



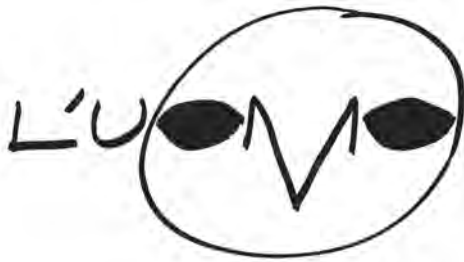
NER **19-20**  
antologia





**L'uomo nero**  
Materiali per una storia  
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XIX  
n. 19-20, dicembre 2022



**NERO** 19-20  
antologia

## L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

nuova serie, anno XIX, nn. 19-20, dicembre 2022

### *direzione:*

Silvia Bignami, *Università degli Studi di Milano*  
Antonello Negri, *Università degli Studi di Milano*  
Paolo Rusconi, *Università degli Studi di Milano*  
Giorgio Zanchetti, *Università degli Studi di Milano*

### *comitato scientifico:*

Yves Chevretil Desbiolles, *Imec – Institut mémoires de l'édition contemporaine, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe – Paris*  
Davide Colombo, *Università degli Studi di Milano*  
Rossella Froissart, *EPHE-PSL – École Pratique des Hautes Études, Paris*  
Ana Magalhães, *USP – Universidade de São Paulo*  
Jeffrey Schnapp, *Harvard University*



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI  
E AMBIENTALI



Milano University Press



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
CACtUS – CENTRO ARTE CONTEMPORANEA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI  
via Noto 6, 20141 Milano  
tel. +39 02 50322000  
<https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/>  
e-mail: [uomonero@unimi.it](mailto:uomonero@unimi.it)

### *redazione:*

Davide Colombo  
Massimiliano Galli  
Viviana Pozzoli

### *impaginazione:*

L'uomo nero

### *progetto grafico:*

Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

ISSN 2974-6620

Copyright © 2022, degli autori  
per le opere di Lucio Fontana © 2022, Fondazione Lucio Fontana, by Siae

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner.

### *in copertina:*

Ugo Carrega, *Senza titolo*, 1990, collezione privata, Milano.

### *in quarta di copertina:*

David Bowie, *Hunky Dory*, LP, RCA, 1971, retro della copertina.

### *si ringraziano:*

Archivio Biblioteca Enrico Crispolti – [www.archiviocrispolti.it](http://www.archiviocrispolti.it); Fondazione Lucio Fontana; Anna Bianchi, Nando Fagnano.

“L'uomo nero” è una rivista scientifica classificata dall'ANVUR–Agenzia Nazionale di Valutazione del sistema Universitario e della Ricerca in classe A per l'area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche) a partire dal 2012.

Tranne quando diversamente indicato, i contenuti della rivista sono distribuiti con licenza Creative Commons CC-BY-SA Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

### *citazione:*

“L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, 19(19-20).  
Recuperato da <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/issue/view/1927>  
DOI [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v19n19-20\\_2022](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v19n19-20_2022)



## Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XIX, nn. 19-20, dicembre 2022

4-6 Editoriale. [Ch-ch-ch-ch-changes] L'uomo nero

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO  
CACTUS – Centro Arte Contemporanea  
dell'Università degli Studi  
Dipartimento di Beni Culturali  
e Ambientali

### Antologia

- |       |  |  |         |
|-------|--|--|---------|
| 9-25  | Enrico Crispolti<br>[Lucio Fontana.] Dall'antologica<br>all'Attico nel 1959 al Catalogo<br>generale del 1974 e del 1986                                  | Zeno Birolli<br>Fortuna e destino di Gastone Novelli<br>nel racconto di Claude Simon                                   | 94-106  |
| 26-38 | Giorgio Zanchetti<br>"Un futuro c'è stato..." Anacronismo<br>e suggestioni iconografiche<br>in Fontana   | Davide Colombo<br>Emilio Villa: lettura fonetica delle<br>Superfici di Capogrossi                                      | 107-139 |
| 39-44 | Jeffrey T. Schnapp<br>Gorilla Art. Intorno a una lettera<br>inedita di Karl Vossler a<br>Filippo Tommaso Marinetti                                       | Ana G. Magalhães<br>Achille Funi nella collezione<br>del MAC-USP   | 141-150 |
| 45-53 | Silvia Bignami<br>"Negro eating watermelon": pitture<br>murali, cronache e controversie<br>a New York. 1933-1936   | Luciano Caramel<br>Pittura, fotografia, cinema<br>in Luigi Veronesi  | 152-159 |
| 55-61 | Maria Mimita Lamberti<br>Appunti sulle sezioni straniere<br>alle prime Biennali. I pittori<br>francesi e l'impressionismo                                | Maria Grazia Messina<br>Viaggi virtuali di Alighiero<br>Boetti alle origini delle<br>Mappe, 1967-1971                  | 160-175 |
| 62-83 | Flavio Fergonzi<br>Marino Marini nello studio<br>Visitare gli studi d'artista,<br>in parola e in immagine  | Paolo Rusconi<br>Ambienti per design.<br>Note di lettura   | 176-201 |
| 84-92 | Antonello Negri<br>Elementi di un'iconografia del piacere<br>e dell'utopia nell'opera di Georges<br>Seurat, Paul Signac, René Clair<br>e Marija Lebedeva | Yves Chevrefils Desbiolles<br>Les camoufleurs français en Italie.<br>Le cubisme d'André Mare<br>s'est évanoui à Venise | 202-215 |

Stereo records give full stereo reproduction when played on a stereo record player. They can be played on most modern mono record players fitted with a lightweight tone arm and pick-up head and the sound reproduction will be excellent. If you have doubts and wish to avoid damaging your equipment or records, consult your dealer.

SF 8244  
**HUNKY DORY**  
 David Bowie  
  
 A GEM PRODUCTION

**SIDE ONE**

- \*1. Changes
- 2. Oh! You Pretty Things  
 followed by  
 3. Eight Line Poem
- (INSPIRED BY FRANKIE) \*4. Life On Mars?
- (for small Z) \*5. Kooks
- \*6. Quicksand

**SIDE TWO**

- \*1. Fill Your Heart  
 (Biff)
- 2. Andy Warhol
- 3. Song for Bob Dylan
- (some VHS, WHITE LIGHT RETURNED WITH THANKS) 4. Queen Bitch
- 5. The Bowley Brothers

This album was  
**Produced**  
 by ..... **KEN SCOTT**  
 (assisted by the actors)  
**Remixed**  
 by **KEN**  
 at **Trident Studios**  
 London

THE MUSICIANS ON MY ALBUM ARE:—  
 Michael Ronson who played guitar and  
 did the arrangements marked thus \*  
 Woody Woodmansey playing an  
 excellent round of Boulder bass  
 Trumpets Trevor Horn on piano  
 Richard Wakeman, the saxophones,  
 and I played some complicated piano-parts.  
 The less complicated piano-parts  
 were played by Lolita (Lolita)  
 and I agree that the hell-type  
 Midk. and I agree that the hell-type  
 arrangement, gives one  
 arrangement, Wright and his  
 arrangement.

The musicians on my album are:—  
 Michael Ronson who played guitar and  
 did the arrangements marked thus \*  
 Woody Woodmansey playing an  
 excellent round of Boulder bass  
 Trumpets Trevor Horn on piano  
 Richard Wakeman, the saxophones,  
 and I played some complicated piano-parts.  
 The less complicated piano-parts  
 were played by Lolita (Lolita)  
 and I agree that the hell-type  
 Midk. and I agree that the hell-type  
 arrangement, gives one  
 arrangement, Wright and his  
 arrangement.

RCA LIMITED, RECORD DIVISION,  
 RCA HOUSE, CURZON STREET, LONDON W1  
 © 1971, RCA LIMITED.

**RCA**

Printed in England by Robert Spaw

Fig. 1. David Bowie, *Hunky Dory*, LP, RCA, 1971, retro della copertina.

## Editoriale. [Ch-ch-ch-ch-changes]

*L'uomo nero*

*Strange fascination, fascinating me  
Changes are taking the pace I'm going thru.*

*Ch - ch - ch - ch - Changes*

*(Turn and face the strange)*

*Ch - ch - Changes*

*Look out you Rock 'n Rollers*

*Ch - ch - ch - ch - Changes*

*(Turn and face the strange)*

*Ch - ch - Changes*

*Pretty soon you're gonna get a little older*

*Time may change me*

*But I can't trace time*

*I said that time may change me*

*But I can't trace time*

*David Bowie, Changes, 1971*

Sembra ieri, ma il primo numero de «L'uomo nero» usciva nel mese di giugno del 2003 – il più caldo di sempre (sì, più caldo anche di quest'anno) – e, ormai ultramaggiorenne, la rivista ha affrontato, come tutti, un grosso cambiamento, passando dall'edizione cartacea a quella elettronica disponibile online, ad accesso aperto, sulla piattaforma delle riviste scientifiche della Milano University Press.

Per celebrare – anche se un po' in ritardo – il giro di boa della maggiore età abbiamo pensato di offrire ai lettori un numero antologico che raccoglie una scelta



Fig. 2. Ugo Carrega, *Senza titolo*, 1990

di contributi pubblicati negli anni dai membri del Comitato scientifico (Silvia Bignami, Zeno Birolli, Davide Colombo, Yves Chevrefils Desbiolles, Ana Magalhães, Antonello Negri, Paolo Rusconi, Jeffrey Schnapp, Giorgio Zanchetti) e da alcuni amici di vecchia data dell'«Uomo nero» (Luciano Caramel, Enrico Crispolti, Flavio Fergonzi, Maria Mimita Lamberti, Maria Grazia Messina).

Certo non pretendiamo che la scelta di quattordici articoli, tra gli oltre due-

centoquaranta pubblicati, possa essere del tutto rappresentativa degli interessi, delle tematiche, dei metodi e della fisionomia della rivista, ma siamo convinti che potrà almeno servire a restituire per sommi capi il senso di un percorso.

Per questo motivo gli articoli non sono stati rieditati, né riordinati per temi o in base alla successione storica degli argomenti, ma vengono riproposti in ordine di apparizione, seguendo la cronologia della prima pubblicazione, indicando per ciascuno di essi la data originale e il numero dell'«Uomo Nero» sul quale era uscito. Solo una prima traccia per contribuire a far entrare nel discorso – con tutte le sue peculiarità, le sue idiosincrasie e le sue inevitabili divagazioni – chi ci incontrerà qui, online, per la prima volta, e ci auguriamo che saranno numerosi, soprattutto fra gli studenti e gli studiosi delle nuove generazioni.

Come cantava la seconda voce in *Changes*, il pezzo d'apertura di *Hunky Dory* di Bowie, del 1971:

«Turn and face the strange».

O era «the strain»?



**Antologia**



## Dall'antologica all'Attico nel 1959 al *Catalogo generale* del 1974 e del 1986

Enrico Crispolti

Proponendomi di intervenire in questo ciclo di lezioni e incontri dedicati a Fontana, gli amici Caramel, Negri e Zanchetti mi hanno suggerito di parlare di Lucio fra la breve ma significativa antologica che del suo lavoro organizzai nella Galleria L'Attico, a Roma, nell'autunno del 1959 e l'esperienza del catalogo generale, avviato in realtà poco dopo la sua scomparsa, e realizzato nella sua prima edizione nel 1974<sup>1</sup>. Prendo questo suggerimento come un invito a parlare dunque, in particolare, di un Fontana a me strettamente contemporaneo. Come dire a testimoniare di un rapporto diretto con Fontana, vissuto lungo circa una decina d'anni, da quando sono andato a cercarlo a Milano nello studio di corso Monforte, io allievo di Lionello Venturi, che non lo aveva mai troppo apprezzato, e seguace allora di Giulio Carlo Argan, che ne aveva scritto brevemente in gioventù (nel 1939), tuttavia senza poi sviluppare particolari attenzioni al suo lavoro. Estraneo insomma di fatto Fontana all'ambiente romano, salvo la stima di qualche giovane sul filone "astratto", lungo gli anni Cinquanta (fra le pagine di "AZ" di Ballocco e compagni, e di "Spazio" di Luigi Moretti, e infine di "L'Esperienza moderna" di Perilli e Novelli), e la presenza significativa nella Quadriennale del 1955-56, e poi una personale di dipinti del ciclo "barocchi" nel 1957, nella Galleria Selecta, collegata con la milanese Galleria del Naviglio. È infatti soltanto a partire dal 1957-58 che si crea, a Roma, una qualche seria attenzione al suo lavoro, attraverso sia la presenza nella collezione Cavellini, esposta alla GNAM, e nella mostra inaugurale della Rome-New York Foundation, nel 1957, sia l'inserimento in *Segno e materia*, che ho proposto io stesso nella Galleria la Medusa, all'inizio dell'anno seguente. Ripercorrendo dunque le esperienze di quel decennio, cercherò in qualche modo di riassumerne l'ottica, nel senso d'uno sguardo retrospettivo sui trascorsi creativi di Fontana, che muovono da metà degli anni Venti, attraverso considerazioni relative a nodi centrali del suo immaginario. Per poi riferirmi appunto al dialogo ravvicinato (del quale mi restano anche molte lettere che Paolo Campiglio del resto ha pubblicato<sup>2</sup>) sviluppato nell'ultimo decennio di creatività e di vita.

Ricordiamoci anzitutto che Fontana è stato scultore negli anni Trenta e nella prima parte dei Quaranta. E poi è stato pittore ma ancora anche scultore, impegnato in dimensione ambientale, come del resto già negli anni Trenta era stato impegnato da scultore in rapporto all'architettura. Dalla fine dei Quaranta sino a buona parte dei Sessanta è stato dunque pittore e scultore.

A suo tempo ho subito cercato di affrontarne l'opera nella sua interezza. La mia prima curiosità era infatti quella di leggere il lavoro di questo straordinario personaggio dall'attualità più prossima del suo manifestarsi risalendo alla prospettiva della sua storia. E questo anche perché Fontana, nei propri rapporti, già del resto dagli anni del secondo periodo argentino, e in particolare da metà dei Quaranta, proponendosi sempre in una rinnovata attualità, ha sempre saltato una o due generazioni, dialogando pariteticamente con i giovani più che con i coetanei (come è accaduto dall'Accademia Altamira a Buenos Aires e dallo spazialismo milanese all'ambito del gruppo Zero in Europa, o di "Azimuth" e "Il Gesto" e "Miriorama" sempre a Milano). E risultava perciò importante riuscire a capire il senso della vitalità della sua presenza sempre giovanile, sempre insomma come da giovane, tanto che persino negli ultimi suoi decenni ha prodotto opere di fatto piene di un tuttora sorprendente impeto giovanile. In realtà quelle opere avevano alle spalle appunto una lunga storia che ormai è parte fondamentale delle vicende dell'avanguardia italiana ed europea del secolo passato, specificamente nei decenni centrali del Novecento. Cioè di tutto quello che è avvenuto al di là della generazione delle prime avanguardie storiche, e che ha aperto al profondo rinnovamento prodottosi nella seconda metà del XX secolo.

A distanza, la personalità di Fontana diventa sempre più grande, sempre più importante. E direi che anche quando se ne è ricapitolata la vicenda creativa, come è avvenuto nella mostra a Roma, nel 1998, in Palazzo delle Esposizioni, e in quelle a Milano, nel 1999, in più sedi, approfondita in diversi aspetti, l'occasione di rileggerla complessivamente mi ha dato una consapevolezza ulteriore di questa dimensione da gigante dell'arte nella vicenda della contemporaneità. Gigante, perché Fontana già negli anni Trenta è stato un personaggio fondamentale dell'avanguardia italiana, di quella generazione che si è affermata alla fine dei Venti e lungo i Trenta, che contrastava il Novecento, e che anzi subentrava alla generazione del Novecento cercando di scalzarne le certezze.

Dopo le grandi aperture del futurismo, in fondo il Novecento aveva cercato di riproporre all'Europa un'arte "moderna" che fosse tuttavia capace di ristabilire rapporti con la tradizione. Naturalmente non

accadeva solamente in Italia. Pensiamo alla situazione della ricerca figurativa classicheggiante in Francia, alla Nuova Oggettività in Germania, o analoghe formulazioni in Spagna o in Inghilterra. E insomma a quella generazione che si era riproposta all'Europa dall'Italia, e altrimenti analogamente da diversi ambiti europei, riallacciandosi soprattutto a una tradizione italiana prorotinandamente. Mentre la generazione di cui il Fontana giovane è in Italia una delle punte di diamante (se n'era accorto tempestivamente Persico a metà degli anni Trenta, e infine nella monografia postuma del 1936<sup>3</sup>, e se ne erano accorti in molti, allora) diversamente cercava di recuperare un senso di attualità della vita moderna. Non dunque quale mito di equilibrio rispetto all'antico, come aveva immaginato appunto il Novecento, ma semmai sull'onda del vitalismo futurista, pur riportandolo a una dimensione molto più vicina alla sfera dell'esistenza. Questo infatti è stato lo sforzo complessivo della generazione che si è contrapposta al Novecento, entro il quale le formulazioni di Fontana hanno avuto una particolare collocazione. Vorrei parlarvi dunque dell'esperienza del mio rapporto con l'opera di Fontana (e con lo stesso Lucio) in particolare dal 1959, quanto realizzai nella Galleria L'Attico a Roma (di Bruno Sargentini, padre dell'attuale Fabio), e quasi parallelamente pubblicai un saggio in "Il Verri", diretto a Milano da Luciano Anceschi<sup>4</sup>, fino al catalogo generale di sculture, dipinti, ambienti, pubblicato nella sua prima edizione nel 1974 a Bruxelles. Scavalcando dunque il 1968, l'anno cruciale della morte di Lucio. E tuttavia giungendo a quel tempo attraverso uno sguardo retrospettivo rivolto (come del resto allora appunto mi accadeva, e proprio anche interrogando di volta in volta Lucio) al suo già assai ricco passato.

Mentre faccio scorrere alcune immagini per ricordarvi diversi momenti del suo lavoro in scultura, una scultura decisamente di rottura, credo dunque opportuno sottolinearvi anzitutto come, dalla motilità immaginativa dimostrata nelle diverse esperienze del suo essere scultore da metà degli anni Venti alla fine dei Quaranta, la sua avventura si sia venuta sempre più aprendo a ventaglio, così da potersi distinguere nel suo lavoro, in particolare appunto nell'ultimo decennio, diversi distinti filoni della sua attività creativa. Ed è cosa straordinaria la cui considerazione può forse anticipare una conclusione sorprendente del vostro viaggio attraverso l'opera di Fontana. Ma proprio perciò il riferimento al catalogo generale mi sembra opportuno, in quanto vi sono rimbalzati i problemi di un plausibile, non arbitrario, ordinamento della sua amplissima attività, sia come estensione quantitativa, sia – e soprattutto questa la particolarità – come varietà tipologica di direzioni di lavoro, anche complessenti.

Abbiamo infatti catalogato le sculture, i dipinti, le ceramiche che fossero da considerarsi sculture, i rapporti con l'architettura e gli ambienti "spaziali". Mentre, per completare adeguatamente l'opera, resta ancora da catalogare la sua attività nell'ambito della ceramica sotto il profilo dell'oggettistica, e nell'ambito del disegno. E quella di Fontana è un'opera abbastanza sterminata, che, anche pensando soltanto all'ambito della "pittura", pone anzitutto dei seri problemi di metodologia di classificazione. Li pone proprio relativamente all'ultimo decennio, quando appunto le direzioni contemporanee e diversificate di lavoro si pongono del tutto chiaramente.

Se all'inizio del percorso c'è una scelta di scultore, pur gestita con molta motilità immaginativa nei diversi momenti e posizioni di ricerca, tuttavia nella varietà complessiva attraverso la quale si configura infine la personalità di Fontana, e si configura soprattutto appunto nell'ultimo decennio d'attività, gli elementi fondanti delle diverse determinazioni del suo linguaggio risultano in realtà assai ricorrenti, pur attraverso le differenti conformazioni, siano queste scaglionate nel tempo, siano queste invece concomitanti. Anzitutto sono sempre stato impressionato dall'evidente presenza di una basilica dimensione mentale nel suo lavoro. E poi, anzi, possiamo ben dire proprio "concettuale", visto che ha usato fin dal 1946 la dizione "concetto spaziale". Un "concettuale" che, se vogliamo storicizzarlo, può darsi come una sorta di "preconcettuale" rispetto al "concettuale" storico. L'immagine proposta da Fontana nella sua genesi risulta sempre infatti essere un'immagine pensata e mai di riscontro visivo, ottico.

Non c'entra niente con una tradizione di carattere impressionista, più che mai nella pittura, ma anche nella scultura (e malgrado riesca, in realtà, ad acquisire nell'"espressionismo" praticato negli anni Trenta anche un'ascendenza riferibile all'esperienza di sommovimento plastico di un Giuseppe Grandi, se non addirittura al luminismo plastico di un Medardo Rosso). E questo gli derivava naturalmente da un'origine che credo in qualche misura l'abbia fortemente marcato, cioè il rapporto con Adolfo Wildt, quindi il confronto con una proposizione d'immagine plastica di dimensione del tutto simbolica.

Ora in questa dimensione mentale e di simbolizzazione concettuale dell'immagine l'elemento disegnativo risulta essere il supporto basilico ricorrente, direi anzi costante. Lo ritroviamo infatti determinante nei rilievi dell'inizio degli anni Trenta fino alle opere dell'ultimo decennio. Se pensiamo, per esempio, ai "tagli" stessi, ai "teatrini", alle "ellissi", ci rendiamo subito conto che c'è sempre un impianto disegnativo che vi gioca un ruolo sostan-

zialmente qualificante dell'immagine. E questo significa che nel lavoro di Fontana, pur nella varietà, non si verifica sostanzialmente una qualche effettiva soluzione di continuità nell'operatività vitalizzante del segno e nel sommovimento dinamico della materia.

Come sapete ci sono state delle improvvise illuminazioni nel percorso creativo di vari artisti italiani che erano figurativi durante gli anni Trenta e che poi improvvisamente hanno avuto una illuminazione astratta all'inizio dei Cinquanta, in verità molte volte anche senza alcuna coerenza, verificandosi dunque nel loro lavoro delle vere e proprie fratture. Nel caso di Fontana c'è viceversa una continuità molto significativa di "ductus", che, anche proprio rispetto alla varietà che noi cercheremo dunque di meglio individuare nell'ultimo decennio, si realizza attraverso sostanzialmente la concorrenza di due elementi particolarmente importanti. Da una parte, l'aspetto appunto della ricorrente definizione lineare della struttura dell'immagine (fin dall'inizio più innovativo del suo lavoro, quello che muove dall'*Uomo nero* del 1930), e, dall'altra, la motilità e varietà di formulazioni, cioè il non fissarsi in una unica opzione di stile, giacché le scelte fontaniane nascono sul fondamento di un'istintualità fenomenologica, e si motivano attraverso una volontà di essere vicino a un ritmo vitale, e di intimamente interpretarne la carica.

La vita ha una propria dinamica che è interna al suo stesso ritmo, ed è dunque interna alla materia, interna a tutta una gamma di dinamismi vitali che non risultano dunque essere di tipo meccanico, come avevano immaginato i futuristi, ma sono invece ritmi più interni, più energeticamente e psicologicamente fisiologici, e meno localizzati in una loro matrice soltanto di velocità meccanica, di macchina. Costituiscono piuttosto, insomma, la dimensione del vivere, che procede ed evolve in continuo, inesaurito quanto inesorabile, rinnovamento. È una percezione che Fontana ha fortissima negli anni Trenta, e che gli permette per esempio, a metà di quelli, di essere dentro al momento della partecipazione italiana al concretismo, qui a Milano, attorno alla Galleria Il Milione, tuttavia manifestandovi una libertà trasgressiva del tutto inusuale. In genere si cita la libertà immaginativa di Licini, che diceva essere necessario fare poesia della geometria. Ma Fontana addirittura della geometria, da entità strutturale, faceva meramente segno. E quindi operava rispetto alla strutturalità formale geometrica "concretista" con una libertà indubbiamente estrema, in ragione appunto di una trasgressività fenomenologica, vitalistica.

Da un punto di vista di critica formalistica tutto ciò risulterebbe una sorta di eresia, di manifestazione di totale eclettismo, come presunto nel pas-

sare improvvisamente, nel giro di poco più di un anno, da una figurazione di tipo primitivistico a proposte di carattere decisamente invece non-figurativo. E non soltanto nel senso di un adombramento molto vago di una dimensione geometrica appunto entro la vitalità di gestione del segno, ma operando da scultore in termini tali da porre addirittura in crisi la tipologia stessa tradizionale della nozione di scultura.

Per capire la libertà con la quale Fontana si muoveva già negli anni Trenta ma che giustifica infine intimamente lo sventagliamento di filoni di ricerca caratteristico del suo lavoro dell'ultimo decennio, val la pena di considerare che come scultore non soltanto è stato primitivistico e poi più figurativo e nello stesso tempo ha aperto a una dimensione non-figurativa, nelle sculture esposte nella Galleria del Milione all'inizio del 1935, e che sono più o meno tutte del 1934; e poi di nuovo ha operato in una dimensione figurativa con un vitalismo materico che ha fatto parlare di "barocco". Ma occorre appunto in realtà considerare che in quelle prove non-figurative Fontana ha infatti messo in questione il concetto stesso di scultura, come per tipologia tradizionalmente intesa (vale a dire in evidente ponderalità ed esplicita volumetria plastica). E, se vogliamo indicare dei riferimenti fondamentali nella maturazione di una problematica di liberazione della scultura contemporanea appunto dai tradizionali elementi di peso e volumetria, certamente uno lo è quello configurato da tale esperienza di Fontana, come lo è poco prima e parallelamente quello configurato dal lavoro di un Julio González. Tale libertà assoluta di movimenti immaginativi Persico l'aveva bene avvertita dicendo (nella ricordata monografia postuma del 1936) che il punto d'arrivo della ricerca di Fontana era "la vita nell'arte", come dire: la vita nella scultura. Che risultava infatti essere un tratto distintivo della sua ricerca già negli anni Trenta. Con il risultato di una grande motilità e disinvoltura immaginativa non soltanto entro il non-figurativo, trasgredendone i canoni di un rigore geometrizzante, ma anche entro la figurazione.

Attraverso l'originaria scuola di mestiere del padre, Luigi (com'è noto, scaltro scultore artigiano), da una parte, e poi, dall'altra, attraverso l'incontro con Wildt, nell'Accademia di Brera, Fontana ha avviato il proprio percorso di scultore muovendo da due grandi eppur distanti lezioni di virtuosismo: una di carattere veristico, tra verismo e leggera abbreviazione impressionistica, che circolava nella scultura di inizio del XX secolo; l'altra di preziosismo straordinario di politezza della materia e di chiarezza d'evidenza dell'immagine, appunto di tradizione simbolista.

E il suo problema è stato proprio di liberarsi di

ambidue tali virtuosismi. È stata una liberazione deliberata, ma rispetto a un'acquisizione d'esperienza che comunque era già avvenuta, sul campo (fin dalla collaborazione nella bottega del padre). La capacità di Fontana di muoversi su tutti i piani deriva infatti dalla grande esperienza tecnica che ha a monte, fin da ragazzo, altrettanto che del resto dalla spregiudicatezza delle sue esperienze di lavoro prima di decidersi a essere unicamente scultore. E questo è un fatto che andrebbe tenuto presente e adeguatamente sottolineato in una riproposizione delle sue esperienze rispetto a giovani artisti.

Ci sono delle soluzioni di Fontana che sembrano facili. In realtà la risolutezza con la quale riusciva a gestirle dipendeva appunto dalla grande esperienza acquisita. Ma esperienza della quale è stato anche capace di liberarsi, all'occorrenza, e che tuttavia gli permetteva di muoversi agilmente anche nelle maggiori difficoltà rispetto alle richieste di una committenza (come è accaduto in particolare nell'ambito del lavoro in ceramica, sia ambientale, sia oggettistico).

Credo che la qualità inventiva (e nel caso di Lucio la genialità) di un artista, particolarmente d'un contemporaneo, non s'avverta tanto nel suo soffrire i condizionamenti imposti al proprio lavoro dalla committenza, quanto nella sua capacità di riuscire a battere i più diversi condizionamenti attraverso una forte risposta inventiva. Ed è quello che è riuscito a fare Fontana, per esempio sfidando persino situazioni che potevano indurre al kitsch nell'ambito del rapporto di lavoro con gli architetti, e addirittura con gli arredatori, come nel caso delle numerose collaborazioni con il milanese Borsani. Ecco, questa grande motilità immaginativa sulla quale insisto, e che si manifesta già negli anni Trenta, e si ritrova in quelli nei quali già come protagonista dell'informale si muoveva attraverso diversi filoni di ricerca seppure non così svariati come poi nel decennio successivo, risulta veramente essere un tratto fondamentale della personalità creativa di Fontana.

Nel suo lavoro, già negli anni Trenta, c'è una certa disponibilità all'impiego di materiali diversi di scultura. Seppure prevalga nel suo lavoro la terracotta, altri vi ricorrono, dal cemento al bronzo, al marmo, fino al mosaico, alla fine degli anni Trenta, quando lo usa ripetutamente, sia in ritratti (come quello famoso della moglie Teresita), sia in intere figure, sia in sculture monumentali (come la grande testa di *Medusa* esposta nella VII Triennale milanese, nella primavera del 1940). A proposito del mosaico, splendida, cromaticamente rutilante, materia plastica, non so se vi siate chiesti il perché di quella sua particolare fortuna, allora, in scultura (praticato anche da Mirko e da altri, e al quale pensava Tullio d'Albisola a livello addirittura ambientale in

un suo progetto per l'E42). È certamente una questione che andrebbe approfondita, forse anche in relazione al fatto che il mosaico molto probabilmente o costituiva una materia di effetto ricco ma povera, che riusciva a eludere limitazioni imposte allora dalle sanzioni contro l'Italia fascista.

D'altra parte, nel caso di Fontana (che lo pratica nuovamente anche nell'immediato dopoguerra), non c'è dubbio che riguardi in particolare un problema di luce, vale a dire del dinamismo dell'incidenza della luce sulla materia. Infatti malgrado non ci sia, come ho accennato, nella formazione di Fontana, una tradizione di tipo percettivo nell'incidenza costitutiva dell'immagine, tuttavia nella sua pratica operativa si possono recuperare anche alla lontana elementi che risalgono in qualche modo fino appunto a Medardo Rosso. Per Fontana comunque il problema luce-ambiente si pone sempre da un punto di vista non impressivo, non percettivo, ma emblematicamente attivistico, vitalistico; come chiarissimamente nelle sue rutilanti sculture in ceramica dei secondi anni Trenta, proprio quelle maggiormente imputate di gusto "barocco". Ma ora – dopo la considerazione abbreviata della tensione espressionista "barocca", evidente nel suo lavoro appunto nei secondi anni Trenta, ma che distingue anche gli aspetti più avanzati dell'attività negli anni del ritorno in Argentina, poco più che i primi Quaranta, e poi anche i primi del definitivo ritorno in Italia nel 1947, quando in realtà realizza già delle proposte di carattere materico, informale, molto forti –, nel nostro rapido *excursus* su aspetti salienti del percorso creativo fontaniano, consideriamo la sua attenzione operativa alla problematica dell'ambiente. Negli anni Trenta ha avuto rapporti con architetti molto importanti, da Figini e Pollini ai BBPR, a Luciano Baldessari, a Lingeri e Terragni, a Persico e Palanti, a Gardella, Albini, Minoletti, Romano<sup>5</sup>. Ma poi dal 1949 il lavoro di Fontana si apre al discorso degli "ambienti", nei quali ipotizza nella sua impalpabile fisicità una dimensione "spaziale".

Lo "spazialismo" di Fontana è certamente un aspetto rilevante dell'informale, anche se un riferimento vale qui soltanto come un'ulteriore breve premessa di quello su cui mi vorrei specificamente più soffermare. L'"ambiente nero", a luce di Wood, realizzato nella Galleria del Naviglio, a Milano, all'inizio del 1949, costituiva una proposizione spaziale materica, agravitazionale, facendo tesoro del materismo delle prime formulazioni "spaziali" realizzate in scultura, largamente anche in ceramica, nel 1947 (fra l'altro per gli architetti Zanuso e Menghi nell'edificio di via Senato 11, all'angolo di Via San'Andrea, a Milano). E i soffitti al neon realizzati nei primi anni Cinquanta, collaborando con l'architetto Luciano Baldessari, fra l'arabesco lumi-

noso sullo scalone della IX Triennale milanese, nel 1952, e i tre soffitti realizzati nella Fiera di Milano nel 1953 e nel 1954, erano proposizioni segniche luminose spaziali ambientali. Fra le quali il soffitto realizzato per la Fiera del 1954, con l'effetto di un neon disposto a libero grafismo, su un fondo matericamente animato, risulta essere quello più vicino a un segno e a un contesto di tipo informale.

D'altra parte lo "spazialismo" fontaniano si configura in mediazione emblematica attraverso la formulazione dei "buchi", avviati fra 1949 e 1950. Le cui trame in alcuni casi hanno un andamento più ordinato e risultano una sorta di costellazioni ove la spazialità segue anche un accenno cosmico maggiormente esplicito, mentre altri risultano meno ordinati, finché avviene nei più maturi e complessi un rapporto di intrusione di materia; che prelude l'effetto decisamente materico, tridimensionale, delle "pietre".

Naturalmente i "buchi" sono un presupposto di quello che si ritrova anche nelle tele di Fontana dell'ultimo decennio, quando cioè si affermerà la dimensione dei "tagli", costituendo infatti gli uni e più radicalmente gli altri un aspetto fondamentale della rottura spaziale dell'assolutezza univoca della superficie. Ma perché Fontana "bucava" e poi "tagliava" la superficie dei propri "dipinti"? Sicuramente appunto per rompere con atto innovativo veramente rivoluzionario l'assolutezza della superficie, certo fattualmente ma soprattutto concettualmente.

La conquista della superficie è una delle questioni fondamentali caratterizzanti, in termini di linguaggio, la problematica dell'arte contemporanea, esattamente in particolare della prima metà del XX secolo, nel senso che ha segnato un nuovo traguardo. Rispetto al quale tuttavia l'intervento perforante operato da Fontana ha aperto una prospettiva ulteriore, insomma di netto superamento di un traguardo storicamente acquisito. Prima del quale traguardo di conquista dell'assolutezza intransitiva della superficie (detto schematicamente), della tela o di altro supporto, otticamente la superficie stessa risultava come sfondata prospetticamente configurandosi un "altrove" spaziale di immagine. Pensate alla dimensione prospettica rinascimentale, pensate a un dipinto del Rinascimento messo su una parete: è chiaro che si tratta di un'altra dimensione percettivo-concettuale rispetto alla fisicità immediata della parete su cui quel dipinto è posto. Ma a un certo momento si è cominciato non più a guardare prospetticamente (e dunque illusionisticamente) attraverso la superficie, ma a costruire delle situazioni formali a partire dalla realtà fisicamente, oggettualmente invalicabile della superficie. È accaduto nell'esperienza del cubismo "sintetico"; e di lì si comprende perché sia Malevič sia Mondrian si

siano mossi in quella direzione per costruire, sulle superfici stesse, delle entità formali astratte, e dunque organizzare delle presenze di forme sulla assolutezza di campo della superficie. Da allora anzi questa è diventata un punto di partenza perfino per pittori figurativi.

Ora quella conquista, che indubbiamente è fondamentale soprattutto per il filone non-figurativo delle ricerche dell'avanguardia del XX secolo, quella certezza insomma, "bucando" la tela, Fontana viene a mettere risolutamente in causa. Giacché cerca non più una possibile spazialità configurata soltanto a partire dalla superficie, che significava poi dare un valore di cosa alla superficie (tanto che i cubisti parlavano allora di "quadro oggetto"), ma risolutamente – direi persino fisicamente – di alludere ad una spazialità diversa, incommensurabilmente infinita, attraverso e oltre la superficie stessa. Un quadro la cui superficie potesse offrire illusivamente una spazialità prospettica di "altrove" suggeriva energeticamente appunto una diversa dimensione immaginaria rispetto alla fisicità del muro stesso, stabilendo rispetto all'imminenza di questo una suggestione di spazialità dunque radicalmente diversa, e necessariamente di dimensione ideale. Invece, collocato sul medesimo muro, un quadro la cui superficie si offrisse come assoluto intransitivo schermo, risultava non esservi più differenza di qualità di spazio fra il dipinto, fra quella superficie sulla quale si manifestavano delle forme, e la parete su cui il quadro stesso era apposto. Si stabiliva una connessione di fisicità paritetica che i cubisti nella fase "sintetica" della loro ricerca hanno cercato di sancire fenomenologicamente, ponendo entro il contesto pittorico testate di giornali. Che costituivano dunque "cosa", fisica come il muro stesso, in una ideale continuità d'approdo entro la spazialità del vissuto quotidiano.

Ed è appunto questa la condizione infranta dall'immaginazione di Fontana, che non si contenta più dello spazio fisico nel quale si agisce, appunto operando sulla superficie, accettandone la fisicità ultimativa, ma attraverso la superficie, forandola, oltrepassandola, si apre a una dimensione spaziale nuova, infinita. E che dipende da tante altre intuitive percezioni originate da suggestioni della scienza, e da molte altre questioni e anche da una percezione della complessità spaziale. Giacché non era più questione né di uno spazio prospettico, né di una superficie assoluta e intransitiva, ma di uno spazio contingente, di uno spazio sì materiale ma che riusciva ad acquisire emblematicamente una diversa eventualità di respiro cosmico.

Diciamo pure che una tale dimensione di respiro "cosmico", per esempio, i futuristi italiani, alla fine degli anni Trenta, l'avevano già ben percepita, ed era quello che Prampolini chiamava "idealismo

cosmico". C'è in effetti una tangente, nella seconda metà dei Trenta, riconoscibile attraverso una serie di episodi sintomatici, circoscritti ma molto significativi, e che andrebbe meglio ricostruita, esattamente tra il lavoro di Fontana e la contemporanea immaginazione "cosmica" di Prampolini, passando anche per l'esperienza allora, a Milano, del giovane Munari. Del resto attraverso la mente di Fontana una ben chiara idea dell'importanza del futurismo, come si rifletterà infatti nell'enunciazione contenuta nel *Manifesto Blanco* del 1946.

Tuttavia Fontana pensava retrospettivamente a Boccioni (allora, fino agli anni Cinquanta non si aveva infatti ancora un'idea dell'importanza dell'alternativa posta alle proposizioni di Boccioni dalle formulazioni di Balla, già nei primi anni Dieci). Ricordo che quando organizzai, con Maria Drudi Gambillo, nella Galleria d'Arte Moderna di Torino, nel 1963, la prima grande retrospettiva dell'opera di Balla, cercai di avere delle testimonianze sulla sua importanza richiestemi per "La Fiera letteraria", e chiesi perciò anche a Fontana un breve testo. Non aveva in verità molta voglia di scrivere, ma mi ha inviato una lettera entusiasta sull'inventività di Balla, chiaramente indicandomi come si fosse implicitamente reso conto che l'eminenza creativa del futurismo non fosse costituita soltanto dal lavoro di Boccioni<sup>6</sup>. Ma c'era anche un terzo personaggio da individuare che avrebbe potuto più approfondire il rapporto, forse ricordando a Fontana qualcosa del proprio vissuto, ed era appunto Prampolini.

Tuttavia la proiezione "cosmica" di Prampolini si era costituita in una dimensione di immaginazione, che poi rimbalzava da tale cosmogonia, da quell'origine della materia, a livello di simbolizzazione psicologica, configurando insomma immaginativamente un insieme iconico di per sé piuttosto complesso nelle sue virtualità allusive (anche attraverso differenziazioni materiche e segniche di ruoli). Mentre Fontana l'allusione "cosmica" la essenzializza e nello stesso tempo la radicalizza proprio invece nella fisicità di questa allusione a una spazialità "altra". Che infatti nei "buchi" non è più figurata come in qualche modo ancora nel caso del "cosmico" del Prampolini degli anni Trenta e anche inizio Quaranta ma diventa, nella sua fisicità di gesto trasgressivo, un emblema appunto di una spazialità diversa, dunque "altra", di una spazialità infinita, agravitazionale. Proprio quale Fontana ha tentato di esemplificarla nell'"ambiente nero" realizzato nel 1949.

Questo per dire che così si configura, "spazialmente", l'avvio della vicenda, d'una decina d'anni, del Fontana informale, che da una parte allude alla spazialità infinita attraverso i "buchi", dall'altra mette in moto una diversa sensibilità di rapporto spaziale

attraverso l'intervento energetico nella materia, come nel caso dell'iconografia spaziale del gorgo, del vortice, quasi in un'iconografia dell'origine dello spazio. Tema, quello del vortice, che del resto lo stesso Balla, nel 1913, aveva affrontato. In effetti c'è una connessione assai forte, direi d'immaginazione simpatetica, tra Fontana e Balla, giacché Balla è sempre stato molto inventivo, e altrettanto Fontana: inventivo quanto felicemente lieve. Una sorta di creazionismo ricorre insomma nel lavoro di entrambe, dal punto di vista delle soluzioni formali, e anche dal punto di vista di una capacità di sfida eclettica nel senso di fare cose diverse in situazioni di ricerca del tutto contigue.

Fontana è l'unico degli "spazialisti" (non soltanto milanesi) realmente spaziale, l'unico che faccia cioè i conti con una dimensione nuova dello spazio, giacché tutti gli altri, compresi i giovani (a Milano, Crippa e Dova, per esempio; a Venezia, per esempio, Tancredi), si muovevano sempre, pittoricamente, in termini di segni sulla superficie. Mentre Fontana ha sfondato la superficie, ponendo dunque la questione appunto di uno spazio "altro". Mentre appunto anche a Venezia nelle fantasie spaziali segnico-gestuali di Guidi, quanto nell'analisi segnica minuziosa di De Luigi, capifila storici del gruppo, permane il limite della pratica intransitiva della superficie, che è quella che Fontana invece sfonda in una reale diversa dimensione di transitività enunciante emblematicamente un possibile effettivo spazialismo. La cui realizzazione gli "ambienti spaziali", a cominciare da quello del 1949, intendevano in qualche misura esemplificare, *in factis*.

Si verifica, nel lavoro di Fontana, un'accentuazione materica nel ciclo delle cosiddette "pietre", in realtà frammenti di vetro, che hanno un certo significativo effetto d'incidenza luminosa, presenze "in positivo", sulla superficie, in un contrappunto con le presenze "in negativo" costituite dai "buchi". E, come già del resto proprio nel caso dei "buchi", ma forse in misura al confronto più eclatante (come del resto accadrà anche nel caso di diversi dipinti del ciclo "barocchi"), ne vengono alcuni capolavori, che sono fra quelli maggiori dell'informale italiano ed europeo, verso o a metà circa degli anni Cinquanta. Le "pietre", i frammenti di vetri colorati, sono disposti come una sorta di ulteriore costellazione.

Cioè se i "buchi", appunto sempre presenti (in buona parte del lavoro di Fontana – né soltanto pittorico – negli anni Cinquanta e Sessanta), danno una dimensione di una spazialità "oltre", le "pietre" danno invece un riferimento ad una spazialità "al di qua" della superficie. Ma gli uni e gli altri alludono sempre comunque a una dimensione cosmica, proprio anche in un senso fantasticamente astronomico e infine astronomico.



