso, acceso e polifonico che si scopre ancora oggi inesausto. A partire da *La differenza italiana*<sup>64</sup> di Antonio Negri (2005) la spinta ad analizzare il pensiero filosofico italiano secondo un paradigma di specificità nazionale subisce poi un’accelerazione energica nel 2012, quando Dario Gentili individua una linea della filosofia italiana, o meglio, riconosce la rilevanza del contributo filosofico italiano nel panorama contemporaneo, assegnandogli un ruolo di primaria importanza. *Italian Theory. Dall’operaismo alla biopolitica* va nella direzione

60 G.E. Rusconi, *Patria e repubblica*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 9: “La scelta di far coincidere nelle mie argomentazioni ‘patria’ con ‘nazione’ lascerà insoddisfatto qualche dotto lettore, ma consente di andare direttamente al nocciolo della questione del nesso tra patria e repubblicanesimo”.

61 R. Bodei, *Il noi diviso. Ethos e idee dell’Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1998, p. 150.

62 W. Barberis, *Il bisogno di patria*, Einaudi, Torino 2004, p. 5.

63 Ivi, p. 130

64 A. Negri, *La differenza italiana*, nottetempo, Roma 2005.

di una americanizzazione del fenomeno, un processo che, sempre per responsabilità editoriali e accademiche d'oltreoceano, aveva già coinvolto altri contesti europei (*French Theory, German Philosophy*): “*Italian Theory, Radical Thought, The Italian Difference*: negli ultimi anni, diverse sono le formulazioni che intendono sancire la ribalta della filosofia italiana nell’attuale dibattito contemporaneo”<sup>65</sup>. L’intento è definire un itinerario delle più significative esperienze di pensiero in Italia, dalla linea gramsciana di Galvano Della Volpe alla biopolitica di Giorgio Agamben e Roberto Esposito, passando per gli “operaismi” di Mario Tronti prima e Negri poi, i pensieri radicale, negativo, debole e postmoderno; meglio, di costruire “una genealogia che non ha affatto lo scopo di sottolineare la nazionalità dei filosofi italiani oggi più influenti, quanto piuttosto di ricostruire un dibattito al crocevia di filosofia e politica<sup>66</sup> – spesso taciuto, sottinteso o misconosciuto – che ha avuto luogo in Italia e che si è intrecciato con la storia recente di questo Paese”<sup>67</sup>. La scena si divide tra chi rifiuta categoricamente il progetto dell’*Italian Theory* e chi invece, da differenti punti d’osservazione, ne riconosce quantomeno un funzionamento preliminare e chi, ancora, preferisce l’espressione *Italian Thought* per una sua maggiore motilità nel campo delle differenze, a dispetto di un molto meno elastico concetto di “teoria”. Schermaglie spesso accademiche che tuttavia nutrono un dibattito sempre più polifonico, multi e interdisciplinare che non sembra conoscere pause<sup>68</sup>.

65 D. Gentili, *Italian Theory. Dall’operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Milano 2012, p. 7.

66 Sul carattere di compromissione totale con la vita e le sue lotte aveva già insistito Michael Hardt, da una prospettiva di teoria politica, in un celebre volume collettaneo di cui ha condiviso la curatela con Paolo Virno: M. Hardt, P. Virno (a cura di), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

67 D. Gentili, *op. cit.*, p. 8.

68 Una selezione bibliografica: D. Gentili, E. Stimilli (a cura di), *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015; E. Lisciani-Petrini, G. Strummiello (a cura di), *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata 2017; A. Montefusco (a cura di), *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019; C. Claverini, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi*, Quodlibet, Macerata 2021; A. Mengoni, F. Zucconi (a cura di), *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, DCP/IUAV-Mimesis, Milano-Udine 2022.