Poi le cose si complicano e a metà degli anni Cinquanta viene fuori, in pittura, un ritorno più esplicito del filone di immaginazione “barocca”, che del resto costituisce nel tempo una polarità fondamentale dell’immaginario fontaniano. E che si giustifica non tanto nel discorso di un “neobarocco”, anacronistico e citazionistico, nei termini di episodio di una storia grammaticale della fortuna del “barocco” o del Seicento. Che nell’arte italiana della prima metà del XX secolo si incammina per tutt’altre vie che quelle battute da Fontana; e forse l’unico esito di qualche vitalità realmente creativa è nell’ambito dell’immaginario visionario di Scipione, altrimenti finendo in grammaticalismi senza via di uscita, quasi sempre sostanzialmente citazionistici, e dunque piuttosto anacronistici.

La tensione al “barocco”, nel lavoro di Fontana, costituiva sostanzialmente il punto cruciale di manifestazione di un dinamismo vitalistico che riscattasse l’inerzia della materia. E questo lo si capisce molto bene, per esempio, nelle “prove al vero” della quinta porta del Duomo di Milano, dell’inizio degli anni Cinquanta. In quelle piuttosto che nei bozzetti, che pure risultano molto suggestivi. Quando sono state esposte nel 1999 a Milano nel Museo Diocesano dopo un restauro credo fatto in occasione di quella mostra iscritta fra quelle del centenario, le “prove al vero” risultavano veramente impressionanti. E se nell’insieme dell’attività di Fontana l’ambito dell’arte sacra mi era sempre sembrato risultare assai particolare, certo molto geniale e inventivo ma sempre un po’ marginale e occasionale, in quella circostanza si capiva molto bene, soprattutto appunto di fronte alle “prove al vero”, la straordinaria potenza plastica messa in atto da Fontana attraverso il movimento della materia con un’energia veramente quasi berniniana, quale si coglieva nelle fortemente aggettanti figure dei vescovi ambrosiani. Il “barocco” fontaniano costituisce un filone molto significativo del suo immaginario, passando a lungo per la scultura, figurativa, in particolare negli anni Trenta e Quaranta, fra Milano e Buenos Aires, e ritorna come momento cruciale e inventivo al culmine dell’esperienza materica operata sulle superfici bucate, a metà dei Cinquanta, in pittura.

Ma vorrei cominciare a parlarvi finalmente del mio rapporto diretto con Fontana che, se data da poco oltre metà del 1957, quando venni appunto a cercarlo a Milano (e aveva nella cantina dello studio di corso Monforte ancora tanti capolavori), in realtà si è polarizzato in esiti sul piano dell’attività storico-critica soprattutto nel 1959, appunto fra il saggio pubblicato in “Il Verri” e l’antologica organizzata all’Attico, che parimenti risaliva agli anni Trenta (e potrei aggiungere prima la recensione in “Il Taccuino delle Arti” della sua personale parigina



1. Copertina del catalogo della personale antologica alla Galleria L'Attico, Roma, ottobre-novembre 1959 (grafica di E. Crispolti)

alla Galerie Stadler, all’inizio del 1959, nonché l’anno prima l’entusiasmo per la sua strepitosa, nuovissima, sala di “gessi”, “inchiostri” e sculture “su gambo” nella Biennale veneziana).

La redazione del catalogo generale delle opere di Fontana mi ha posto diversi problemi, uno dei quali, peraltro preliminarmente metodologicamente, è stato quello di come ordinare il tanto materiale pur disordinatamente disponibile. Dieci anni dopo ho realizzato anche il *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, che come impostazione è tuttavia risultato al confronto assai semplice, trattandosi sostanzialmente di mettere in fila anno per anno le opere, al massimo all’interno di ogni anno assimilando i temi ricorrenti (nudi, nature morte, paesaggi, ecc.). Invece nel caso di Fontana, se la sequenza cronologica poteva risultare sufficiente per il lavoro di sculture fra anni Venti e Quaranta (e tuttavia già dovendovisi enucleare l’attività di collaborazione con gli architetti), relativamente già agli anni Cinquanta, ma sarà poi il grande problema dell’ultimo decennio, si è di fronte a ben distinti e tuttavia compresenti cicli di lavoro. Quindi si è invece seguita l’idea, pur entro una traccia cronologica di base, di riordinare il lavoro di Fontana per cicli, alcuni come i

“tagli” cronologicamente molto estesi, praticamente dal 1958 al 1968, altri più brevi, come quelli delle “pietre” o dei “barocchi”, per esempio. Cicli naturalmente non inventati ma fondati su una tipologia che Fontana si era assunto non soltanto come distinta pratica di lavoro ma anche nominalmente. Quindi utilizzando anche delle indicazioni un po’ gergali con le quali distingueva la diversità delle sue opere degli ultimi due decenni (pur entro il costante e significativo riferimento a “concetto spaziale”), si è cercato di ordinarle in una successione plausibile quanto chiara e rigorosa. Tra i dipinti “barocchi” alcuni sono di grande complessità materica, ma ce n’è anche un gruppo, i più tardi, dove invece si è più lasciato andare a una sorta di gestualità spettacolare, quasi fine a se stessa. E che, presa di per sé, può apparire francamente anche un po’ superficiale.

Per rifarmi a come si è impostato il mio primo rapporto diretto con Fontana, ricordo che quella sua personale romana nel 1958, prima evocata, alla Galleria Selecta, in via di Propaganda Fide, che era un’emissione romana di Carlo Cardazzo, suo mercante milanese (Galleria del Naviglio), fu interamente dedicata a tali dipinti più disinvoltamente “barocchi”, realizzati nel 1957. Era la prima volta che si vedevano opere di Fontana in una maniera così estesa a Roma, e per di più opere molto recenti, ed ero rimasto colpito e incuriosito, ma anche un po’ sconcertato appunto da una certa eccessiva “facilità” di soluzioni.

Poi mi è capitato di venire qui a Milano e di cercarlo. Era una persona generosissima, e curiosa, apertissimo a tutti gli incontri sia con giovani artisti, sia con giovani critici, come nel mio caso (avevo 24 anni). Il sopralco del suo studio, ma soprattutto la sottostante cantina erano allora piene di opere di anni diversi, soprattutto di pittura, molti capolavori. E fu per me una rivelazione profonda, sconvolgente. Mi convinsi subito della straordinaria libertà e intensità del suo immaginare e dell’originalità delle sue proposizioni “spaziali”. Ben al di là di quel lotto tardo di dipinti “barocchi” visti a Roma, mi colpiva la profondità e insieme levità inventiva di “buchi”, “pietre”, e “barocchi” maggiori.

Sebbene Cardazzo si desse da fare per sostenere la sua attività di pittore “spaziale”, in realtà Fontana viveva, come del resto in buona parte era vissuto già negli anni Trenta, a Milano, del lavoro di collaborazione con gli architetti. Che andava da interventi in contesti architettonici monumentali a interventi prettamente d’arredo (nei quali ultimi utilizzava in particolare la sua abilità spericolata di scultore ceramista). Dunque era ancora possibile trovare nel suo studio un campionario straordinario di opere degli anni Cinquanta e alcuni capolavori. Altrettanto del resto che presso i non nume-

rosi ma affezionati suoi collezionisti, a cominciare da quell’ingegner Boschi che ha poi donato i propri strepitosi Fontana (con tutto il resto dell’estesissima collezione) al Comune di Milano, oggi nel CIMAC e nella casa-museo di via Jan.

Un mercato effettivo delle opere di Fontana non si verificherà in effetti se non subito dopo la antologica assai consistente che organizzai nel 1963 nel Castello de L’Aquila, nell’ambito della grande mostra internazionale *Aspetti dell’arte contemporanea*, in un “omaggio” che (dopo quello dedicato a Burri l’anno prima in *Alternative attuali*) vi si confrontava con quello a Cagli e con quello all’architetto Ludovico Quaroni (curato da Paolo Portoghesi). E malgrado che, dopo gli anni del rapporto con Cardazzo, fossero subentrati alla fine dei Cinquanta alcuni anni di amichevole rapporto con Peppino Palazzoli, proprietario della milanese Galleria Blu, fu soltanto con il contratto con la sede romana della Marlborough Gallery che un mercato del Fontana pittore è effettivamente decollato.

La visita nello studio di corso Monforte 23 mi convinse sia della vitalità e varietà del suo lavoro, in quell’avviata seconda metà dei Cinquanta, sia dell’intensità e varietà del suo percorso creativo nella prima metà dei Cinquanta, e anzi già anche nella seconda metà dei Quaranta, innescando molte curiosità sulla sua storia di scultore fra anni Venti e primi Quaranta. Dunque mi coinvolgeva nell’attualità e al tempo stesso mi spingeva alla curiosità della storia. E se lì è nato il mio rapporto diretto con Lucio e la mia partecipazione, più o meno direi “in tempo reale”, da vero e proprio “compagno di strada”, alle ulteriori e numerose elaborazioni messe a punto dalla sua ricerca piena di curiosità e liberissima, tuttavia allora è cominciata anche la mia curiosità di andare all’indietro nell’esplorazione del suo lavoro, per capire e ricostruire cosa avesse realizzato in gioventù, in particolare lungo gli anni Trenta.

Con i “gessi” che Fontana realizza allora siamo al limite della sua esperienza informale, che considero conclusa anche con il ciclo degli “inchiostri”: assieme alle sculture “su gambo”, gli uni e gli altri protagonisti della strepitosa sua sala nella Biennale veneziana del 1958. Proposizioni tutte il cui pronunciamento di novità ho potuto vivere dunque quasi in presa diretta.

I “gessi” più monumentali (quelli esposti a Venezia) hanno forme curiose che in qualche modo si ritrovano anche proprio nelle sculture “su gambo”, nuovissime nella loro disinvoltura propositiva: forme chiuse o forme di foglie ma anche quasi di funghi atomici. Alcuni dei “gessi” più raccolti, precedenti rispetto a quelli veneziani, Lucio li chiamava “panettoni”. E c’è una sorta di riferimento cosmico lunare e altrimenti un effetto come di muro.



2. Mostra personale di Fontana, Galleria Blu, ottobre 1964. Da sinistra: Giulio Carlo Argan, Fontana, Peppino Palazzoli (proprietario della Galleria) e Crispolti

Gli “inchiostri” e le aniline costituiscono un altro aspetto della conclusione dell’esperienza informale di Fontana. Sono grandi tele, in realtà pochissimo dipinte, dove ritornano i “buchi”, presenti del resto anche nei “gessi”. Alcuni dei più significativi sono stati appunto esposti sempre nella sala veneziana. È un ciclo che si è concluso con alcuni dipinti che avevano un’aria vagamente paesaggistica, “nuagista”, sui quali verso la fine del 1958 Fontana ha operato i primi “tagli”. La cui elaborazione matura peraltro rapidissimamente, esposti già all’inizio del 1959, a Milano, alla Galleria del Naviglio e subito dopo a Parigi, alla Galerie Stadler. Proposizioni che aprono, e poi negli anni innervano, la ricerca di

Fontana ormai oltre l’informale. In questo senso la Biennale veneziana del 1958 era stata per Fontana molto importante, avendovi avuto una grande sala appunto con dipinti del tutto nuovi quali le grandi tele del ciclo degli “inchiostri”, i “gessi” (dipinti a pastello) e con le sculture “su gambo”. Era il momento in cui insomma culminava l’esperienza di Fontana informale e si apriva la vicenda successiva. In Europa l’informale ha la sua grande vicenda da metà degli anni Quaranta: in Francia con Dubuffet, Fautrier, poi Hartung, Wols; in Italia con Fontana dal 1947, con Burri alcuni anni dopo. Alla fine dei Cinquanta, mentre l’informale stava divulgandosi, sul piano della ricerca euristica era invece

il momento di concludere aprendo nuove prospettive. E i giovani pensavano infatti a qualcosa di nuovo, oltre l'informale (Romagnoni, o altrimenti lo stesso Dova, per esempio, a Milano cercavano di andare oltre). Dialogando con Emilio Tadini e Roberto Sanesi, a Roma, nella primavera del 1960, avevo organizzato in proposito una mostra intitolata *Possibilità di relazione*, dove, riferendomi vagamente al "relazionismo" di Enzo Paci, cercavo di individuare sintomi di novità rispetto alla ricerca informale, ormai peraltro del tutto accademizzata. Era un'esigenza che a suo modo sentiva anche Fontana, ed è da lì che si apre il suo discorso nuovo relativo agli anni Sessanta. E che riguarda anche gli svolgimenti del mio sodalizio a distanza, rinsaldato appunto dalle novità che la sua ricerca veniva proponendo. E riguarderà poi il mio impegno a difesa della sua opera dopo la scomparsa, nel 1968: appunto in un tracciato ideale dalla mostra all'Attico alla redazione del catalogo generale. L'antologica all'Attico ha ricapitolato sinteticamente l'intera vicenda creativa di Fontana, che altrimenti fino ad allora era stata documentata a Roma soltanto con la ricordata mostra alla Selecta, nel 1957, dopo la Quadriennale del 1955-56. A livello di critica ufficiale (Venturi, Argan, Brandi) a Roma allora stentava ad affermarsi un serio discorso sul lavoro di Burri, e c'era molta diffidenza anche riguardo a quello di Fontana.

Lucio era stato a Parigi nel tempo in cui vi era presente anche Venturi, esule, dopo il rifiuto di giuramento di fedeltà allo stato fascista, in quanto professore universitario. Ma non c'erano stati rapporti. Negli anni Trenta Venturi era attento ad altro, difendeva Modigliani e si interessava ai "Sei" di Torino che in modi di cultura tardo-postimpressionista tentavano un cauto antagonismo rispetto al Novecento. Nel dopoguerra, a Roma, Venturi era ben lontano dal crogiolo di attività che coinvolgeva Fontana entro la situazione milanese; sostanzialmente incredulo rispetto alle effettive sue qualità, connesse a una troppo mobile e "incoerente" immaginazione. Argan era molto prudente e sostanzialmente distante, da spettatore intelligente ma sostanzialmente non interessato sfuggendo ogni coinvolgimento.

Dopo l'incontro a Milano sentivo la necessità di dimostrare l'effettiva statura complessiva della personalità di Fontana. E la mostra all'Attico (galleria chiamata così perché si trovava sull'attico del palazzo a sinistra della scalinata di Trinità dei Monti, in piazza di Spagna) è stato un tentativo di ricapitolare i momenti salienti d'un percorso che ormai m'ero ben reso conto fosse lungo e complesso. Un tentativo in piccolo, giacché lo spazio era piuttosto limitato. Tuttavia sono riuscito ad esporre parecchie opere di Lucio, anche di grande qualità, dagli anni

Trenta ai nuovissimi "tagli". La mostra l'ha visitata Marchiori, ma anche lui era diffidente.

Ciò che infastidiva la critica italiana, inconsciamente ma con un indubbio peso di negative conseguenze di valutazione complessiva del suo profilo d'artista, era l'intima motilità immaginativa costantemente espressa nel proprio lavoro da Fontana, e già negli anni Trenta ma certo soprattutto nei Cinquanta. C'era allora, molto radicato, il preconetto (di origine idealistica e di pratica d'ascendenza formalistica "purovisibilista") della "coerenza", cioè di quella che si soleva chiamare "coerenza di stile". Se se ne vuole avere un'idea, un po' ingenua in verità e quasi portata al parossismo, si leggano le oneste raccomandazioni contenute in *Saper vedere* di Matteo Marangoni, in nome di una venerazione della coerenza: mantenere un impianto di stile costante, senza sostanzialmente trasformarsi, e tanto peggio operare in modi diversi contemporaneamente, come accadeva invece a Fontana già negli anni Trenta ed è accaduto soprattutto nei Cinquanta e più ancora accadrà nei Sessanta.

C'è chi ha parlato disinvoltamente di "nomadismo", per artisti in realtà piuttosto confusi nelle loro intenzioni che non realmente liberi ed euristici nel loro ricercare. Infatti il nomadismo vero significa essere assolutamente liberi nei movimenti immaginativi, come lo sono stati in particolare un Max Ernst o un Klee, o altrimenti un Duchamp<sup>7</sup>. Ma ciò risultava incomprensibile per la mentalità critica italiana, la cui educazione era di fondamento sostanzialmente idealista. Venturi aveva polemizzato con Croce, ma sempre dentro una dimensione idealista. Brandi credeva di essere un fenomenologo, e invece manifestava nel suo pensiero e nelle sue scelte una tara idealista fortissima. Quanto a fondamento idealistico, Argan aveva fatto un salto di aggiornamento giacché era di fondo un gentiliano, integralista, anziché un crociano, possibilista (come invece Venturi).

Tutti predicavano la coerenza nell'operare, da parte dell'artista. E la coerenza costituiva una preminente componente nel giudizio di valore sull'opera e soprattutto sull'etica professionale dell'artista stesso, sul suo percorso creativo. Ricordo che quando Venturi ha portato noi studenti a visitare la grande antologica di Picasso, nel 1953, alla GNAM, quello che non riusciva a giustificare era proprio la sua motilità immaginativa. Non molto prima Brandi aveva dubitato della portata di *Guernica* in base a una presunta incoerenza nel rapporto fra zone linguisticamente improntate alla mentalità di sintesi postcubista e altre improntate presumibilmente a una mentalità di deformazione surrealista.

Analoga era la diffidenza verso la libertà di determinazioni immaginative manifestata nel lavoro di Fontana. Ma un altro presupposto idealistico e

pedantesco era poi quello che le cose importanti realizzate da un artista dovessero per loro natura essere necessariamente complesse. Fontana era invece riuscito a dimostrare l'estrema potenza della semplicità dell'atto immaginativo e soprattutto della sua essenzialissima realizzazione (come del resto, a suo modo, il più sublime e poetico Miró surrealista, di fine anni Venti, per esempio). Fontana riesce a operare in un'estrema semplicità, quasi in una dimensione orientale, riferendosi all'ambito dello Zen (non che Fontana in realtà ci pensasse effettivamente, tuttavia giacché ne parlava allora Michel Tapié non si può escludere una qualche suggestione). Il suo era un gesto essenziale e profondo ma sempre molto libero.

Quindi la particolarità della proposta fatta da un giovane, non certo autorevole, come poteva essere il sottoscritto, a fine anni Cinquanta, venticinque o poco più, e che Fontana accettava e apprezzava nella sua spontaneità. Non certo autorevole, sebbene avessi studiato con Venturi: e tuttavia in quel periodo mi ero anche contrapposto proprio a Venturi, essendomi reso ben conto di quanto l'informale fosse stato ben più importante che l'"astratto concreto" venturiano. E con incoscienza giovanile lo avevo anche scritto a chiare lettere nella presentazione contenuta nel catalogo dell'importante personale, del tutto in chiave informale, di Vacchi sempre all'Attico alla fine del 1958. E nell'ambiente romano era successo un putiferio, soprattutto perché, essendo io un allievo di Venturi, tutti avevano pensato che questi avesse cambiato repentinamente idea. Quindi il panico si era diffuso fra gli "astratto-concreti", che poi in buona parte mi hanno dato in effetti ragione essendo diventati informali (da Afro a Santomaso), ma allora erano sul fronte opposto (salvo Corpora) o già da anni transfughi (Morlotti e Vedova).

L'antologica all'Attico si concludeva con l'apertura problematica suggerita nel loro composto monocromatismo dai "tagli", oltre l'esperienza informale; vi era dunque appena percepibile questo momento nuovo della ricerca di Fontana. In tale prospettiva, in termini di linguaggio, si pone allora soprattutto appunto il problema del monocromatismo. L'informale europeo e nordamericano aveva quali punti di riferimento un'idea della magmaticità primaria, del caos, del gesto immediato, una sorta di disordine originario e un ambito segnico e materico frammentario. Nel quadro dell'avanguardia europea alla fine degli anni Cinquanta, in contrapposizione, ha cominciato a manifestarsi un interesse nel fare ordine nelle immagini, e la prima intenzione di ordine è stata quella di superare l'impianto materico e del disordine segnico e gestuale. Il monocromatismo rappresentava dunque una forma di reazione, da una parte di riscontro mentale

prima ancora che percettivo, e dall'altra di determinazione di ordine formale. È una tendenza che si manifesta nel gruppo Zero in Germania, e in Nul in Olanda, ma che rimbalza, per esempio, anche nel lavoro di Manzoni, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.

Fontana percepisce allora questa necessità del superamento del materismo, del segnismo e del gestualismo informale, la dichiara attraverso appunto un orientamento al monocromo, che interessa sia il ciclo dei nuovi "buchi", sia in particolare l'elaborazione dei "tagli", che inizialmente nascono appunto sulla base delle aniline "nuagiste" (cioè gli ultimi "inchiostri"), e poi, all'inizio del 1958, diventano del tutto campo d'affermazione del monocromo.

Nel 1960 c'era stata una mostra importante *Monochrome Malerei*, organizzata al museo di Leverkusen da Udo Kultermann, nella quale si è messa insieme una trama di nuovi atteggiamenti presenti nell'arte europea, relativamente soprattutto al lavoro di una nuova generazione ormai in campo (da Mack e Piene a Rainer, a Van Hoeydonck, da Manzoni a Castellani, a Lo Savio). Le proposizioni di Fontana costituivano un punto di riferimento, e molto vivo era già allora particolarmente in Germania l'interesse per la sua opera. C'era stata poi una consistente sua mostra nello stesso Schloss Morsbroich a Leverkusen, nel 1962, e l'anno seguente un'altra nel Kölnischer Kunstverein, appunto a Colonia.

Ma fra 1959 e 1960 Fontana realizza anche il ciclo delle "nature", possenti sculture materiche in terracotta (poi tradotte in bronzo, con qualche perdita d'intensità espressiva elementare). Se da una parte, nei "tagli" e in nuovi "buchi", abbandona radicalmente il materismo, dall'altra parte, come appunto nelle "nature", riutilizza la materia in una gestualità elementare di rapporto segnante. In effetti un aspetto costantemente ricorrente nell'opera di Fontana, sia scultore che pittore, e sia negli anni Trenta e Quaranta che nei Cinquanta e Sessanta, è il rapporto diretto, corsivo, con la materia, è insomma la corsività di quello che un tempo si indicava come il "ductus". E questo avviene dunque nuovamente nelle "nature", dove s'afferma un gesto elementare come il bucare le sfere di terra, quasi a segnare originariamente dei nuovi mondi. Nell'intervista di Carla Lonzi, contenuta nel suo *Autoritratto* del 1969<sup>8</sup>, Fontana fa proprio riferimento al gesto dell'uomo che vuole apporre un primo segno di identità e di possesso in un luogo dove non c'è nulla. E il suo è anche implicitamente l'anticipazione di un atteggiamento espressivo di tipo "povero".

Ma nel ciclo degli "olii", negli anni Sessanta, è evidente un altro aspetto di ulteriore rapporto immediato, corsivo, segnico e gestuale, con la materia. Vi

si ripropone il monocromatismo ma anche un esteso esercizio di grafismo (e si ricordi a riscontro la produzione di Fontana degli anni Trenta, nella quale l'immagine nasce da un segno, da graffiti), nonché, in particolare nei più maturi, un gestualismo a volte violento, che opera squarci (quasi come nei "metalli") piuttosto che semplici buchi. E in alcuni "olii" ricorre anche una ridondanza "barocca" del segno e del gesto lacerante. In un'intenzione possessiva assimilabile a quella degli interventi operati sulle "nature".

Ed eredità di immaginazione "barocca" e manifestazione di una sorta di sensibilità d'immaginazione "pop" si intrecciano in una serie di grandi quadri quadrati (un metro e mezzo di lato) dedicati nel 1961 a Venezia, e oggetto allora di una mostra presso la Martha Jackson Gallery, a New York. Dipinti molto importanti perché, da una parte, vi si ripropone il discorso dell'espressività della materia, e, dall'altra, vi si afferma una specie di folata immaginativa assolutamente allegra, entusiasta, libera e manifestamente ammiccante ai mitologemi del consumismo turistico lagunare. Sono dipinti che non piacciono ad alcuni collezionisti che amano il lavoro di Fontana in senso puristico, considerandoli quasi una vacanza rispetto al suo abituale rigore e nitore d'immagine.

In realtà il suo è sempre un rigore in termini tuttavia di libertà, insomma di autotrasgressione. In quella serie di dipinti dedicati a Venezia, che mi sembrano quasi tutti degli straordinari capolavori, s'incontrano i luoghi tipici del kitsch veneziano ma proposti del tutto reinventandoli appunto con straordinaria libertà d'immaginazione allusiva. C'è l'immagine solare, archetipa, l'elemento cosmico del vortice, che era già in alcuni quadri del ciclo dei "buchi" e che qui troviamo quale simbolo solare, con un taglio in mezzo. C'è il ricciolo barocco longheniano, c'è l'ondeggiare della laguna. C'è piazza San Marco, con la folla e il fremito dei piccioni. C'è persino "il chiaro di luna" deprecato da Marinetti. E in tutti ricorre un rapporto corsivo con la materia, l'olio entro il quale Fontana scrive la conformazione dell'immagine.

Il ricorso cromatico è il più vario in queste grandi tele, con effetto di densità corposa di vernice, che offre una sommarietà diversa, in qualche misura più brutale, rispetto all'olio. Le gamme sono generalmente dense, a volte quasi gravi, sempre sostenute. Si serve a volte totalmente dell'argento o dell'oro, anche dunque per un intero dipinto. L'uso dell'oro, che ricorre non solo nelle "Venezie" ma anche in numerosi "olii" dei primi anni Sessanta, e che comunque si ritrova anche in alcuni "tagli", come del resto si ritrovava in sculture e ceramiche di Fontana degli anni Trenta, nel repertorio del suo immaginario cromatico ha certamente origine remo-

ta da una suggestione di Wildt. Il quale dava naturalmente all'oro una valenza di componente simbolica, mentre per Fontana la presenza dell'oro ha sempre avuto finalità luministica, nelle sculture, e tuttavia anche di sontuosità narrativa, come accade quando, per esempio, ricorre appunto nelle "Venezie".

A olio realizza poco dopo il ciclo di grandi dipinti ovali, tutti del medesimo formato, che ha chiamato *Fine di Dio*. Ove è presente l'archetipo dell'uovo sulla cui valenza iconica simbolica Gillo Dorfles ha insistito particolarmente quando, a metà del 1963, il ciclo era stato presentato per la prima volta nella personale alla Galleria dell'Ariete, a Milano. E ancora forte vi è parimenti il rapporto con la materia, con la superficie, risolti come sono generalmente, questi particolari dipinti, in un monocromatismo inderogato e attraverso un intervento diretto, segno-gestuale, sulla materia, squarciando più che forando la superficie. Ci sono infatti appunto più o meno squarci, e un tracciato di grafismo mentre la superficie dell'olio presenta una certa consistenza, risultando dunque solcata, incisa, squarciata. E sono dipinti giocati fortemente, quasi sempre (salvo che non li abbia poi rivestiti di lustrini), sulla clamorosità del colore, monocromaticamente, spesso anche in rosa "shocking", diceva Lucio.

L'impostazione ricorrente è una definizione d'immagine embrionale graffiata intorno a un elemento centrale forte, realizzato appunto a squarcio. È un aspetto del Fontana nuovo orientato verso un'accentuazione forte appunto dello strappo e del segno, nella produzione degli anni Sessanta, costituendovi anzi una fondamentale polarità, in una bipolarità di cui l'altro termine corrisponde invece alla nettezza dei "tagli" e poi dei "teatrini" e intanto anche di nuovi "buchi".

E un altro aspetto di rapporto materico diretto è nella pratica di una materia nuova, nel ciclo dei "metalli". Ben diverso negli esiti rispetto al rapporto con la materia primaria sviluppato da Burri nei suoi "ferri", che erano giocati sulla ruggine e insomma sulle connotazioni della loro materialità, Fontana usava invece delle lastre nuove, specchianti, di ottoni, di rame, la cui virtuale matericità corsivamente esaltava con tagli, squarci e buchi, ancora appunto in un rapporto del tutto diretto, gestuale, segno.

L'idea era nata in relazione all'immagine di New York, quando vi era andato in occasione della mostra delle "Venezie". Una serie piuttosto ampia di disegni e studi preliminari dimostra come prima avesse infatti immaginato di celebrare New York, come Venezia, in dipinti a olio. Ma gli era risultato difficile esaltare così la sensazione dei riflessi luminosi sulle fiancate dei grattacieli, e allora ha pensato a servirsi del metallo, di lastre già di per sé riflettenti. La prima mostra alla Galleria dell'Ariete a Milano, nel 1962, era stata intitolata

appunto *New York*. Lavorava il metallo direttamente, violentemente. Come del resto era accaduto nel caso delle "nature", per le quali fece grandi sforzi fisici, con conseguenze nefaste sulla propria salute. Ho delle lettere di quando lavorava appunto a quelli che familiarmente chiamava i "palloni" (le "nature" appunto) nelle quali mi parla della sua stanchezza ("sfessato").

Se i primi "tagli" sono molteplici, poi in breve – e già fra 1959 e 1960 – questi si essenzializzano sempre di più. Rispetto alla superficie il taglio è qualcosa di analogo a quello che erano stati i buchi, anche se più essenziale, assoluto anziché relativo. Nei "tagli" è esclusa infatti la relatività come ogni altra accidentalità proprio dalla nettezza irrevocabile, immodificabile, estremamente perentoria del gesto risolutore (illustrato nelle famose fotografie di Ugo Mulas, che, per quanto inscenate, giacché Lucio lavorava assolutamente da solo, equivalgono ormai alle immagini di Pollock che opera a "dripping" camminando entro la tela, a terra, come documentato nel famoso filmato di Hans Namuth).

La sala di Fontana nella Biennale veneziana del 1966, interamente dedicata a "tagli" singoli, era stata allestita insieme a Carlo Scarpa. Un ambiente studiato da Fontana e poi in qualche modo corretto da Scarpa, ma il cui risultato sostanzialmente corrispondeva infine a quanto voluto da Fontana. C'erano come dei confessionali (che Fontana avrebbe voluto più profondi), che inducevano a un rapporto diretto con l'immagine assoluta del taglio sempre unico su fondo del tutto univocamente bianco. E tutto era bianco, in una sorta di smaterializzazione: appunto "tagli" bianchi, perentoriamente unici, sacralmente assoluti, inseriti come in strutture accoglienti parimenti bianche, in un ambiente, la sala, pure assolutamente altrimenti bianco.

Una mistica del bianco, come suprema smaterializzazione spiritualistica, che può ricordarci il bianco epifanico della *Sala della Vittoria* nella Triennale milanese del 1936. C'è certamente una base materialistica nell'immaginario di Fontana, tuttavia c'è anche infatti un'istanza di smaterializzazione. La spiritualità di Fontana consiste appunto nella smaterializzazione della materia in energia. Il suo materialismo non è infatti di carattere statico ma di carattere energetico, e la massima spiritualizzazione corrisponde al massimo di questa pressione di energia, che diventa – come appunto nella sala del 1966 – anche una dissoluzione del peso della materia. E la cosa era stata intuita in qualche misura nella simbologia epifanica (quasi mistica) della *Sala della Vittoria* del 1936, di cui tuttavia Fontana era vivamente partecipe più che esserne l'ideatore.

Nella tipologia dei "tagli" si va appunto da quelli unici, assoluti (iconicamente infine coinvolti in un'allusione erotica: esplicitata del resto in quelli intesi come ritratto di Iris Clert) ai molti, i più anzi, la cui molteplicità istituisce una movenza ritmica, in una suggestione quasi di danza. Se ne cominciarono a vedere frequentemente, dei primi di taglio più monumentale, e anche entro campi pittorici diversamente sagomati, all'esordio degli anni Sessanta, a Milano, presso la Galleria Blu. Era il volto nuovo di Fontana nella sua circolazione europea, che si faceva sempre più intensa (come del resto si stava affermando negli USA), fondata sull'indotto dell'attenzione che al suo lavoro portava appunto una nuova generazione di esponenti di ricerche d'avanguardia (da Mack a Ives Klein). E "tagli" erano anche nell'importante antologica che ho allestito nel Castello Spagnolo a L'Aquila, nel 1963.

Dopo l'esperienza della mostra all'Attico nel 1959, ho infatti realizzato la prima grande antologica italiana delle opere di Fontana, dagli anni Trenta alle recentissime *Fine di Dio* (ricordo, ancora fresche di colore). Nel Castello Spagnolo de L'Aquila, dove dall'anno prima avevo iniziato a organizzare delle mostre di confronto di posizioni diverse d'attualità problematica, a tesi critica, intitolate, salvo una, *Alternative attuali*, e che si svilupperanno fino alla quarta, nel 1968. La seconda appunto nel 1963 la intitolai *Aspetti dell'arte contemporanea*, ed era diversa dalla prima, consistendo in varie sezioni tematicamente di assai differente impostazione, e, fra l'altro, conteneva appunto una consistente antologica dell'opera di Fontana (e in catalogo la prima consistente raccolta di strumenti adeguati per una riflessione storico-critica corrispondente).

Ero così riuscito ad ampliare il discorso storico-critico avviato quattro anni prima all'Attico, facendo anche tesoro del dialogo epistolare stabilito con Lucio per soddisfare continuamente subentranti quesiti nell'approfondimento delle mie ricerche storiche sull'informale. Nel 1959 avevo appunto scritto un saggio in "Il Verri" intitolandolo con riferimento al barocco di Fontana. Com'è noto, la rivista era diretta da Anceschi, che si era battuto a livello teorico-critico per riscattare una positività dell'idea di barocco, una nozione anticlassica la cui sfortuna in Italia era dovuta appunto all'egemonia eredità del classicismo e al pronunciamento di svalutazione del barocco operato da Croce. Al mio articolo, Anceschi aveva suggerito il titolo *Carriera barocca di Fontana*. Che poi ho mantenuto quando nello stesso 1963, assieme agli altri miei testi fontaniani, ne ho fatto un libretto pubblicato da All'insegna del Pesce d'Oro, di Vanni Scheiwiller.

I "quanta", composti prevalentemente da piccole tele variamente sagomate contenenti tagli, sono un breve ma significativo momento nella ricerca nuova

di Fontana. Realizzati nel 1959-60, costituiscono delle costellazioni di piccoli dipinti variamente disponibili sulla parete, e in effetti sono un archetipo delle "installazioni" dilaganti negli ultimi due decenni. E si collocano sul versante medesimo della nettezza formale dei "tagli".

Sul quale medesimo versante i "teatrini" costituiscono un altro aspetto nuovo della ricerca di Fontana in atto negli anni Sessanta, un filone che riguarda esattamente i centrali anni Sessanta. Alcuni dei "tagli" singoli (anche quelli veneziani) erano inquadrati da cornici laccate, di corrispondenza monocroma (come cioè bianco e bianco, rosso e rosso, ecc.), dove il rapporto cornice-immagine incominciava a essere quello che Fontana sviluppa appunto nei coevi "teatrini". Ove la cornice di sviluppo figurato diventa quasi la quinta teatrale d'una finestra che si sporga sull'universo sidereo. Sono insomma "teatrini" non soltanto perché presentano quella sorta di quinta, costituita appunto dalle cornici opportunamente sagomate (e allusive d'embrionalità biomorfiche ultraterrene), ma in quanto suggeriscono appunto come un affacciarsi su una scena costituita dalla tela posta dietro, una sorta di cielo traversato da tracciati di buchi stellari, spaziali.

Fontana allora, nella sagomatura delle cornici, tende infatti a dare più consistenza a suggestioni di immagini, naturalmente di immagini molto schematiche, un po' e più anzi di come lo erano state le "figure nere" proposte all'esordio degli anni Trenta. Insomma con quella specie di simbolizzazione mentale con la quale aveva trattato le immagini soprattutto nei primi pronunciamenti originali della sua produzione plastica. Una schematizzazione che ritengo sia una sorta di risposta, in totale indipendenza, alla pressione del pop art, com'è noto affermatosi all'inizio degli anni Sessanta. E nel 1964 c'era stata la grande presenza "pop" nordamericana nella Biennale di Venezia. E d'altra parte proprio a L'Aquila, nella mostra del 1963, era presente anche una sezione che proponeva opere di protagonisti del pop art nordamericano.

A loro modo insomma i "teatrini" sono una liberissima risposta di Fontana a quella dimensione di dialogo con simboli ed emblemi dell'immaginario collettivo, divulgata dalle proposizioni "pop". Del resto appunto anche il sottociclo fontaniano degli "olii" dedicati a Venezia in effetti intercettava quella libertà di utilizzare modi dell'immaginario di massa, nella fattispecie relativamente al kitsch turistico veneziano. Nel caso dei "teatrini" utilizzando modi di un'immagine schematicamente (quasi graficamente) simbolizzata e trasformata in allusione a una specie di primordialità spaziale.

I "teatrini" sono importanti fra il 1964 e il 1966. Ma intanto, nello sventagliamento di proposte

tipologicamente diverse che caratterizza il lavoro di Fontana negli anni Sessanta, andava tuttavia avanti sempre anche il filone dei "buchi", altrettanto che il filone dei "tagli" e quello degli "olii". E una novità presente nella sua ultima personale a Roma nel 1967, alla Galleria Marlborough, erano le "ellissi" e le sculture politamente metalliche, d'aspetto missilistico. Le une e le altre nuove, anche per la loro implicita evidente flessione macchinistica, nel suo operare.

Ho sempre insistito sulla corsività del fare di Fontana, sulla sua imprescindibile necessità di rapporto manuale, manipolatorio, con la materia. Nel gravissimo caso del lotto di falsi "metalli" a suo tempo intercettati e pubblicamente con sentenza giudiziaria d'ultima istanza dichiarati tali, si riuscì a dimostrare trattarsi appunto di falsi proprio perché in Fontana era determinante il fare diretto e la corsività manipolatoria, e non era dunque possibile che avesse delegata ad alcuno la realizzazione di suoi "metalli" (come sostenuto invece in giudizio dalla difesa degli imputati).

Ma ecco che l'intrinseca, incolculabile libertà immaginativa e operativa di Fontana è qui subito a smentirmi, giacché le "ellissi" sono state invece pensate proprio come opere d'arte fatte a macchina, in quanto realizzate in legno lavorato soltanto meccanicamente, lucato meccanicamente, e poi laccato meccanicamente. Era un'idea nuova, idealmente dialogante a distanza con tutto quello di nuovo che era derivato allora nel rapporto fra arte e macchina, anche specificamente con le proposizioni d'"arte programmata". Vale a dire nello spostamento verso un modo produttivo meccanico dell'opera d'arte e dunque una conseguente configurazione formale di questa. Non che Fontana ne fosse stato toccato più di tanto, in questo senso (lui comunque consapevole sostenitore della fantasia liberamente anche meccanica dei giovani di "Miriorama", De Vecchi, Colombo, Boriani, ecc.). Tuttavia un tale aspetto di un'arte che si oggettivasse in una dimensione nuova anche collettiva, d'analogia produttiva meccanica, Fontana lo aveva certamente intercettato, in qualche modo prospettandosi una dimensione avveniristica. Le "ellissi" sono tutte monocrome, appunto di legno laccato, e sporgono dalla parete ove siano collocate giacché hanno un loro consistente spessore. E sono variamente percorse da un elementare tracciato di buchi. Ma parallelamente alle "ellissi" si pongono le nuovissime sculture di metallo, la cui superficie è dipinta come la carrozzeria delle automobili, con una vernice omogenea, e che hanno forme di siluro cosmico, missilistiche, che ne accentuano il carattere avveniristico.

Ed è questa la conclusione dell'avventura creativa di Fontana, una conclusione tuttavia assolutamente aperta. Fontana aveva allora quasi 70 anni.



15-3-61

Caro Crispolti

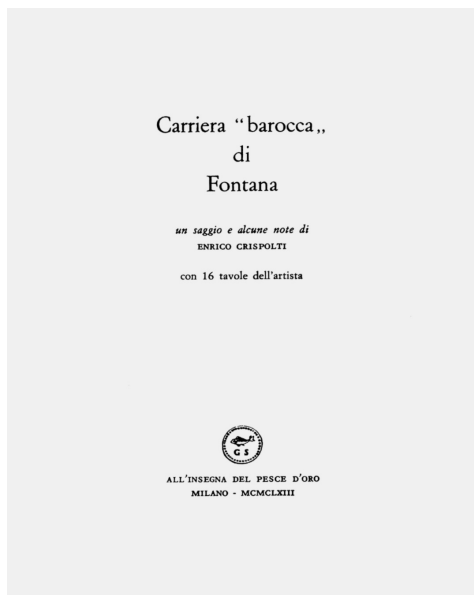
Grazie per la tua lettera domania? con un po' di confusione come il solito ti rispondo, tu cerca di sbrigliare un po' la matassa.

I primi "buchi", volgarmente chiamati "buchi", ma il termine tecnico sono "Concetti spaziali", sono dell'anno, 1949,

L' "Ambiente Spaziale", è pure del 1949 - L'ambiente spaziale è stato il primo tentativo di liberarsi da una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce vera di Wood, entrambi trovandosi completamente isolati con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzari l'uomo con oggetti o forme impostati come mera in neutralità, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect ect. È importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica spaziale - suliti d'opofei i, "buchi" la rottura di una dimensione! il vuoto, ect.ect. Prima del '50 lavoravo molto per gli architetti per decorazioni però avevo già eseguiti alcune sculture, come la prima del '1947, chiamata, "concetti spaziali", insomma sempre alla ricerca di una forma o di un "concetto", che rendesse piacevole il "Manifesto Spaziale",

Do sto lavorando effettivamente molto, natura amante sempre coi miei "malavetti" "dubbi", che mi fanno continuamente fare grosse acrobazie non certe adatte alla mia età, verrà il giorno se mi deciderò a fare un "buco", giornaliero!!! Spero di vederti presto a Milano "cri osati"

tuo Fontana



4. Frontespizio del volumetto: E. Crispolti, *Carriera "barocca" di Fontana. Un saggio e alcune note*. (Fascicoli de "Il Verri" n. 10), Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1963

Consideriamo quanti altri artisti non hanno avuto questo tipo di conclusione in positivo della loro attività. Si pensi, per esempio, a un Carrà o a un Campigli; alla loro profonda caduta di tensione immaginativa e d'intenzioni di ricerca, negli ultimi decenni di vita. Mentre Fontana era così giovane che la retrospettiva che ho realizzato a Roma nel 1998 sembrava proporsi piuttosto come l'antologica di un giovane, ancora euristico, ancora provocatorio, che non la ricostruzione storica del percorso di un artista ormai storicizzato.

Questa è stata la grande caratteristica della personalità creativa di Fontana, che è morto (nel 1968) nel pieno delle proprie energie creative, e la cui inesauribilità dipendeva forse anche da una prospettiva di visione positiva della vita. In questo senso certamente Fontana ha preso il testimone nella staffetta dell'innovazione dal futurismo. E nella sua personalità riconosceremo una combinazione fra attivismo lombardo e senso di avventura del "pampero" argentino, dell'uomo della "pampa".

Quando insegnavo all'Accademia di Belle Arti a Roma, fra fine anni Sessanta ed esordio dei Settanta, ho tenuto un corso sul suo lavoro. E ne è nato anche un libro, che ho intitolato *Omaggio a Fontana*<sup>9</sup>. È stato divertente per me realizzarlo giacché, sul modello grafico del libro di Celant sull'"arte povera" appena pubblicato da Mazzotta,

l'ho costruito pagina per pagina, mettendovi anche alcune delle lettere che Lucio mi aveva inviato nel tempo, e anche numerose sue intense foto personali. Fu pubblicato nel 1971. L'anno dopo ho curato una grande mostra di suoi disegni a Roma, all'Istituto Italo-Latino Americano.

Nel frattempo si poneva il problema del catalogo generale, la cui realizzazione è stata veramente una grande impresa, nella quale credo di essere riuscito a sviluppare un necessario lavoro di rigorosa cernita fondata su un'effettiva esperienza del lavoro di Fontana. Nel senso che, sia attraverso la mostra all'Attico del 1959, sia attraverso la mostra del 1963 a L'Aquila, sia in particolare con il lavoro storico sull'informale già cominciato pure nel 1959, spesso avevo avuta occasione di chiedere a Lucio lumi su determinati momenti ed episodi del suo lavoro. Per esempio, nel libro del 1971 ho pubblicato una bellissima lettera nella quale mi spiegava il senso dell'"ambiente nero", del 1949: un documento fondamentale in quanto offre indicazioni sui fattori psicologici che altrimenti non sarebbero stati recuperati tanto facilmente.

Fontana era una persona del tutto intuitiva, e anche la sua cultura lo era. Tuttavia le sue intuizioni avevano una capacità di presa immediata e forte su questioni centrali della nostra realtà, della nostra visione del mondo, il che lo fa un personaggio che ancora non si consuma nel tempo. Risultava dunque assai singolare celebrare il centenario della sua nascita, nel 1999, giacché un centenario è piuttosto qualcosa che allontana, mentre Fontana lo si sentiva e lo si sente tuttora assai vicino e per molti aspetti del suo lavoro (soprattutto il più recente) ancora assai attuale.

Il catalogo generale certamente era necessario, e ho preso le mosse da quello che lui stesso aveva conservato, anche se non aveva un vero e proprio archivio, aveva solamente tante fotografie, che comunque sono state molto utili. E così il catalogo l'ho avviato cercando di ordinare quello che originariamente era soltanto un mucchio di fotografie, cercando quello che potesse esserne il bandolo della matassa. Credo di esserci riuscito, appunto, soprattutto in quanto del suo lavoro avevo avuto diretta e ampia esperienza. In simili imprese l'esperienza agevola tante questioni d'impostazione e soprattutto di valutazione (intendo proprio anche d'autenticità). Ora, con la Fondazione (che allora naturalmente non esisteva) stiamo avviando la terza edizione del catalogo di sculture, dipinti, collaborazioni architettoniche e ambienti, ma rimane ancora aperto, a venticinque anni dalla scomparsa, il problema della catalogazione delle ceramiche e dei disegni, non meno necessaria se si vuole veramente presidiare su tutti i fronti l'autografia dell'opera di Fontana. Un catalogo generale, tempestivamente e

autorevolmente redatto, costituisce infatti il migliore strumento di difesa dell'opera di un artista contro le sopravvenienti falsificazioni. Per chiudere questa lunga chiaccherata, v'invito a rileggere questa frase di Lucio che trovo straordinaria, trovata in un libro di scritti di artisti, raccolti da un letterato<sup>10</sup>, e che ho posta sul frontespizio del libro del 1971, soprastampata su un'immagine di Lucio, giacché il riferimento è tutto autobiografico, anzi confessivo.

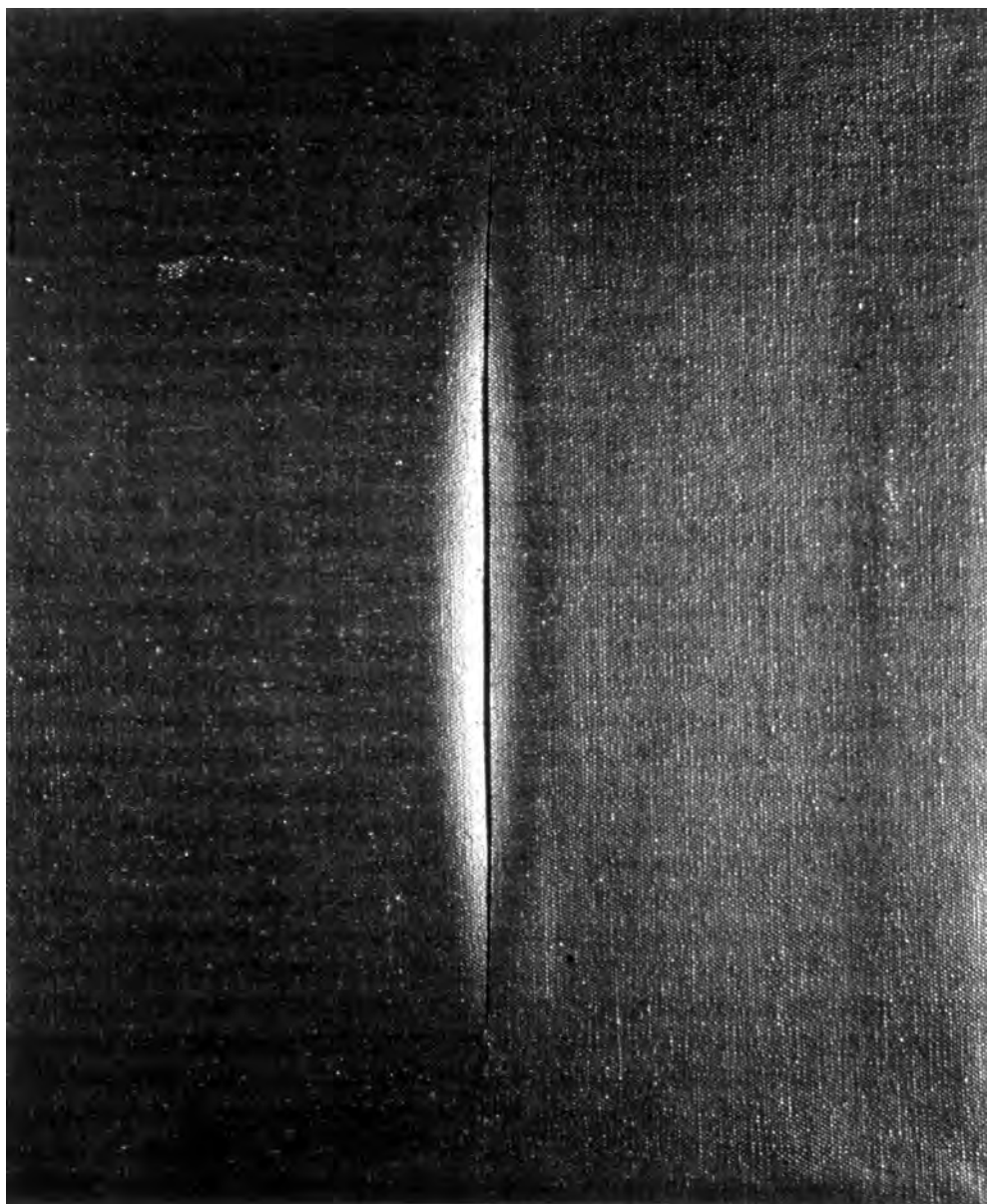
“Sono nato a Rosario di Santa Fé, sul Paraná. Mio padre era un grande scultore, era mio desiderio esserlo. Mi sarebbe piaciuto essere anche un bravo pittore come mio nonno. M'accorsi però che queste specifiche terminologie dell'arte non fanno per me, e mi sentii artista spaziale. Proprio così. Una farfalla nello spazio eccita la mia fantasia. Liberatomi dalla retorica, mi perdo nel tempo e inizio i miei buchi.”

Quelle proposte da Fontana non sono mai soluzioni chiuse, giacché, al contrario, la sua era una fiducia nel possibile, in fondo praticando un'avanguardia intesa come possibilità di realizzazione. Esattamente dunque il contrario di certe storiche forme di burocrazia dell'avanguardia, a cominciare da quella “concretista”, con la quale per prima s'era dovuto confrontare. Fontana era una persona assolutamente libera e rispettosa del lavoro altrui. Non l'ho mai sentito parlare male del lavoro di altri. Ricordo soltanto che ce l'aveva con Alberto Giacometti, in occasione della Biennale del 1962, dove questi aveva una peraltro intensissima sala. Ce l'aveva non so perché, certo non perché fosse figurativo (apprezzava infatti Guttuso come uno dei migliori figurativi, pur alla figurazione avendo rinunciato e dunque sentendola assai distante). Giacometti non lo sopportava giacché sosteneva che fosse falso.

Ma, prima di chiudere definitivamente, devo aggiungere che mi accorgo di aver dimenticato di dire che dal rapporto con Fontana, in gioventù, ho imparato molto, e che la frequentazione del suo lavoro e di lui personalmente ha concorso in modo consistente alla mia formazione. Non sono stato io che ho “amministrato” il lavoro di Fontana; è stato lui a costituire una delle mie preminenti fonti formative, soprattutto come visione del mondo. Nell'attività di studio dello storico dell'arte ritengo sia infatti molto importante il rapporto con l'attualità della ricerca, e con chi ne è protagonista, in quanto fa capire di più il rapporto con il passato e può appunto anche sollecitare sul vivo ulteriori esperienze di formazione.

#### Note:

1. Lucio Fontana. *Catalogue raisonné des peintures, sculptures et environnements spatiaux*, a cura di E. Crispolti, Bruxelles, La Connaissance, 1974; Fontana. *Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Milano, Electa, 1986, 2 voll.
2. Cfr. L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, con un saggio di L. Parmesani, Milano, Skira, 1999, pp. 169-195. Per la riproduzione degli autografi di tali lettere cfr. E. Crispolti, O. Meessen, fotografie di Ugo Mulas, *Lucio Fontana*, Saint Paul de Vence, Galerie Pascal Retelet, 2000.
3. E. Persico, *Lucio Fontana*, (Collezione Scultori Nuovi n. 2), Milano, Edizioni di Campo Grafico, s.a. [1936]; il testo è ripubblicato in E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, vol. I, pp. 189-192.
4. E. Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana*, “Il Verri”, III (3), giugno 1959, pp. 101-108; il saggio (che è stato ripreso in E. Crispolti, *Carriera “barocca” di Fontana. Un saggio e alcune note*, (Fascicoli de “Il Verri”, n. 10), Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1963) è ripubblicato integralmente in questa rivista, alle pp. 67-70.
5. Rapporti ricostruiti puntualmente nel libro di P. Campiglio, *Lucio Fontana. La scultura architettonica negli anni Trenta*, Nuoro, Ilios, 1995.
6. Cfr. *FuturBalla, 40 opere dal 1902 al 1943*, a cura di E. Crispolti, con una lettera di L. Fontana e un testo di E. Prampolini, Roma, Donatella Russo, novembre 1987, p. 3; e in L. Fontana, *Lettere*, cit., p. 171-172.
7. Di nomadismo, per Klee, Ernst, Duchamp ha parlato Corrado Cagli negli anni Sessanta.
8. C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 389.
9. E. Crispolti, *Omaggio a Fontana*, Assisi-Roma, Carucci, 1971.
10. *Pittori che scrivono. Antologia di scritti e disegni*, a cura di L. Sinisgalli, Milano, Edizioni della Meridiana, 1954, p. 115.



1. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1966

## “Un futuro c’è stato...” Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana

Giorgio Zanchetti

“Una volta le stelle erano stelle, ora non sono che sistemi.  
Non ha più ragione il volo, ma il calcolo.”

Arturo Martini<sup>1</sup>

I. Al di là di ogni trionfalismo e di ogni ostentazione “progressiva”, il Fontana che nel 1965 si rispecchia in quell’*Autoritratto* teso ed esatto, solo apparentemente colloquiale o divagante, restituito da Carla Lonzi, è un caposcuola riconosciuto che riesce ancora a vivere con stupore e con uno stupefacente senso di germinalità gli indubitabili risultati raggiunti. Né nostalgico né patriarca, con un’ironia che non è distacco, egli stesso traccia il più sereno dei bilanci, leggendo senza tragedia il suo estremo approdo di questi anni all’insegna di una categoria che gli è cara: quella di una *crisi* aperta, conciliata e riaperta in un divenire ciclico, ancora lontana dal trasformarsi in maniera superficiale, poiché saldamente ancorata alla crisi storica dell’avanguardia e dell’arte degli anni fra le due guerre.

“Per me è un momento quasi di crisi, ma non di crisi di rinuncia, capisci? Vedendo adesso tutto questo cambiamento totale nell’arte contemporanea nei giovani... perché, ormai, non è più un fatto come trenta anni fa: pittura, non pittura, Modernismo, Futurismo, Avanguardismo... Ormai, credo che la struttura dell’arte, proprio come insieme, è completamente cambiata, no? Io non mi aspettavo veramente questo fiorire, questa evoluzione così rapida e anche così omogenea di tutta una gioventù che è scatenata, si può dire, verso le ricerche nuove. E, allora, un uomo anziano, un artista che, credo, anche riconosce il valore degli altri... non sono un egoista che credo solamente in me, perché ho una collezione aggiornatissima e iniziata anche... resta come frastornato, quasi impotente... e dice ‘ma, io, cosa faccio, adesso?’”<sup>2</sup>.

Benché da queste parole, così come dagli ultimi ritratti di Mulas a Comabbio<sup>3</sup>, emerga con evidenza l’eccezionale capacità di mettersi in scena di Fontana – più consapevole e compiaciuto di quanto non dichiararsi del proprio ruolo di riferimento per la generazione artistica dei Sessanta –, non credo che, come spesso accade per le sue prese di posizione e per le sue dichiarazioni, il suo “ma, io, cosa faccio, adesso?” sia una semplice posa o un atto di

falsa modestia. Al contrario lo sperimentatore avventuroso, talvolta contraddittorio, ma innegabilmente determinato degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta vede ora compiersi un percorso nell’inattesa pienezza d’attualità delle proprie ricerche degli ultimi dieci anni, tra il 1958 e il 1968.

“Poi, un po’ mi rassegnò perché dico ‘beh, in fondo...’ è inutile, la modestia, è anche cretina ‘beh, tu hai già fatto abbastanza, forse i giovani fanno quello che tu volevi fare, che non sei riuscito perché i tempi non erano maturi, li hai forse intuiti’. Si poteva parlare quarant’anni fa di futuro... neanche oggi, cosa sarà il futuro, non lo possiamo dire, però, in questi quaranta anni della mia attività e di quello che vedo nel mondo artistico, un futuro c’è stato, proprio una trasformazione sulla fine del quadro, della pittura: l’arte portata in un fatto, ormai strutturale, ma non in senso costruttivo, strutturale in un senso filosofico. L’arte è andata su un concetto che io avevo sempre immaginato. La mia crisi, adesso, non è una crisi, forse, d’impotenza, è una crisi di maturazione: il *Manifesto spazialista* parla chiaro, dunque siamo quasi arrivati a quello che io aspiravo di fare.”<sup>4</sup>

La ribadita, sorprendente attualità di un innovatore ultrasessantenne<sup>5</sup> finisce in qualche modo per porre l’artista, così come era regolarmente accaduto per il valore anticipatorio del suo astrattismo degli anni Trenta e per la “futuribilità” delle sue prime realizzazioni spaziali, in una sorta di limbo atemporale – ora troppo in anticipo sui tempi e immediatamente dopo già trasformato in canone acquisito – in una prospettiva di eterno anacronismo, alla quale solo gli studi storico-filologici (a partire dalla pionieristica messa a punto di Crispolti<sup>6</sup>) hanno mostrato di volerlo sottrarre. E Fontana sembra, almeno in parte, aver messo consapevolmente a tema, in ogni fase del suo lavoro, questa oscillazione, attraverso un inopinato collegamento dialettico tra la pesantezza e l’incombenza di una materia arcaica, fossile, geologica o meteoritica e la libera proiezione verso lo spazio astronomico, verso il futuro, di un’energia completamente smaterializzata. Già nel gennaio del 1935, scrivendo a proposito della mostra al Milione, Dino Bonardi sembrava rilevare, non senza alcune determinanti riserve sugli esiti raggiunti, questo tratto di una “personalità” artistica tesa tra il culto delle “civiltà spente” e il presentimento dell’“avvenire”:

“Abbiamo sempre conosciuto questo scultore giovane come artista combattivo, avido di nuove esperienze. [...] Lo rammentiamo mettere alla prova le sue bellissime qualità plastiche in cimenti, che non sempre abbiamo approvato. Non impor-



1. A. Martini, *Il bevitore*, 1933-36, GNAM, Roma  
 2. G. Fiorelli, *Calco di cadavere*, 1874  
 3. L. Fontana, *Frammento (Desnudo trágico)*, (1936)

ta. La sua ansia e la sua inquietudine sono state e rimangono evidenti. [...] Il suo passaggio dalla polemica, più o meno indirettamente fantomatica, alla costruzione umana avvenne recentemente con alcune sculture di splendido sentimento plastico. [...] Tuttavia Fontana giunge a veraci risultati. Ciò soltanto in quattro o cinque dei lavori esposti. Ma è già molto. Moltissimo. Tali lavori sono da riconoscere tra le tavolette. Rapportarle, come fatti plastici, al genere dei bassorilievi sarebbe semplicistico, comodo e non vero. Diciamo invece che in questi lavori avviene un riassorbimento di elementi misteriosi. Ciò che in essi riecheggia (è la parola, poiché tali tavolette hanno un accento sostanzialmente lirico) è un malioso, un arcano fascino spirituale. La finenza della fattura [...] sembra affiorare da una segreta personalità dell'artista. Curva – in parte – sul passato di civiltà spente, che ebbero un loro grandioso impeto di trascendenza, e in parte protesa verso un presentito avvenire.<sup>7</sup>

Finendo inevitabilmente per rinviare a un imprecisato futuro un compiuto giudizio critico sulle ultime realizzazioni – in particolare quelle astratte – di Fontana<sup>8</sup>.

2. Tanto nelle tavolette figurate primitiviste, quanto nel sapore archeologico, di frammento fitile indecifrabile, delle sculture astratte, affiorano disparati elementi di distanza (culturale o temporale) che Fontana ha la capacità di vivificare, attraverso

so l'energica immediatezza del modellato, della pennellata o del graffio, restituendo alla sostanza minerale un'energia magmatica primigenia e una conformazione che evoca un indifferenziato organicismo biologico.

Degli stessi anni, tra il 1933 e il 1936, sono le anatomiche laviche, smangiate, della *Sete* e del *Bevitore* di Arturo Martini, alle quali Fontana sembra parzialmente avvicinarsi in opere come *Frammento* (poi nota come *Desnudo trágico*), in gesso e cera, pubblicato nel dicembre 1939 su "Corrente"<sup>9</sup>, ma più ancora nell'uso espressionistico che fa del grés, per trarre dalle fornaci di Mazzotti, ad Albisola, allucinate nature morte o fondali marini. I nudi contorti di Martini hanno l'aspetto tragico e cadaverico di corpi viventi mineralizzati, dove l'improcrastinabile riferimento ai calchi senza tempo delle vittime dell'eruzione di Pompei – colati in gesso da Giuseppe Fiorelli negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento – sembra anticipare la crisi profonda e senza soluzioni poi prospettata nelle sue prese di posizione teoriche, attraverso il raffronto tra oggetto scultoreo e oggetto naturale e attraverso la riflessione sul tema dell'ombra in pittura e scultura<sup>10</sup>, oppure nella realizzazione delle "opere sperimentali" degli anni Quaranta.

Il calco diretto, dal naturale o dalla statua, come esito ultimo e come lampante fallimento di un'arte ormai definitivamente priva di qualunque "tempo e possibilità di miracolo"<sup>11</sup>, torna – in semplice ma puntuale concomitanza cronologica con la nuova

*crisi*, ormai in direzione “spaziale”, del Fontana argentino – nelle considerazioni martiniane raccolte da Antonio Pinghelli nel luglio del 1946:

“In arte ogni castità è impotenza. Abbiamo detto [...] che l’opera d’arte è lo spostarsi da un piano nativo a un piano creativo. [...] Statue e sasso, anche di esecuzione magistrale, sono imprigionati nelle tre dimensioni native e restano sempre un oggetto. [...] Si è detto, è vero, che una statua emana un suo senso arcano, ma esso appartiene a quella metafisica che i sapienti chiamano di terza classe e che si può riscontrare così di fronte alla morte come a qualunque oggetto in disuso. [...] S’è detto che nessuna forma d’arte può compiere opera valida se si esplica fuori della propria essenza creativa, e altrettanto sterile è ogni fatto meccanico. Di tutte le arti, solo la scultura, attraverso un calco, può compiere un’opera. I ritratti romani di Ercolano, la cui origine da calchi è di un’evidenza incontestabile, offrono abbondante dimostrazione; e si potrebbero portare altri esempi. In fatto di possibili modelli, Winckelmann stesso segnalava esemplari di uomini ‘perfetti’ presso i georgiani e i kabardinski, nel Caucaso. Per chi non voglia scomodarsi troppo, c’è oggi il cinematografo a fornire frequenti indicazioni. Un calco di Weissmüller (Tarzan) nella stessa posizione del *Gallo morente* potrebbe riscuotere altrettanta ammirazione.”<sup>12</sup>

L’apparente conflitto tra l’influsso di un modello arcaico, e propriamente archeologico, che ci raggiunge nel nostro presente e il tentativo paradossale di “fermare” nell’istante l’immediatezza esistenziale della realtà si ripropone, con valore nodale, nella polemica su “forma” e “conformazione naturale”, esposta, in funzione equanimente antiavanguardista, antiastrattista e anticontenutista, da Cesare Brandi nel secondo dialogo dell’Elicona, *Arcadio o della Scultura*<sup>13</sup>, avviato a cavallo degli avvenimenti bellici, negli ultimi giorni del 1943, e completato a Roma nel 1951. La policromia e ogni intervento pittorico sulla scultura (che evocano una fondamentale e precoce pratica fontaniana) sono stigmatizzati da Brandi come vezzi inutili e superficiali, ispirati a un fraintendimento dell’antico e del primordiale:

“*Arcadio*. E sia. Riconosco d’aver preso un bel granchio con le sporcature, come tu le chiamavi, che gratifico ogni tanto ai miei busti. Era la plastica indecisa, che mi obbligava a determinare il carattere dell’immagine col flusso artificiale della patina e con qualche segno di bistro o di carminio, quasi come faceva la modella alla fine della posa... *Carminio*. L’archeologia ne ha combinati di guai per voi scultori. Giurerei che è la idolatrata Nefertiti che ti condusse in tentazione, o addirittura



4. L. Fontana, *Conchiglie (Mare)*, 1935-36
5. A. Martini, *Pegaso caduto*, bozzetto per il *Monumento ad Arturo Ferrarin*, 1943
6. G. Fiorelli, *Calco di cane*, 1874

ra la presentazione ‘archeologica’ di sculture ridotte a rudere, con le romantiche, suggestive tracce di policromia. Un culturalismo, insomma.”<sup>14</sup>

Ma pietra del paragone tra l’entusiasmo, tutto sommato ingenuo e poco difendibile, dello scultore Arcadio e l’analiticità moraleggiante di Eftimio, alter ego dell’autore, è proprio, fin dall’apertura, la suggestione visiva e la corretta valutazione estetica dei calchi di cadaveri conservati al Museo di Pompei, in parte colpiti dai bombardamenti:

“*Arcadio*. [...] quei gessi erano qualcosa più che dei resti umani: erano delle sculture. E sculture d’una modernità raccapricciante. [...] e devo aggiungere che mi interessavano assai più, quei miseri gessi, di tutte le rancide copie romane di sculture greche che sono venute fuori dai medesimi lapilli. [...] Nei gessi di Pompei c’era invece un corpo vivo che, soffocato, mezzo sotterrato, cercava di evadere il suo destino, prorompeva da se stesso, frantumava, direi, la sua forma abitudinaria [...]. *Eftimio*. Di male in peggio, mio buon Arcadio, prima asserivi che la conformazione poteva essere di per sé scultura: ora vieni ad ammettere, che sì, in linea generale, ciò non avviene, tuttavia può accadere talora, e non per una volontà formale dell’agente, che in questo caso sarebbe piuttosto il paziente [...]. E con ciò la forma sarebbe altrettanto incosciente e assai più casuale che se si attribuisse senz’altro alla conformazione della natura. [...] Le tue questioni erano solo ovvie in apparenza, perché in realtà agitavano un punto capitale per l’essenza della scultura. Il punto è questo: se la conformazione naturale possa aspirare in scultura a divenire forma: o in che cosa, questa, se ne distingue. [...] Arcadio aveva dunque ragione dal suo punto di vista, perché sostanzialmente, quel che mancava ai suoi gessi per divenire immagine, era di essere elevati a simbolo interiore. Egli integrava anche questa lacuna, così come aveva sviluppato la *figuratività* del gesso dal suo doloroso contorcimento, fermato di colpo sull’orlo della vita. [...] Ed infine, quando Arcadio vantava la superiorità dei gessi di Pompei, si esprimeva certo imperfettamente, ma in sostanza voleva significare che, per lui, i gessi, essendogli ormai costituiti a simbolo, continuavano a materializzargli un’immagine, se pure questa rimaneva ancora da formulare, ed avevano un’attualità, una frequenza interna, che le statue, in quanto stanche repliche di un’immagine già formulata, non avevano più per lui.”<sup>15</sup>

3. Sul versante opposto, quello cioè di una temporalità altrettanto remota, ma proiettata in avanti, in un futuro possibile, è evidentemente imprescindibile per Fontana il riferimento ideale al futurismo, tanto per la febricitante emotività realizzativa e teorica della stagione storica di Boccioni, quanto per la presa visiva dell’immaginario aereo e cosmico, in alcuni esiti propriamente “spaziali”, di Balla, prima, e del secondo futurismo, poi<sup>16</sup>. Se la brutale plasticità della *Costruzione spirale* boccioniana<sup>17</sup> sembra riversarsi direttamente (e con maggior consequenzialità, rispetto ad altri modelli scultorei internazionali) nelle membra granitiche dell’*Uomo nero* (fig. 2, p. 6) e della *Vittoria* del monumento ai caduti di Erba (fig. 3, p. 36) è soprattutto il suggestivo linguaggio delle sue

dichiarazioni di poetica a segnare indelebilmente Fontana, che dagli scritti di Boccioni deriverà in larga parte, ancora nel dopoguerra, gli atteggiamenti illustrati dai manifesti e dalle dichiarazioni dello spazialismo<sup>18</sup>.

È come se Fontana riuscisse, con il suo fare eterodosso, a recuperare anche nelle sue sperimentali opere astratte degli anni Trenta la vitalità emozionale della poetica degli “stati d’animo”, pur acutamente avvertita per il suo naturalismo psicologico e percettivo da Carlo Belli<sup>19</sup>, ritagliandosi uno spazio di libertà e di indipendenza paragonabile a quello assegnato da Giuseppe Marchiori al “corrotture Picasso”, al termine della sua sinossi e della sua lettura critica di *Kn*:

“In sostanza, cubismo, futurismo, metafisica, surrealismo ecc... ‘altro non sono che aspetti variati di quella imitazione della natura, o illustrazione psicologica, che pesano da secoli come un dogma sull’arte’. [...] Quasi contemporaneo al cubismo, anche il futurismo si delinea come un estremo sogno romantico. Boccioni non riesce ad evadere dalla realtà: la sua è ‘una visione della natura filtrata attraverso lo stato d’animo’. La solidificazione dell’impressionismo non è che una nuova convenzione rappresentativa. Il futurismo ha invece un immenso valore come ‘reazione etica’, come ribellione a una politica e a un costume, che stavano conducendo l’Italia alla putrefazione. E non è piccolo merito. Ma nel 1915 cubismo e futurismo sono finiti. [...] Dopo aver letto, con l’attenzione di cui sono capace, questo libro che non mi convince e pure mi è caro, una domanda sorge spontanea: È tutta l’arte fino al 1935? È il frutto di un mostruoso errore, non rilevato neppure dai sommi geni del passato? Il Belli mi risponde: ‘L’arte prima di *Kn* era una cosa, dopo *Kn* è diventata un’altra cosa’. Poi, più deciso: ‘La pittura comincia domani’. [...] Tra la concezione umanistica di Waldemar George (‘l’homme ne peut s’évader de lui-même’) e la concezione platonica e rosminiana del Belli – cioè tra due poli – una voce ironica si leva, quella del corrotture Picasso: ‘l’idée de chercher amena une partie de nos peintres aux abstractions. C’est-là, peut-être, la plus grande erreur de l’art moderne’. Poi la voce diventa superba: ‘Je ne cherche pas; je trouve’. All’arte non si arriva con un atto della volontà. Tuttavia anche *Kn* può essere una via d’uscita per quegli artisti capaci di resistere alle alte quote della creazione pura. Ma guai a coloro che s’illudono di tentare il volo stratosferico a bordo d’una mongolfiera.”<sup>20</sup>

4. Benché l’immagine esemplificativa scelta da Fontana per illustrare l’idea di un punto di vista staccato dalla “terra”, nel suo *Manifesto tecnico* del



1951, sia appunto quella di un “aerostato”<sup>21</sup>, è fuor di dubbio che la sua dimensione “spaziale” sia proprio quella stratosferica o siderale, rilanciando con assoluta originalità la posta terminologica e iconografica del primo e del secondo futurismo. La titolazione “*Concetto spaziale*” – che tradizionalmente si fa risalire, nella sua versione in spagnolo, ad alcuni disegni astratti argentini del 1946, solo parzialmente apparentabili a una ripresa tardofuturista – presenta di per sé una complessità di derivazioni e di aperture concettuali (mi si perdoni la tautologia) che ancora attende un preciso approfondimento. Eppure Fontana dimostra, in più di un’occasione, di assegnare un valore fondamentale (se pur non pienamente consapevole della sorprendente esattezza e tempestività che il termine acquista negli anni Sessanta) a quella denominazione, difendendola gigionescamente rispetto agli appellativi tipologici (quali “buchi”, “tagli”, “oli”, “gessi” ecc.) o colloquiali<sup>22</sup> e, al tempo stesso, mostrandola come derivazione tutto sommato necessaria della sua pluridecennale prassi di scavalco delle categorie disciplinari in arte:

“Era già la fine del quadro, allora, era già l’intenzione dell’oggetto: non li ho chiamati oggetti perché mi pareva troppo materialista, li ho chiamati ‘Concetti’ perché era il concetto nuovo di vedere il fatto mentale.”<sup>23</sup>

Ciascuno dei singoli lemmi che compongono il sintagma ha alle spalle una così lunga tradizione d’uso nel lessico della teoria e della critica d’arte, da risultare di per sé poco caratterizzato. Stupisce peraltro che l’espressione risultante, “concetto spaziale”, non sembri essere significativamente documentata prima della sua diffusione da parte di Fontana, dal 1947, e ricorra sempre, poi, in diretta relazione alla sua attività o alle connesse prese di posizione del gruppo degli spazialisti<sup>24</sup>.

Poco più che una semplice concomitanza terminologica esteriore, ma sorprendente, tanto per la paternità quanto per il collegamento al soggetto trattato, è l’uso del termine in un personalissimo articolo enciclopedico dedicato a Boccioni da Mario Sironi nel 1950<sup>25</sup>. Utilizzando la figura di Boccioni come prototipo dell’artista non compreso e respinto dalla propria epoca, Sironi definisce il futurismo come “quel movimento artistico-sociale che, intervenuto a mezza strada nella vita di alcuni, si dimostra oggi più che mai il punto di partenza di tutto lo svolgimento moderno dell’arte in Italia”. E prosegue:

“Nella sua pittura Boccioni cerca di inquadrare la costruzione umana dello spazio. Ciò che mancava appunto all’arte moderna. Egli è contro il cubismo

dell’arte francese, la figura privata delle condizioni della sua vita. Con Boccioni si ritorna ai concetti spaziali più propri dell’arte italiana, mediterranea.”<sup>26</sup>

Il termine è qui ancora legato a un’accezione tradizionale nel linguaggio critico purovisibilista, quella, cioè, del modo di concepire e rendere lo spazio tridimensionale, caratteristico di un determinato autore o, come nel caso in esame, di una tradizione culturale precisamente identificabile. Ma la centralità della misura “umana” nella costituzione dello spazio boccioniano e il riconoscimento del suo ruolo di apripista per le nuove avanguardie del dopoguerra possono suggerire un’eco, certo involontaria, delle contemporanee proposte di Fontana. Non sembra possibile, per la mancanza di dati precisi sulla cultura extra-artistica di Fontana, individuare con esattezza le fonti dalle quali possa aver derivato l’accostamento dell’aggettivo “spaziale” a un termine inusitato come “concetto”, piuttosto che a vocaboli più correnti come “visione”, “forma”, “armonia”<sup>27</sup> o al limite “concezione”. Probabilmente è da escludere (benché l’apporto di Beniamino Joppolo, e prima ancora, forse, di Persico e Belli, possa essere stato determinante nel suggestionare Fontana) una fonte lessicale propriamente filosofica. Verrebbe piuttosto da pensare a una mutazione dal linguaggio caratteristico d’una, più o meno alta, divulgazione fisico-scientifica, in particolare astronomica, alla portata di Fontana negli anni Quaranta, e senza dubbio alla base, anche come spunto visivo, delle sue nuove concezioni formali<sup>28</sup>.

Un esempio in questo senso è rintracciabile in alcuni testi di Werner Heisenberg, destinati “a una vasta cerchia di non specialisti”, raccolti in traduzione italiana in un agile e diffuso volume dei “Saggi” Einaudi del 1944<sup>29</sup>. In *I recenti mutamenti nelle basi della scienza esatta*, che risale al 1934, a fondamento delle applicazioni sperimentali della fisica classica si individuano i “concetti di spazio e di tempo così come noi comunemente li intuivamo”<sup>30</sup>. In *Considerazioni sulla storia delle dottrine fisiche* (1933) Heisenberg prende le mosse dall’analisi del “concetto di materia” e di “spazio” (in particolare di “spazio vuoto”) nella filosofia greca della natura<sup>31</sup>. In *Questioni di principio nella fisica moderna*, del 1935, non compare l’espressione “concetto di spazio”, ma la radice “concett-” (spesso nei sintagmi “concetti usuali”, “concetti della fisica classica”, “concetto di luogo”, “di tempo”, “di materia”, “di velocità”) ritorna, in alcuni passaggi, con la frequenza quasi martellante di diciassette occorrenze in due pagine, caratterizzando in maniera precisa la lessicalità del testo<sup>32</sup>.

In questi e in altri scritti del fisico tedesco – che pure ribadisce più volte la propria intenzione di

limitare il valore generalizzato di radicale rivoluzione filosofico-culturale spesso attribuito, dai non addetti ai lavori, al suo principio di indeterminazione o alle teorie einsteiniane della relatività – si possono inoltre identificare spunti per un paragone, funzionale spesso alla chiarezza didattica, ma non secondario, tra l'approccio alla natura del fisico moderno e l'intuizione artistica<sup>33</sup>:

“Certo [...] non vi è motivo di credere che l'immagine del mondo propria della scienza odierna abbia esercitato un'influenza diretta sui contatti, per esempio, dell'artista con la natura; si può ammettere, però, che i mutamenti avvenuti nelle basi della scienza moderna siano un sintomo di trasformazioni profonde [...], le quali [...] hanno avuto ripercussioni [...] anche per chi cerchi di penetrare nell'essenza della natura con intento creativo o interpretativo.”<sup>34</sup>

E in alcune parole di sintesi di Heisenberg, a proposito dei cambiamenti di prospettiva epistemologica innescati dal rinnovarsi dei fondamenti della fisica moderna, sembra di trovare una consonanza con il profondo isolamento psicologico ed esistenziale evocato da Fontana a proposito del suo *Ambiente spaziale* del 1949:

“[...] le modificazioni operatesi nei fondamenti della moderna scienza della natura possono forse venir considerate come un sintomo dei rivolgimenti avvenuti alle basi stesse della nostra esistenza, [...] sia in mutamenti del nostro modo di vita o delle nostre abitudini, sia in catastrofi esterne [...]. Se [...] si tenta di spingersi fino a queste basi dell'esistenza non più salde e immobili, si ha l'impressione di non peccare eccessivamente di semplicismo dicendo che per la prima volta nel corso della storia l'uomo ha di fronte solo sé stesso [...]. Le tradizionali suddivisioni del mondo in soggetto e oggetto, mondo interno e mondo esterno, anima e corpo non sono perciò più adeguate [...]. Alla nostra epoca spetta quindi evidentemente il compito di familiarizzarsi con questa nuova situazione in tutti i campi della vita.”<sup>35</sup>

“[...] entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzavi l'uomo con oggetti, o forme imposteli [sic] come merce in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect. ect.”<sup>36</sup>

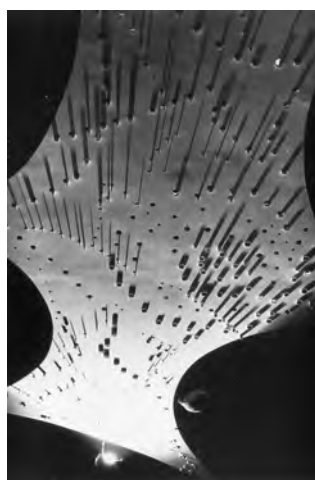
5. Ancor più stringente dei riferimenti terminologici indicati, appare – sul diverso piano, tanto più determinante per Fontana e tanto trascurato, anche

dalla letteratura più recente, della derivazione iconografica – il ricorrente riferimento visivo all'immagine astronomica, per il quale si propone una possibile fonte diretta in un'altra pubblicazione di alto livello divulgativo, plausibilmente accessibile all'artista: il grande atlante astronomico fotografico *Il cielo e le sue meraviglie*, pubblicato a Milano nel 1934 da Pio Emanuelli, per i tipi di Ulrico Hoepli<sup>37</sup>.

L'autore – figura di primo piano dell'astronomia italiana negli anni tra le due guerre, particolarmente attivo anche sul versante della storia della disciplina e della sua diffusione fuori della cerchia degli specialisti<sup>38</sup> – afferma nella prefazione di voler colmare una lacuna editoriale e, in senso più ampio, didattica, caratteristica della cultura italiana del tempo; e lo fa, non a caso, attraverso un paragone con l'editoria artistica illustrata:

“Anche quando qualche grandioso fenomeno celeste, come un'eclisse di Sole, l'apparizione di una cometa, una pioggia di stelle cadenti, attira l'attenzione e suscita l'entusiasmo della parte migliore dei profani, l'assenza di nozioni sulla natura del fenomeno, sulle cause e sulla circostanze, è tale che l'interessamento, [...] cessata la causa occasionale, torna a scomparire. Strana constatazione: mentre ogni persona colta possiede sempre, sulle varie discipline dello scibile umano, un certo corredo di notizie, [...] per l'Astronomia la povertà delle cognizioni è generalmente così marcata da potersi quasi confondere con una completa ignoranza. [...] Per esempio, quale persona che non sia astronomo di professione ha modo di vedere le magnifiche fotografie di corpi celesti che si ottengono con i telescopi moderni? Chi vuol ammirare la riproduzione di un'opera d'arte, sia di Raffaello o di Michelangelo, di Leonardo o di Tiziano, di Donatello o di Masaccio, [...] non ha che a consultare un Atlante di Storia dell'Arte di cui certo non difetta il mercato librario. Ma dove trovare una raccolta di fotografie celesti che mostrino la grande, immensa opera dell'Universo, nelle varie parti costituenti, la Luna, il Sole, i pianeti, le comete, i meteoriti, il mondo stellare, le nebulose gassose e quelle extra-galattiche? [...] A questa lacuna [...] abbiamo creduto opportuno porre rimedio con la pubblicazione del presente Atlante che riteniamo sia unico nel suo genere, non solo in Italia, ma forse in tutto il mondo. L'Atlante è composto di 150 tavole in cui sono riprodotte le più belle fotografie di corpi celesti, prese con i più grandi telescopi d'oggi, e da noi scelte, dopo accurato esame, fra un ampio materiale fotografico.”<sup>39</sup>

Può risultare sorprendente la puntualità, l'ampiezza e, soprattutto, l'estensione temporale della suggestione iconografica che si propone. Eppure, anche



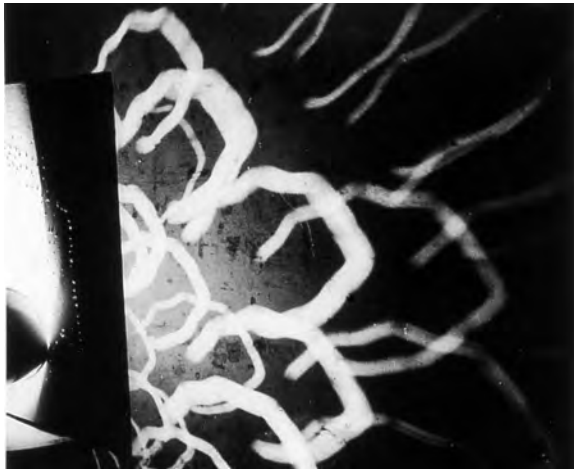
7. Frontespizio di P. Emanuelli, *Il cielo e le sue meraviglie*, Milano, Ulrico Hoepli, 1934  
 8. C. Le Morvan, *Caucaso, Alpi e Polo Nord della Luna*, 12 febbraio 1905, Parigi (Emanuelli, tav. 8)  
 9. L. Fontana, *Soffitto del cinema del padiglione Breda*, 1953, XXXI Fiera di Milano (arch. L. Baldessari)

entro il limite dei pochi rapidi confronti visivi, tra i numerosi disponibili, che qui si illustrano, risulta evidente la coincidenza formale, con corrispondenze davvero da “prontuario”, tra le tavole pubblicate precocemente (almeno per l’Italia) da Emanuelli e molte soluzioni visive di Fontana dalla metà degli anni Trenta, ma soprattutto nel periodo spaziale, fino a tutti i Sessanta.

La dichiarata ispirazione grafica alla superficie lunare di molte conformazioni materiche o di alcune strutture di Fontana (come il *Soffitto* del 1953 per il Cinema del Padiglione Breda, di Luciano Baldessari, alla XXXI Fiera di Milano) trovano infatti nelle fotografie telescopiche pubblicate da Emanuelli (1895-1928, tavv. 1-14) un preciso riferimento, di gran lunga anteriore<sup>40</sup> alle immagini delle sonde o, addirittura dell’allunaggio, talvolta citate in proposito. Altrettanto diretto è il collegamento tra le tele, dei primi anni Cinquanta, bucate e variamente elaborate con l’applicazione di sabbia pietre e porporina seguendo un andamento a spirale, e le immagini visivamente e simbolicamente suggestive di “grandi nebulose a spirale” (1898-1910, tavv. 129-132). Un collegamento tanto più pregnante quando si pensi che proprio quei “buchi” (fin dall’esperimento di *Immagini luminose in movimento* realizzato per la RAI nel maggio del 1952) sono ideati per interagire con una proiezione luminosa, creando un vero e proprio effetto di fantasmagoria da “planetario”. Così tanto i *Concetti spaziali* retroilluminati o illuminati da luce radente, con suggestivo effetto espressionistico (fotografati da Attilio Bacci<sup>41</sup>), quanto la citata proiezione tele-

visiva del 1952, ricordano ancora le immagini lunari, ma soprattutto, per il dinamismo e per l’effetto, verrebbe da dire “stilistico”, della scia luminosa, le fotografie delle comete di Morehouse e di Halley (1908 e 1910) riproposte nell’*Atlante* hoepiano (tavv. 63-68).