*Bibliografia*

- Aliberti G., *La non-nazione. Risorgimento e Italia unita tra storia e politica*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1997
- Anderson B., *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983
- Argan G.C., Fagiolo dell'Arco M., *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia. I caratteri originali*, vol. 1, Einaudi, Torino 1972, pp. 731-789
- Barberis W., *Il bisogno di patria*, Einaudi, Torino 2004
- Bauman Z., *From Pilgrim to Tourist-or a Short History of Identity*, in S. Hall, P. Du Gay (a cura di), *Questions of Cultural Identity*, Sage publications, London 1996, pp. 18-36
- Bauman Z., *Intervista sull'identità*, Laterza, Bari 2003
- Benoist J-M., *Conclusioni*, in C. Levi-Strauss, *L'identità*, Sellerio Editore, Palermo 1986, pp. 298-299
- Berardi F., *Trappole dell'identità*, in Id., *Quarant'anni contro il lavoro*, DeriveApprodi, Roma 2017, pp. 209-228
- Bodei R., *Il noi diviso. Ethos e idee dell'Italia repubblicana*, Einaudi, Torino 1998
- Bologna F., *La coscienza storica dell'arte d'Italia: introduzione alla "Storia dell'arte in Italia"*, UTET, Torino 1982
- Bonito Oliva A., *The Italian Trans-avantgarde-La Transavanguardia Italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980
- Buchloh B.H.D., *Figures of Authority. Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*, in "October", vol. 16, 1981, pp. 39-68
- Burke P., *La storia culturale* (2004), Il Mulino, Bologna 2005
- Calcagno G. (a cura di), *L'identità degli italiani*, Laterza, Roma-Bari 1993
- Cammarata S.M.S., *Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra*, in "L'uomo nero", a. XVII, nn. 17-18, febbraio 2021, pp. 281-307
- Celant G. (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra, Centre Georges Pompidou, Parigi – Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne-Centro Di, Parigi-Firenze 1981
- Celant G., *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Celant G., *The Story of (my) Exhibitions*, Silvana Editoriale, Milano 2021
- Chiodi S., *Genius loci. Anatomia di un mito italiano*, Quodlibet, Macerata 2021
- Chiodi S., *Passo dello strabismo. Achille Bonito Oliva e l'arte della critica*, in A. Bonito Oliva, C. Christov-Bakargiev (a cura di), *A.B.O. THEATRON. L'Arte o la Vita-Art or Life*, catalogo della mostra, Castello di Rivoli, Torino – Skira, Milano 2021, pp. 112-129
- Claverini C., *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretativi*, Quodlibet, Macerata 2021
- Dantini M., *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in G. Guercio, A. Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 262-307
- Dantini M., *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, il Mulino, Bologna 2022

- Deleuze G., Guttari F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Castelvecchi, Roma 1997
- Fisher M., *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, minimum fax, Roma 2019
- Fukuyama F., *La fine della Storia e l'ultimo uomo* (1989), Rizzoli, Milano 1992
- Fukuyama F., *Identità. La ricerca della dignità e i nuovi populismi* (2018), UTET, Milano 2019
- Galasso G., *L'Italia come problema storiografico*, UTET, Torino 1981
- Galli Della Loggia E., *L'identità italiana*, Il Mulino, Bologna 1998
- Gentili D., *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, Il Mulino, Milano 2012
- Gentili D., Stimilli E. (a cura di), *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015
- Hardt M., Virno P. (a cura di), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996
- Hobsbawm E., Ranger T. (a cura di), *The invention of tradition*, Cambridge University Press, New York 1983
- Levi-Strauss C., *L'identità*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 1977, tr. it., *L'identità*, Sellerio Editore, Palermo 1986
- Lisciani-Petrini E., Strummiello G. (a cura di), *Effetto Italian Thought*, Quodlibet, Macerata 2017
- Mancini M.G., *Identità italiana tra globalismo e nazionalità: voci della critica d'arte contemporanea*, in "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", n. 2, dicembre 2019, pp. 279-285
- Mengoni A., Zucconi F. (a cura di), *Pensiero in immagine. Forme, metodi, oggetti teorici per un Italian Visual Thought*, DCP/IUAV-Mimesis, Milano-Udine 2022
- Messina M.G., *Identità italiane a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, in "Palinsesti", n. 4, 2014, pp. 1-20
- Montefusco A. (a cura di), *Italia senza nazione. Lingue, culture, conflitti tra Medioevo ed età contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2019
- Morin E., Kern A B., *Terre-Patrie*, Editions du Seuil, Paris 1993; tr. it., *Terra-Patria*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994
- Negri A., *La differenza italiana*, nottetempo, Roma 2005
- Pasolini P.P., *Il ricordo di un mondo che parlava dialetto*, in "Il Tempo", 11 gennaio 1974
- Patriarca S., *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*, Laterza, Roma-Bari 2010
- Previtali G., *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in Id. (a cura di), *Storia dell'arte italiana, I. Materiali e problemi, 1. Questioni e metodi*, Einaudi, Torino 1979, pp. 4-5
- Raimo C., *Contro l'identità italiana*, Einaudi, Torino 2019
- Remotti F., *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari 1996
- Remotti F., *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari 2010
- Rusconi G.E., *Patria e repubblica*, Il Mulino, Bologna 1997
- Trimarco A., *Italia 1960/Oltre il 2000. Teoria e critica d'arte* (2012), Editori Paparo, Napoli 2022