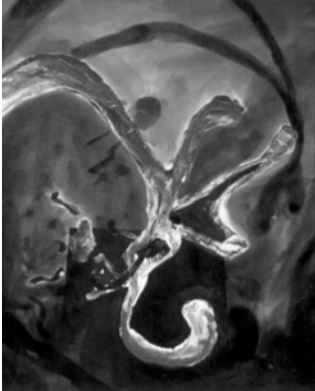
Meno scontata, ma non meno stringente, la relazione, per restare sul piano di una semplice campionatura, tra alcune riprese di “floculi solari” (tav. 36) e il radicalismo minimale dei “gessi” di Fontana degli estremi anni Cinquanta; tra il segno luminescente dell’*Ambiente spaziale* del 1949, sospeso nell’oscurità al centro di una volta a botte, e alcune tavole composite illustranti particolari di protuberanze solari (tavv. 29-33); tra l’evidente motivo cosmico degli enigmatici disegni a inchiostro che accompagnavano quell’ambiente e le riprese della corona solare durante le eclissi, delle spettrografie di macchie solari o della struttura di nebulose planetarie (tavv. 44,45, 46, 48,119-121); tra le slabbate lacerazioni degli “oli” sovrabbondanti di materia, infine, e le fotografie di grandi gruppi di macchie solari e delle loro trasformazioni (1916-1917) riproposte dall’astronomo romano (tavv. 18-20). Segnano gli opposti estremi cronologici di questo fertile magazzino iconografico alcune suggestioni riscontrabili da una lato in opere degli anni Trenta, dall’altro in opere ormai a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta. Per le prime si segnala come il materismo scabro e l’aspetto di campione geologico comune all’*Uomo nero* e alle figurine policrome in terracotta del 1931, alle tavolette graffite<sup>42</sup>, alle nature morte in grés del 1935-36, alla *Scultura spa-*



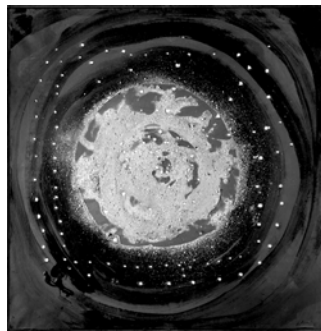
10.



11.



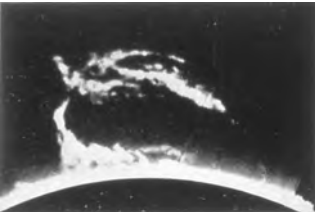
12.



13.



14.



15.



16.



17.

10. L. Fontana, *Esperimento di immagini luminose in movimento*, 1952

11. F. Quéniésset, *Cometa Morehouse*, 27 novembre 1908, Juvisy, Francia (Emanuelli, tav. 67b)

12. L. Fontana, *Ambiente spaziale*, Milano, Galleria del Naviglio, 1949

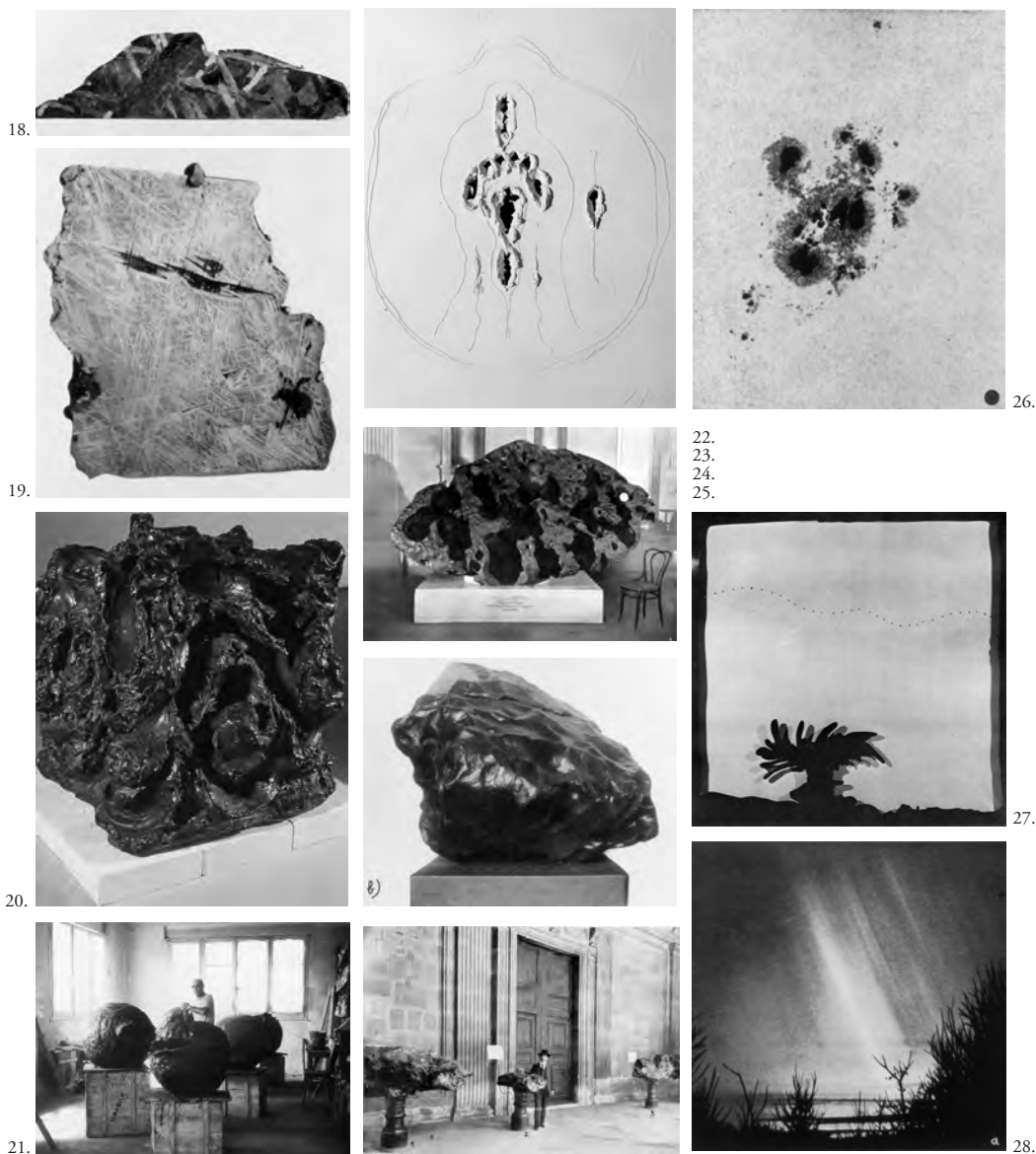
13. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1951

14. G.W. Ritchey, *Grande nebulosa a spirale in "Ursa major"*, 10 e 11 marzo 1910, Mount Wilson, Ca. (Emanuelli, tav. 131)

15. L. D'Azambuja, *Protuberanza a evoluzione rapida*, 18 giugno 1925, Meudon, Parigi (Emanuelli, tav. 32)

16. L. Fontana, *Disegno per Ambiente spaziale*, 1949

17. J.E. Keeler, *Nebulosa anulare in "Lyra"*, 14 luglio 1899, Mount Hamilton, Ca. (Emanuelli, tav. 119)



18. e 19. *Figure di Widmannstätten nei meteoriti* (Emanuelli, tav. 74)

20. L. Fontana, *Ceramica spaziale*, 1949

21. Fontana con cinque *Nature*, 1959-60 ca.

22. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1968

23. *Meteorite gigante Willamette*, New York, American Museum of Natural History (Emanuelli, tav. 71)

24. *Il meteorite di Dersa*, Museo Mineralogico dell'Università di Roma (Emanuelli, tav. 73b)

25. *Grandi meteoriti messicani*, Città del Messico, Palacio de Minería

26. W.T. Whitney, *Grande gruppo di macchie solari*, 8 agosto 1917, Mount Wilson, Ca. (Emanuelli, tav. 19)

27. L. Fontana, *Concetto spaziale*, 1965

28. C. Störmer, *Aurora polare*, 5-6 marzo 1926, Bygdö, Norvegia (Emanuelli, tav. 50a)

ziale e al *Concetto spaziale* (“Uomo atomico”) del 1947, per giungere sino al nero monolite lavico della *Ceramica spaziale* del 1949, oggi al Centre Pompidou, possa evocare la presenza, per così dire, “plastica” dei meteoriti giganti illustrati da Emanuelli (tavv. 70-74), esposti su grandi basi all’American Museum of Natural History di New York e nel portico della Scuola Nazionale degli Ingegneri (Palacio de Minería) a Città del Messico. Più stretta è, poi, la corrispondenza tra i volumi delle grandi *Nature* e la massa ferrosa del “più grande meteorite esistente in Italia”, rinvenuto nel 1921 a Dersa, presso Uegit (Somalia) ed esposto “nel Museo mineralogico della R. Università di Roma” (tav. 73). Sorprendente, ancora, l’analogia quasi illustrativa tra le immagini di aurore boreali dell’Emanuelli (tavv. 50-52) e i *Teatrini* fontaniani del 1965 e, per finire, il confronto con le ultime tavole fotografiche dello spazio siderale pubblicate nel volume: quelle che riproducono nebulose a spirale riprese di taglio (tavv. 134-136), per le quali l’illustrazione alla pagina seguente vale più di ogni possibile commento<sup>43</sup>.

Quella che si suggerisce nelle ultime righe è ovviamente una pista possibile, suscettibile di integrazioni, verifiche e ampliamenti, che dovrebbero innanzitutto puntare su un approfondimento e una migliore messa a fuoco della cultura scientifica di Fontana. La cronologia di alcune delle opere indicate, precedenti alla pubblicazione dell’*Atlante* di Emanuelli – come, d’altra parte, la datazione ai pieni anni Sessanta dei *Teatrini* e delle *Attese*, che comporterebbero una fedeltà pluridecennale dell’artista a questa sua fonte iconografica – sollecita infatti, pur senza intaccare la sostanziale convinzione che Fontana abbia fatto un diretto uso di quel testo, a non abbandonare completamente ogni riserva cautelativa, nella consapevolezza che, da sempre, gli uomini tendono a riconoscere sulla faccia della luna, nelle costellazioni, nei sassi e nelle nuvole immagini amate o familiari.

Ma, d’altra parte, la celebrata propensione di Fontana a riprendere e trasformare in senso simbolico e espressivo la materia e le manifestazioni della natura corrisponde perfettamente all’uso squisitamente iconografico del modello scientifico qui proposto: “costituiti a simbolo” dall’intervento dell’artista, per ritornare al testo di Brandi che si è citato, i fenomeni astronomici sono appunto casi esemplari di “conformazioni naturali” trasfigurate in “forma”<sup>44</sup>.

alla pagina seguente:

29. F.G. Pease, *Nebulosa spirale* in “*Corvus*”, 3 maggio 1916, Mount Wilson, Ca. (Emanuelli, tav. 135)

#### Note:

1. A. Martini, *La scultura lingua morta*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1945, ripubblicato in Idem, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2001, p. 43.
2. L. Fontana, dichiarazione riportata in C. Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 333.
3. Cfr. U. Mulas, *La fotografia*, a cura di P. Fossati, Torino, Einaudi, 1973, pp. 72-73: “Nell’ultima visita fatta a Fontana, a casa sua a Comabbio, volevo fissare dei dettagli del viso, di quelli che poi risultano emblematici come l’occhio, la mano, che suggeriscono l’atto creativo, la capacità realizzativa e cose del genere. Forse con una punta di sfida Fontana mi spiegò che non era il caso, che come l’occhio valevano le basette, come la mano i baffi, la cintura, i calzoni: una cosa valeva l’altra.”
4. C. Lonzi, *op. cit.*, pp. 333-334.
5. Per la significativa assimilazione di Fontana ai “giovani pittori” del principio degli anni Sessanta, ad esempio da parte di Udo Kultermann (*Una nuova concezione di pittura*, “Azimuth”, (2), gennaio 1960), cfr. G. Zanchetti, “Non vi sono ragioni di pittura e scultura...” *Estro, sperimentazioni e avventure di Lucio Fontana, 1957-1960*, in *Lucio Fontana. Concetto spaziale, 1957*, (Milano, Museo della Permanente, 7 novembre-3 dicembre 2000), Milano, Skira, 2000, pp. 28-29.
6. Se ne veda, in queste stesse pagine, la diretta testimonianza di Crispolti: *Dall’antologica all’Atico nel 1959 al Catalogo generale del 1974 e del 1986*, pp. 51-67.
7. D. Bonardi, *Le mostre d’arte a Milano. Lucio Fontana*, “La Sera”, 22 gennaio 1935.
8. *Ibidem*: “Dove egli giungerà dirà il futuro. Ma già oggi la sua esperienza è, ben più che tecnica novità, presentimento spirituale.” A questo proposito cfr. il testo *Arte estratta? Gli scheletri di Lucio Fontana*, di Silvia Bignami (che ringrazio per la segnalazione della recensione di Bonardi) in questo stesso numero dell’“Uomo nero”, in particolare alla p. 21.
9. “Corrente di vita giovanile”, II (22), 15 dicembre 1939, p. 4, ripr.; il numero è dedicato alla seconda mostra di “Corrente”, Milano, Galleria Grande, dicembre 1939, nella quale Fontana espone quattro opere, tra le quali, forse, questo nudo. L’opera è assegnata da Crispolti al 1936 (*Fontana. Catalogo generale*, a cura di E. Crispolti, Milano, Electa, 1986, p. 67, cat. 36 SC 2).
10. A. Martini, *op. cit.*, (in particolare i paragrafi: *Immagine e Ombra*), pp. 28, 50-51. A proposito della ripresa da parte di Martini dei calchi di Fiorelli, si veda anche la diretta filiazione del bozzetto *Pegaso caduto* per il *Monumento ad Arturo Ferrarin* (1943, Banca Popolare di Vicenza) dal noto *Calco di cane* di Pompei.
11. *Ivi*, p. 25.
12. Idem, *Il trucco di Michelangelo*, (considerazioni raccolte da A. Pinghelli, Intra 20-25 luglio 1946), ripubblicati *Ivi*, pp. 65-67.
13. C. Brandi, *Arcadio o della scultura. Eliante o dell’architettura*, Torino, Einaudi, 1956, ripubblicato, con prefazione di P. D’Angelo, Roma, Editori Riuniti, 1992.
14. *Ivi*, pp. 48-49.
15. *Ivi*, pp. 3-10.
16. Si veda, ad esempio, Pippo Oriani, *Elementi spaziali*, 1932, esposto alla Galleria Pesaro nel giugno del 1933 nella mostra collettiva *Omaggio futurista a U. Boccioni*, e acquistato dal Comune di Milano in quella occasione: cfr. 1933. *Un anno del Novecento a Milano*, (Milano, Museo della Permanente), a cura di S. Bignami, Milano, Skira, 2001, p. 9. Altri esempi significativi si potrebbero rintracciare, ovviamente, in Fillia, Dottori e soprattutto in Prampolini. Per l’ispirazione astronomica di Balla si veda ora l’esemplare approfondimento di F. Fergonzi intorno al *Mercurio transitava davanti al sole* della collezione Gianni Mattioli (1914), in F. Fergonzi, *La Collezione Mattioli. Capolavori dell’a-*



vanguardia italiana. *Catalogo scientifico*, Venezia, Peggy Guggenheim Collection – Milano, Skira, 2003, pp. 130-141. Nella nota minuta di una lettera a Giampiero Giani, Fontana scrive a proposito del progettato volume di R. Carrieri *Pittura, scultura d'avanguardia (1890-1950) in Italia* (Milano, Edizioni La Conchiglia, 1950): "Il libro Pittura e Scultura d'avanguardia che si apre col futurismo non può chiudere senza l'ambiente spaziale, logica conseguenza di 50 [anni] di arte contemporanea." (Ora in L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano, Skira 1999, p. 244).

17. U. Boccioni, *Costruzione spaziale*, 1913, Milano, Civiche raccolte d'arte (donazione A. Canavese, 1934).

18. La stessa ricercata croma, la nebulosità e l'atmosfera emotiva dei primi "tagli" di Fontana del 1958, permette di leggerli come un'estrema illustrazione, ormai in un contesto artistico e culturale radicalmente mutato, della poetica degli stati d'animo boccioniani. Si consideri in particolare la versione milanese di *Quelli che restano* (1911, Milano, Civiche raccolte d'arte, donazione A. Canavese, 1934) in relazione tanto alla titolazione della serie fontaniana (*Attese*) quanto alla sua genesi, come la testimonianza il collezionista Antonio Boschi: cfr. A. Boschi, in *50 anni di pittura italiana nella collezione Boschi-Di Stefano donata al Comune di Milano*, a cura di M. Precerutti Garberi, (Milano, Palazzo Reale, 27 maggio-20 settembre 1974), Milano, Comune di Milano, 1974, p. 11.

19. Cfr. in questo numero il saggio di L. Caramel, pp. 23-32.

20. G. Marchiori, "Kn" o della pittura astratta. "L'orto. Rivista di lettere e arte", V (1), gennaio-febbraio 1935, pp. 20, 22-23.

21. Si veda la riproduzione del manifesto in *Lucio Fontana*, (Parigi, MNAM-Centre Georges Pompidou, 15 ottobre 1987-11 gennaio 1988), Parigi, Éditions du Centre Pompidou, 1987, pp. 290-291; nonché la nota fotografica di Fontana che illustra i propri principi alla lavagna, in occasione del congresso *De divina proportione*, nell'ambito della IX Triennale di Milano, 1951 [ripr. in *Centenario di Lucio Fontana*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea – Triennale – Museo Diocesano – Accademia di Belle Arti di Brera – Teatro alla Scala, Museo Teatrale alla Scala, 23 aprile-30 giugno 1999), a cura di E. Crispolti, Milano, Charta, 1999, p. 304].

22. "Ho fatto i 'Teatrini', come li chiamano... Perché, poi, i primi quadri li chiamo 'Concetti spaziali', li chiamano 'buchi', poi i tagli 'Concetti spaziali', li chiamano 'tagli', le bocce eran delle forme così le chiamano 'palle'. C'è perfino... qui a Milano, ho sentito dire, non so se tu... te lo dico, poi lo cancellerai via 'Fontana prima el faseja i biis, adesso el fa i tai, e adesso el rump i ball'. Ma sono gli altri che le chiamano 'palle', io le chiamo 'Nature', questi si chiamano 'Concetti spaziali'." L. Fontana in C. Lonzi, *op. cit.*, p. 138.

23. *Ibidem*.

24. Cfr. in proposito, in anni chiave per l'impiego fattone da Fontana: F. Feronzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea: 1945-1960*, Pisa, Scuola normale superiore – Firenze, Accademia della Crusca, 1996, pp. VII-VIII, XI, XVIII-XIX, XXVII-XXVIII e alle voci "concetto spaziale dell'arte", p. 110, "spaziale", "spazialità-ambiente", p. 540, "spazio-ambiente", p. 541, "spazio dell'esistenza", "spazio emotivo", p. 547, "spazio-luce", p. 552, "spazio non definito", "spazio non figurato", p. 554.

25. M. Stroni, *Omaggio a Boccioni, "Spazio"*, luglio 1950 (ri-pubblicato in Idem, *Scritti editi e inediti*, a cura di E. Camesasca e C. Gian Ferrari, Milano, Feltrinelli, 1980; e ora in Idem, *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2000, pp. 147-150).

26. *Ivi*, p. 149.

27. Di nuovo Martini – commentando la propria sperimentazione radicale in *Atmosfera di una testa* del 1944 ca. (così profondamente consonante, per la centralità compositiva ed espressiva del vuoto, con la *Scultura spaziale* di Fontana del 1947) – costituisce un suggestivo indice di raffronto: "Come esiste il paesaggio che crea il contorno della figura, [così] io faccio il contorno. [...] Atmosfera. Ero offeso dalla deformazione, e volevo evitare di rifare il corpo umano per questa ragione [...]. E allora go pensà allo spazio. E allora, ricordandomi che la vastità di certe figure etrusche era ottenuta con pochissima fatica, come per formare

un vaso, col solo contorno, go pensà che questa maniera inversa di procedere mi escludeva la figura umana, già risolta nei tempi, e oggi deformata, e insufficiente a fermare un'ampiezza d'anima [...]. Quell'ampiezza illogica e inaspettata che ha il sogno. La mia più grande meraviglia è quando un uomo si meraviglia della natura. Resto inaspettato, do un'armonia spaziale, e chi sa che con questo metodo non dia immagine di semplicità." (A. Martini, *Colloqui sulla scultura 1944-45*, raccolti da Gino Scarpa, a cura di N. Stringa, Treviso, Canova, 1997, p. 300).

28. Si vedano, nei limiti di un riferimento "orecchiato", le citazioni di Einstein e della teoria della relatività in C. Lonzi, *op. cit.*, pp. 170 e 335.

29. W. Heisenberg, *Mutamenti nelle basi della scienza*, (ed. originale: Lipsia, S. Hirzel, 1942), Torino, Einaudi, 1944, p. 9.

30. *Ivi*, p. 15. Nel saggio in questione Heisenberg fa inoltre un interessante uso esemplare del "concetto dei 'confini del mondo'", nel "paragone fra la scoperta della forma sferica della terra e i risultati della fisica moderna": "La speranza di capire tutti i campi della fisica classica non è dunque per nulla più giustificata che la speranza del viandante che credesse di sciogliere tutti gli enigmi viaggiando fino ai confini del mondo" (pp. 24-25).

31. *Ivi*, pp. 29-43.

32. *Ivi*, pp. 45-58.

33. Finché non si sia giunti alla "comprensione di nuove leggi", scrive Heisenberg, "non esiste alcun criterio sicuro per giudicare se un problema è sensatamente impostato, e dobbiamo accontentarci di ritenere, in maniera affatto generale, che anche le affermazioni matematicamente formulate della fisica, non conoscendo noi la portata dei concetti che in esse occorrono, non sono altro che pitture verbali, colle quali cerchiamo di rendere comprensibili a noi e agli altri le nostre esperienze sulla natura." *Ivi*, pp. 52-53.

34. Idem, *Natura e fisica moderna*, (ed. originale: Amburgo, Rowohlt, 1955), Milano, Garzanti, 1957, 1985, p. 35.

35. *Ivi*, pp. 48-50.

36. L. Fontana, lettera a E. Crispolti, 16 marzo 1961, cfr. fig. 3, p. 65, pubblicata in Idem, *Lettere*, cit., p. 167.

37. P. Emanuelli, *Il cielo e le sue meraviglie. Atlante di 150 tavole, riproduzioni di fotografie celesti ottenute con i più grandi telescopi moderni*, Milano, Ulrico Hoepli, 1934. Hoepli era impegnato in quegli anni in un progetto ad ampio raggio di divulgazione culturale e scientifica: nel 1930, grazie a un suo finanziamento, era stato inaugurato a Milano il Planetario, progettato da Piero Portaluppi.

38. Docente all'Università di Roma e all'Università per stranieri di Perugia, Emanuelli (Roma 1889-1946) aveva precocemente collaborato, nel 1922-23, alla verifica delle teorie einsteiniane attraverso l'osservazione delle eclissi totali di Sole. Affiancava con successo agli studi specialistici una fortunata attività di pubblica ista che, attraverso le pagine del "Corriere della Sera" e attraverso i microfoni dell'EIAR, potrebbe aver raggiunto Fontana. Prima dell'*Atlante* del 1934 aveva pubblicato un'altra popolare opera divulgativa: *Eventi astronomici e bizzarrie scientifiche*, Albano Laziale, F.lli Strini, 1927. Cfr. G. Monaco, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1993, vol. XLII, pp. 573-574.

39. P. Emanuelli, *op. cit.*, pp. VIII-IX.

40. Basti pensare ai tentativi pionieristici di J.W. Draper (1840) e di W.C. Bond (1850), al lavoro di W. de la Rue (1852) e, infine, di L. M. Rutherford, nel settimo decennio del XIX secolo. Per una visione d'insieme degli incroci tra studi e immagini astronomiche e cultura artistica si veda *Cosmos. Da Goya a de Chirico, da Friedrich a Kiefer, l'arte alla scoperta dell'infinito*, a cura di J. Clair, (Venezia, Palazzo Grassi, 26 marzo-23 luglio 2000), Milano, Bompiani, 2000.

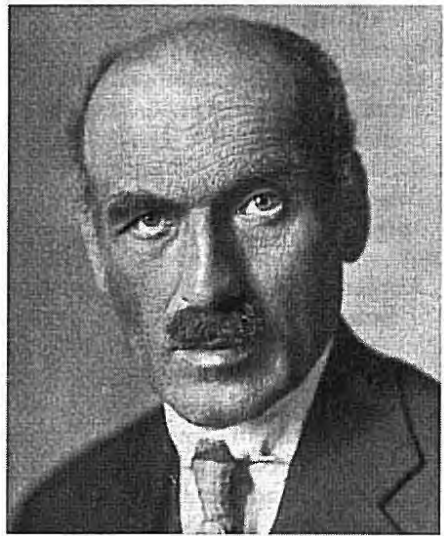
41. Cfr. *Lucio Fontana e Milano*, a cura di F. Gualdoni e P. Campiglio, (Milano, Museo della Permanente, 11 ottobre-17 novembre 1996), Milano, Electa, 1996, p. 112.

42. Si vedano in particolare le tracce di cristallizzazione dette "figure di Widmannstätten" (P. Emanuelli, *op. cit.*, tav. 74).

43. La si confronti, ad esempio, con il *Concetto spaziale nero*, con un unico taglio centrale, del 1966, qui pubblicato a p. 8.

44. C. Brandi, *op. cit.*, pp. 5 e 10.





**Gorilla Art.  
Intorno a una lettera  
inedita di Karl Vossler a  
Filippo Tommaso Marinetti**

*Jeffrey T. Schnapp*

“Abbasso i professori!”<sup>1</sup> Lo slogan risuona attraverso i primi manifesti del Futurismo italiano, sottolineando il duplice assalto al culto storicista del passato e alla cultura positivista della razionalità scientifica. Nel febbraio 1909 dalla prima pagina di “Le Figaro” il *Manifesto del Futurismo* aveva promesso non soltanto di distruggere le istituzioni della memoria (“i musei, le biblioteche, le accademie d’ogni specie”), ma anche di liberare l’Italia “dalla sua fetida cancrena di professori, d’archeologi, di ciceroni e d’antiquarii”<sup>2</sup>. Cinque anni dopo, nell’aprile del 1914, la polemica era ancora vivace, come attesta il funerale farsa del “filosofo passatista” Benedetto Croce, celebrato presso la Galleria Sprovieri di Roma. Una grossa testa di cartapesta, “modellata a schiaffi” e posata sopra un libro parlato fu fatta sfilare al-

l’interno della galleria, mentre il pittore Giacomo Balla, suonando un campanaccio, emetteva il suono *nieceet-nieceet*, un incrocio tra un belato di pecora e la parola “no” in russo. Da parte sua, Marinetti pronunciò un’orazione funebre che giustificava la tecnica violenta dello scultore chiamando in causa l’alito marcio e la lingua fetida del professore, le patate e le cipolle che gli fermentavano nel cervello, la sua capacità di distruggere il genio e di ammorbare perfino la divina primavera romana. Il puzzo era tale, sosteneva Marinetti nel suo discorso di commiato, che, per non vomitare, doveva accendersi una sigaretta (accesa la sigaretta, l’attacco di nausea era stroncato sul nascere)<sup>3</sup>.

Ancora cinque anni dopo la fine della prima guerra mondiale, nessuno metteva in dubbio che la fetida cancrena che stava imbottendo le menti italiane di patate e cipolle fosse di importazione teutonica, nonostante ne fossero paladini personaggi come Croce. In questo modo l’offensiva futurista contro la vecchia Italia investiva necessariamente anche il vicino di casa nordico:

“Combattiamo dunque la cultura germanica, non già per difendere la cultura latina, ma combattiamo tutte e due queste culture ugualmente nocive, per difendere il genio creatore italiano d’oggi. A Mommsen e a Benedetto Croce, opponiamo lo scugnizzo italiano”<sup>4</sup>.

Al posto del germanofilo napoletano, il Futurismo eleggeva a modello la leggendaria versione italiana del brasiliano *meninho da rua*: un furfante, un sobillatore, un delinquente che vive alla giornata, un guerrigliero metropolitano che elegge a laboratorio e biblioteca la moderna giungla urbana.

Naturalmente Marinetti, con la sua laurea in legge dell’Università di Genova e la fama ottenuta in Francia con opere quali *La conquête des étoiles* (1902) e la sua scandalosa commedia alla Jarry *Roi Bombance* (1905), per non parlare della considerevole fortuna ereditata dal padre Enrico, come scugnizzo era del tutto improbabile<sup>5</sup>. Fino alla morte nel 1944, all’età di sessantotto anni (causata da una malattia cardiaca contratta in seguito all’arruolamento come volontario sul fronte russo), Marinetti, con l’ideale dello scugnizzo fisso in mente e una buona dose di furbizia, fece tutto il possibile per promuovere, fin dagli esordi, il movimento futurista. Una delle sue attività preferite era la raccolta, sempre meticolosa e sistematica, di ritagli di giornale, articoli e libri riguardanti il movimento e l’accoglienza della sua opera da parte del pubblico. Non era tanto importante che tali materiali fossero favorevoli o contrari al Futurismo, quanto che potessero essere immediatamente utilizzati o riciclati nelle pubblicazioni del movimento stesso. Proprio come nelle odierne pubblicità cinematografiche anche il minimo accenno di lode, in

un contesto del tutto negativo, può essere estrapolato e piegato a scopi promozionali, così la macchina pubblicitaria futurista rinnegava tutti i principi fondanti del movimento quando si trattava di documentarne i successi. Gli elogi, per quanto fiacchi, di un personaggio eminente, o la giusta miscela di indignazione e ottusità in un commento critico, erano considerati ugualmente preziosi nell’avvalorare la pretesa del Futurismo di porsi come la principale forza di rinnovamento nella vita contemporanea. Poco importava che venissero dai più fedeli settori del professorato, dai cervelli più infestati da cipolle e patate in circolazione, fosse pure un Croce, un Theodor Mommsen o addirittura un Karl Vossler.

Nella primavera del 1914, probabilmente durante una delle sue *tournées* tedesche, Marinetti venne a sapere che, nel proporre a un pubblico più ampio la sua già nota *Italienische Literaturgeschichte* (1900; 2° ed. 1908), Vossler aveva tenuto una serie di conferenze al Freies deutsches Hochstift di Francoforte, concluse da una breve analisi dell’impatto del Futurismo sulla scena letteraria italiana<sup>6</sup>. Vossler occupava, all’incirca dal 1911, la cattedra di Filologia Romanza all’Università di Monaco e, non essendo un esperto di letteratura contemporanea, aveva dovuto improvvisare (confessò a Croce: “Leggo in fretta e furia quando posso per rimettermi un poco al corrente”<sup>7</sup>). Ben accolte dal pubblico, le conferenze vennero ampliate e pubblicate nel maggio dello stesso anno col titolo *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*. La versione stampata consisteva in una sequenza di saggi ordinati cronologicamente, da Manzoni a Pascoli a D’Annunzio, e si chiudeva non col Futurismo, bensì con un finale del tutto nuovo: un intero capitolo dedi-

cato al grande "rinnovatore dell'estetica e della critica letteraria" ai cui testi critici, proclamava Vossler, "devo praticamente tutto" – Benedetto Croce<sup>8</sup> (la trattazione del Futurismo, ampliata da due a dieci paragrafi, fu forzatamente inserita nella parte conclusiva del capitolo dedicato a D'Annunzio).

Questa teleologia crociana, pensata fin dall'inizio ma non inclusa nelle conferenze, può apparire poco promettente da una prospettiva futurista. Non leggendo il tedesco e conoscendo soltanto il titolo del libro, Marinetti ne sapeva ben poco. Sapeva però che Vossler era una figura di grandissimo prestigio grazie alla recente traduzione italiana del suo *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* e alla sua edizione commentata della *Commedia* di Dante<sup>9</sup>. Oltretutto, nel primo dei due testi, la ferocia della polemica antipositivista, unita alla convinzione che la creazione artistica individuale rappresentasse la vera essenza del linguaggio umano e, di conseguenza, il necessario punto di partenza per qualsiasi ricerca di carattere linguistico, poteva tranquillamente sembrare in armonia con i principi di un movimento che, nonostante la devozione alla civiltà industriale e alla riproduzione meccanica, non si stancava di proclamare la superiorità e l'autonomia dell'arte.

In ogni caso, Marinetti si mobilitò alla sua solita maniera, affrettandosi a scrivere una lettera corredata di allegati futuristi. Datata 28 luglio 1914, il fatidico giorno della dichiarazione di guerra dell'Austria-Ungheria contro la Serbia, la risposta di Vossler, conservata alla Beinecke Rare Books Library della Yale University<sup>10</sup>, comincia inscenando una sorta di piccolo funerale:

"Carissimo Marinetti, ho dato ordine al mio editore che vi spedisca una copia del volumetto che vi interessa. Ma sarà una delusione per voi, perché il Futurismo vi è considerato solo come il punto finale d'un movimento che comincia col romanticismo, non come principio d'un altro movimento. Insomma, vi è giudicato, mi dispiace doverlo dire, passatisticamente. Infatti, mi pare che c'è qualche cosa nel Futurismo che è già passata, già morta ossia nata morta ed è specialmente quell'umorismo ironico e giocarellone dinnanzi alla realtà, cosa stantivissima che si trova tale e quale nei romantici specialmente tedeschi; vi si trova come teoria e programma nello Schelling e come arte e stile negli Schlegel, Hoffman, ecc.

Io sono profondamente convinto che la vita è tutt'altra cosa che un gioco, cioè credo alla vita e la prendo terribilmente sul serio. Vedo che anche nel Futurismo c'è il lato serio, cioè vitale, ed è, prima di tutto, il tedio che voi provate contro gli esteti e dilettranti, contro gli Anatole France e i D'Annunziani; e se c'è qualcosa che riesce ad ammazzarli e seppellirli – cosa difficile assai – credo che siate voi. In questo lavoro di distruzione ci può essere e sta benissimo il più feroce umorismo, la più sarcastica ironia, i più divertenti calci. Ma se ve la pigliate con qualsiasi cosa vecchia e perfino con le biblioteche, non ci sto più. La vita moderna è un albero che deve spingersi sempre più in alto e appunto perciò deve sprofondare le sue radici anche più forti nel suolo della tradizione, del passato. Noi professori di storia siamo i tacchi nascosti sotterranei fili e filetti succhianti e poppanti della radice. E in voi futuristi stessi c'è una tendenza al ricorso storico, alle arti primitive cosiddette preistoriche, specie nella

pittura. Nel programma e tentativo vostro delle parole in libertà e dell'immaginazione senza fili vi è un ritorno ad un genere d'arte che ha dell'antediluviano (sia inteso in senso buono). Ed è appunto questa primitività della vostra arte che me ne sembra il migliore augurio. Tornate pure all'arte dei negri e dei gorilla, non sarà male. Voi dite per giustificare il vostro stile che il poeta e il pubblico son amici vecchi che s'intendono con un cenno, senza sintassi, senza fili, senza ragionamenti. Ciò è vero per lo stato primitivo che volete ripristinare. Ed è anche vero che il lirismo puro non ha bisogno di prospettive temporali né di proporzioni spaziali. Se c'è un torto nel vostro programma è di essere un programma, cioè di darsene la sembianza. La tecnica non si può proclamare; ogni poeta deve trovarsela ed inventarsela da sé. Ma in fondo il vostro programma è una poesia, è un canto anch'esso, un canto sopra un canto. Le teorie contenute in un canto non si discutono, si gustano. Ecco quanto saprei per ora dirvi. Può essere che un giorno o l'altro io scriva un articolo interpretativo sul Futurismo. Ma finora le mie idee non sono ancora abbastanza nette e sobrie. Perché bisogna essere molto sobrio per poter interpretare gli entusiasmi, i intersticismi e le ebbrezze del vostro movimento. Finora mi pare che nessuno abbia raggiunto questa sobrietà e voi stessi, come è naturale, meno di tutti poiché il poeta è a se stesso il più ineffabile enigma. Abbiatemi vostro,  
K. Vossler"

La lettera, nonostante si apra con un'aspra critica, paragonabile a quelle presenti nel volume del 1914 – libro che riduce D'Annunzio a un maestro

di autopromozione commerciale e bolla i futuristi come mattacchioni che hanno portato una "decomposizione della coscienza del reale nel sogno d'arte dell'artista... al limite estremo dell'assurdità..." – chiude poi su una nota più amichevole<sup>11</sup>. Il culmine è raggiunto quando Vossler assimila il paroliberoismo futurista all'"arte dei negri" e al grugnire di un gorilla. Poi, con una brusca sterzata, si arriva a riconoscere che le teorizzazioni di Marinetti sono esse stesse meta-poesia (letteralmente "un canto sopra un canto"); poesia forse non dotata di sufficiente dignità da essere considerata linguaggio filosofico a tutti gli effetti, ma comunque gustosa.

Ma quanto è realmente amichevole questa sterzata? Ben poco. Un brano tratto da *Italienische Literatur der Gegenwart* suggerisce che il conflitto di cui è impregnata la lettera di Vossler non può ridursi alla disputa su chi siano effettivamente i nati morti, se i passatisti crociani o i futuristi marinettiani, oppure, semplicemente, all'opposizione tra umorismo e serietà, tra poeti ubriachi in preda a smanie distruttive e sobrii professori di storia intenti a suggerire la linfa della tradizione alle radici dell'albero della vita moderna. Piuttosto, queste schermaglie letterarie sembrano immerse nel clima delle imminenti ostilità tra l'asse franco-italiano e la Germania.

La serietà e la sobrietà ripetutamente celebrate nella lettera sono caratteri tipicamente tedeschi, caratteri che, secondo il libro, vanno difesi perché nel mirino: l'allegro Marinetti, insiste Vossler, "scrive in francese meglio che in italiano" e "considera il serio popolo tedesco come una razza inferiore"<sup>12</sup>. Paradossalmente, questa esplicita apologia della sobrietà germanica, unita all'implicita critica della non-

sobrietà franco-italiana, ammette qualche eccezione. Mentre il libro citava, tra i predecessori del Futurismo, soltanto francesi e inglesi, nella lettera si citano tedeschi (presumibilmente non seri) dello stampo di Schelling, Schlegel e Hoffman o delle eccentriche figure [*Querköpfe*] che acclamavano Marinetti a Berlino<sup>13</sup>. Se nel libro i futuristi erano gli sfrontati fautori della conversione di ospedali e cimiteri in *night clubs*, nella lettera anche a loro, e loro malgrado, è garantita una fetta della *Sachertorte* della serietà. Infine, mentre nel libro Vossler si presentava come imperturbabile campione del "lavoro duro e modesto" che attribuiva alla "parte migliore e più grande della popolazione italiana" che, diversamente dai futuristi, è immune dai "megalomani sogni imperiali pan-italiani", nella lettera lui stesso sembra soccombere al clima di illarità<sup>14</sup>. Nonostante il filosofo del linguaggio prenda la vita "terribilmente sul serio", le sue idee non paiono così limpide e sobrie da permettergli di redigere un articolo interpretativo.

Limpidezza e sobrietà non arrivarono mai. Il saggio in questione non fu mai scritto<sup>15</sup>. Né Marinetti riuscì mai a trovare un modo per sfruttare le critiche e le lodi di Vossler. Lo scambio epistolare documenta una sorta di strappo, anche se, con lo scoppio della Grande Guerra, i gorilla sbronzi avrebbero guadagnato un posto d'onore in cima all'albero della vita moderna.

(Traduzione di Mariella Milan)

1. *Contro i professori* è il titolo di un testo, datato al maggio 1910, che Marinetti avrebbe poi inserito in *Guerra sola igiene del mondo* (cfr F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a c. di L. de Maria, Milano, Mondadori, 1983, I Meridiani, pp. 306-310). Si devono al sottoscritto le sole traduzioni esistenti dall'italiano e dal tedesco.

2. F.T. Marinetti, *op. cit.*, p. 11.

3. L'evento, messo in scena da Cangiullo, è descritto in questi termini in *Inaugurazione dell'esposizione libera futurista*, ("Lacerba", II [9], 1 maggio 1914, p. 4) da un anonimo commentatore (quasi sicuramente Cangiullo stesso): "Il poeta Radiante [Revillo Cappari] e il pittore [Fortunato] Depero (colla testa nascosta entro enormi tubi neri forati al posto degli occhi e del naso) portavano sulle spalle la testa del filosofo, creta scolpita a schiappi da Cangiullo, puntellata da un volume tarlato e completata da due braccia di corda da mani di carta. Il pittore Balla, camuffato da scaccino, impugnava un lungo pennello a guisa di torcia, col quale percuoteva di tanto in tanto un campanaccio da vacca, salmodiando con voce nasale: *nieceet-nieceet*". Per una più ampia contestualizzazione di questo *happening* futurista cfr. C. Salaris, *Marinetti. Arte e vita futurista*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 159-160.

4. F.T. Marinetti, *op. cit.*, p. 336.

5. C. Salaris, *op. cit.*, pp. 53-57.

6. Le conferenze si tennero nel mese di marzo e furono pubblicate col titolo di *Über neuere italienische Literatur* nell'edizione del 1914-1915 dello "Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts". L'analisi del Futurismo si limita ai due paragrafi alle pp. 19-20.

7. Questo il brano per esteso: "[...] mi dispiace di aver perduto un poco il contatto con le cose italiane, specialmente ora che sto preparando una serie di conferenze sulla letteratura italiana moderna che dovrò fare a Francoforte. Spero che riescano abbastanza buone per poterle dopo pubblicare. Leggo in fretta e furia quando posso per rimettermi un poco al corrente". Lettera a Benedetto Croce, datata 12 febbraio 1914, *Carteggio Croce-Vossler, 1899-1949*, a c. di E. Rëndina, Edizione Nazionale delle Opere di Benedetto Croce VIII (Scritti Varii), Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 177.

8. "Devo riconoscere che, come risulta evidente dalla mia bibliografia, devo praticamente tutto agli straordinari testi critici di Benedetto Croce sulla letteratura italiana contemporanea, apparsi negli ultimi dodici anni sulla sua rivista *La Critica*". Prefazione a *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*,

Heidelberg, Carl Winter, 1914, (trad. it. di T. Gnoli, *Letteratura italiana contemporanea dal romanticismo al futurismo*, Napoli, Ricciardi, 1916), p. 5. *Il rinnovamento dell'estetica e della critica letteraria* – Benedetto Croce è il titolo del capitolo finale del libro. Croce fu puntualmente toccato da questo omaggio e replicò: "La tua esposizione è così precisa che in parecchi punti (non te lo dico per complimento, ma perché è la verità) hai illuminato me a me stesso". Lettera a Vossler, datata 8 giugno 1914, *Carteggio Croce-Vossler, 1899-1949*, cit., p. 183.

9. *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg, Carl Winter, 1904 (trad. it. di T. Gnoli, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, Bari, Laterza, 1908); D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, a. c. di K. Vossler, Heidelberg, Carl Winter, 1907-1910. La reputazione di Vossler era stata ulteriormente accresciuta da pubblicazioni che comprendevano il suo saggio del 1904 sulle basi filosofiche del "dolce stil novo" (*Die philosophischen Grundlagen zum "süessen neuen Stil" des Guido Guinicelli, Guido Cavalcanti und Dante Alighieri*, Heidelberg, Carl Winter, 1904), nonché vari studi sulla tradizione *troubadour* (più recentemente di Marcabru).

10. Archivio Marinetti, Yale Beinecke Library, Series III (Letters to and about FTM), faldone 17, busta 1133.

11. "La pubblicità commerciale [*Geschäftsreklame*], un settore nel quale D'Annunzio è un vero maestro, disorienta il pubblico e rende ancora più difficile il compito di distinguere la merce buona da quella soltanto appariscente [*des Gediegenen vom Flitzergold*]" (*Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., p. 116). "Un tale allontanamento dell'arte dalla vita, o meglio, una tale decomposizione della coscienza del reale [*Wirklichkeitsbewusstseins*] nel sogno d'arte dell'artista [*Künstlertum*]" è oggi portato al limite estremo dell'assurdità dai futuristi. Proprio qui risiede, se non erro, la ragione d'essere e il fine [*Ernis*] di questi mattacchioni" (ivi, p. 120).

12. Il testo originale è il seguente: "Der besser Französisch als Italienisch kann" (*Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., p. 120) e "das ernste Volk der Deutschen" (ivi, p. 122; corsivo dell'autore). Vossler lancia la stessa accusa alla stampa italiana nella sua successiva corrispondenza epistolare con Croce: "Da noi si sta svolgendo il più grandioso spettacolo di risveglio di una nazione di settanta milioni, tutti uniti, senza eccezione, dall'imperatore

fino all'ultimo poveraccio, si fondono le idee del socialismo moderno con quelle antiche del feudalesimo militare, si organizzano misure colossali di soccorso, si vive ognuno per tutti, per la patria – ed a tutto ciò in Italia si chiude gli occhi, per spalancare invece tanto d'orecchia alle frasi umanitarie ed al falso sentimentalismo dei francesi" (Lettera a Benedetto Croce, datata 24 settembre 1914, *Carteggio Croce-Vossler 1899-1949*, cit., p. 185). Vossler pubblicò una lettera aperta su "Il Giornale d'Italia" (19 Ottobre 1914, p. 3) sottolineando proprio questo punto.

13. Ecco il testo originale: "Darum hält Marinetti das ernste Volk der Deutschen für eine inferiore Rasse, obgleich er in Berlin Querköpfe genug gefunden hat, die ihm zujauchzen" (*Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, cit., p. 122).

14. "Questo genere di reazione [la rivolta dei futuristi] è senza speranza. Non si fugge la noia giocando e facendo chiasso, ma piuttosto con un duro e modesto lavoro. Questo è l'onere generosamente accettato dalla parte migliore e più grande della popolazione [italiana]." Ivi, p. 123. "[L'Italia è chiamata a] sbarazzarsi della sua arte e dei suoi musei per comprare invece cannoni, aerei, cacciatorpedinieri e dirigibili... È così che il Futurismo si sfalda e, grazie ai suoi megalomani sogni imperiali pan-italiani, precipita nel vuoto" (*ibidem*).

15. Vossler tornò sull'argomento Futurismo solo in maniera frettolosa. La terza edizione ampliata della *Italienische Literaturgeschichte* contiene un paio di nuovi paragrafi conclusivi, selezionati dalla *Italienische Literatur der Gegenwart*, e chiude osservando che "l'ingresso dell'Italia nella Guerra Mondiale fu per questi storditi la più grande festa della loro vita" ("Der Eintritt Italiens in den Weltkrieg war für diese Taumelnden das grösste Fest ihres Lebens" [p. 153]). Apportò solo qualche minima modifica alla seconda edizione della *Letteratura italiana contemporanea*, principalmente inserendo un riferimento al *Manifesto del Tattilismo* di Marinetti del 1921 (p. 142) e alla crescente proliferazione nella cultura italiana di "futurismo, espressionismo, dadaismo e altre programmatiche stravaganze" (p. 147).

**"Negro eating watermelon":  
pitture murali, cronache  
e controversie a New York.  
1933-1936**

Silvia Bignami

Il ritratto di un *negro*<sup>1</sup> sorridente e con un cocomero in mano – una delle trecento figure del ciclo *Law through the Ages* dipinto tra 1934 e 1936 da Attilio Pusterla<sup>2</sup> nella cupola della rotonda della County Court House di New York<sup>3</sup> – fu motivo di proteste della comunità nera locale (politici, avvocati, artisti, imprenditori e uomini di chiesa) che ne richiedeva la rimozione a Samuel Levy, presidente del distretto di Manhattan, e a Ernest Peixotto, pittore e membro della Municipal Art Commission di New York: "a Negro eating watermelon wasn't sufficiently dignified for courthouse murals and it was burlesque of the race"<sup>4</sup>.

La figura "incriminata" si trovava in una delle sei lunette che nell'intenzione dell'artista avevano la funzione di illustrare, attraverso dodici episodi, la storia della legge e della giustizia dagli Assiro-babilonesi ai tempi moderni<sup>5</sup>, secondo una sorta di nesso condizionante tra funzione del luogo e progetto decorativo.

Il tema prescelto per la decorazione della cupola è declinato attraverso la rappresentazione di una serie di personaggi esemplari, seduti su una specie di scranno simbolico e nell'atto di giudicare o di prendere una decisione storica<sup>6</sup>. Si tratta di un ciclo narrativo di carattere documentario-testimoniale, dove gli schemi compositivi prospettici si concertano con un certo iperrealismo delle scene, probabilmente derivato dalla consuetudine con la fotografia.

Nella lunetta sott'accusa, divisa ulteriormente in due parti dalla statua

della Libertà sullo sfondo, sono rappresentati a sinistra George Washington e a destra Abraham Lincoln nell'atto di firmare il proclama di emancipazione (1 gennaio 1863) che concedeva la libertà e la cittadinanza a tutti gli schiavi di colore (tra cui quello con l'anguria), raffigurati fieri e solenni nella parte inferiore della composizione.

Le proteste precedettero lo svelamento delle opere, poiché le immagini delle pitture, i progetti e le fotografie di Pusterla e dei suoi collaboratori al lavoro erano state pubblicate in anteprima sul domenicale del "New York Times" il 2 agosto 1936<sup>7</sup>. Il sindaco di New York Fiorello La Guardia convenne nel rimandare l'inaugurazione<sup>8</sup>. I detrattori del ritratto con il cocomero – tra cui il reverendo William Lloyd Imes della Chiesa Presbiteriana di St James's, Henry Craft, il segretario della Harlem Young Men's Christian Association e il procuratore Thomas B. Dystt – sostenevano che una rappresentazione così frivola "belittled the negro race [...] and asked that it be taken away"<sup>9</sup>.

La Municipal Art Commission decise per la sostituzione del ritratto conteso e in un secondo tempo interpellò lo stesso Pusterla che acconsentì senza remora alcuna a modificare il personaggio. Nella sua relazione Peixotto spiegò che "no malicious intent of the artist was intended against the Negro race [...]"<sup>10</sup>, e che la figura contestata era stata inclusa "for levity, to brighten up the solemnity of the mural with a lighter touch"<sup>11</sup>, non immaginando che, letto da un'altra angolazione, il ritratto sarebbe risultato un insulto e un'offesa per la comunità nera locale.

La Municipal Art Commission, Pusterla e i "protestants" furono altresì concordi nella scelta del nuovo effigiato: l'abolizionista Frederick Dou-

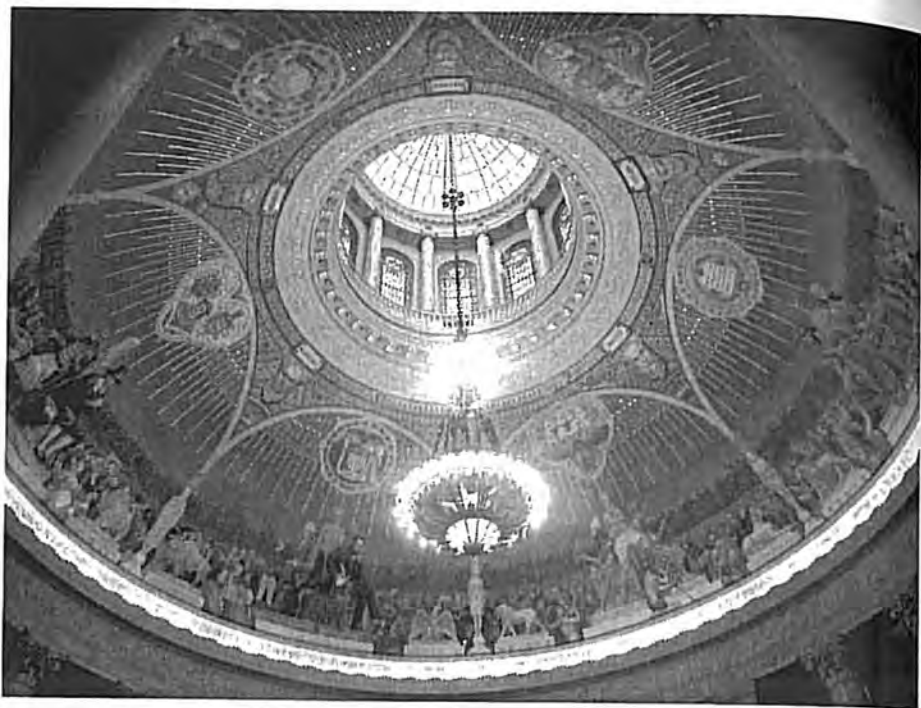


Fig. 1. A. Pusterla, *Law through the Ages*, pittura murale nella County Court House di New York, 1934-1936

glass (1817-1895)<sup>12</sup>, oratore e giornalista, celebre leader nero degli anni di Lincoln: "The Negro and his watermelon will merely be covered with white paint and Frederick Douglass's likeness will be painted on"<sup>13</sup>. Per rispondere alla necessità di una puntuale informazione visiva, Pusterla usò come modello per il nuovo ritratto una fotografia di Matthew Brady – noto soprattutto per la sua campagna fotografica sulla guerra civile americana<sup>14</sup> – realizzando il cambiamento in meno di un giorno.

La vicenda dell'incarico a Pusterla risaliva in realtà a circa dieci anni prima, quando il celebre architetto di Boston Guy Lowell – che aveva vinto nel 1912 il concorso per il nuovo tribunale di New York, ispirandosi al Pantheon di Roma – invitò l'amico italiano, già debitamente celebrato

per le sue pitture murali in Canada e ad Astoria, a realizzare degli schizzi per le decorazioni della rotonda e di alcune stanze del prestigioso edificio<sup>15</sup>. Nel 1927 i bozzetti di Pusterla vennero approvati da Lowell, ma sia per la morte dell'architetto nello stesso anno, sia per la mancanza di finanziamenti, i lavori non iniziarono sino al 1934, quando il governo degli Stati Uniti si fece carico attraverso i WPA (Works Progress Administration)<sup>16</sup> di trovare i fondi e assumere Pusterla e i suoi collaboratori. Alla fine del 1936 le decorazioni della cupola erano finalmente visibili al pubblico e soprattutto ai frequentatori abituali della Corte Suprema<sup>17</sup>.

Negli stessi anni in un altro tribunale di New York, la Harlem Courthouse, avvocati e giudici chiesero all'artista nippo-americano Eitaro Ishigaki di



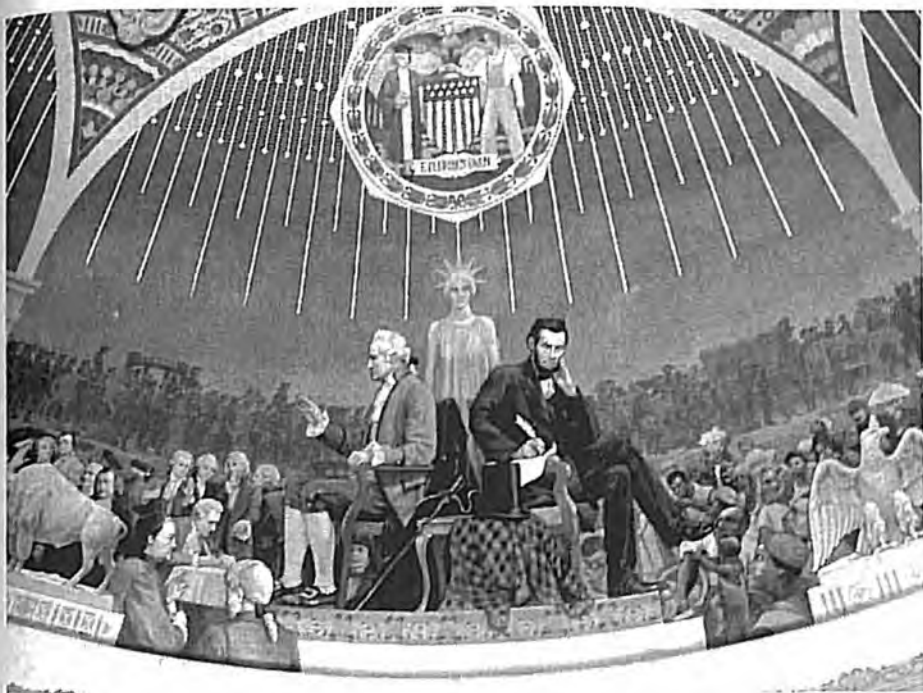


Fig. 2. A. Pusterla, lunetta con Washington e Lincoln in *Law through the Ages*, pittura murale nella County Court House di New York, 1934-1936

modificare due volti del suo murale, analogamente all'opera di Pusterla realizzato con il supporto dei progetti artistici federali: quelli di Abraham Lincoln, scandalosamente ritratto "with human Negroid features", e di George Washington "as sour as old Scrooge"<sup>18</sup>.

Tali vicende evidenziano che quando l'opera d'arte affronta senza mediazioni i luoghi pubblici – ed è dunque fruita da più larghi strati della società – possono sorgere *querelles* di natura non propriamente artistica<sup>19</sup>: in questi due casi le pitture murali vennero infatti giudicate non solo per il loro valore estetico, tecnico e formale, ma anche per quello ideologico. L'intervento artistico in uno spazio pubblico mette in campo, in maniera più o meno svelata, un complesso sistema di rapporti che coinvolgono identità di-

verse: dall'artista all'istituzione (la committenza con i suoi vincoli e *desiderata*), dagli abitanti ai fruitori occasionali, alle comunità (nel caso specifico multietniche) del luogo per cui l'opera è stata concepita.

Sempre a New York, nel 1934 – quando Pusterla iniziava a lavorare sui ponteggi della County Court House – una ben più vasta (e nota) polemica imperversava da tempo sulla stampa e nei corridoi del prestigioso Rockefeller Centre.

Anche in questo caso la questione riguardava un ritratto: la figura di Lenin che univa le mani di un soldato, di un contadino di colore e di un lavoratore bianco all'interno della sezione centrale (*Man at the Crossroad*) del murale tripartito dipinto da Diego Rivera nella RCA Great Hall del Rockefeller Centre<sup>20</sup>. Al centro dell'o-

MURAL'S NEGRO WITH MELON TO BE REMOVED



Sun Staff Photo

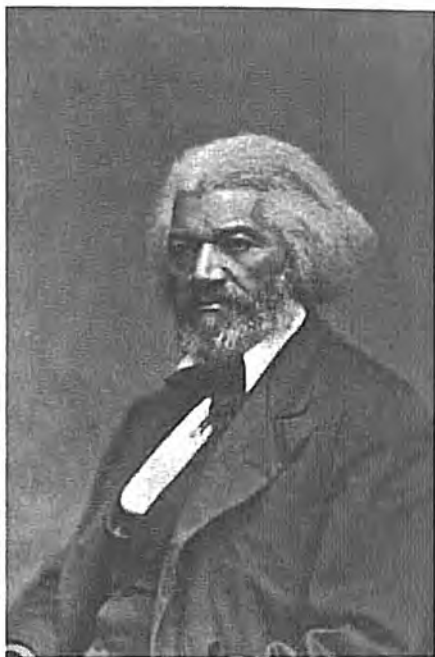
The section of the mural in the county courthouse showing Lincoln

pera era rappresentato "l'uomo al bivio", un lavoratore nel mezzo dell'intersezione di due ellissi: il macro (evidenziato dai pianeti celesti) e il microcosmo (rappresentato da particelle infinitesimali). Sulla sinistra compariva la società capitalista, corrotta e decadente<sup>21</sup>, sulla destra i lavoratori durante una manifestazione del primo maggio con le bandiere della IV Internazionale. In questa sezione Rivera aveva ben caratterizzato, rispetto ai bozzetti inizialmente presentati al committente, la figura del leader comunista. Nelson Rockefeller chiese all'artista di sostituire "the face of some unknown man for the portrait of Lenin which might be easily seriously offend a great many people"<sup>22</sup>.

Letta in un'ottica di confronto, la soluzione avanzata dal committente americano invertiva specularmente quella suggerita a Pusterla, dato che nel murale della County Court House un uomo illustre doveva sostituire "lo sconosciuto con il melone". Rivera ricusò l'offerta diplomatica di Rockefeller e propose di raffigurare un personaggio della gloriosa storia americana come Lincoln nella parte sinistra del murale, per controbilanciare il valore ideologico di Lenin rappresentato a destra. In una lettera a Rockefeller del 4 maggio 1933 l'artista messicano scriveva che piuttosto di cambiare (egli usa il termine "mutilate") la composizione, "he would prefer the physical destruction in its entirety"<sup>23</sup>. Di fatto così si sarebbe conclusa la vicenda, con un "omicidio artistico", secondo la tagliente definizione del giornalista di "Newsweek":

"When the authorities admitted that the removal had involved the destruction of the mural, indignant

**Fig. 3.** *Protested Panel Is Being Removed*, "The New York Sun", 1 dicembre 1936



**Fig. 4.** M. Brady, *Frederick Douglass*, 1890

protests were showered on the Rockefeller 'cultural vandalism' and 'art murder'<sup>24</sup>.

Sin dall'inizio si era sviluppata un'accesa polemica su quotidiani e riviste, a partire dal piccato titolo del "New York World-Telegram" *Rivera Paints Scenes of Communist Activity and John D. Jr Fools Bill (Rivera dipinge scene di propaganda comunista e John D. Junior paga il conto)*<sup>25</sup>, oscillando tra petizioni di solidarietà e accuse al vetriolo. La controversia durò circa un anno, vertendo sulla legittimità della censura di un'opera d'arte, come commentava l'editorialista del "New York Times":

"It is censorship to suppress a picture or a statue. It is not censorship to suppress a mural display which is in shrieking contradiction with its environment, with its own purpose.



Fig. 5. D. Rivera, dettaglio con il ritratto di Lenin in *Man at the Crossroad*, New York, Rockefeller Centre, 1933-1934. L'opera è stata distrutta; la fotografia di Lucien Bloch è riprodotta in D. Rivera, *Portrait of America*, 1935

A mural painting is a signboard. People don't hang signboard in front of inns announcing that poison is on sale within. They don't put up over the doors of schools Latin inscription stating that children's minds are beffoged inside. Yet that is what a Lenin mural on Rockefeller business structure amounts to"<sup>26</sup>.

Le polemiche non si smorzarono neppure dopo la notte del 9 febbraio 1934, quando il lavoro di Rivera e dei suoi assistenti venne interrotto e distrutto la mattina seguente prima che

fosse ultimato.

Rivera replicò l'identica figura di Lenin su uno dei ventuno pannelli in legno (*Communist Unity Panel*) per la New Workers School a Manhattan, un ciclo eseguito con i proventi del lavoro al Rockefeller Centre "on a wall which belonged to the workers"; quindi riprese in dimensioni ridotte l'intero soggetto di *Man at the Crossroad* al terzo piano del Palazzo delle Belle Arti di Città del Messico, introducendo il ritratto di John D. Rockefeller nella scena dei *nightclub* accanto ai microbi delle malattie veneree.

Al termine della vicenda Rivera scrisse con Bertram D. Wolfe, direttore della New Workers School, il libro *Portrait of America*, resoconto degli anni americani e della "battle of the Rockefeller Centre":

"I preserve a beautiful memory of this Battle of the Rockefeller Centre. A mysterious warlike atmosphere made itself felt from the very morning of the day the ostilities broke out. The private police patrolling the Centre had already been reinforced during the preceding week [...]. Several days before, orders had been given out not to allow camera men to enter.

Fortunately Miss Lucien Bloch, one of my assistants, was adroit enough to take a series of ten details, as well as one complete view, with a tiny Leica camera under the very nose of the enemys spies, who were so efficient that failed to notice it! [...]. Before I left the building an hour later, the carpenters had already covered the mural, as though they feared that the entire city, with its banks and stock exchanges, its great building and millionaire residences, would be destroyed utterly by the mere presence of an image of Vladimir Ilych...

Half an hour after we had evacuated the fort, a demonstration composed of the most belligerent section of city's workers arrived before the scene of the battle. At once the mounted police made a show upon the demonstrators and injuring the back of seven-year-old girl with a brutal blow of a club. Thus won the glorious victory of Capitalism against the portrait of Lenin in the Battle of Rockefeller Centre"<sup>27</sup>.

L'attacco al ritratto di Lenin fu un mero pretesto per distruggere l'intera

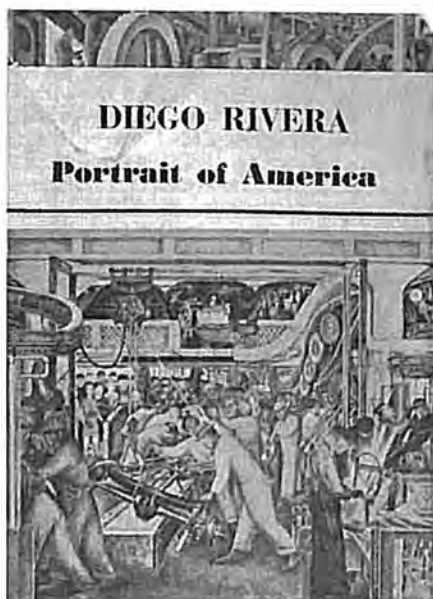


Fig. 6. Copertina del libro di D. Rivera, *Portrait of America*, 1935

opera, sentita come sovversiva. Analogamente alla vicenda di Pusterla (seppure, come già evidenziato, in un curioso incrocio di soluzioni iconografiche), la componente ideologica, e più marcatamente propagandistica nel caso di Rivera, ha finito per prevalere sulle qualità artistiche dell'opera, conducendo a un ennesimo episodio di distruzione di un'immagine; dimostrazione ulteriore, quando ve ne fosse bisogno, del "potere delle immagini"<sup>28</sup>, soprattutto avvertito quando valori e messaggi disturbanti non sono né mediati né limitati dal riparo offerto dai luoghi istituzionali convenzionalmente deputati all'arte.

*Si ringraziano James A. Rosserti (New York County), Saskia Scheffer (New York Public Library), Marta Dell'Angelo, Barbara Silbernagl.*

1. Il termine è ripreso dall'articolo *Negro Eating Watermelon Ruled off W.P.A. Mural as Frivolous*, "Herald Tribune", 1 dicembre 1936.
2. Nel 1899 Attilio Pusterla (Milano, 1862 - Woodcliff, New Jersey, 1941) aveva definitivamente lasciato l'Italia per gli Stati Uniti, probabilmente a causa del disinteresse della critica per il suo lavoro, della delusione per il fallimento dei progetti di tematica sociale (per esempio il *Diorama dantesco*) con il gruppo milanese "della tecnica divisa" e non da ultimo a seguito delle repressioni politiche susseguite ai fatti di Milano del 1898. Per gli anni milanesi di Pusterla, cfr. G. Ginex, *Attilio Pusterla, in Immagini di vita proletaria. Attilio Pusterla e le cucine economiche*, (Milano, Galleria d'Arte Moderna, 2 aprile-2 giugno 1980), a c. di A. Negri, Milano, Silvana Editoriale, 1980, pp. 35-38.
3. L'opera alla County Court House di New York è considerata il capolavoro di Pusterla negli Stati Uniti, come è evidenziato anche nei necrologi *Attilio [sic] Pusterla, Mural Painter, 79, Designer of Frescoes in County Court House Here Dies*, "New York Times", 2 maggio 1941; *Pusterla Dead; Mural Painter for Court House*, "Herald Tribune", 2 maggio 1941; *Attilio Pusterla, "The New York Sun"*, 2 maggio 1941. Non esistono studi sulle opere di Pusterla negli Stati Uniti. Circa la sua attività di decoratore di edifici si segnalano le pitture murali per il Parlamento di Ottawa in Canada, per il Lewis and Clark Memorial ad Astoria nell'Oregon - la Colonna Astoria con 14 scene ordinate cronologicamente per commemorare gli eventi salienti della storia cittadina - e nella casa di Edward Stettinius Jr nella Locust Valley.
4. *Protested Panel Is Being Removed. Negro Eating Watermelon Won't Appear in Courthouse*, "The New York Sun", 1 dicembre 1936. Il resoconto dei lavori della Municipal Art Commission si trova in *Condensed Report of the Art Commission of the City of New York for the Years 1930-1937*, New York, 1938.
5. A.C. Tartaglia, *Guide to the New York County Court House Murals*, s.n.t., 1994. La successione dei diversi periodi storici è da leggere in senso orario da sud-est.
6. I lunetta: Hammurabi, il re di Babilonia, 1750 a.C. (con il codice di Hammurabi, il celebre "occhio per occhio") e Mosè che chiede la libertà per il popolo ebraico al faraone Menenptah; II lunetta: il re Salomone, notorio esempio di saggezza, e Ciro il Grande, primo re di Persia, 590 a.C.; III lunetta: Solone, celebre legislatore di Atene, 540 a.C., e Marco Tullio Cicerone, oratore romano che guidò la lotta del Senato contro Catilina; IV lunetta: l'imperatore bizantino Giustiniano (e il suo *Corpus Iuris Civilis*) con la moglie Teodora e Carlo Magno, che persuase papa Leone III a incoronarlo imperatore del Sacro Romano Impero il giorno di Natale, 800 d.C.; V lunetta: re Giovanni Senza Terra, che promulgò in Inghilterra la *Magna Charta* nel 1215, e William Blackstone, celebre avvocato inglese; VI lunetta: George Washington, primo presidente americano, e Abraham Lincoln nell'atto di firmare il proclama di emancipazione.
7. *WPA artists and figures they have painted in the dome mural of the County Court House*, "The New York Times", 2 agosto 1936.
8. D. Masello, *Art in Public Places*, New York, City & Company, 1999, pp. 24-25.
9. *Negro Eating Watermelon Ruled off W.P.A. Mural as Frivolous*, cit.
10. *Ibidem*.
11. *Ibidem*.
12. F. Douglass, *The Life and the Narrative of F. Douglass, an American Slave. Written by Himself*, Boston, Anti-Slavery Office, 1845 (trad. it. *Memorie di uno schiavo fuggiasco*, Roma, ManifestoLibri, 1992). Su Frederick Douglass cfr. D.W. Blight, *Frederick Douglass and Abraham Lincoln: a Relation in Language, Politics and Memory*, Milwaukee, Marquette University Press, 2002.
13. *Negro Eating Watermelon Ruled off W.P.A. Mural as Frivolous*, cit.
14. G. Sullivan, *In the Wake of Battle. The Civil War Images of Matthew Brady*, New York, Prestel Pub., 2004.
15. M. Gayle, *The New York County Court House*, New York, Fine Arts Federation of New York, s.d. Altre decorazioni di Pusterla - realizzate in collaborazione con A.T. Schwarz, W. Turney e J.E. Jackson - si trovano nella stanza 452 e rappresentano la New York moderna, mentre nella stanza 448 si trova il murale della "old New York" di R.K. Rylands.
16. Si tratta di uno dei numerosi progetti statali di assistenza varati durante l'amministrazione Roosevelt che diedero a molti artisti disoccupati la possibilità di sopravvivere attraverso il finanziamento di lavori considerati di pubblico interesse. Sui progetti di sostegno agli artisti e sull'arte pubblica negli anni Trenta esiste una vasta letteratura. Si vedano, tra i numerosi contributi, E. Bruce, F. Watson, *Art in Federal Buildings: An Illustrated Record of the Treasury Departments New Programs in Painting and Sculpture*, Washington, Art in Federal Buildings Inc., 1936; F.V. O'Connor, *The New Deal Art Projects. An Anthology of Memoirs*, Washington, Smithsonian

- Institution Press, 1972; *Art for the Millions*, Boston, New York Graphic Society, 1973; R.D. McKinzie, *The New Deal for Artists*, Princeton, Princeton University Press, 1973; K.A. Marling, *Wall-to-Wall America: A Cultural History of Post-Office Murals in the Great Depression*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982; A. Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Bari, Laterza, 1994, pp. 18-40; J. Harris, *Federal Art and National Culture: The Politics of Identity in New Deal America*, New York, Cambridge University Press, 1995; B. Bustard, *A New Deal for Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1997.
17. Nel citato volume di R.D. McKinzie (p. 111) è riportata la protesta del magistrato cattolico militante John Mc Geehan, che aveva criticato Pusterla per aver incluso Martin Lutero nei pannelli che illustravano la storia della giurisprudenza. Ma in questo caso non ci fu nessuna pubblica rimostranza e successiva cancellazione.
18. R.D. McKinzie, *op. cit.*, pp. 111-112.
19. Sul problema della censura e dell'autonomia dell'arte in uno spazio pubblico si rimanda a J.H. Merryman, A. Elsen, *Law, Ethics and the Visual Arts*, New York, Matthew Bender, 1979, e al capitolo *The Diego Rivera Mural*, in J.L. Sax, *Playing Darts with a Rembrandt. Public and Private Rights in Cultural Treasures*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1999, pp. 13-20.
20. Dopo aver incontrato Nelson Rockefeller, Rivera era stato incaricato dalla Todd-Robertson-Todd-Engineering Corporation di realizzare, in accordo con il tema prescelto dalla committenza "New Frontiers", un murale diviso in tre parti che avrebbe intitolato *The Frontier of Ethical Evolution* (destra), *Man at the Crossroad* (centro), *The Frontier of Material Development* (destra). I lavori iniziarono nel 1933.
21. Nel 1928 Rivera aveva già ridicolizzato la classe capitalista americana in *The Night of the Rich* - parte del ciclo dipinto al Ministero dell'Educazione Pubblica di Città del Messico - dov'erano rappresentati in modo caricaturale John D. Rockefeller, Henry Ford e J.P. Morgan. Sul "paradosso" del muralismo messicano (cioè dell'inconciliabilità tra committenza capitalista e ideologia comunista dei muralisti) si veda M. Schapiro, *The Patrons of Revolutionary Art*, "Marxist Quarterly", I (3), ottobre-dicembre 1937, pp. 462-467, e nel capitolo *Questioni e peculiarità del muralismo messicano*, in A. Negri, *op. cit.*, le pp. 16-17.
22. L.P. Hurlburt, *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1998. La citazione è tratta dal resoconto di Rivera a Hurlburt sulla vicenda del Rockefeller Centre (pp. 89-193).
23. Ivi, p. 169.
24. "Newsweek", 24 febbraio 1934.
25. *Rivera Paints Scenes of Communist Activity and John D. Jr Fools Bill*, "New York World-Telegram", 24 aprile 1933. Si veda la battaglia a "suon di titoli" sulle pagine del "New York Times": *Row on Rivera Art Still in Deadlock*, 11 maggio 1933; *Rivera Says His Art is Red Propaganda*, 14 maggio 1933; *Comrade Rivera Causes Red Row*, 15 maggio 1933; *Art Row Pressed by Rivera Friends*, 18 maggio 1933.
26. *Mural War Persists*, "New York Times", 18 marzo 1934.
27. D. Rivera, *Portrait of America. With an Explanatory Text by Bertram D. Wolfe*, Londra, George Allen & Unwin, 1935, pp. 21-32.
28. D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989 (trad. it. *Il potere delle immagini*, Torino, Einaudi, 1993); *Die Kraft der Bilder*, Berlino, Nicolai, 1996; D. Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1997.





## Appunti sulle sezioni straniere alle prime Biennali

Maria Mimita Lamberti

### 1. I pittori francesi e l'impressionismo

La questione della partecipazione francese alle Biennali non può non partire dalla lunga polemica sull'assenza degli impressionisti: una polemica iniziata da Soffici sulla "Voce", appoggiata da Barbantini e dagli artisti di Ca' Pesaro, che verrà a distanza di quattro decenni risarcita nell'edizione postbellica del 1948, quasi a pagare un debito verso la cultura figurativa d'oltralpe. Sarebbe tuttavia rischioso uniformarsi passivamente a questa giusta rivendicazione che sottolineava con quanto ritardo la critica italiana accettasse di misurarsi con il rinnovamento linguistico francese: i conti in prima istanza erano quelli con la pittura ufficiale dei Salons (che già aveva provveduto a emarginare o ad accettare *oborto collo* gli autori indipendenti, fin dalla storica esposizione del 1874) e con l'autorità dell'Accademia di Francia a Roma, garante nella persona di Albert Besnard di una selezione attenta a equilibri tra personalità e istituzioni, spesso legate a un'immagine di *grandeur* (si pensi alla magniloquenza dei formati e dei temi di Roll nella personale del 1910 o al lusso dell'allestimento della sala del 1905).

Nelle maglie della selezione e dei giurì preposti agli inviti, però, un margine sia pur minimo di presenza veniva assicurato, se dal 1897 e poi nel 1903 e nel 1905 alcune opere degli impressionisti storici arrivavano in Biennale: occorrerà piuttosto chiedersi allora le ragioni del disinteresse dei recensori del 1897 per la *Veduta di Ventimiglia* e il *Paesaggio di primavera* di Monet<sup>1</sup>,

per le *Piramidi di Port Coton* e *Le scogliere di Dieppe* dello stesso autore<sup>2</sup> o per *La piazza del teatro francese* e *Il giardino delle Tuileries* di Pissarro<sup>3</sup>, esposti accanto alla *Bagnante*<sup>4</sup> di Renoir e al *Colpo di vento* di Sisley<sup>5</sup> alla quinta Biennale nel 1903, o per i nove quadri ancora di Monet, Pissarro, Sisley, Renoir e Vuillard esposti a Venezia due anni più tardi<sup>6</sup>.

Un primo elemento lo fornisce il confronto fra alcune date: i Monet esposti nel 1903 risalgono al 1882 e al 1886, in ritardo quindi di un ventennio, mentre nei primi anni del secolo il pittore sessantatreenne aveva già esposto le serie delle *Cattedrali* e stava iniziando il grande ciclo delle *Ninfee*, che Durand-Ruel presenterà al pubblico parigino nella tarda primavera del 1909. Non solo le tele degli impressionisti sono rare e minori, quindi, ma risultano attardate già in partenza (vecchie, se ci si consente il termine, e non storiche, come sarebbero apparse in una sala retrospettiva o di tendenza), accanto ai molti contemporanei di tutta Europa che, per usare la battuta di Manet, avessero o non avessero fucilato i novatori, tuttavia tutti largamente ne avevano saccheggiato le tasche.

È quanto proprio nel 1903 si può dedurre da un articolo di Diego Angeli su "Il Marzocco"<sup>7</sup>, in cui il letterato, dovendo definire tre linee fondamentali dell'espressione pittorica moderna, affianca sì all'estensione della luce e del colore e alla ricerca del movimento (elementi di diretta ascendenza impressionista), la ricerca del carattere mediante il simbolo o l'allegoria; ma soprattutto, distinguendo tra divisionisti e impressionisti, cita come esempi di capifila impressionisti Sorolla, Brangwyn e Raffaelli.

La triade riconfermava quanto lo stesso Angeli aveva già scritto nel 1901, sempre recensendo la Biennale<sup>8</sup>, indi-

cando come antagonista del campione simbolista Böcklin il nordico Zorn (presente in Biennale senza interruzione dal 1895 al 1909), la cui freschezza di notazione e vivacità cromatica venivano percepite come attualità di un impressionismo – senza virgolette – in connessione dialettica con l'impressionismo di Tintoretto. Dove le diverse emergenze, con curiosi malintesi e rivendicazioni nazionalistiche, sono però meno provinciali di quanto sembrano: la grande mostra curata a Vienna nel 1903 da Meier Graefe prenderà appunto le mosse da Tintoretto nell'intento di storicizzare il fenomeno impressionista da un lato e dichiararne un'anticipazione in chiave più ampia che riconoscesse una legittimità non soltanto parigina al rinnovamento del gusto.

Se la lezione impressionista era indicata come uno dei filoni della contemporaneità pittorica, la documentazione dell'attualità poteva registrarne i molti aggiornamenti a livello europeo e dare spazio nelle sale francesi all'immagine dei Salons degli anni Novanta, senza filologie retrospettive ma registrando quanto piuttosto era avvenuto: il mercato di Monet e Renoir, di Cézanne e Degas si muoveva in un circuito, tra Francia e Stati Uniti, ormai indipendente dai meccanismi istituzionali delle mostre ufficiali. Per inciso, la diversa situazione di mercato faceva sì che i prezzi per i quadri impressionisti risultassero maggiori della media (va ricordato il carattere proprio della Biennale come offerta al pubblico di opere da acquistare, con le relative percentuali sulle vendite). Si può utilizzare come esempio di questo stato di cose un episodio tratto dagli archivi dell'istituzione: in una lettera del 21 maggio 1905 Fra-deletto giustifica l'alto prezzo richiesto per un Monet (12.000 lire) con il monopolio di Durand-Ruel sulla pro-

duzione dell'artista: a fronte di questa richiesta il possibile acquirente, il senatore Ernesto De Angeli, ritenendola eccessiva, finisce per ripiegare su un'opera di Casciari per la quale l'artista italiano si accontentava di 600 lire<sup>9</sup>. Paradossalmente, la fortuna internazionale dei maestri impressionisti poteva essere un elemento fondante per la loro assenza in un mercato minore come quello italiano.

La divulgazione impressionista, già superata come tecnica dalla teorizzazione pointilliste di Signac nella seconda metà degli anni Ottanta e limitata a un estremo naturalismo *en plein air* dal confronto con le inquietudini simboliste, andava oltre la cerchia dei primi espositori e offriva margini più ampi e più ambigui di consenso in tutte le rappresentanze europee alla Biennale.

Già nel 1899 Vittorio Pica aveva osservato, recensendo la terza Biennale:

“Io credo che ai nostri giovani artisti possa riuscire più utile il ricercare, per imitarli, i metodi impressionisti nelle tele scandinave che nelle tele francesi, in cui essi sono certo più intensi e spesso più geniali, ma altresì meno equilibrati e quindi più pericolosi pei seguaci ancora inesperti”<sup>10</sup>.

Così si esprimeva Pica, uomo di profonda sintonia con la cultura francese, il primo che a partire dal dicembre 1906 pubblicherà su “Emporium” la serie di medaglioni divulgativi poi raccolti nel volume del 1907 dedicato agli impressionisti, le cui benemerite illustrazioni testimoniavano dei buoni rapporti con il mercante più legato a quei pittori, Durand-Ruel. Né è imputabile al caso che un articolo anticipatore convalidasse sulla stessa rivista e a firma dello stesso autore fin dal 1902 la fama di Raffaelli<sup>11</sup> (presente

in Biennale nel 1897, nel 1899, nel 1901 e poi nel 1903, 1905 e 1907 fino alla personale del 1914): interprete delle periferie parigine e dei personaggi metropolitani, più che compagno di strada degli impressionisti con cui aveva esposto negli anni eroici<sup>12</sup>.

Non sorprende in questo contesto notare che se in Biennale non arrivarono i quadri dipinti da Monet e da Renoir a Venezia, trovarono invece spazio le vedute di campi e rii firmate da Raffaelli e divise equamente nel 1914 tra Salon dello Champ de Mars e personale ai Giardini.

La protesta di Soffici sulle colonne vociane è innanzitutto una richiesta legittima di informazione, ma non in un'ottica storicistica: il giovane pittore, reduce da Parigi, contrappone al rispecchiamento *salonnier* la primogenitura impressionista così come la si giudicava nelle retrospettive dei Salons d'Automne (la mostra di Gauguin nel 1903, quelle di Cézanne nel 1904 e nel 1907).

La polemica di Soffici inizia nel 1908, anno del debutto della direzione di Barbantini a Ca' Pesaro, che nel 1910 conosce la prima contrapposizione diretta alla gestione di Fradeletto in Biennale; e il 1910 è appunto l'anno in cui l'apertura della piccola mostra filoimpressionista organizzata da Soffici al Lyceum di Firenze coincide con l'inaugurazione della nona edizione della rassegna veneziana<sup>13</sup>.

La coincidenza e la successione delle date mostra quanto la voglia di impressionisti si nutrisse di un'attualità antagonista all'ufficialità della Biennale, in una rivendicazione dove lo stesso linguaggio critico si faceva militante, con impennate di violenza verbale contro la moderazione divulgativa di Pica.

In tale contesto non stupisce che le proposte delle sale francesi non suscitino dibattito, si tratti di Blanche, co-

me di Simon, di Ménard o di Cottet (il cui trittico del 1899 acquistato dal Comune di Padova<sup>14</sup> suggerirà titoli e metafora agli *Stati d'animo* di Boccioni).

La polemica è sulle assenze, sul vuoto di informazione diretta che a fronte dell'usura terminologica permette di parlare di fine dell'impressionismo, o di fingere di non intendere i termini della questione così come fa, già con uno sguardo più che benevolo all'Ottocento nostrano, agonizzante nelle mostre postume e nelle rappresentazioni regionali, il caudico Ojetti nel maggio 1909:

“Il Bezzi aveva adorato Corot e i francesi del 1830 anche prima che a Venezia apparisse la piccola e graziosa collezione Young [allude alla Biennale del 1901]; il Grubicy aveva rivelato col suo bel fervore agli italiani il divisionismo francese [sic] molti anni prima che C. Monet venisse a splendere per sei mesi sulla laguna; il Gola da molto tempo era andato e tornato a Parigi a studiare quelli impressionisti [...]”<sup>15</sup>.

Superato l'impressionismo e già sepolto allora, ma non certo in nome della conferenza di Diego Martelli, che nel 1878 aveva fatto esporre alla Promotrice fiorentina due paesaggi di Pissarro, e tantomeno sull'onda del *Ritratto di Choquet* di Cézanne e del *Giardiniera* di Van Gogh, acquistati a Parigi nel 1908 da Gustavo Sforzi. I tempi stretti della preparazione della Biennale del 1910, in anticipo di un anno per evitare la coincidenza con la grande esposizione romana del 1911, offrirono invece, grazie ai buoni uffici di Hébrard, l'opportunità di ben tre mostre: una personale di Renoir con 37 opere<sup>16</sup> e due postume, del marsigliese Monticelli<sup>17</sup> e di Gustave Courbet<sup>18</sup>. I rapporti organizzativi docu-

mentati nei copialettere conservati all'ASAC di Venezia vedono impegnato in prima persona Antonio Fradeletto, aiutato dal figlio Giulio, mentre, contrariamente a quanto ci si poteva attendere, Pica era escluso dalle trattative e dalla scelta delle opere<sup>19</sup>, tanto da dover chiedere per iscritto il diritto di riprodurre le fotografie di Renoir e di Courbet per i propri testi su "Emporium".