- Trione V., *Arte, le correnti tornano a sfidarsi*, in "corriere.it", 25 luglio 2011
- Villari R., Manselli R., Ragionieri E., Giarrizzo G., Romano R., Vivanti C., Caracciolo A., Lanaro S., Reberschak M., "*Caratteri originali*" e *prospettive di analisi: ancora sulla "Storia d'Italia" Einaudi*, in "Quaderni storici", vol. 9, n. 26 (2), maggio-agosto 1974, pp. 523-558
- Viva D., *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana* (1979), Quodlibet, Macerata 2020
- Yehoshua A.B., *Il labirinto dell'identità* (2008), Einaudi, Torino 2009
- Zeri F., *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani nella storia della pittura*, in *Storia d'Italia. Atlante*, vol. 6, Einaudi, Torino 1976, pp. 53-114

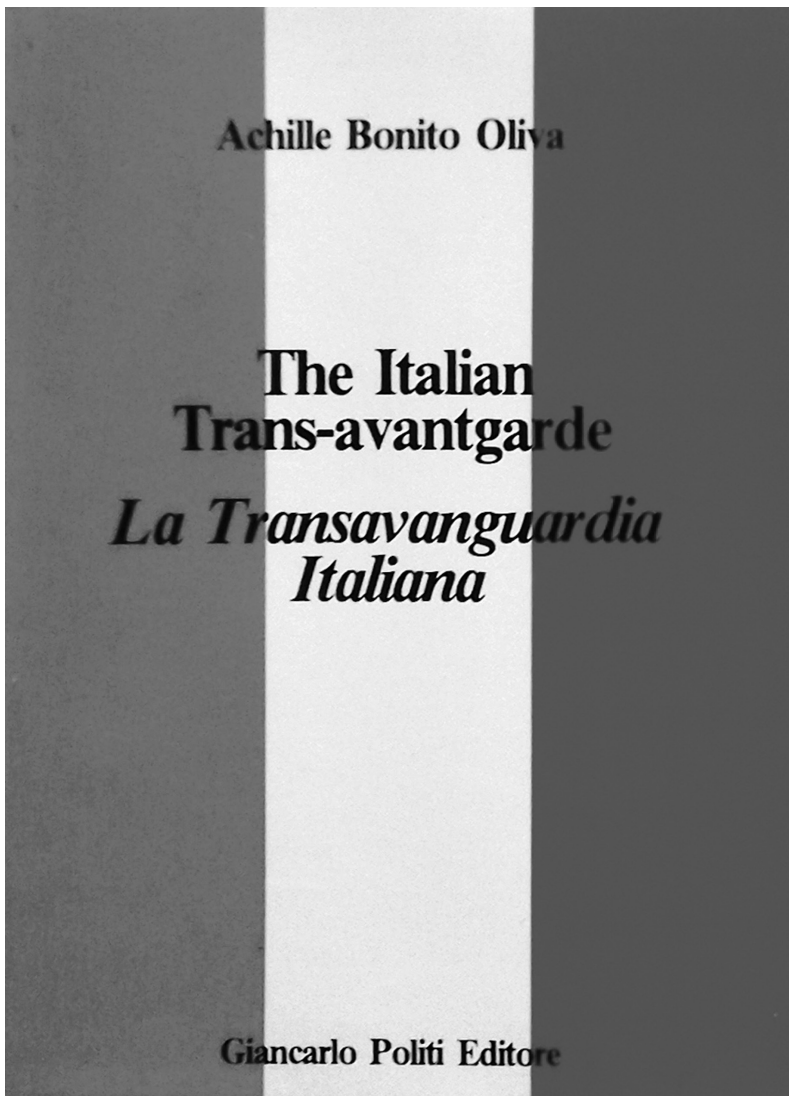


Fig. 1. Achille Bonito Oliva, *La transavanguardia italiana*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1980.



Fig. 2. Veduta della mostra *Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959* con opere di Luciano Fabro e Mario Merz, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 25 giugno-7 settembre 1981, Foto: Nanda Lanfranco, Genova.



## TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

1. Marta Averna, Gennaro Postiglione, Roberto Rizzi (a cura di), *The Italian Presence in Post-war America, 1949-1972. Architecture, Design, Fashion, Volume 1. Architetture, interni e oggetti nel passaggio attraverso l'Atlantico, Volume 2. Mediatori, itinerari intellettuali, usi e costruzioni dello spazio*
2. Simone Cinotto e Giulia Crisanti (a cura di), *Un oceano di stile. Produzione e consumo di Made in Italy negli Stati Uniti del dopoguerra*
3. Enrico Carocci, Ilaria A. De Pascalis, Veronica Pravadelli (a cura di), *Transatlantic Visions. Culture cinematografiche italiane negli Stati Uniti del secondo dopoguerra*





*Finito di stampare  
nel mese di giugno 2024  
da Geca Industrie Grafiche – San Giuliano Milanese (MI)*