L'intermediazione di Hébrard, d'altra parte, e l'esigenza di assicurare un margine di vendita sembrano motivare le sollecitazioni di Fradeletto ai referenti mitteleuropei della Biennale, segnalando la disponibilità alla vendita di opere maggiori come *Il pappagallo* di Courbet<sup>20</sup> e *L'osteria della Signora Antony a Marlotte* di Renoir<sup>21</sup> tanto a Cairati, attivo a Monaco, quanto a Doernhoffer, curatore della Galleria d'Arte Moderna di Vienna (che aveva prestato alla mostra la *Bagnante* di Renoir<sup>22</sup>, assicurata per 53.000 lire).

In ogni caso l'atteso ingresso dell'impressionismo conosce limiti non solo per i tempi stretti dell'organizzazione e per l'esclusione di molti a vantaggio del solo Renoir, ma anche per la formula della mostra personale, incerta tra sguardo retrospettivo e proposte di un mercato "minore": su tutto le presentazioni in catalogo a firma di Ojetti stendono l'omologazione un po' imbalsamata di un'ufficialità antinomica alla richiesta dei giovani che negli impressionisti cercavano un lasciapassare per la sperimentazione e l'attualità. In un certo senso nella rappresentativa francese pareva non ci fossero sostanziali differenze tra le tre personali citate e quella iperufficiale di Roll, definito con magniloquenza nel testo introduttivo di Léonce Bénédite come rappresentante per l'avvenire degli ideali della Terza Repubblica. Sulla stampa il nome di Renoir trova-

va rilievo soprattutto negli articoli di Soffici, che si augurava polemicamente che sulla scia di questa prima accoglienza potessero arrivare a Venezia "tra un paio d'anni" Cézanne e Picasso.

Nel 1912, però, l'inaugurazione del padiglione della Francia ai Giardini riconfermava le scelte già emerse all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911: varcato il vestibolo decorato da due teste e due busti in bronzo di Rodin<sup>23</sup>, le quattro sale ospitavano mostre personali di Lucien Simon<sup>24</sup>, Blanche<sup>25</sup>, Ménard<sup>26</sup> e La Touche<sup>27</sup>, variando dalla ritrattistica mondana al folclorismo bretone, dal sogno mitologico all'intimismo crepuscolare. Si confermava comunque il successo dell'arte premiata al Salon e di una maniera più elegante e alla moda rispetto all'accademia, come non mancavano di sottolineare le introduzioni alle mostre personali, spesso a firma di Vittorio Pica.

E anche nell'edizione successiva del 1914 la selezione puntava su nomi già laureati alle mostre francesi, alternativi all'impressionismo e più seduttivi per introspezione melanconica come Le Sidaner, il brio immediato di Raffaelli e il colorismo del potente Albert Besnard<sup>28</sup>, pittore di cui Vollard traccia un profilo preciso nei suoi *Ricordi di un mercante di quadri*:

"Besnard si era subito creato una clientela. Bisogna riconoscere che aveva il dono della grande composizione, e il suo colore allegro e chiaro, unito all'apparente audacia, gli avevano fatto trovare buona accoglienza presso quelli che giudicavano arretrati i Salon ufficiali, ma che nello stesso tempo erano sbigottiti dalle grandi libertà degli impressionisti.

[...] Questi ultimi, dal canto loro, si

sentivano autorizzati ad accusare Besnard di essersi troppo abilmente appropriato delle loro scoperte, quello che Degas definiva con una battuta: "Volà con le nostre ali"<sup>29</sup>.

Così suonava ironica, in quanto non prevedeva risposta, la domanda ripresa da Damerini su "Il Marzocco" il 26 aprile 1914:

"Nelle varie sale molti pittori non nascondono, anzi vantano, nelle loro opere, una strettissima parentela spirituale con maestri quali il Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Matisse e via discorrendo: ebbene, perché dunque si finge di ignorare i maestri quando si aprono le porte ai discepoli?"<sup>30</sup>.

1. Rispettivamente identificabili nel n. 878 con il titolo *Vue de Vintimille*, 1884, ora alla Glasgow Art Gallery and Museum, e nel n. 586 *Le Printemps*, 1882, del Musée des Beaux-Arts di Lione, in D. Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, Losanna-Parigi, La bibliothèque des arts, 1979, vol. II.

2. Ovvero il n. 1088 con il titolo *Les rochers de Belle-Ile*, 1886, e probabilmente il n. 759 *Les fulaises à Dieppe*, 1882, in D. Wildenstein, *op. cit.*

3. Rispettivamente n. 1027 e n. 1100 in Ludovic-Rodo [L.-R. Pissarro], L. Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, 2 tt., Parigi, Paul Rosenberg, 1939. La partecipazione alla Biennale veneziana è sfuggita al regesto delle esposizioni nel pur completo J. Bailly-Herzberg, *Correspondance de Camille Pissarro. Tome 5/1899-1903*, Saint-Ouen-l'Aumône, Editions du Valhermeil, 1991, a riprova del fatto che la spedizione delle opere, di proprietà di Durand-Ruel, era avvenuta senza il coinvolgimento degli artisti.

4. Da identificare in *Après le bain*, 1888, ora in collezione Reinhart, Winterthur.

5. Cioè *Le coup de vent - Matin de mai*, 1890, n. 738 in F. Daulte, *Alfred Sisley. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Losanna, Durand-Ruel, 1959.

6. Di Monet erano esposti: *Sentiero profondo*, ovvero *Chemin creux*, addirittura del 1873 (n.

288 in D. Wildenstein, *op. cit.*) e *Il Cap Martin* da identificare in *Près de Montecarlo*, 1883 (n. 851, *ivi*); di Pissarro: *Il Ponte Nuovo - Pomeriggio di sole e L'Oise a Pontoise*, rispettivamente il n. 1181 e il n. 353 (del 1876) in Ludovic-Rodo, L. Venturi, *op. cit.*; di Renoir, con il titolo *Ritratto di donna*, quello di *Mélanie de Pourtales* del 1870, ora al Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.); di Sisley il *Cantiere a Saint Mammès* del 1880 (n. 370 in F. Daulte, *op. cit.*).

7. D. Angeli, *I problemi della tecnica all'Esposizione di Venezia*, "Il Marzocco", VIII (19), 10 maggio 1903, p. 1.

8. Id., *L'Esposizione di Venezia: Antonio Fontanesi*, "Il Marzocco", VI (24), 5 maggio 1901, p. 2.

9. Cfr. M.M. Lamberti, *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, (Venezia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro, 1995), Milano, Fabbri, 1995, p. 43.

10. V. Pica, *L'arte mondiale alla III esposizione di Venezia (1899)*, Venezia, 1899, p. 15.

11. V. Pica, J.F. Raffaelli, "Emporium", (88), aprile 1902, pp. 244-260.

12. I quadri più importanti esposti da Jean-François Raffaelli furono: due vedute urbane nel 1897, *La piazza della Concordia a Parigi* (indicata anche come *Piazza della Commedia*), ora alla Rhode Island School of Design, Providence, e *La piazza S. Michele e la Santa Cappella a Parigi*, acquistata dal Governo italiano per 4.000 lire e ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; nel 1899, con il titolo *Contadini di Plougasnou (Bretagna)*, il quadro del 1876 *La famille de Jean-le-Boiteux, paysan de Plougasnou, Finistère*, del Municipio di Le Quesnoy; nel 1901 veniva acquistata per 1.111 lire dalla Camera per l'Industria e Commercio di Venezia, per Ca' Pesaro, *La bella napoletana* del 1883; nel 1903 *La porta St. Denis* (ora all'Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) e, reduce dal Salon parigino del 1901, il grande formato di *La demoiselle d'honneur* (Telfair Academy of Arts and Sciences, Savannah).

13. Cfr. M.M. Lamberti, *Le polemiche di Soffici sulla "Voce"*, in Ead., *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, VII: Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-135; J.F. Rodriguez, *La réception de l'impressionisme à Florence en 1910*, "Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", vol. LV, 1994.

14. Si trattava di una variante preparatoria, di formato minore, per il trittico esposto al

Salon del 1898 e ora al Musée d'Orsay *Au pays de la mer*. L'opera, acquistata dal Comune di Padova grazie al legato Carcassonne per 7.500 lire e ora al Museo Bottacin, era intitolata *Nei paesi del mare*; il giovane Boccioni venne colpito, tanto da citarli quasi alla lettera, dai titoli dei tre pannelli – *Quelli che se ne vanno - Desinare d'addio - Quelli che restano* – per la tripartizione degli Stati d'animo: *Quelli che vanno - Gli addii - Quelli che restano* (il raffronto, già indicato da Alberto Martini, tuttavia non può essere stilistico, come nota I. Schiaffini, *Umberto Boccioni. Stati d'animo. Teoria e pittura*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 142-143).

15. U. Ojetti, *L'arte italiana e le esposizioni veneziane*, "La Lettura", (5), maggio 1909, p. 375.

16. Delle 37 opere esposte molte erano passate da Vollard (cfr. qui alle nn. 20 e 21 per i due quadri più importanti) ma vanno ricordati almeno i quadri poi in raccolte pubbliche: *La ragazzina con l'umafiattoio* ovvero *L'enfant à l'arrosoir* del 1876 ora alla National Gallery di Washington; *La domestica* cioè *La servante de chez Duval* del 1874 (Metropolitan Museum, New York); *Bambina con fiori o Petite fille à la gerbe*, 1888, del Museu de Arte di San Paolo del Brasile (rispettivamente n. 177, n. 101 e n. 558 in F. Daulte, *Auguste Renoir. Catalogue raisonné de l'œuvre peint, t. I, Figures*, Losanna, Durand-Ruel, 1971, senza indicazione della presenza in Biennale).

17. Di Monticelli il Ministero della Pubblica Istruzione acquistava per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma *Ritorno* e l'esempio ufficiale veniva seguito da diversi privati italiani come il deputato Emilio Maraini (*Donna in giardino*), il pittore Pugliese Levi (*I turchi*), Ugo Ojetti (*Fidanzamento*), il cav. Odoardo Casella (*Cavaliere*). Il riconoscimento postumo dell'artista marsigliese morto nel 1886 è provato da altre opere di collezione pubblica come *Corteo nuziale* (Kelvingrove Art Gallery, Glasgow), *Frutta sopra un tappeto e Interno di cucina* (ossia *Raisins, grenades et fleurs* e *Les cuisiniers, Cuisine des Deux paons*, entrambi del Musée des Beaux-Arts di Lione).

18. L'identificazione delle diciannove opere di Courbet sulla base dei soli titoli è problematica, sia per la presenza di molte repliche degli stessi soggetti, sia perché nel repertorio di R. Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 2 tt., Losanna-Parigi, Fondation Wildenstein-La bibliothèque des arts, 1977-1978, mancano i riferimenti espositivi alla Biennale. Non ci

sono dubbi sulla presenza a Venezia di *L'amaca* della collezione Reinhard di Winterthur, mentre il titolo *Irlandesi* potrebbe riferirsi invece al quadro del 1865 *Les trois anglaises à la fenetre* ora alla Ny Carlsberg Glyptothek di Copenhagen.

19. Per i rapporti tra Pica e Fradeletto cfr. P. Zatti, *Le prime Biennali veneziane (1985-1912): il contributo di Vittorio Pica*, "Venezia Arti", 1993, pp. 111-116.

20. L'illustrazione in catalogo permette di identificare, sotto l'insolito titolo *Il pappagallo*, il grande quadro del 1864, perduto durante la Seconda guerra mondiale e già nella collezione Gerstenberg di Berlino, meglio noto come *Vénus poursuivant Psyché de sa jalousie* o *Vénus et Psyché* o *Le réveil*.

21. Ovvero *Le cabaret de la mère Antony* del 1866-1867, ora al National Museum di Stoccolma.

22. Si trattava della *Baigneuse* o *Après le bain*, quadro del 1876, venduto nel 1910 dalla galleria Mietke alla Neue Galerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna.

23. Ben diversa era stata la presenza e la fortuna di Rodin in Biennale, soprattutto nel 1901; per questa storia e per l'identificazione delle opere allora esposte rimando al documentatissimo F. Fergonzi, *Auguste Rodin e gli scultori italiani (1889-1915)*, "Prospettiva", (89-90), gennaio-aprile 1998, e (95-96), luglio-ottobre 1999, pp. 40-73 e 24-50.

24. Lucien Simon era tra le presenze più fortunate alla Biennale, dal primo acquisto per Ca' Pesaro nel 1901 al prezzo di 2.222 lire del *Giovedì Santo (Le lavement des pieds)* a *La barca (La voile bleue)* del 1911, comprato a 7.700 lire dal Comune di Venezia nel 1912. Della personale del 1912 la maggior parte delle opere esposte è rintracciabile in raccolte pubbliche: così *Ricevimento nel mio studio*, 1904, del Carnegie Museum di Pittsburgh; *Sulla bianchina (Le quat)*, 1911, all'Art Institute di Chicago; *La Processione (La procession à Penmarch)*, 1901 e *Il menhir* del Musée d'Orsay; *Il bagno (Bain de Bretonnes)*, 1909, in deposito al Musée des Beaux Arts di Montauban; *Azione di grazia (L'action de grâces o Les communiantes)*, 1910, in deposito al Musée des Beaux Arts di Limoux; *Ritratto della madre dell'artista*, 1898, e *Il raccolto delle patate (Ramasseuses de pommes de terre en Bretagne)*, 1907, e ancora *La preparazione delle sardine (Les sardinières)*, 1911, al Musée des Beaux Arts di Quimper; *Ritratto di J.E. Blanche*, 1903, al Musée des Beaux Arts di Rouen; *Il Venerdì Santo ad Assisi (Cérémonie à Assise)*, 1908, al Musée des Beaux Arts di Lyon.

25. Anche Jacques Emile Blanche è un' apprezzata presenza ufficiale dal 1897 con il *Ritratto di F. Thaulow e dei figli* (*La famille du peintre T.*), 1895, ora al Musée d'Orsay di Parigi, e il *Ritratto di Aubrey Beardsley*, 1895, ora alla National Portrait Gallery di Londra, mentre *Prendendo il the* (*Les deux soeurs o Double portrait de Lady Michelham et de Miss Henriette Capel*) del 1898, esposto nel 1899, si trova oggi al Musée Chéret di Nizza. Nel 1905 con il *Ritratto di Auguste Rodin* (Musée Rodin, Parigi) esponeva la *Testa di Berenice*, 1899, acquistata per 1.666 lire per Ca' Pesaro (si tratta di uno studio per la *Berenice davanti allo specchio* esposta nel 1903 e oggi al Museo d'Arte Occidentale di Tokyo).

Grande successo anche nel 1907 per *Cherubino* (*Le Cherubin de Mozart*), 1904, del Museo di Reims, e analoghe collocazioni prestigiose per molte delle opere esposte nella personale del 1912: così il *Ritratto dei signori Ricketts e C. Shannon*, 1904, il *Ritratto di Thomas Hardy*, 1906, e il *Ritratto di Carlo Conder*, 1904, tutti alla Tate Gallery di Londra; *Il Professor Henri Bergson*, 1912, al Musée di Versailles; *Garden party* a Buckingham Palace e *Il paravento cinese* (*La dame à l'écharpe*), 1912, ai Musées Royaux de Beaux Arts di Bruxelles. Sempre nel 1912 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma acquistava lo *Studio per il ritratto di Sir A.N. Noble*.

26. Di Emile René Ménard il Municipio di Venezia aveva acquistato nel 1905 per Ca' Pesaro, a 4.000 lire, *Erranti*, 1902, mentre *In mezzo alla foresta*, esposto nello stesso anno, si trova oggi al Museo d'Arte Occidentale di Tokyo; nel 1907, quando l'artista aveva vinto la grande medaglia d'oro, il Ministero della Pubblica Istruzione aveva acquistato per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma *La baia d'Ermonés*, cui affiancò poi, in occasione della personale del 1912, *Mare d'opale*. Nella stessa occasione il collezionista piacentino Ricci Oddi si assicurò per 3.000 lire *Il fiume*, oggi alla Galleria Ricci Oddi di Piacenza.

27. Analogo percorso ufficiale per Gaston La Touche, di cui il Municipio veneziano acquistò nel 1901 l'acquerello *La guerra* del 1898 per 3.888 lire, mentre non si trova a Ca' Pesaro *La morte del fauno*, vincitore della medaglia d'oro e del premio acquisto nel 1903; nel 1912 il Municipio di Palermo acquistava *La collezione*.

28. Le vicende belliche resero particolarmente difficile l'edizione della Biennale del 1914, tanto da non registrare i consueti acquisti entro le personali. Di Besnard, Ca' Pesaro possedeva già *Visione di donna* (*La femme aux*

*rhododendrons*), quadro del 1890 acquistato dal barone Franchetti alla I Biennale del 1895, mentre alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si trovava il *Ritratto della signora Besnard* del 1903 acquistato all'Esposizione Internazionale di Roma del 1911 ed esposto nella retrospettiva del 1914 accanto al *Ritratto di famiglia* (*La famille du peintre à Talloires*) del 1890 ora al Musée d'Orsay e al *Ritratto della principessa Matilde* del 1904, già in deposito al Ministère des Finances.

29. A. Vollard, *Ricordi di un mercante di quadri*, Torino, Einaudi, 1978, p. 157.

30. G. Damerini, *Le novità alla biennale veneziana*, "Il Marzocco", 26 aprile 1914, p. 3.



Fig. 1. Marino Marini nello studio, "La Lettura", febbraio 1936



## Visitare gli studi d'artista, in parola e in immagine

Flavio Fergonzi

Si infittiscono, nel ventennio tra le due guerre e specialmente negli anni Trenta, i resoconti giornalistici di visite ad artisti nel loro studio. Lettori di quotidiani o di riviste di cultura né militante né specialistica sembravano gradire queste incursioni di occhi fintamente ingenui in spazi altri: piaceva che lo scrivente assumesse la posizione incuriosita e vagamente scettica del lettore, cui era riservato il privilegio di penetrare nelle officine di lavoro degli artisti più fortunati, e discussi, e premiati alle grandi mostre, Casorati o Martini o De Pisis.

La maggior parte di queste cronache nascevano da un presupposto ingannevole: gli scriventi (Orio Vergani, Paolo Monelli, Giovanni Titta Rosa, Lamberto Vitali, Raffaele Carrieri) erano assidui frequentatori degli studi d'artista (mai come negli anni Trenta esiste una effettiva osmosi tra spazi dei letterati e spazi di pittori e scultori) e conoscevano benissimo non solo le condizioni e le pratiche di lavoro (che raccontavano con particolare attenzione al *coré* artigianale, manifatturiero: gli strani attrezzi degli scultori, i modelli visivi dei pittori allineati negli strani antri degli studi) ma anche i processi intellettuali, che per lo più tacevano. Questa, l'indagine del sostrato di cultura, era materia per un mestiere diverso, quello della critica d'arte, che si misurava con le opere secondo i modelli estetici dominanti (per lo più una semplificata filiazione dalla pura visibilità), era orgogliosamente insensibile alle procedure tecniche dell'esecuzione, e non transitava in pezzi giornalistici di questo te-

nore. Esiste, a mia conoscenza, solo una rilevante eccezione a questa regola: tra 1933 e 1936 Roberto Melli visita, per il settimanale "Quadrivio", gli studi romani di Capogrossi, Cavalli, Pirandello, Mafai, Mirko, Cagli e si impegna in estesi, partecipi esercizi di lettura formale delle opere lì visibili<sup>1</sup>.

Va anche ricordato che quello della visita del letterato allo studio d'artista era un genere di vecchia data, che in Italia non aveva avuto flessioni di fortuna almeno da Canova in avanti. Si erano visitati gli artisti al lavoro per un arco vasto di motivi: avere una anteprima delle loro opere da raccontare alla stampa<sup>2</sup>; dar conto della didattica, considerata lo specchio del progetto dell'artista sulla società e sulla cultura del suo tempo (Defendente Sacchi nello studio di Hayez a Brera<sup>3</sup>); dimostrare come non esistesse iato di sorta tra la personalità dell'artista (nel senso più profondo, di cultura, *humanitas*, carattere) e le opere prodotte, sottolineando come la tecnica fosse una naturale continuazione del sapere (in un arco esteso da Camillo Boito a Ugo Ojetti); spesso produrre pezzi di colore che miravano a sorprendere l'artista da un punto di vista più angolato, che spiazzasse luoghi comuni (un Segantini elegante *bon vivant*, nell'alta Brianza del 1884<sup>4</sup>). Molto spesso il giornalista cadeva nella tentazione di brani di colore un po' fine a se stesso: il *bric à brac* dello studio, la pittoresca confusione, il coesistere di livelli bassi e alti (gli strumenti e lo spirito; i modelli banali e la trasfigurazione poetica dell'opera) erano argomenti adatti per un bell'articolo di terza pagina.

L'avanguardia non aveva di fatto interrotto questa pratica. Le visite di Attilio Tegliò a Umberto Boccioni del 1911, di Filippo de Pisis a Carlo Carrà nel 1918, di Enrico Santamaria a Giacomo Balla nel 1920<sup>5</sup> avevano



Fig. 2. G. de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1918, collezione privata

introdotta un elemento nuovo, l'intervista (diretta o indiretta) in cui l'artista proponeva aspetti della sua poetica e affrontava temi anche spinosi come il conflitto con il pubblico o l'opposizione ai canoni estetici correnti. Ma quanto avvenisse a un livello più profondo nello studio, quanto quel particolare spazio fosse non solo un luogo di produzione ma anche di identità e di pensiero, poco trapela. Non esiste, nella critica del tempo, nulla di confrontabile con quelle potenti allegorie del lavoro pittorico che sono quadri come *Il gentiluomo briaco* di Carrà (un autoritratto d'artista alle prese con la rinnovata plasticità dei modelli, nel chiuso della luce artificiale del suo studio), nelle *Muse inquietanti* di De Chirico (fig. 2) (una messa in scena del ritorno in patria da Parigi rivissuta nella ribalta dello studio ferrarese), nella *Natura morta con il*

*manichino* Vitali 35 di Morandi (fig. 3) (una interpretazione di sé come Poussin, col volto inespressivo incorniciato dai telai)<sup>6</sup>.

Negli anni Venti l'interesse dei visitatori appare soprattutto centrato sul rinnovato *status* intellettuale dell'artista; e, a rimorchio, sulla nuova manualità come chiave di recupero di una professione che non vuole più accontentarsi di vuoti proclami. Nello studio di Antonio Maraini Ugo Ojetti ammira l'ordine (da studioso erudito, o da architetto, più che da rude scultore), l'atteggiamento riflessivo e la profondità di pensiero di uno scultore "borghese, nato borghese, di famiglia agiata, posata e laboriosa, laureato in legge addirittura, colto nella storia dell'arte sua, e più ancora nell'architettura, dell'arte più logica, pratica e calcolata"<sup>7</sup>: sono passati meno di cinquanta anni da quando Camillo Boito descriveva, con divertita degnazione, studi milanesi in cui il vino (come antidoto all'umidità esalata dai depositi di creta) e la ripetitività del mestiere abbrutivano lo scultore mestierante al rango di un operaio con pochi ideali d'arte, contento della paga quotidiana<sup>8</sup>.

Non sempre, però, l'analogia tra opera e luogo da cui essa proviene è percepibile. Il pittore più freddamente formalista, e perciò osannato e commercialmente fortunato del terzo decennio, Felice Casorati, poco lascia trapelare della sua poetica nello spazio in cui lavora: studio e quadri sembrano due entità incomunicabili. In una visita del 1926 nello studio torinese di via Mazzini Francesco Berardinelli si stupiva dello stacco percepibile tra la razionale compostezza della lingua del pittore (perfettamente in linea con l'eleganza affettatamente borghese dell'uomo, "da avvocato", aveva insinuato Emilio Zanzi nel 1921<sup>9</sup>) e la voluta trascuratezza dell'ambiente (fig. 4):

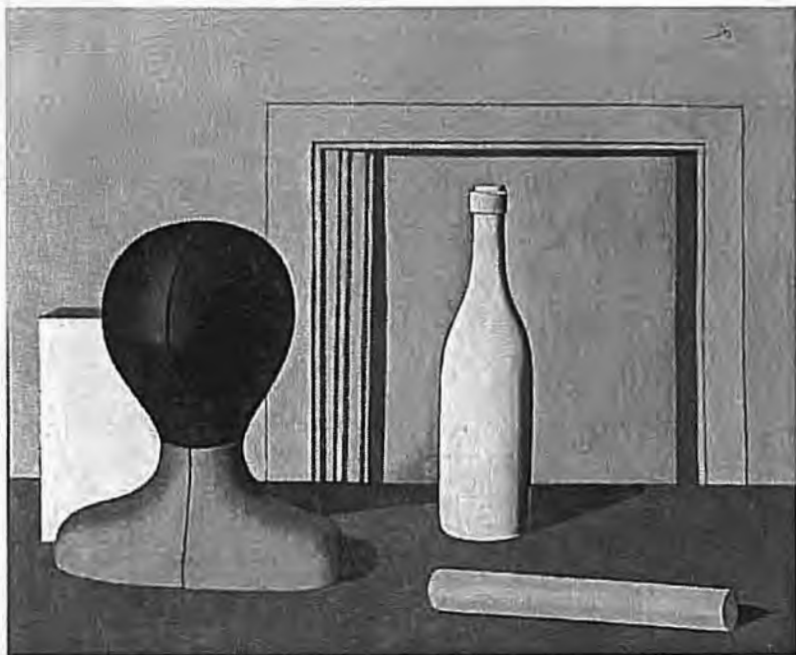


Fig. 3. G. Morandi, *Natura morta*, 1919, Milano, Pinacoteca di Brera, collezione Jesi

“Una stanzaccia, le pareti sono biancastre, il soffitto è decorato alla moda di 30 o 40 anni fa, invecchiato che fa pena. Non vi sono che cavalletti, qualche paravento rozzo, due o tre sedie, tele, tavole e disegni buttati qua e là, ed un innumerevole ciarpame che ingombra il pavimento”<sup>10</sup>.

Il segreto di una luce incombente e uguale dei quadri osservati da Berardinelli non era messo in relazione con la “sola finestra altissima, stretta stretta, s’apre a illuminare l’ambiente”. Tre anni più tardi Marziano Bernardi avrebbe ritrovato una precisa analogia tra l’atmosfera diffusa nei quadri e la luce, ma ciò a causa dell’illuminazione artificiale dello studio:

“Questa luce leggermente spettrale che piove dalle due lampade violacee

appese al soffitto bianco da un filo sottilissimo, in questo ambiente impeccabile come un teorema, è davvero la chiave che apre il segreto della sua pittura”<sup>11</sup>.

Il clima a un tempo aristocratico e familiare, solenne e dimesso, dello studio casoratiano sarebbe stato restituito da Giuseppe Pagano in una straordinaria serie di scatti fotografici nella primavera del 1940 (fig. 5), dove il disordine degli ambienti, la casualità degli accostamenti sembrano una sorta di cortina di riserbo messa in atto da chi volesse depistare l’occhio dell’intruso, allontanandolo dai meccanismi più personali della creazione pittorica<sup>12</sup>.

Contro questa immagine di studio impermeabile, autoreferenziale, inizia a delinearsi, con il trascorrere degli anni, un’idea diversa, in relazione (e



apertura) con inedite pulsioni e passioni. Intanto qualcuno comincia a convincersi che dallo spazio dello studio, dalle sue sottili meccaniche visive e concettuali, non ci si deve lasciar soffrare: la pittura deve nascere da un allargamento degli orizzonti che possa sottrarla alle strane magie che avvenivano a porte chiuse. Per il romano Mario Mafai la spinta per la rivoluzione del 1929 fu proprio (così lo racconta in un ricordo), il superamento dello spazio dello studio (e della biblioteca, dove si andava a rifornirsi di soluzioni visive mediate dai maestri antichi): "la mia esperienza si prolungava nel vagabondare fra strade e straduciole, tra piazze e piazzette, cortili e palazzi cinquecenteschi, interni di chiese"<sup>13</sup>. E qualcuno iniziava ad avvertire il pericolo che nel chiuso metafisico dello studio si continuassero ba-

nali procedure analogiche che ricordavano troppo da vicino il *Kitsch* della recente stagione eclettica: in un bel testo del 1938 apparso su "Il Selvaggio", Albino Galvano vedeva "con una certa stizza", che "in fondo le fotografie del Vittoriale pubblicate dopo la morte di D'Annunzio non sono dissimili alle approssimazioni allusive delle muse inquietanti di De Chirico"<sup>14</sup>. Qualcosa trapela in una delle più belle visite a uno studio del decennio, un omaggio (non privo di perfidia) da artista ad artista, quando Bartolini va a trovare Morandini nel 1932 e ne scrive per "L'Ambrosiano". Non c'è iato tra arte e vita, ed esiste una evidente continuità nel passaggio tra

"la stanza grande dove mangia, e che così comoda, patriarcale, pacifica, silenziosa, odorosa di mele rosa,

Fig. 4. Felice Casorati nello studio in via Mazzini a Torino, circa 1929

Fig. 5. Giuseppe Pagano, Interno dello studio di Felice Casorati in via Mazzini a Torino, 1940



sembra quella d'un arciprete di campagna”

e lo studio:

“a destra un lettino bianco, infantile: coperta bianca e ferri neri; a sinistra il torchio per la stampa delle acquaforti; nell'altra parte dello studio, sotto alla finestra, un po' sparsi a terra, stanno i soggetti della pittura di Morandi”<sup>15</sup>.

Fino a quella data i pochi che si erano spinti nell'appartamento bolognese di via Fondazza, avevano fatto di questa cesura un punto fermo dei loro resoconti. Due anni prima, su “L'Italia Letteraria”, Sandro Volta aveva percepito uno stacco vistoso tra tutte le stanze della casa (il cui ordine quasi maniacale era affidato alla diligenza

domestica delle sorelle) e la camera-studio dell'artista, disordinata e polverosa<sup>16</sup>. Era una cesura che Morandi in pratica legittimava nell'iconografia stessa delle nature morte: dove erano presenti strumenti da lavoro e oggetti di studio (come in una incisione del 1928, la Vitali 43 con il bocchetto d'inchioostro e il pentolino per la cera, oltre a due conchiglie e a una chitarra) non entravano i consueti, amati utensili da cucina. Ci volle l'intelligenza lucida di Lamberto Vitali per capire (come ha messo in rilievo Paolo Fossati) che la stanza morandiana era un luogo infernale, dove le tensioni visive più estreme trovano una pace solo nella sublime regia della pittura. Ecco come Fossati rilegge la pagina di Vitali

“La sua camera, ‘una stanza chiusa, – dice Vitali – non solo ai profani, ma



a quelli stessi della sua famiglia' è ormai famosa in tutta Italia, almeno quanto un'altra stanza, quella che fa da palcoscenico alle azioni temerarie e scandalose degli Enfants terribles di Jean Cocteau. [...] La saga di un superiore narcisismo risulta essere una parabola: trattenere il tempo entro una arcadica infanzia diventa una scommessa ambigua, trattenere in un luogo il sogno della creazione di sé e della propria realtà: 'qui, - continua Vitali - le nature morte dell'artista vivono una prima e lunga vita avanti di rinascere sulla tela e sulla lastra; qui nascono i sogni'"<sup>17</sup>.

C'è un altro piano che non sembra sfuggire alle indagini dei visitatori, ed è quello delle relazioni che intercorrono tra le nuove istanze creative degli artisti anni Trenta, istanze specialmente monumentali, e i nuovi spazi entro cui ci si deve muovere. Un arti-

sta di successo, Arturo Martini, si trasferisce definitivamente a Milano nel 1933 e sceglie uno studio in periferia, in via Imbonati: ha bisogno di spazio per le nuove commissioni (il modello della *Minerva* voluta da Piacentini per l'Università di Roma si staglia come un drammatico totem senza tempo, in tutto quel silenzio [fig. 6]), e sente il bisogno di vuoto, di anonimità industriale. Orio Vergani, nel 1934, lo visita per il "Corriere", e porta con sé un disegnatore, Mario Vellani Marchi, che appunta qualche brano dello studio (fig. 7). Sentiamo il giornalista:

"Lo studio di Martini è in un capannone, in mezzo a quest'aria di cantiere. Prima c'era una tintoria. Martini ha fatto sbiancare i muri e tirar su un tramezzo di tavole dietro cui dormire. Gli piace di vivere sul lavoro, senza impacci di installazione. Attorno non ci sono statue perché,

**Fig. 6.** A. Martini,  
*Minerva*, modello  
finale in gesso, 1935

**Fig. 7.** M. Vellani  
Marchi, Interno  
dello studio di  
Arturo Martini in via  
Imbonati a Milano,  
"Corriere della Sera",  
4 novembre 1934

**Fig. 8.**

M. Castagneri,  
Fotografia delle mani  
di Arturo Martini,  
"Casabella", febbraio  
1933

**Fig. 9.** A. Martini,  
*Vittoria fascista*,  
1932, "Casabella",  
febbraio 1933



dice, non vuol vivere come tanti altri, in un 'treno hagenbeck di gessi, atleti, cavalli, leoni, donne alate, chimere'. Al piano di sotto, in un seminterrato, le due o tre opere incominciate. Su di un lungo tavolo stanno gli strumenti da lavoro, stecche di bosso e di ferro, spazzoloni e strani aggeggi di gomma, morbide palette di caucciù senza manico che, prese fra i polpastrelli, scendon giù sulle membra d'argilla a modulare più che a modellare una statua. 'Con un colpo, dice, faccio un ginocchio' e piega la lamina di gomma fra le dita come un prestigiatore"<sup>18</sup>.

E poco più in là Vergani appunta, con rinnovata sorpresa, che "lo studio è bianco, e non vedi attorno un libro o un foglio di carta". Il vuoto pneumatico non isola le sculture, le rende, se mai, più prossime, per una loro straniata umanità, all'osservatore. Due



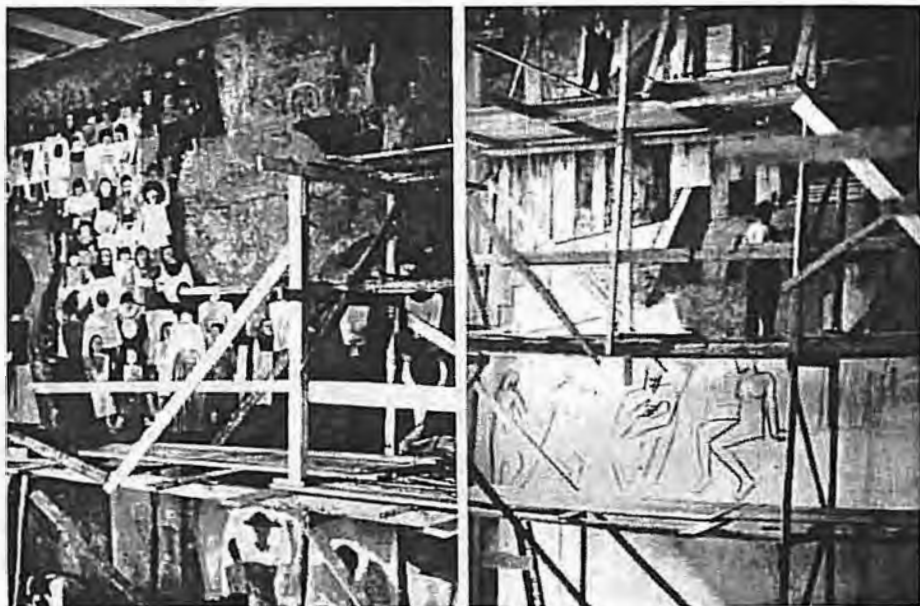


Fig. 10. Massimo Campigli e Gianfilippo Usellini al lavoro per la decorazione del Salone delle cerimonie della V Triennale di Milano, 1933, "Domus", aprile 1933

anni più tardi Raffele Carrieri restituirà per il popolare mensile "La Lettera" la stessa contiguità tra uomo e ambiente:

"Martini s'è esiliato nella periferia metallurgica in un capannone di cemento; prima di lui qui dentro dormivano tram e dirigibili: dalle montagnole di creta si vedono spuntare i funghi come stelline anche se la stufa è una locomotiva. Martini s'alza alle sei e va a letto alle otto. S'è costruito col legno compensato una tenda da pioniere, vi ha messo una branda, un catino, un pezzo di specchio per la barba e una caffettiera napoletana"<sup>19</sup>.

Martini rappresenta, per l'opinione corrente, una eccezione alle leggi di creazione perché nega lo statuto di scultore come "operaio dell'Italia fascista". Nei mesi della visita di Vergani, un altro scrittore ben noto ai letto-

ri dei periodici del tempo, Francesco Saporì, descrive su "Emporium" come lavora Corrado Vigni nel suo studio di Firenze, in un articolo che ambisce a fare il punto sulla "scultura nuova in Italia". Il contrasto con le atmosfere e il lavoro martiniano è stridente:

"Mobili e libri stanno altrove. Qui, come in una ben attrezzata officina, non si vedono che trespoli e arnesi, affini al suo fare; armature e calchi; forme perse e forme tassellate a buono. Tiene a portata di mano la morsa, l'incudine, la forgia. Conosce bene i ferri a cesello"<sup>20</sup>.

Saporì, a inizio articolo, aveva ricordato come il padre di Mussolini fosse un fabbro, per sottolineare la continuità tra il forgiatore dell'Italia nuova e gli artisti chiamati a celebrarne i valori. Per Martini il percorso è contrario, si parte da un affollato disordine





Fig. 11. Giorgio de Chirico e Carlo Carrà al lavoro per la decorazione del Salone delle cerimonie della V Triennale di Milano, 1933, "Domus", aprile 1933

di invenzioni tematiche che diventano opere plasticamente coerenti senza perdere nulla della mano che le ha realizzate. È impressionante, in questo senso, il servizio dedicato a Martini da "Casabella", per la penna di Piero Torriano, nel 1933: sono isolati episodi della sua grazia creativa che si crederrebbero più adatti a un De Pisis (le "belle mani, grassottelle e affusolate, con sul dorso, tra le giunture delle dita, certe fossette delicate come di mano femminile" [fig. 8], mani che sanno modellare "pieghe molli, e come gonfie di vento"), e vengono riportate dichiarazioni provocatorie ("vado verso il Barocco, verso il Bernini: arrivare a fare le pieghe come Fidia, e salire poi alla libertà, più lirica e musicale, di Bernini"<sup>21</sup>). Le opere stesse, rappresentate in una metafisica solitudine, con un caricatissimo gioco di ombre, sembrano invitare a una visione solitaria, ravvicinata, come risulta da una ripresa fotografica della *Vittoria fascista*

(fig. 9) già inviata, con poco successo, al concorso della Biennale del 1932 dove era stata penalizzata dall'affollamento della sala.

Nell'articolo di Torriano, e nell'apparato fotografico che lo accompagna, ciò che impressiona è il contrasto con la più divulgata iconografia dell'artista al lavoro. Proprio nella primavera del 1933 vengono diffuse e pubblicate nelle stesse riviste di architetti, le fotografie dei frescanti impegnati non in uno studio ma in un vero e proprio cantiere, quello allestito per le decorazioni del Salone delle cerimonie della V Triennale (figg. 10-11). Qui si delinea la vera, e virtuosa, alternativa allo studio d'artista con i suoi solipsismi: a farla da protagonisti sono il coordinamento gerarchico dei ruoli, la programmazione collettiva del lavoro. L'artista deve riuscire a guardare la sua opera da lontano, ponendo fine a quella pericolosa, insana intimità che si sta invece riscoprendo, in alternati-



Fig. 12. Modelle in riposo, "La Lettura", aprile 1937

va, negli studi dei più giovani. Il ciclo di visite ad artisti di Orio Vergani pubblicato nel 1934 sul "Corriere della Sera" fu un episodio sicuramente importante per la divulgazione presso un largo pubblico dello *status*, sociale e professionale, dell'artista anni Trenta sia per la fama giornalistica dello scrivente sia per il rilievo dei nomi presentati. Ma il tema di questa nuova condizione, una ritrovata intimità con le opere e le cose del proprio spazio di lavoro, è appena sfiorato. Tosi lavora in uno studio simile a una "baracca" in campagna, circondato da mele che "avvizziscono e prendono il colore del legno", e comunica l'aria di "un uomo solitario che, come tutti i solitari, ha l'anima ancora di un ragazzo"<sup>22</sup>. Lo studio di Soffici sembra quello "di un parroco o di un medico di campagna", dove libri, dizionari, oggetti di affezione, opere di amici artisti, mettono in scena una rete di relazioni culturali (e ideologiche) prima ancora che umane<sup>23</sup>. Quello di Oppo parla di una ossessiva fuga dall'intel-

lettualismo, con passioni pittoriche e affetti privati che si intrecciano di continuo (i giochi domenicali dei ragazzi che trapassano dalla realtà ai quadri)<sup>24</sup>. Attilio Selva è un bonario orchestratore di una operosa e lieta officina affollata di formatori e assistenti di studio, che sembra vivere come a casa tra "giganti color di neve, membra come tronchi di quercia, volti ancora nebulosi"<sup>25</sup>.

Ma il superamento dei rituali ottocenteschi, orgogliosamente rivendicato da tanta critica degli anni Venti, è più lento di quanto si credea, e negli anni Trenta la questione assume una drammatica evidenza. Basta fare un passo in qua, fermare l'attenzione su artisti meno di cartello, e magari sondare quella zona grigia che si estende dagli artisti di minor successo fino agli artisti di mestiere, che si palesa una continuità con riti e pratiche del secolo passato che non devono sorprendere. Nella Milano del 1937 Raffaele Carrieri, che segue la giornata delle modelle (figg. 12-13), ci accom-



Fig. 13. Modelle in riposo, "La Lettura", aprile 1937

pagna in un mondo di pittori specializzati nei generi, di studi-soffitta, di camere da letto attrezzate a provvisori *ateliers*, dove si indovinano stilismi ben lontani dal ritorno alla gravitas tre e quattrocentista da tutti ormai invocato:

"Ogni giorno cento scale, dieci soste, delle porte che si aprono e si chiudono. Il pittore X preferisce le modelle carnose, bianche, rotonde. Fa una pittura grassa, sciroppata. Graziella è per i quadri sacri. Le madonne degli studi di Milano, la maggior parte, sono suoi ritratti. Graziella è sui letti di mogano delle aste pubbliche, appare nelle vetrine dei mobili, si contempla nelle chiese della periferia in una gloria d'angeli. Bello, non è vero? Rosina risulta bene nei disegni, il suo corpo è un San Sebastiano di scuola spagnola, un gioco di chiaroscuro, da dipingersi a luce artificiale. Magda sembra uscita da un pastello di Rosalba Carriera: è contesa dagli

specialisti, non ha un'ora libera. Le sue pose sono misurate col cronometro. La chiamano la modella tassametro"<sup>26</sup>.

Qualche volta (ma sono letterati intelligenti con una singolare passione per le arti visive) si prova a cercare nella particolarità dello studio, approfittando delle condizioni speciali in cui l'opera può essere fruita, il segreto più riposto del lavoro d'artista. Nel 1937 (se ci si fida della data attribuita al brano dallo scrivente) un giovane Emilio Villa visita lo studio di Lucio Fontana (come quello di Martini, bianco e vuoto, dominato dal corpo a corpo tra l'artista e i pezzi che le fotografie da qualche tempo ci documentano [fig. 14]) senza rimanere troppo calamitato da quel binomio tra spazi razionali e magia astratta delle statue che è ben visibile negli scatti del tempo (fig. 15) e negli allestimenti della Galleria del Milione:

"E' uno studio scantinato, allucinato,



**Fig. 14.** Lucio Fontana nello studio di via De Amicis a Milano, 1932

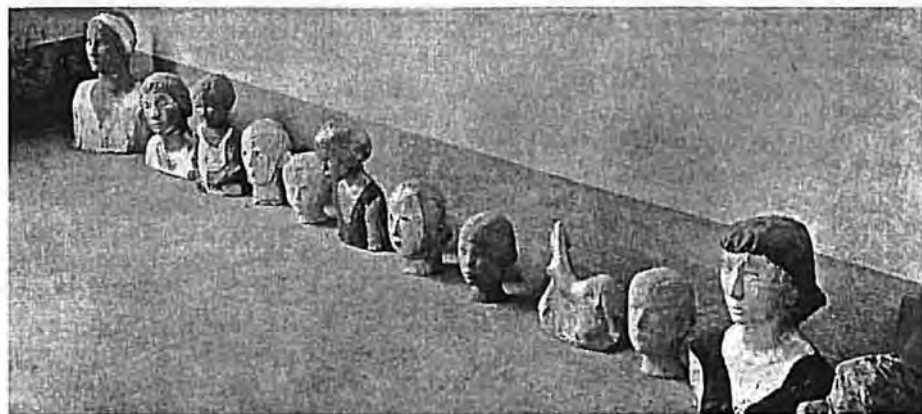
**Fig. 15.** Lucio Fontana, Teste allineate nello studio, "Quadrante", maggio 1933

*Alla pagina seguente:*  
**Fig. 16.** Arturo Tosi nello studio, "La Lettura", febbraio 1936

da insolazione, affogato dal bianco altissimo: studio igienico, in via Farini, tutto calcinato, forse è una mastaba che investe per una fittizia eternità quella bella statua, pesante e cupa, che Fontana chiama 'l'uomo nero'. Dal finestrone vengono giù a fascio radiazioni di luce pulviscolosa, lattiginosa, e polvere di nuvole"<sup>27</sup>.

In questa polvere luminosa, in questo

vuoto che non appare straniante ma carico di tensioni, la scultura astratta con la piatta forma rosa (34 SC 16, nel catalogo generale di Crispolti) viene sottratta al piano della polemica formale, e letta con inaspettate implicazioni umane, addirittura corporali: "breve sensazione, odore di corpo annichilito, concentrazione anatomica fragilissima come una metafora appena accesa quasi spenta, traccia di pen-





samenti sulla pelle, sulla cornea"; gli "angoli effeminati, o femminei" sembrano "suturazioni recondite"<sup>28</sup>. E si scopre, via via che ci si inoltra in questo campione, che gli studi dove avvengono le scelte pittoriche più rivoluzionarie, dove la lingua della pittura nega più risolutamente *aplombs* neoquattrocentisti o manierismi neocinquecenteschi, sono quelli che assomigliano di più a case di abitazione ("oggi i pittori hanno il termosifone e salgono in cielo in ascensore"<sup>29</sup>), dove la continuità tra arte e vita è più naturale e percepibile (figg. 1 e 16). Birolli, che appunta nei *Taccuini* di voler abolire ogni razionalità nella costruzione plastica<sup>30</sup>, che scrive a Bini di "procedere per allucinazioni"<sup>31</sup> viveva (nel 1933-1934), in una camera-studio a piazzale Susa dominata da un ordine e da una logica di disposizione delle cose (i libri, la lettura della rivista, gli oggetti collezionati dagli amici) che sembra più lo spazio di un intellettuale militante<sup>32</sup>. Negli studi di De Pisis (suoi, o prestati da amici), l'os-

sessivo accumulo degli oggetti di affezione progressivamente si stempera, in nome di conforti borghesi. Carrà, visitato nella citata rassegna di Carrieri, "lavora a casa, in una camera qualsiasi"; il vero studio è a Forte dei Marmi, dove la luce è più piena, e si possono tentare formati più ambiziosi. Italo Cremona, nel 1932, vi ritrova una consolante aria borghese: "nulla nella casa d'accordo con quanto avevo potuto immaginarmene", né "l'odore di zolfo delle antiche invettive futuriste" né i congegni emotivi della metafisica, ma

"mobili molto sobri, una moglie vivace, un ragazzino pieno di salute. Dove lavorava, nemmeno l'odore delle vernici, poca luce da comuni finestre, e sul cavalletto un ritratto da morto in guerra contro cielo e montagne cupi"<sup>33</sup>.

L'eccezione diventa semmai lo studio di Leonor Fini a Parigi, il cui *bric à brac* ("stivaletti di velluto con strin-



ghe di madreperla, merletti di capelli, bottiglie che rappresentano pellegrini e rivoltelle, dagherrotipi e cicogne di Grandville”) è descritto da Carrieri con un tollerante sorriso.

Avviene così che quando lo studio diventa vero e proprio oggetto di rappresentazione (diretta o allegorica) non può prescindere da questa singolare implicazione di esistenza, di comunanza quasi vitale che si instaura tra il corpo dell'artista, l'ambiente che lo contiene e l'opera in corso di lavorazione, sul cavalletto o sul trespolo.

In un *Autoritratto* di De Chirico nello studio (fig. 17), nel 1934, a Parigi, l'*atelier* delle meraviglie degli anni Dieci, o il teatro ironico delle metamorfosi degli anni Venti, si trasforma in qualcosa di profondamente diverso, caratterizzato da una singolare riu-

manizzazione, e rioggettivazione delle cose<sup>34</sup>. De Chirico, abituato da lungo tempo ad autorappresentarsi mettendo in scena complicate allegorie, ci presenta un brano di lavoro quotidiano con disarmante semplicità: davanti a noi c'è un pittore in maglione, camicia, pantaloni di fustagno; sullo sfondo sono visibili tele rovesciate, e un calco che prende quasi la sostanza cromatica e chiaroscurale delle altre cose, di fatto umanizzandosi (calato com'è in una atmosfera di “un livido-re transumanante, un dispetto severo, sofferto”, aveva annotato Francesco Callari, recensendo l'opera alla Quadriennale del 1935<sup>35</sup>).

Quanto pesino nell'Italia degli anni Trenta, anche col tramite di questa fase di De Chirico, i recuperi della pittura romantica francese dell'Ottocento, lo si vede in un quadro di Alberto Ziveri che si ritrae nello studio romano di via dell'Anima intento a dipingere una modella un po' volgare, vestita alla moda del tempo (fig. 18)<sup>36</sup>. Riaccostarsi a fonti culturalmente inaspettate come gli interni di studio di Géricault e Corot (due pittori che stavano ritornando di moda) significa, per chi era stato, fino a poco prima, uno dei più implacabili fautori del ritorno a Piero della Francesca, riaffermare una nuova dimensione esistenziale nell'esercizio della pittura. Lo spazio, da silente e angoscioso contenitore di forme, si satura di oggetti d'uso; la prosaicità della situazione è enfatizzata dai dettagli minuti (la lampada, i fili che manovrano il velario); il clima emotivo è dominato da quella “malinconia che gioca nella nostra vita” raccontata da Ziveri in un taccuino coevo<sup>37</sup>.

Da questo atteggiamento, discende (come in un disegno di Scialoja del 1941 pubblicato su “Il Selvaggio”<sup>38</sup>) un genere di rappresentazione dello studio molto amato negli anni Tren-

Fig. 17.  
G. de Chirico,  
*Autoritratto nello  
studio di Parigi,*  
1934, Roma,  
Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna  
Fig. 18. A. Ziveri,  
*Lo studio,* 1938,  
collezione privata



ta, quello della modella in posa accanto ai quadri accatastati. La modella di Scialoja (non “nude” ma “naked” secondo la cruciale divisione di Kenneth Clark) sembra esprimere fragilità e disagio, la transitorietà del momento, la condivisione di luogo con l'artista: viene evidentemente ribaltato lo *status* del nudo, per lo più inteso, nel decennio precedente, come esercizio grammaticale e cimento di massima difficoltà per il pittore.

Un percorso parallelo a quello dei tre esempi qui considerati è quello di depotenziare il significato simbolico, il portato intellettuale degli oggetti dello studio: essi vengono così sottratti al loro *status* di modelli e diventano una sorta di proiezione esistenziale dell'artista.

In una celebre rassegna fotografica di

studi di artisti romani posta a corredo di un articolo di Dario Sabatello apparso su “Il Tevere” nel 1933 (fig. 19) si vede Mario Mafai nell'atto di allestire i fiori incollandoli, come si fa per un erbario, contro un foglio tirato sul muro<sup>39</sup>. I fiori secchi di Mafai, risultato di questa messa in posa del modello, interrompono una lunga serie di fiori novecenteschi. Contro una tradizione anche recente, renoiriana o matissiana, che vedeva nell'accensione cromatica, nell'esplosione vegetale del vaso di fiori un culmine ottico nello studio del pittore (che è per lo più altrimenti ricco di cose morte), i fiori di Mafai, seccati, irrigiditi, manipolati fino a sottolinearne l'innaturale verticalità e bidimensionalità testimoniano di un atteggiamento opposto, la precisa volontà di trasferire nel mo-

# Sovrintendenza delle Belle Arti

## Violazioni di domicilio

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.

## Notiziario artistico

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.

Il Sovrintendente delle Belle Arti, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933, ha provveduto a far pervenire ai pittori romani, in data 11 gennaio 1933, un avviso di convocazione per il giorno 15 gennaio 1933, alle ore 10, presso l'Ufficio di Sua Eccellenza, in viale del Corso, n. 100, per discutere le violazioni di domicilio commesse nei loro studi, in esecuzione dell'art. 10 della legge n. 100 del 28 gennaio 1933.



Fig. 19. Ricognizione fotografica negli studi dei pittori romani, "Il Tevere", gennaio 1933  
 Alla pagina seguente:  
 Fig. 20. M. Mafai, *Ritratto di Antonietta nello studio*, 1934, collezione privata  
 Fig. 21. F. de Pisis, *La porta magica*, 1935, collezione privata





dello la temperie umana di chi li ha allestiti.

Quando lo stesso Mafai, nel 1934, rappresenta la moglie scultrice nel suo studio (fig. 20) vuole depotenziare il significato plastico dei gessi e delle terracotte: dopo due decenni in cui gli umani erano stati rappresentati come se fossero statue, qui un alito di umano percorre le sculture (teste e corpi, gessi e crete) sui trespoli, le rende fragili e vulnerabili, e l'atmosfera, dorata e di colore quasi incarnato, sottolinea la contiguità quasi epidermica con la carne della ritrattata. Gli stessi modelli per eccellenza, i calchi in gesso che erano considerati l'alfabeto, il canone grammaticale del pittore "rappel à l'ordre", subiscono, verso la fine degli anni Trenta, un processo di umanizzazione da cui non è escluso un portato di angoscia: i calchi protagonisti dei quadri di Ennio Morlotti sono il-

luminati da una crudele luce elettrica che ne evidenzia lo stato frammentario e l'usura, e ne svela la tragica inutilità. Oppure, spogliati del loro valore normativo, questi calchi/modelli diventano tutt'uno con il vissuto dell'artista ridotti come sono a personalissimi appunti grafici. *La porta magica* del 1935, con un Ercole appeso alla porta dello studio parigino di rue Servandoni di Filippo de Pisis (fig. 21), o *Le peonie* dello stesso De Pisis (con la presenza dell'*Arianna* dei Musei Vaticani, un gesso gravido di memorie dechirichiane, in uno scorcio di anni in cui si cominciano a rifare i conti con la metafisica)<sup>40</sup> indicano ancora una volta come sia vincente, attraverso l'autografia dell'artista (che spiega in una pagina di diario del 1933 di volere "far più virtuoso il segno, per dar più volto all'anima"<sup>41</sup>), un atteggiamento di forte contamina-



**Fig. 22.** F. Carena, *Lo studio*, 1933-1934, Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti

**Fig. 23.** M. Mafai, *Modelli nello studio*, 1940, Milano, Pinacoteca di Brera

**Fig. 24.** R. Guttuso, *Studio per Crocifissione*, 1940, collezione privata

zione esistenziale. Il modello antico è piegato a urgenze di vissuto contemporaneo (Ercole è un bel giovanotto di cui si spera il ritorno, nello studio, Arianna è il simbolo dell'abbandono e dell'attesa vana) anche attraverso sottolineature esecutive (il panneggio di Arianna è dipinto come la corolla sfiorita con cui è messo in palese rapporto).

Un terzo processo, ideologicamente più rilevante, è quello di allegorizzare la condizione dell'artista attraverso la rappresentazione di eventi all'interno dello spazio dello studio. Sono opere che si addensano verso la fine del decennio, come se il traguardo verso un sospirato, a lungo inseguito quadro di composizione pagasse pegno di una inevitabile implicazione esistenziale.

C'è un primo livello, ed è quello dell'autobiografia pittorica riassunta e collocata nello spazio dell'*atelier*, addirittura con riferimento al quadrono di Courbet. Nel 1933 Felice Carena, nel suo *Autoritratto nello studio* oggi

alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti (fig. 22) aveva collocato nello spazio del lavoro, e neanche troppo velatamente, un sofferto episodio autobiografico: il ritorno in famiglia della giovane moglie fedifraga che postulava la sostituzione della carnosa e nuda modella, nella posa di una verità svelata, ritratta sulla tela dal severo e impassibile artista. Ma l'allegoria poteva spingersi più a fondo, e toccare la natura stessa della operazione pittorica. Nei *Modelli nello studio* (fig. 23) che vincono il II premio Bergamo nel 1940<sup>42</sup> Mafai fa svestire due giovani di studio: sono due nudi assolutamente non esemplari, con un realismo fine anni Trenta che contrasta con l'incongrua bardatura da scena (un cilindro, vestiti frusti). All'interno dello spazio di lavoro artistico si rappresenta un disvelamento di verità, e si celebra la sottile malinconia che unisce il destino dell'artista e quello degli uomini rappresentati nella sua pittura. Fa, infine, una certa



impressione osservare come il primo studio d'insieme (fig. 24) di un'opera che transita alla pittura italiana su problemi del decennio successivo, la *Crocifissione* di Renato Guttuso<sup>43</sup>, sia ambientata non all'aperto, come negli studi successivi e nella versione finale, ma in un interno, evidentemente inteso dall'artista come luogo di tortura. Quello della prima *Crocifissione* non è però un interno generico, e neppure lo studio guttusiano di via Pompeo Magno a Roma: il soffitto basso, la porta sullo sfondo, la palese incongruenza tra il soggetto e la sua collocazione indicano un preciso riferimento agli interni della pittura di Carrà verso il 1917-1918 come quello di *Solitudine*, della *Musa metafisica* o del *Figlio del costruttore*. Guttuso rilegge qui un episodio della metafisica (che si stava al tempo recuperando il significato di stagione fondante dell'arte moderna italiana) ma ne ribalta gli intenti: nello spazio di un interno non si svolge un complicato, gratuito gio-

co autoreferenziale dell'intelligenza ma invece una tragedia umana, dalle scoperte allusioni politiche.

1. R. Melli, *Visita ad artisti*. Giuseppe Capogrossi, in "Quadrivio", 12 ottobre 1933; id., Emanuele Cavalli, ivi, 10 dicembre 1933; id., Fausto Pirandello, ivi, 18 marzo 1934; id., Mario Mafai, ivi, 31 marzo 1935; id., Marino Marini, ivi, 7 aprile 1935; id., Mirco Sculture, ivi, 19 gennaio 1936; id., Corrado Cagli, ivi, 23 febbraio 1936.
2. Come nell'eloquente esempio di C. Castone Rezzonico della Torre, *Lettera a Diodoro Delfico sul gruppo in marmo di Adone e Venere opera di Canova*, "Memorie per servire alla storia letteraria e civile", agosto 1795, su cui ha riportato l'attenzione P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. I. Dai neoclassici ai puristi, 1780-1861*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 50-56.
3. D. Sacchi, *Un provinciale a Milano. Visita allo studio di Hayez*, in id., *Miscellanea di lettere ed arti*, Pavia, Bizzoni, 1830, pp. 146-175.
4. Il Critico, *Boemia avvenirista*, "Cronaca Bizantina", IV (3), 1 febbraio 1884; sull'importanza del testo si è soffermata

M.M. Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 7, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 67-69.

5. Rispettivamente A. Teglio, *Ritratti a penna. Umberto Boccioni*, "Il Panaro", 19 marzo 1911; F. de Pisis, *Carlo Carrà, Giorgio de Chirico*, "Gazzetta Ferrarese", 12 febbraio 1918; E. Santamaria, *Conversando con Giacomo Balla*, "Griffa!", 15 agosto 1920.
6. Per i quadri di Carrà e De Chirico si vedano le interpretazioni di P. Fossati, *Storie di figure e di immagini. Da Boccioni a Licini*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 63-66 e 71-116; per il riferimento a Poussin della *Natura morta Vitali* 35 di Morandi cfr. F. Ferгонzi, *Un contratto inedito tra Giorgio Morandi e Mario Broglio: identificazioni delle opere, storia collezionistica e novità cronologiche del Morandi metafisico e postmetafisico*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", n. 26, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002 [ma ottobre 2004], pp. 492-493.
7. U. Ogetti, *Lo scultore Antonio Maraini*, "Dedalo", I, 1920-1921, pp. 751-752.
8. C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche di Camillo Boito*, Roma-Torino-Firenze, Bocca, 1877, pp. 83-87.
9. E. Zanzi, *L'arte di Felice Casorati*, "Il Momento", 6 luglio 1921.
10. F. Berardinelli, *Casorati*, "La Stampa", 13 marzo 1926.
11. M. Bernardi, *Conversazione platonica con Casorati*, "La Stampa", 20 novembre 1929.
12. Il servizio fotografico di Giuseppe Pagano è illustrato e commentato in M.M. Lamberti, *Casorati: ritratto in un interno*, in *Felice Casorati 1883-1963*, (Torino, Accademia Albertina di Belle Arti, febbraio-marzo 1985), a c. di M.M. Lamberti e P. Fossati, Milano, Fabbri, 1985, pp. 211-237.
13. M. Mafai, *La pittura del '29*, "Il Contemporaneo", 1 maggio 1954, citato in P. Fossati, *Autoritratti, specchi e palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 109.
14. A. Galvano, *Processo alla pittura*, "Il Selvaggio", XVI (5), 15 novembre 1938.
15. L. Bartolini, *Libelli. Visita a Morandi*, "L'Ambrosiano", 28 gennaio 1932.
16. S. Volta, *Il viaggiatore di pittura. Morandi*, "L'Italia Letteraria", 29 settembre 1929.
17. P. Fossati, *Storie di figure e di immagini*, cit., pp. 143-144. Il passo ritrascrive e amplia quello di apertura di L. Vitali, *L'incisione italiana del Novecento. I Selvaggi. Giorgio Morandi*, "Domus", III (36), dicembre 1930, p. 64.
18. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti*

*italiani. Arturo Martini o l'ordine nel disordine*, "Corriere della Sera", 4 novembre 1934.

19. R. Carrieri, *Da Tranquillo Cremona ai manichini. Giro intorno agli studi dei pittori*, "La Lettura", febbraio 1936, pp. 156-157.
20. F. Saporì, *Artisti d'oggi. Corrado Vigni e la giovane scultura italiana*, "Emporium", LXXIX (471), marzo 1934, p. 135.
21. P. Torriano, *Arturo Martini*, "Casabella", VI (2), febbraio 1933, pp. 32-34.
22. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Arturo Tosi, o la fedeltà alla terra*, "Corriere della Sera", 10 novembre 1934.
23. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Ardengo Soffici o la giornata rustica*, "Corriere della Sera", 17 novembre 1934.
24. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Cipriano Efisio Oppo o l'anima in pittura*, "Corriere della Sera", 2 dicembre 1934.
25. O. Vergani, *Vita quotidiana degli artisti italiani. Attilio Selva o l'artiere fra i giganti*, "Corriere della Sera", 11 dicembre 1934.
26. R. Carrieri, *Vita anonima delle modelle*, "La Lettura", aprile 1937, pp. 313-314.
27. E. Villa, *Fontana*, (1937), in id., *Attributi dell'arte odierna. 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 111. La datazione dello scritto al 1937 è correttamente messa in dubbio in A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Roma, DeriveApprodi, 2004, p. 32.
28. E. Villa, *Attributi dell'arte odierna*, cit., pp. 112-113.
29. R. Carrieri, *Da Tranquillo Cremona ai manichini*, cit., p. 155.
30. R. Birolli, *Contro il Novecento* (marzo-aprile 1936), in *Taccuini 1936-1959*, a c. di E. Emanuelli, Torino, Einaudi, 1960, p. 22.
31. *Carteggio Bini-Birolli*, a c. di G.M. Erbesato, Vicenza, Neri Pozza, 1986, p. 24.
32. La fotografia è pubblicata e discussa in P. Rusconi, *"Pensare coi colori": una scultura di Fontana, due fotografie, un articolo di Renato Birolli*, "L'Uomo Nero", I (1), giugno 2003, pp. 14-15.
33. I. Cremona, *Visite. Carlo Carrà*, "Il Selvaggio", IX (4), 15 giugno 1932.
34. L'*Autoritratto*, oggi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, è stato oggetto di una analisi particolare in M. Fagiolo dell'Arco, *Autoritratto. Narciso, Edipo, Argonauta, Odisseo, Hebdomeros, Dioscuoro*, in *De Chirico. Gli anni Trenta*, (Verona, Galleria dello Scudo e Museo di Castelvecchio, dicembre 1998-febbraio 1999), a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Mazzotta, 1998, pp. 33 e 39-41.
35. F. Callari, *Il Quadriennale d'Arte*

*Nazionale. Studio critico*, Roma, Edizioni di Conquiste, 1935, p. 130.

36. Il quadro, un olio su tavola di 92x80 cm di collezione privata, è riprodotto a colori, col titolo *Lo studio*, nel catalogo della mostra *Scuola Romana. Artisti tra le due guerre*, (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1988), a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Mazzotta, 1988, p. 192.

37. A. Ziveri, [*Pensieri sull'arte*], riportati in M. Fagiolo dell'Arco, *Lo spazio del travestimento*, in *Scuola romana*, cit., p. 190.

38. È il disegno senza titolo di Toti Scialoja riprodotto in "Il Selvaggio", XVIII (1-2), 30 marzo 1941.

39. D. Sabatello, *Sovrintendenza delle Belle Arti. Violazioni di domicilio*, "Il Tevere", 13 gennaio 1933.

40. Sono i due quadri catalogati in G. Briganti, *De Pisis. Catalogo generale*, Milano, Electa, 1991 ai numeri 1935/31 (oggi

collezione privata) e 1936/48 (oggi Pinacoteca di Brera, Raccolta Jesi); sulle relazioni tematiche tra Arianna (la malinconia

dell'attesa) e le peonie (la fioritura rosa fuggevole come la bellezza giovanile) ha insistito D. De Angelis nella scheda sull'opera in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, coordinamento scientifico di F. Mazzocca, tomo II, Milano, Electa, 1994, p. 746.

41. È il brano, del febbraio 1933, riportato in S. Zanotto, *Filippo de Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, p. 266.

42. È il quadro, oggi presso la Pinacoteca di Brera di Milano, la cui contrastata vittoria del premio di 25 000 lire è ricostruita in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea e Accademia Carrara, settembre 1993-gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, p. 228.

43. È la tempera e olio su carta intelata, oggi di collezione privata, del 1940 catalogata in E. Crispolti, *Renato Guttuso. Catalogo ragionato*, vol. I, p. 108, n. 40-41/26.

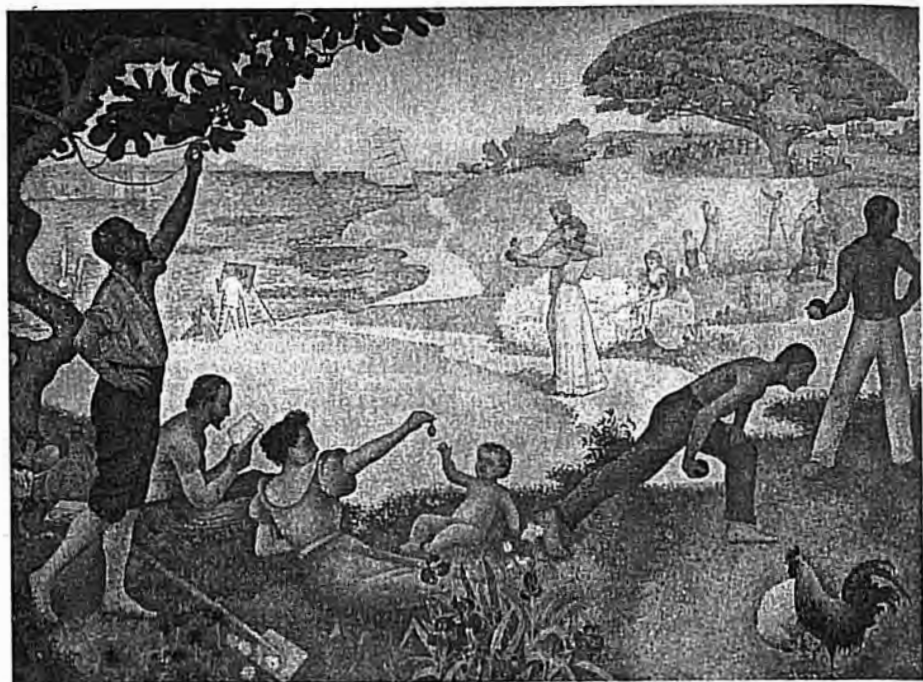


Fig. 1. P. Signac, *Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)*, 1893-1895, Montreuil, Municipio

## Elementi di un'iconografia del piacere e dell'utopia nell'opera di Georges Seurat, Paul Signac, René Clair e Marija Lebedeva

Antonello Negri

Un uomo sdraiato in un prato, poggiato su un gomito, si gode la sua libertà; è felice anche se all'orizzonte incombe una gran fabbrica che vomita fumo. Ma quell'ozio felice dura poco. Due gendarmi interrompono le fantasticherie del vagabondo sollevandolo di peso e obbligandolo al lavoro; anche prima di Auschwitz si sapeva che "il lavoro rende liberi"<sup>1</sup>. L'obbligo alla libertà – a una libertà diversa da quella immaginata sognando a occhi aperti in un povero prato di periferia – comporta in questo caso come primo corollario l'obbligo al lavoro ("Dannazione!" dovette esclamare tra sé e sé quel giovanotto, pensando sia al peccato originale sia al proprio immediato destino).

La scena appartiene al film *À nous la liberté*, sceneggiato e diretto da René Clair nel 1931. Si può pensare che Clair l'abbia visivamente costruita pensando a un quadro di Seurat – *Une baignade, Asnières*, dipinto quasi cinquant'anni prima, tra 1883 e 1884 – che, da persona colta qual era, non poteva non conoscere. Anche nel quadro di Seurat c'è un ozioso sdraiato di schiena in un prato – sulla riva della Senna – mentre l'orizzonte coincide, analogamente alla scena del film, con uno stabilimento dalle ciminiere fumanti<sup>2</sup>.

Del quadro di Seurat, tra i capolavori fondativi del postimpressionismo e spesso letto in chiave formalista<sup>3</sup>, si è cominciato in anni recenti a trovare un significato non secondario nel secondo piano, con le fabbriche di Cli-

chy sul filo dell'orizzonte: metafora della città industriale moderna, ovvero sua sineddoche, le fabbriche sono il luogo dove i bagnanti di Asnières passano i sei settimi del loro tempo<sup>4</sup>. La temporanea libertà da un lavoro liberamente trovato non sembra renderli particolarmente felici, anche se migliora la percezione di un luogo – una riva della Senna poco distante dalla cintura industriale urbana – in realtà tutt'altro che piacevole, come parrebbe testimoniare una coeva fotografia dove l'atmosfera appare ben più grigia di quella restituita brillante e luminosa dalla pittura divisa di Seurat. Seurat dà forma a un sogno – quello del non-lavoro – che riesce a tenere ai margini, confinato all'orizzonte, l'incubo, comunque presente, della vita reale.

L'incubo scompare in un quadro meno famoso di Signac che parrebbe dar forma visiva alle idee di Lafargue, autore nel 1883 di un famoso pamphlet politico contro l'idea del diritto al lavoro largamente diffusa nel pensiero socialista e fatta successivamente propria dal movimento sindacale<sup>5</sup>. In *Au temps d'harmonie (l'âge d'or n'est pas dans le passé, il est dans l'avenir)* – 1893-1895, Municipio di Montreuil – Signac rappresenta una scena da età dell'oro a Saint-Tropez, sulle rive del Mediterraneo, dove uomini finalmente liberi paiono mettere in atto l'idea che ciascuno possa "perfezionarsi in qualsiasi ramo a piacere", facendo "oggi questa cosa, domani quell'altra, la mattina andare a caccia, il pomeriggio pescare, la sera allevare il bestiame, dopo pranzo criticare, così come vien voglia; senza diventare né cacciatore, né pescatore, né pastore, né critico"<sup>6</sup>. Dunque, il pittore che, nel quadro di Signac, dipinge sulla sponda del mare forse non è un pittore ma, tutt'al più, un uomo che, tra l'altro, dipinge<sup>7</sup>; guardando – for-



**Fig. 2.** Un uomo appena uscito di prigione si gode la sua libertà...

**Fig. 3.** ... ma l'ozio non è previsto (dal film di René Clair *À nous la liberté*, 1931)  
**Fig. 4.** G. Seurat, *Une baignade*, Asnières, 1883-1884, Londra, National Gallery

**Fig. 5.** Fotografia di Asnières con Vincent van Gogh e Émile Bernard





Fig. 6. P. Cézanne, *Les joueurs de cartes*, 1893-1896, Parigi, Musée d'Orsay

Fig. 7. Operai che giocano a carte (dal film di René Clair *À nous la liberté*, 1931)

se – ai bagnanti che si stanno tuffando, o alla donna seduta a riva (come la moglie di Matisse nella *Joie de vivre* del 1905), o al veliero “dont l’humeur est vagabonde”<sup>8</sup>, che incrocia nella baia sotto la luce morbida e calda del Mediterraneo (“Les soleils couchant / Revêtent les champs / Les canaux, la ville entière, / D’hyacinthe et d’or; / Le monde s’endort / Dans une chaude lumière”<sup>9</sup>). Nello stesso modo, anche gli altri personaggi rappresentati nel quadro di Montreuil – nato con una destinazione pubblica, con i suoi tre metri per quattro – sono uomini e donne che, “tra l’altro”, raccolgono la frutta dagli alberi, leggono, giocano a bocce, ballano, seminano e lavorano i campi con le nuove macchine che

s’immaginava potessero liberare l’uomo dalla pena del lavoro<sup>10</sup>.

Il diritto all’ozio (e a tutti i piaceri della vita) è il *Leitmotiv* del film di Clair, che si conclude citando in successione – ancor più esplicitamente ri-





**Fig. 8.**  
G. Seurat,  
*Pêcheurs à la  
ligne*, 1883,  
Troyes, Musée  
d'Art Moderne  
**Fig. 9.** Operai  
che pescano: le  
macchine li  
hanno liberati  
dal lavoro (dal  
film di René  
Clair *À nous la  
liberté*, 1931)



**Fig. 10.**  
Il ballo degli  
operai (dal film  
di René Clair *À  
nous la liberté*,  
1931)  
**Fig. 11.**  
P.-A. Renoir,  
*Bal au moulin  
de la Galette,  
Montmartre*,  
1876, Parigi,  
Musée d'Orsay



spetto a *Une baignade, Asnières* di Seurat – una serie di famosi soggetti della pittura impressionista e postimpressionista accomunati dall'idea di una *joie de vivre* terrena e semplice, alla portata di tutti: i giocatori di carte di Cézanne, con relativa bottiglia di vino, i pescatori con la lenza dello stesso Seurat e i canottieri e i balli dipinti da Renoir, legati – questi ultimi – dal progetto di “cogliere un animato complesso di gente all'aperto in un'atmosfera festosa di luce e di gioia di vivere”<sup>11</sup>.

Il tema di un mondo felice, dell'utopia della libertà dal lavoro e dalle regole di una civiltà ossessionata dalla produzione, di un'età dell'oro che può essere anche nel presente, come recita il titolo del quadro di Signac, si direbbe percorrere e segnare una parte importante della cultura visiva francese tra Otto e Novecento (e riverberarsi anche nell'opera di artisti non francesi<sup>12</sup>), facendosi traghettare dalla pittura all'arte cinematografica quando quest'ultima diventa la vera Musa del XX secolo. In fondo, anche una delle grandi fonti del cinema moderno – *L'âge d'or* di Luis Buñuel (1930) – porta un titolo che riconduce a quei sogni.

Lo stesso tema s'incontra in un manufatto come il vaso di porcellana di Marija Lebedeva (1895-1942) *Il popolo liberato*<sup>13</sup>, destinato analogamente al cinema, a un consumo di massa (ancorché, nel suo caso, più ipotetico che reale: il vaso è in effetti un esemplare unico) e, analogamente al cinema, funzionante come supporto di idee, oltre che espressione di qualità d'“arte”. Realizzato nel 1929, *Il popolo liberato* ben s'inserisce nella linea della nuova ceramica sovietica uscita dallo Vhutemas nel corso degli anni Venti, linguisticamente caratterizzata da incroci di modi primitiviste e “popolari” e avanguardistici, in equilibrio tra sintesi formaliste e spunti narrativi. Alle spalle del vaso, s'intravede il dibattito sulla ricerca e la creazione di un nuovo stile che tenga presenti le esigenze e le necessità,

Fig. 12. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti

Fig. 13. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con figure femminili moderne e tradizionali)

Fig. 14. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con il busto di Lenin)



Fig. 15. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con la città industriale)

Fig. 16. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con il ristorante)

Fig. 17. M. Lebedeva, *Il popolo liberato*, 1929, porcellana, collezione Sandretti (dettaglio con l'asilo)



legate le une alle altre, di un mercato di massa e della meccanizzazione della produzione – anche – artistica<sup>14</sup>.

È un popolo esclusivamente femminile quello che scorre come un fregio sulla superficie del vaso: donne della modernità e della tradizione, anzi delle diverse tradizioni nazionali dell'allora appena costituita Unione Sovietica, "dell'estremo nord e dell'oriente musulmano"<sup>15</sup>, unite da una comune aspirazione di modernizzazione e libertà. L'aviatrice, la manager in *tailleur* e cravatta e con i capelli tagliati corti (alla maschietta o alla *Bubikopf*, come dicevano i tedeschi), l'atleta, la pittrice (autoritratto della Lebedeva) e la nuotatrice sono sistematicamente alternate a donne che vestono i costumi tradizionali delle diverse etnie, religioni e culture che il progetto comunista immaginava unite e integrabili: un corteccio femminile che sintetizza l'idea di una modernità saldamente radicata in un complesso intreccio di tradizioni. Lungo il bordo superiore del vaso, una serie di vedute gli fa da

corona, a partire dalla città industriale: condensato di fabbriche, ciminiere fumanti, gru e ferrovie sopraelevate che di un futuro luminoso sono prima garanzia. Frammenti di felicità presenti sono evocati attraverso i neonati e i bambini di un asilo, i ragazzi che serenamente leggono e giocano a scacchi, la famiglia nella formazione più classica – padre, madre e due bambini – in un gran ristorante popolare con orchestra e buone pietanze portate da cameriere che certo non esauriscono lì la loro nuova vita (forse anch'esse fanno "tra l'altro" le cameriere). Due giovani "pionieri", infine, come putti svolazzanti intorno al protagonista d'una pittura antica, suonano la tromba e il tamburo sopra l'icona di Lenin, unica figura non rappresentata realisticamente ma nella forma celebrativa del busto scultoreo, tra fiori e bandiere rosse.

1. Nel film dal quale è tratta la scena, un maestro elementare insegna ai suoi scolari una canzoncina che li accompagnerà per tutta la vita: "Il lavoro è obbligatorio / perché il lavoro è la libertà".

2. Sulla fonte iconografica poussiniana del personaggio sdraiato cfr. *Anthony Blunt. L'occhio e la storia. Scritti di critica d'arte (1936-1938)*, a c. di A. Negri, Udine, Campanotto, 1999, pp. 124-127.

3. John Rewald, per esempio, si sofferma sul quadro già in *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946 (= *Storia dell'impressionismo*, tr. it. di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1949), ma solo per rimarcare gli aspetti tecnici e la particolare maniera che avevano colpito il giovane Signac, "sorpreso di scoprire nel quadro [...] la separazione metodica degli elementi (luce, ombra, colore locale e interferenza dei colori), il loro giusto equilibrio e rapporto" (tr. it., p. 212).

4. Cfr. R.L.H. [Robert L. Herbert], *Une baignade, Asnières, 1883-1884*, in *Seurat*, (Parigi, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 aprile-12 agosto 1991), Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 180-188. Oltre a ricordare i legami di Seurat con l'estetica dell'arte pubblica legata al repubblicanesimo di Charles Blanc — già direttore delle Belle Arti nel 1848 e, poi, dopo la caduta del Secondo Impero — Herbert si sofferma sul soggetto e sul luogo rappresentato, capace di esercitare una particolare attrazione sugli artisti che agli idilliaci siti amati dagli impressionisti preferivano la sua ben più attuale *laideur*, e ricorda come già la protagonista del romanzo dei Goncourt *Renée Mauperin* (1864), donna libera e artista d'avanguardia, raccontasse al suo compagno che "le mélange de la verdure, des usines, des chantiers de bateaux, et de la terre souillée constitue la véritable beauté contemporaine; en aucun cas la 'nature vierge'" (pp. 186-187). Sorta di allegoria dell'estate tutta al maschile (nel quadro non ci sono donne), *Une baignade* sembra alludere a una sorta d'incomunicabilità tra uomini che pure stanno condividendo lo stesso *loisir*.

Così le figure, conclude Herbert, rappresentate come estranee ad attività gioiose e in termini di "austère monumentalité idéalissante, dans le sens exprimé par Blanc", finiscono per essere dei tipi sociali, piuttosto che degli individui: Seurat "a refusé la sanctification des loisirs et de ce fait posé la question de leur relation avec le travail et la société" (p. 188).

5. P. Lafargue, *Le droit à la paresse. Réfutation du "droit au travail" de 1848*, Parigi, au siège

du Conseil National du Parti Socialiste, 1883 (= *Il diritto all'ozio*, tr. it. di R. Rinaldi, Milano, Feltrinelli, 1971).

6. K. Marx, F. Engels, *Die deutsche Ideologie* (1845-1846), "Bücherei des Marxismus-Leninismus", tomo 29, Berlino, Dietz Verlag, 1953, p. 30 (= *L'ideologia tedesca*, tr. it. di F. Codino, Roma, Editori Riuniti, 1958, p. 30).

7. Cfr. K. Marx, F. Engels, *op. cit.*, p. 415 (tr. it., p. 395).

8. C. Baudelaire, *L'invitation au voyage*, in *Les fleurs du mal*, 1857.

9. Ivi.

10. Sul dipinto si veda la relativa scheda in *Signac 1863-1935*, (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 27 febbraio-28 maggio 2001; Amsterdam, Van Gogh Museum, 15 giugno-9 settembre 2001; New York, The Metropolitan Museum of Art, 9 ottobre-30 dicembre 2001), Parigi, Réunion des musées nationaux, 2001, pp. 241-245; inoltre le schede sugli studi e schizzi preparatori (ivi, pp. 246-253).

11. J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, cit., p. 198.

12. È il caso, per esempio, del quadro di Birolli *Eldorado* (1935): cfr. *Renato Birolli. Eldorado*, a c. di P. Rusconi, Milano, Skira, 2000.

13. Avevo già avuto occasione di vedere e fotografare il vaso alla mostra *Opere da una collezione di arte russa moderna e contemporanea*, (Sesto San Giovanni [Mi], Villa Zorn, 18 giugno-2 luglio 1995), s.n.t., s.a., con testo introduttivo di I. Lebedeva e N. Kurieva. Il vaso è stato anche esposto a Rovereto nella mostra *Ceramica sovietica. Fondo Sandretti del '900 russo*, (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 dicembre 2004-13 febbraio 2005), a c. di L. Andreeva, San Pietroburgo, Palace Editions Europe, 2004 (n. 94, p. 60). Di una M. Lebedeva (dove l'iniziale del nome parrebbe però corrispondere a "Mavrina") sono pubblicati due disegni a inchiostro di china su carta (uno studio d'artista con modella e una veduta urbana con tram e automobili), un olio su tela — *Le Printemps*, 1932, vagamente primitivista — e la scultura *La lavandière*, 1929, in S. Khan-Magomedov, *Vhutemas. Moscou 1920-1930*, traduit du russe par J. Aubert-Yong, N. Krivocheine, J.C. Marcadé, 2 voll., Parigi, Editions du Regard, 1990 (rispettivamente alle pp. 816, 818 e 856).

14. In un intervento del 1925 Filippov, professore nella Facoltà di ceramica dello Vhutemas, sottolineava l'importanza di creare forme nuove: "La nostra industria è ricca d'un patrimonio culturale che bisogna

utilizzare, ma con metodi moderni". E continuava: "La forma: dev'essere semplificata. Non solo per ragioni tecniche ed economiche, ma anche per ragioni sociali. Bisogna semplificare la vita quotidiana. Oggi è inutile produrre dei piatti con decorazioni in rilievo così complicate da far lavorare una decina di camerieri per lavarli. Ormai, produciamo per tutt'altra clientela. Quanto allo stile, bisogna dargli una più netta definizione. Nel campo delle arti, la Rivoluzione ha fatto emergere idee e tendenze nuove. Dobbiamo certo tenerne conto, ma non bisogna dimenticare che produciamo per un mercato di massa. L'artista non deve più limitarsi a realizzare un oggetto unico per un unico consumatore. Il suo compito è diverso, ma non meno nobile: deve creare un oggetto,

e uno stile, che siano accettabili e comprensibili dal più gran numero di persone (il che può implicare integrazioni con particolari elementi e caratteri stilistici locali), pur conservando un'autentica qualità artistica.

[...] Il linguaggio capriccioso dell'arte deve cedere il passo al linguaggio tecnico, al linguaggio della necessità. Soltanto allora potremo parlar d'arte nelle fabbriche" (A. Filippov, *Communication au Congrès des travailleurs de l'industrie du verre et de la céramique, 6 novembre 1925* [da *Porcelaine, faïence et verre*, Mosca, 1980, pp. 181-185], riportato in S. Khan-Magomedov, *op. cit.*, p. 739; la traduzione dal francese è di A. Negri). 15. *Ceramica sovietica. Fondo Sandretti del '900 russo*, cit., p. 60.



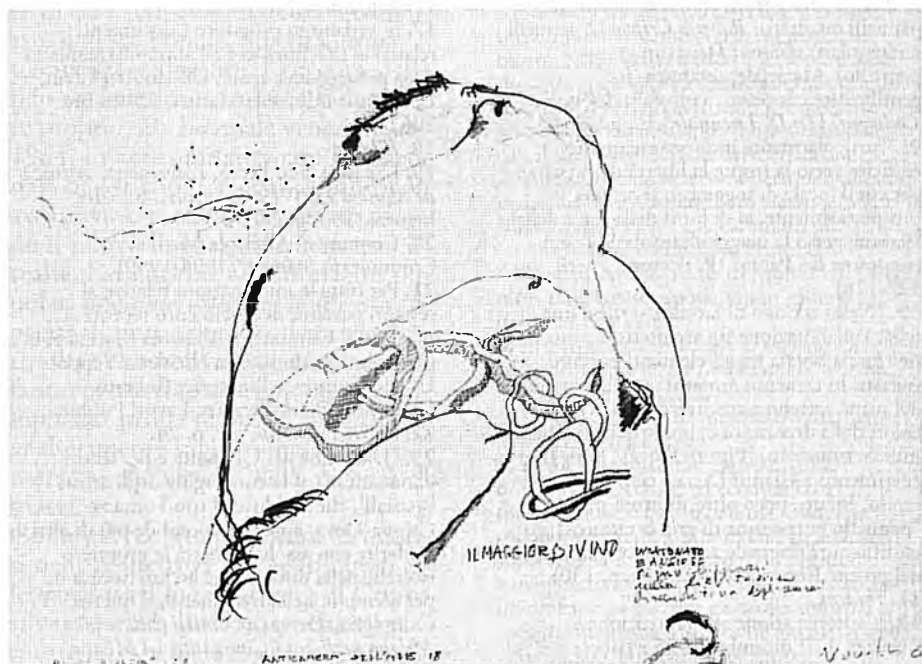


Fig. 1. G. Novelli, da *Hylarotragoedia*, 1964



## Fortuna e destino di Gastone Novelli nel racconto di Claude Simon

Zeno Birolli

Quando ho incominciato la lettura dell'ultimo e più struggente romanzo di Sebald, *Austerlitz*, pubblicato l'anno della sua morte, improvvisa, alla fine del 2001, tradotto da noi quello successivo, mi sono fermato piuttosto a lungo, dopo le prime pagine, sorpreso di vedere riprodotti in successione gli occhi di due animali, corrispondenti a quelli di un uomo con due espressioni diverse. Non c'è voluto molto a capire che erano quelli dell'autore e del suo sguardo, rispettivamente visionario e sardonico, allarmato e irridente, da raffrontare senza esitazione alla fissità di quelli animaleschi che li precedono. Tanto più dopo aver compreso che non erano quelli di una scimmia e di un gufo, bensì di un lemure e di una civetta, ossia sguardi notturni, ai quali sono sottintesi mito e perspicacia, che sono lì ad avvisarti di ciò che ti attende nel proseguo della lettura.

Li avevo veduti io stesso al Nocturama di Anversa e il loro richiamo è stato per me sorprendente ricordandomi la visita in compagnia di mia madre parecchio tempo prima in quella città per le strade e i luoghi che avevano accolto con tanto favore mio padre trentacinque anni prima. Poco più avanti ho riconosciuto in una delle riproduzioni (che non portano mai didascalie) la cupola in ferro di quella stazione, accompagnata a fronte pagina dalla immagine dell'incendio di quella di Losanna. Non sono lì per caso. La storia col suo itinerario di vita e

di evocazione alterna infatti pagine piene ad altre in cui sono riportate foto di luoghi, di cose, di ambienti e figure, la cui presenza testimonia quanto è scritto. Ma ancora più della evidenza che ne acquista il testo, mi pare di notevole valore la misura e l'equilibrio che Sebald riesce ogni volta a scoprire nell'ordine dei fattori: predisposti con invidiabile acume e una immediatezza di concordanze che non ha pari, per quanto ne sappia, negli esercizi e prove di interposizione fra immagine e scrittura. Di parole e di figure interpolate al racconto a suscitare la memoria, a ritrovare il tempo che è trascorso e il suono che ne rimane. L'origine di questo lavoro affonda nelle ricerche e negli interessi di almeno una generazione, addirittura di un'epoca. L'autore ne dà una risposta estesa e a suo modo definitiva, perché di opera conclusa, scevra da sperimentalismi combinatori. "In der zweiten Hälfte der sechzig Jahre bin ich" (Nella seconda metà degli anni Sessanta, Sebald dice all'inizio della sua narrazione) mi recavo di frequente dall'Inghilterra al Belgio... Così, in un breve giro di pagine 27, 28, 29 da quelle stazioni si perviene a volo d'uccello in un'antica fortezza, che sembra racchiudere per noi la follia di tante proiezioni di offesa, di costrizione e di conquista. Calando, assieme alle immagini, nelle segrete, il cui spessore negativo sembra corrispondere alla attualità concertante di un incubo di violenza, che vi era esercitata: ben più della forma in sé, ormai desueta, dell'edificio, come a saggiare l'oscurità che ristagna nell'uomo. Fino a che, proseguendo nella lettura, a proposito di una visita a Fort Breendonk, da lui compiuta molti anni prima, e di una casamatta che si trova al suo interno, gli balena il pensiero di ritrovarsi nel luogo medesimo (uno spazio angusto simile a

di stucco e gessi dipinti in modo da mascherare i materiali. Ora i resti del palazzo, ricostruiti e ridipinti da Evans, sono un ammasso di finto marmo, finto legno, finti affreschi, del tutto disgustoso.)

I grandi vasi nei magazzini hanno una forma allungata che si restringe solo nel terzo inferiore. Sotto e davanti a molti vasi, c'è una incisione o buco nel pavimento, più larga stretto del vaso e più rettangolare. I vasi sono centinaia, nel terzo cunicolo ce n'è uno solo. I magazzini continuano a lungo, scoperti, e nascondono, per un poco, le ricostruzioni e le tinteggiature delle travi e delle colonne bianche e nere e rosse e nere. Guardando a destra dal propileo ci si trova di fronte la grande pietra a forma di corna, levigata come una spola da arcolato, che sembra un enorme mirino aperto sulla valle.

Evans, il passo, in certi punti ha ingessati e dipinti per fino i pavimenti. Tutta la collina è coperta di sinie e margherite gialle, ed ecco che ancora una volta la stagione è giusta, non ti avrei potuta portare qui in nessun altro momento, anzi direi che non avremmo neppure trovato il luogo.

Seduti sotto la tettoia che protegge il tesoro del secondo palazzo, la vista della ghienna di elefante è più chiara e si possono contare gli ulivi che si arrampicano



DECORAZIONE DI VASI A CINGHIA

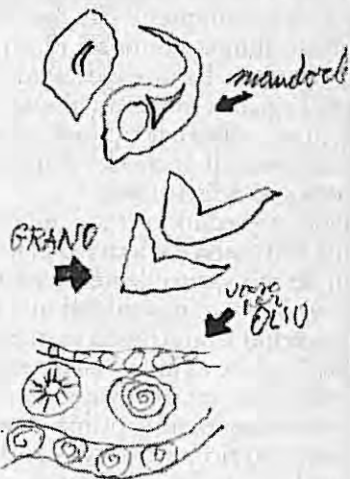


Fig. 2. G. Novelli, da *Viaggio in Grecia*, 1962-1964

una fossa) dove erano avvenuti i cosiddetti interrogatori di rigore. In particolare con una tortura, che può ricordare, mi sembra, un disegno di Goya, e che consiste nell'essere sollevati in aria per le mani legate dietro la schiena fino a che i condili saltano dai glenoidi nella articolazione della spalla con uno schianto, che per il sopravvissuto vorrà dire un incubo che non potrà più dimenticare: "La pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement", spiega lo scrittore, quale risulta in *Le jardin des plantes*, il romanzo nel quale Claude Simon si cala nel deposito dei suoi ricordi: "in das Magazin seiner Erinnerungen" e dove, a pagina 235, continua Sebald, incomincia a raccontare la frammentaria biografia di un certo Gastone Novelli che era stato sottoposto, come Améry, a questa particolare forma di tortura: "der wie Améry dieser besonderen Form der Tortur unterzogen wurde". Il breve resoconto che segue, oltre a corrispondere a ciò che riferisce Simon, è suffragato dalle prove, per quanto scarse, che ne abbiamo<sup>1</sup>.

"Arrêté par la police allemande et d'abord sauvagement battu, Novelli fut ensuite envoyé au camp de concentration de Dachau". Non ne avrebbe mai più parlato, assicura Simon, se non per dire "qu'après avoir été libéré il ne lui fut plus possible de supporter le contact ou la vue de n'importe quel être, femme ou homme, dit civilisé". Di modo che appena ristabilito si sarebbe imbarcato sulla prima nave in partenza per il Sudamerica, in compagnia di un amico, alla ricerca di diamanti e oro. A quel punto il racconto si amplia e riferisce del lungo soggiorno e della esperienza nella foresta dove viene a contatto con popolazioni aborigene.

Novelli deve aver provato una grande consonanza con Claude Simon du-

rante le sue frequentazioni romane nei primi anni Sessanta, le gite compiute assieme al lido di Ostia, la visita all'atelier... con quest'uomo calorosamente fraterno, sorridente e di piccola statura, tanto da trovare la forza di confidargli la sua storia e i successivi determinanti episodi della propria vita, di cui non aveva mai volentieri pronunciato parola ad alcuno. Una vicenda che rifuggiva, quasi volesse cancellarne il ricordo, che invece lo segue passo passo fino in fondo. Allo scrittore, che diventa il sacerdote della memoria, con il quale condivide l'amore per la parola e per il linguaggio, tanto da rivivere, conversando con lui, quell'episodio fatale:

"et tandis qu'il poursuivait son histoire. S. regardait s'animer son beau visage, un peu carré, solide, de condottiere lombard, comme sorti d'une fresque ou sculpté dans du bois, écoutant la voix tranquille, gaie par moments mais comme changée d'une espèce de permanent tristesse".

Non poteva essere altri che uno scrittore a ricordare quella esperienza fondamentale, a narrarla, a distanza di decenni, come fosse intanto passata, a un'altra vita. Per opera di un autore a noi noto per i suoi percorsi narrativi (*La route des Flandres*, *Orion aveugle*, *Le jardin des plantes*... Una costellazione, questo Giardino, di memorie e di vita, di figure e di storie, di cose che hanno animato tutto l'arco di tempo fino a questa autobiografia), a dispiegare la complessità di quella esistenza. Ripresa nell'altro romanzo così notturno di uno scrittore rimasto da noi pressoché sconosciuto fino alla sua morte. A Sebald non era sfuggito, per quanto Novelli fosse a lui evidentemente estraneo, il valore emblematico della vicenda e di quel grido per lo strazio sofferto di cui è rimasto il

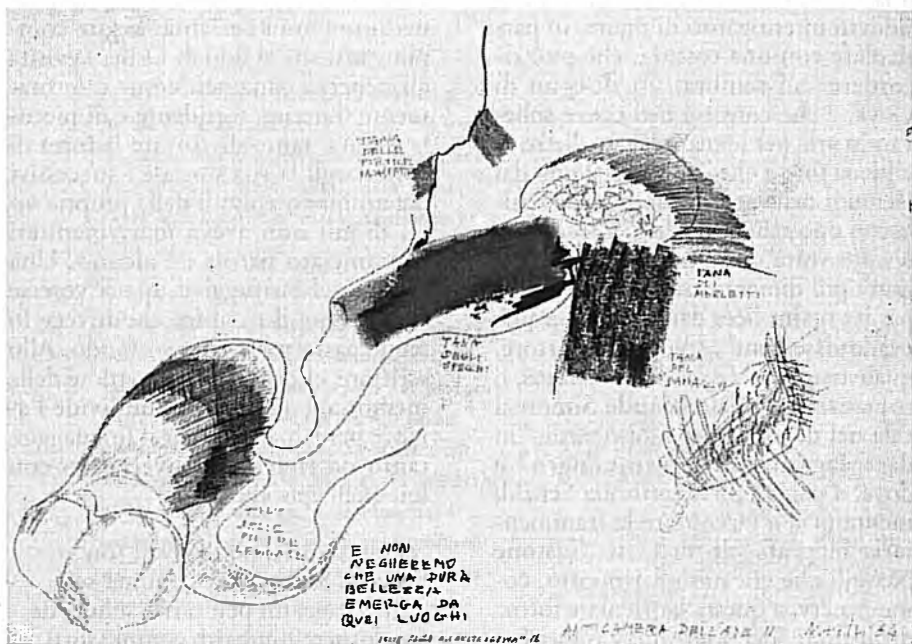


Fig. 3. G. Novelli, da *Hylarotragoedia*, 1964

segno palese della lettera A ripetuta, che il pittore incide nello strato di colore appena steso: "den er in die von ihm aufgetrangene Farbfläche hineinkratze...". Una voce di cui arriva a noi un'eco lontanissima nella sua ripetizione di lettera dell'inizio, ma anche di dolore: in serie, una accanto all'altra, sempre uguale e però mai ripetitiva: "immer gleich und doch sie nie Wiederholend..." in onde ascendenti e discendenti come un grido prolungato: "wie ein lang ahalten der Schrei". Da qui la figura riprodotta su tre righe della A maiuscola.

Dopo la prigionia, alla fine della guerra, abbandonati gli studi universitari a Firenze, sembra che Novelli abbia in realtà accettato la proposta di due amici incontrati a Parigi, con i quali parte alla volta del Brasile. Non è in cerca di semplice fortuna, e ha l'idea di dover trovare la ricchezza risalendo

il corso del fiume amazzonico, verso chissà quale città sepolta dalla foresta, o giacimento, che è spontaneo immaginare. Come il cacciatore Orione è inseguito dalle ombre nell'oscurità dei boschi e vuole pervenire alla luce, alla guarigione, dunque alla salvezza. Chi lo guida nella cecità dolorosa in quel labirinto? E quale dio lo sorveglia dall'alto nel suo percorso? È il colore dell'oro, il riflesso del diamante, sole e luce essenziali alla vita, che lo richiamano, tanto più nel cuore della foresta in cui sopravvive la vastità del mondo. Riprende di fatto lo spirito di altri moderni viaggi nelle Americhe, che rappresentano pur sempre la terra nuova e il continente da scoprire, da Caillois, a Lévi-Strauss, allo stesso Artaud, alle foreste di Ernst, persino ai soggiorni pueblo di Warburg, sempre nel segno di una stella fatale, del valore non materiale, individuale e irripe-

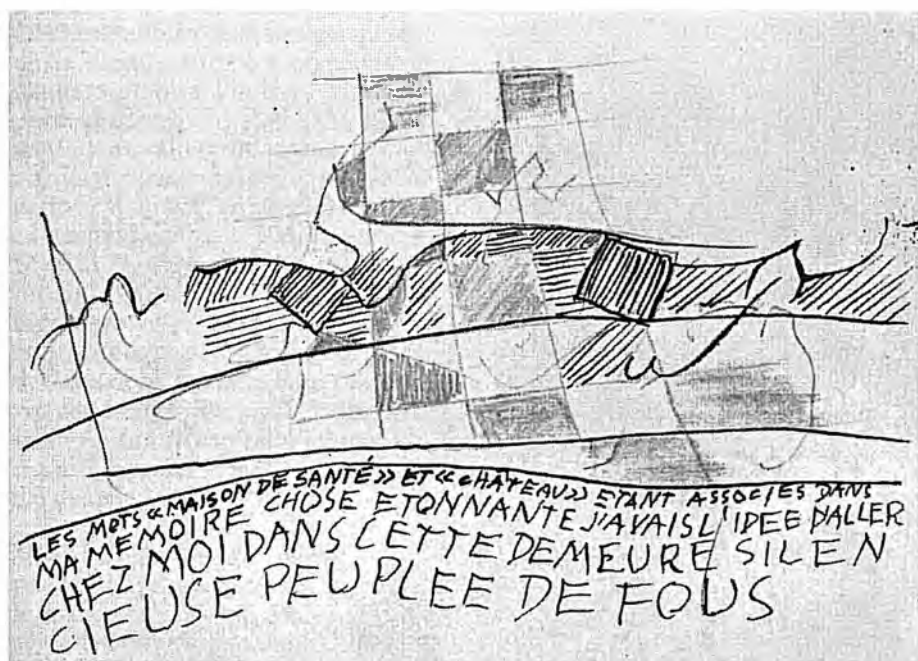


Fig. 4. G. Novelli, da *Histoire de l'oeil*, 1962

ribile dell'uomo<sup>2</sup>.

Ecco che oro e diamanti a un tratto si rivelano, avvolti nell'incerto del luogo e nel pericolo a cui il nostro ricercatore si trova esposto, tanto più che il compagno, "quelque misanthrope de la même espece", dice Simon nel suo racconto, cade ammalato... e dopo che la guida indiana li ha derubati di tutto abbandonandoli al loro destino. Solo allora c'è l'incontro, lungo, allarmante, rivelatore con quei piccoli uomini primitivi, che si sono fatti precedere nel mutuo scambio di offerte dalle lance piantate nottetempo nel terreno intorno alla loro tenda, come esseri invisibili della foresta. Quelle aste soprannaturali, descritte con la precisione di un disegno, rivelano la sostanza di quell'incontro senza parole, di segni ineluttabili nella loro cadenza per ciò che si viene a poco a poco a scoprire... Fino a che le parole

fanno la loro comparsa in un dialogo elementare in cui ha enorme risonanza la lettera A sulle labbra di quegli sconosciuti che ora lo ospitano. Allora l'irrazionale verità può attraversare il cielo che li sovrasta e confortarlo congiungendo il ricordo del dolore alla esperienza dell'uomo e del suo linguaggio, *le besoin*, direbbe Simon, *de voir les mots*. Al punto che Novelli si spinge tanto avanti nella sua esperienza nella foresta da provarsi a fissare i principi di quella lingua primitiva. Una volta congedata la foresta non rimane che rivolgersi alla sua pittura, che rappresenta la conclusione legittima del racconto. E piuttosto che indulgere in astratte definizioni, Simon riporta titoli di dipinti, che trascrive come fossero versetti coranici da recitare ad alta voce.

Nella narrazione si può leggere in trasparenza il desiderio di Novelli di sta-



bilire un retroterra, a distanza di anni dal suo rientro e a conclusione della "Esperienza Moderna", d'avanguardia. All'inizio dei primi Sessanta, al tempo in cui Claude Simon ha la consuetudine di risiedere sovente a Roma. A quell'epoca risale la sua introduzione alla mostra personale di

Gastone a New York (1963). E da quel momento si parla della deportazione di Novelli nel campo di concentramento di... Mi è spontaneo notare che si sarebbe trattato di Mauthausen, mentre in *Le jardin des plantes* risulta essere quello di Dachau. Per la verità Novelli fu arrestato nell'ottobre del

1943 e condotto nella famigerata sede di via Tasso, torturato a sangue e condannato a morte. Più che l'errore importa il rilievo che il pittore dà alla storia senza alterarne la sostanza e il significato enorme della pena e del pericolo di morte. Aveva diciotto anni ed era partigiano.

Mi pare di riconoscervi il suo chiaro intento, anziché una trasmutazione romanzesca dell'amico. C'è lo stesso atteggiamento e l'attenzione al valore dell'esperienza (non al fatto descrittivo, personale, occasionale), che ritrovo in un suo scritto pubblicato a Roma alla fine della guerra. Vi si parla dei detenuti:

“Due per gabbia – avverte – passeggiano come lupi. Poi si fermano con le mani, anzi con i corpi avvinti ai cancelletti in ferro. Bevono l'aria di 'fuori'. Aridi. Schiene uguali rigate come dorsi di zebre. ... Anime macchiate come pelli di leopardi. Sì, vedo le macchie perché si rispecchiano sui volti”.

È evidente che nulla è concesso al lato privato della sua vicenda, tanto meno alle offese patite. Al punto da ricordare per il suo spirito oggettivo figure di Rilke, specialmente delle poesie dedicate alla pantera, all'orso bianco... Un altro appunto che segue, *Architettura per mosaico*, reclama invece un teatro di luce e di bellezza per l'uomo:

“Mi sembra – afferma – di salire ancora tra le nuvole quando entrai nel battistero di Castiglione Olona, affrescato dal Masolino con una divina armonia di rosa e di azzurro, che ora si vede tra gli alberi irraggiungibili al suo corpo prigioniero”<sup>3</sup>.

Questo rifiuto della cronaca e di qualsiasi notizia aneddótica si ritrova in

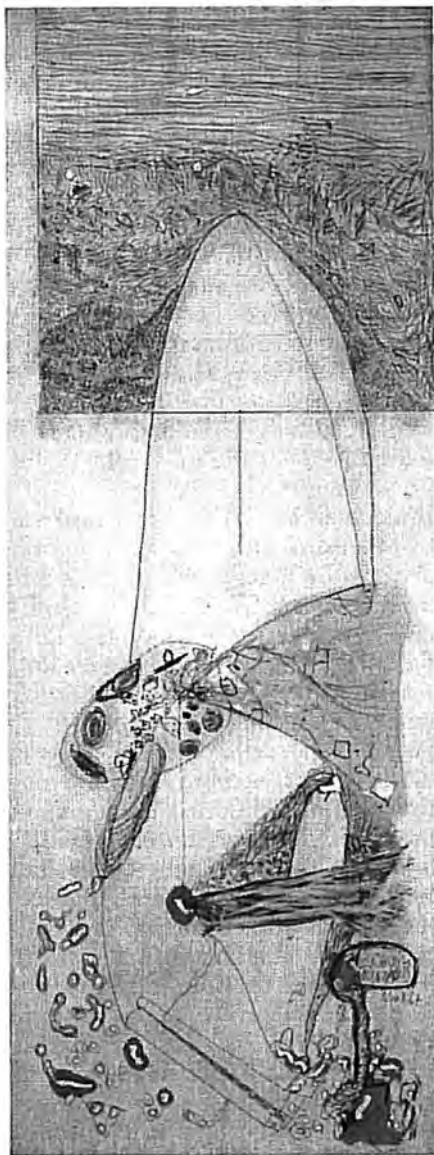


Fig. 6. G. Novelli, *Alcoholic anonymous*, 1968  
Alla pagina precedente:  
Fig. 5. G. Novelli, da *Quaderno d'intenzioni*, 1965

un breve appunto sulla sua infanzia (*Cartoccio di ricordi d'infanzia*, Roma, 1956), scritto e pubblicato dopo il suo rientro dal Brasile. Severo, addirittura crudo nel ricordo di un episodio fanciullesco. Riferisce di un gioco infantile, una macchina molto semplice, una cassapanca:

“Bastava sollevare il coperchio e farlo ricadere con forza. Serviva a decapitare soldatini, cavalli, bestie varie... Alla fine però non giocai – osserva – al seppellimento delle mie vittime. E dire che ero di carattere tranquillo e bonario”.

Il fanciullo ha una decina d'anni e si trova a Roma con la famiglia. Se non che il padre Juan, che era stato addetto militare alla Corte di Vienna, ufficiale di cavalleria, è già morto, colpito dallo zoccolo di un puledro nella loro magnifica residenza sulla Cassia. La madre ne era come impazzita.

Permane in quelle parole la tristezza di tutto ciò che sembra non avere motivo: il frutto, il dono di una grande promessa che non viene mantenuta. Sibili che insistono nel racconto nel loro fastidioso controluce. Angosce, incomprensioni, lo stesso rapporto controverso con l'amatissima madre, il *cordón rouge* del proprio sangue, così difficile da governare, impossibile da restituire. È stata lei a salvargli la vita intervenendo presso amicizie altolocate del comando tedesco, e ottiene la commutazione della pena a trent'anni di carcere, Margherita, che proviene da una famiglia ebrea di grandi banchieri (Guttman), baronessa von Ketchendorf, viennese, in questa storia alla Canetti. Con il suo arresto Gastone aveva costretto tutti i familiari di lei residenti a Roma a mettersi in salvo, a darsi alla macchia, maledicendo il ragazzo.

Indipendenza e libertà, ricorda a que-

sto punto Simon, lontano da chiunque sia in sapore di società civile. Per ritrovare (alla fine) paradossalmente il suono della vocale nel luogo più remoto della terra, e in sé il proposito fondamentale della propria vita. Una prova per il suo stesso fisico, il corpo, estrema, faticosa, quasi assurda, soprattutto umana. Quel suono diventa il leitmotiv della sua vocazione. Di un passaggio all'opera, alla pittura impossibile, comunque inutile da dimostrare, per quanta chiarezza e convincimento si sia proposto quando volle fissare una propedeutica alla forma, una estensione quasi retorica, educativa alla visione, al "metodo". L'*Aquilone*, per esempio, ha valore nella presenza dell'aria e della sua apparizione di geometria aerea, sospeso con i suoi colori nel volo a cui è legata l'esistenza. Anche per tutta quella disposizione di lettere, di parole, di alfabeto e di colori che sembrano scivolare via e si dispongono sulla superficie bianca dei fogli da disegno e sulla tela. Una pittura che non nasce dalla forma, da un esercizio astratto di stile, bensì dal suono interiore<sup>4</sup>.

In questo senso gli scrittori e i poeti hanno affollato il suo giardino (anche la casa di Saturnia, che è la Casa della purificazione, testimoni del giorno augurale). Eppure Novelli non sembra trarre riposo, come se l'esistenza, la sua in particolare, non avesse che una soluzione. Ancor di più negli ultimi mesi con il precipitoso trasferimento a Venezia, in un paese ancora così vasto da consentire molteplici punti di fuga! Ospitato durante l'estate dalla madre, malfermo in salute, a conclusione della sua presenza alla Biennale del 1968. Poi il trasferimento definitivo a Milano nello studio di via Orti. Le ultime opere.



Le opere che illustrano questo scritto sono disegni eseguiti da N. tra il 1962 e il 1965 (appartenenti a una collezione privata milanese: Cfr. *Gastone Novelli*, Milano, Baldini e Castoldi, 1999). Il primo è tratto da un taccuino disegnato per l'*Histoire de l'œil* di Georges Bataille, libro in "una sola copia, 15-17 gennaio 1962" – passando alle pagine del *Viaggio in Grecia*, corrispondenti ai cinque soggiorni di N. tra l'estate 1962 e il 1964, durante i quali scrive il suo diario con annotazioni grafiche – quindi la serie di fogli per l'*Hilarotragoedia* di Manganelli edita quell'anno, 1964, da Feltrinelli – infine un "quaderno d'intenzioni" del 1965, epoca alla quale risalgono anche i disegni per *Saturnia*.

Tutto questo lavoro è intimamente legato alla pittura di N., alla sua origine, che la metamorfosi della voce e della vocale rappresenta nel racconto di Simon: la sua modulazione, il suo andamento, il suo disegno e il colore, che manifesta lo stato d'animo è la commozione poetica del pittore con quei toni di amore per la vita dal celeste al bianco, dal rosa al gialletto, all'ardesia della grafite.

"L'aspirazione alla gioia, trasparente nell'opera di Novelli acquista un significato tragico. Se non fosse così", notava Pagliarani, "avrebbe completamente vinto la parte mostruosa di noi."

Da principio il disegno segue il tema del testo mediante trascrizione delle parole di Bataille, a stabilire con esse un'intimità di soggetto. È questo il momento di maggiore vicinanza a Simon e di affinità con la cultura del linguaggio di cui lo scrittore fu tramite proprio nell'ambiente romano. Ma questo è pure il tempo in cui incomincia ad affermarsi la cultura della cancellazione in voga negli anni Ses-

santa e Settanta, dell'astrazione dal significato e della pura ricerca di stile, senza badare al senso di ciò che l'opera conteneva. Anni durante i quali la modernità è diventata una formula di insuperabile illimitato compimento. N. riconosce il problema del linguaggio, non ci si identifica, né perde di vista i presupposti per i quali il linguaggio, che si sperimenta, non è mai fine a se stesso. Già nel viaggio in Grecia il diario corre parallelo alle figure e ai rilievi grafici, a matita, presi dal vero. Però è nella *Hilaro* e poi di seguito che si affermano quei piccoli universi poetici a cui il pittore ha dato vita: in uno spazio che col suo vuoto aveva per lui tanta importanza, talmente era convinto che non si potesse fare pittura moderna se non con un ripopolamento dello spazio del quadro.

Tornando alle illustrazioni e senza tener conto di altri disegni dove il motivo ricorrente è quello della lettera A, o di quadri quali *A2* (1960) e *A3* (1962), si riproduce infine uno degli ultimi dipinti scelti eseguiti per la Biennale veneziana del 1968. Il titolo si iscrive ora al piede, come egli fa in tutte queste opere, quasi nel carattere maiuscolo delle iscrizioni, se non fosse disegnato, una sorta di stele a futura memoria. Mentre le parole dichiarano il soggetto dell'opera: *Mais si vous voulez pourrir en paix*, un quadro amaro e beffardo dedicato a quanti desiderano "marcire in pace". Oppure *L'Oriente dipinto di rosso*, il cui richiamo è di calore e di sangue per la giustizia sulla terra. Versetti nei quali si dice *La pour dans le fond*, come principio di realtà che governa l'individuo e allo stesso tempo la voce dell'anima.

Si ringraziano Giorgio Capricci, Gianni Biolcati, Giovanola Ripandelli, Ivan Novelli e Frediano Sessi.

1. Se Claude Simon è legato ai temi della memoria e di una storia in cui possiamo dire si è consumato il Novecento, i suoi precipizi, le disperate ricerche della luce, le cadute abissali, a Sebald è sufficiente, nel riferire l'esperienza di N., richiamare Améry per rievocare i patimenti, la tortura inflitta all'uomo e mettere l'accento del dolore su quella A maiuscola ripetuta. Là è nel cuore del Giardino, nella sua parte più segreta di *Le jardin des plantes*, in *Austerlitz* è N. il primo estraneo che incontriamo nel lungo, quasi interminabile itinerario.

Nello svolgimento a mosaico delle trame che si intrecciano nel romanzo di Simon, accordandosi fra loro visivamente come un volano continuo di motivi, il racconto di N. è preso dal fuoco della grande foresta, metafora dell'arte e della vita moderna, dell'esperienza poetica che ripete con i versi di Baudelaire: "La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisseront parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symbols / Qui l'observent avec des regards familiers // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent."

Simon avverte che "les mots renvoient toujours à des choses": cose che Sebald riconosce così ravvicinate, al punto che non posso esitare davanti all'immagine o alla foto che le rappresenta. Da qui il potere che esse acquistano a dispetto del tempo trascorso e della distanza. L'esperienza di N. è parte del nostro passato, che ha radici profonde nelle tragedie individuali e collettive del secolo, nelle sue fortune, nei suoi clamori. Rivela la persistenza di un dolore così profondo e acuto da essere all'origine di ogni pensiero che il pittore non riuscirà mai ad allontanare. Perché il dolore rimane sconosciuto solo nelle regioni celesti.

Nel viaggio di N. c'è il destino che lo segue come un animale, lo incalza e lo incita sempre di più e senza tregua nei suoi disegni e nelle sue prove. A esso non posso dare spiegazioni di sorta, ma solo dispiegarne il motivo sul lenzuolo colorato dell'esistenza. Siamo lontani dagli esiti più drastici, che portarono Primo Levi, Améry, Cèlan a conclusioni estreme, non inaspettate di fronte

a quel corpo, che è stretto e avvinto a ciò che gli tocca. Una angoscia non estranea a N. nella sua ricerca di libertà, di mondi possibili, nella sua nobiltà.

Se ma jeunesse, dichiara N., è diventata un tenebreux orage, e la mia rivolta si è conclusa in una stanza di morte e di tortura, solo la foresta amazzonica ha potuto sventare quella ossessione con il richiamo infinito della voce, che era quello della vita. Un segno gli era rimasto, assicurava N., in quel difetto di pronuncia che ogni tanto si manifestava, per via della lingua, che gli sarebbe stata tagliata proprio in punta sotto tortura. Quel suono sibilante all'estremità del suo fisico gli usciva involontariamente dalle labbra con una sorta di lapsus di pronuncia e di verità. Un segno nel corpo, questo "balordo fagotto", dice Simon, splendido e di portamento antico, che recava un peso pressoché invisibile. Perché, anche in una forma non estrema, è questa "l'esperienza più atroce che un essere umano possa conservare in sé". Con un sentimento di inquietudine, che gli era rimasto, da prostrarlo a tal punto da non riuscire alla fine del 1968 a superare con il suo cuore un normale, tranquillo intervento chirurgico. Riesco a questo punto a capire, sottintendere il titolo di un dipinto: *Cosa è più importante che occuparsi dell'uomo?* Era nato a Vienna nel 1925.

C. Simon, *Le jardin des plantes*, Parigi, ed. De Minuit, 1997; W.G. Sebald, *Austerlitz*, Monaco-Vienna, Hauser Verlag, 2001 [ed. it., Milano, Adelphi, 2002]; J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, Monaco, Szczesny Verlag, 1966, [ed. it., *Intellettuale a Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987]. In particolare il capitolo sulla tortura, che incomincia con la visita a Fort Breendonk, richiamato da Sebald.

2. N. sa cosa significa lo stato di precarietà fisica. Non lo dimentica. Si direbbe anzi che lo provoca, a distanza di tempo e in occasioni diverse. Perché lo spirito di libertà che lo guida, la nobiltà del suo comportamento è di sfida. Una volta in Brasile, nell'ambiente degli italiani di San Paolo, affonda, come abbiamo letto, in quello che diventa un carattere che unisce idealità e disinteresse a una peculiarità di osservazione.

Viene in mente un tema caro a Simon, l'Orione cieco, sul cui percorso tra opere d'arte e cose che toccano il grande cacciatore, persino la foto aerea del Rio delle Amazzoni, tra tanti quadri e opere non vi è alcun riferimento esplicito a N.; semmai la descrizione di una tela "de hautes lettres blanches... lettres capitales irrégulières et mal

alignées. Au-dessus de l'inscription et à l'aide de la même peinture blanche une croix dont les bras laissent pendre des rigoles de sauge blanc".

Rimane la corrispondenza familiare dal Brasile: un carteggio privato, che inizia nel 1948 tra la madre e il figlio, e in seguito anche dalla moglie Giovanola Ripandelli, conosciuta l'anno dopo a Capri, continuato fino al suo rientro definitivo, nel 1954. Di argomento più discorsivo e quotidiano, curiosa per certe improvvisazioni grafiche del manoscritto, quasi spoglie rispetto ai suoi progetti e programmi ("Caro Nicki", scrive quell'anno al fratello più piccolo, "sono senza quattrini e devo rimandare il mio viaggio all'interno alla ricerca di cose buffe. Ho trovato però due frustini di quelli che usano qui i gauci e te li ho mandati."). Anche alla madre dopo il suo arrivo aveva detto la sua intenzione di compiere un viaggio all'interno, in quella foresta amazzonica, non ancora spoglia del proprio mito.

Viene spontaneo ricordare Brodskij quando scrive "per noi, in quei giorni, stile e sostanza andavano di pari passo, come bellezza e intelligenza". Verità dell'esistenza sottintesa dalla sua parola, l'opera rivolta al futuro. "Non sapevamo ancora" dice "che lo stile si poteva comprare, che la bellezza poteva essere una merce come un'altra" (I. Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Milano, Adelphi, 1991). In una medesima prospettiva si può intendere il richiamo dell'altrove, che ha avuto tanta parte nella tradizione moderna. Il periplo, che muoveva in senso orario, incominciava da Oriente e anticipa nei secoli il mistero terrestre, e lo compie fino a vanificarlo. In questo senso N. rimane legato a un mondo che possiamo ritenere ormai perduto, finito anche nell'angolo più sconosciuto del pianeta.

C. Simon, *Orion aveugle*, Ginevra, Skira, 1970, pp. 29-30; J.-Y. Laurichesse, *Orion aveugle dans la forêt amazonienne. L'aventure de Novelli dans Le Jardin des Plantes de Claude Simon*, in *Claude Simon et le Jardin des plantes*, Amsterdam-New York, CRIN, ed. Rodopi, 2001; M. Rinaldi, *Arte per l'architettura: Novelli in Brasile (1949-1954)*, in *Gastone Novelli 1925-1968*, (Trento, Palazzo delle Albere, 14 maggio-22 settembre 1999), a c. di P. Vivarelli, Ginevra-Milano, Skira, 1999.

3. La pubblicazione, un opuscolo di dodici pagine, numero uno di una ideale collana, "Il tribunale delle idee", reca il titolo *Regina Coeli*, definito nel controfrontespizio "il libro di coloro che hanno sofferto. È forse la poesia

del dolore". Contiene nove brevi prose, il cui contenuto è evidentemente legato alla esperienza della detenzione: il primo si intitola *Rivolta*, seguito da *Uomini e belve*, *Sole...* ultimo *Nostalgia di arte*, uscì a Roma alla fine del 1945. Per quanto riguarda una documentazione riferita al processo e alla condanna imposta dal Tribunale Militare non si è trovata traccia tra le carte dell'Archivio dello Stato di Roma. La spiegazione più plausibile dice che dopo l'8 settembre tutti gli apparati amministrativi precipitano nel caos e nella sospensione di ogni norma amministrativa, tanto più per una condanna a morte, poi commutata in dieci anni di galera. È possibile che all'Archivio del Comune di Roma possano esistere documenti riferibili all'accaduto.

4. N. è stato coinvolto dalle parole degli scrittori, tanto più di quelli che si sono calati nella enormità e disperazione contemporanea. Penso agli itinerari infernali di Manganelli, a incominciare dalla sua *Hilarotragoedia* e a coloro che hanno condiviso propositi e scelte, esperienze, da Alfredo Giuliani a Elio Pagliarani, testimoni della sua casa di Saturnia, a René de Solier, allo stesso Claude Simon, agli autori più amati, e tra questi Bataille, il cui testo diventa nelle sue mani scritta figurata e tramite del dono assolutamente in perdita; lo stesso Beckett del *comme c'est* e dell'*immuable*, dal monologo privo di una qualsiasi ragione apparente, specchio della condizione moderna e di un'arte (l'aveva già affermato a proposito di Proust) che diventa l'apoteosi della solitudine. Un nonsenso in una realtà preda di mostri, divorata per noi medesimi dall'ossessione tecnologica e dalla quantità irreali di vita, che ha perduto certezza per l'individuo.

In questo senso il racconto del Brasile, ovvero della rivelazione e della luce, rappresentato da quella vocale ripetuta e modulata all'infinito, diviene la conseguenza visionaria e poetica del vissuto precedente e pure della stessa infanzia, a cui N. rimanda involontariamente nella dichiarazione pubblicata in "L'Esperienza Moderna", (2), agosto-settembre 1957.

"Un'immagine nasce in un qualche luogo di una memoria... Un individuo la può captare... come toccare un muro al buio e cercarvi un segno più vero delle forme di tutti i giorni... capace di liberare il pensiero." Nello stesso fascicolo in un testo parallelo Twombly invece scrive che "the reality of whiteness may exist in the anality of sensation (as the multiple anxiety of desire and fear)". Senza indulgere in considerazioni sulla

evidenza di intenti e di pensiero di Twombly è palese quel chiarore che avvicina N. a lui, la realtà del biancore che persiste "as the landscape of my actions," in quanto paesaggio delle sue azioni. Sembra non essere altro che il senso di continuità che esprime la sua opera, come è nel disegno, che si avvolge e si svolge, pubblicato accanto al testo. Lo stesso Twombly con la sua scelta di abbandonare gli Stati Uniti d'America rientrava, pur nella modernità a lui irresistibile, verso il mondo antico, che rimane assolutamente al centro della cultura occidentale. Un "calcolo" che si è rivelato in conclusione lungimirante. Viene quasi spontaneo ricordare i lunghi

viaggi ripetuti dal giovane pittore americano a partire dal 1951 tra le rovine del mondo classico lungo le coste nordafricane. Prima di ritornare negli Stati Uniti e poi dal 1957 risiedere in modo definitivo a Roma.

A. Tagliaferri, *Novelli e Beckett: Come è*, in *Novelli*, a c. di Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1976; G. Baratta, *Segni per il futuro*, ivi; R. de Solier, *Forêt d'écritures*, ivi; C. Simon, *Novelli e il problema del linguaggio*, ivi; G. Novelli, *Saturnia*, a c. di Z. Birolli, Mantova, Corraini, 1998; G. Bassani, *Saturnia*, in *Epitaffio*, Milano, Mondadori, 1974, p. 96; *Scritti di Gastone Novelli*, a c. di A. Perilli, "Grammatica", (5), 1976.

## Emilio Villa: lettura fonetica delle *Superfici* di Capogrossi

Davide Colombo

In occasione della personale di Giuseppe Capogrossi alla Galleria L'Attico di Roma dal 10 al 30 marzo 1962, venne pubblicato un catalogo ideato da Emilio Villa, con due suoi testi<sup>1</sup>. Il primo, steso in occasione della mostra, presenta una seconda parte ideata e scritta in latino nei primi anni Cinquanta come lettura fonetica delle strutture segniche di Capogrossi e il secondo, in francese, datato settembre 1953, è anch'esso pensato come lettura fonetica.

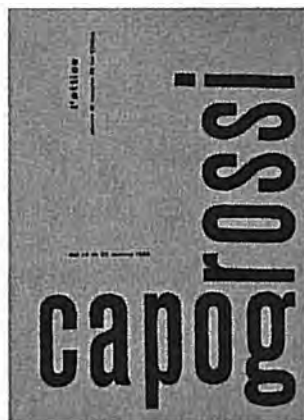
Entrambi ben esemplificano l'estremizzazione dell'andamento paratattico e per accumulo immaginifico proprio di Villa attraverso una sperimentazione plurilinguistica che si radicalizza sempre più fino a una deflagrazione della parola, del significato, fino all'astrazione fonetica e semantica che raggiunge una delle più alte espressioni nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, pubblicate nel 1955 con opere di Alberto Burri realizzate tra 1953 e 1954<sup>2</sup>. I diciassette componenti poetici pluri-

linguistici sono presentati come variazioni per un "ideologia fonetica" che suona come precisa indicazione teorica e di poetica. Essa rivela l'alto grado di astrazione dalla realtà come punto di partenza e riferimento, nonché da un linguaggio significante<sup>3</sup>. L'operazione poetica di Villa è un'azione sul verbo che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonus* e che dovrebbe permettere di ritrovare l'autenticità e l'energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici.

Villa ricrea verbalmente e visivamente le articolazioni segniche di Capogrossi. In tale operazione, da un lato ogni fonema, ogni *vox*, intesa come nucleo base del significante, corrisponde al segno grafico; dall'altro le iterazioni, articolazioni e deformazioni lessicali nella pagina riflettono la mobilità illimitata dei segni nello spazio della superficie pittorica. In entrambi il segno – verbale o grafico – è utilizzato con grande libertà come modulo spaziale all'interno di un'articolazione dinamica. Il segno di Capogrossi, nel suo

Fig. 1. E. Villa, *Capogrossi*, catalogo della mostra alla Galleria L'Attico, Roma, 10-30 marzo 1962, I e IV di copertina

Fig. 2. E. Villa, *Capogrossi*, p. 1





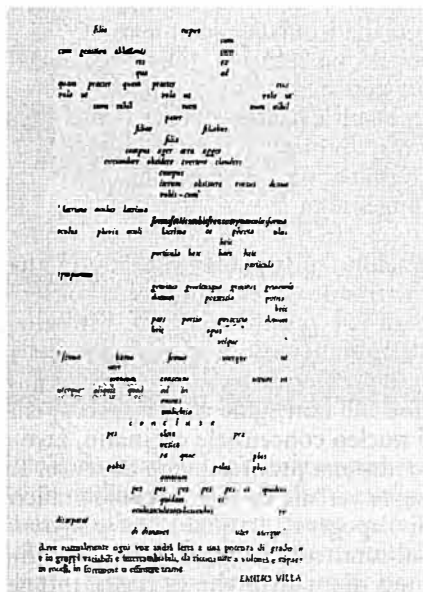
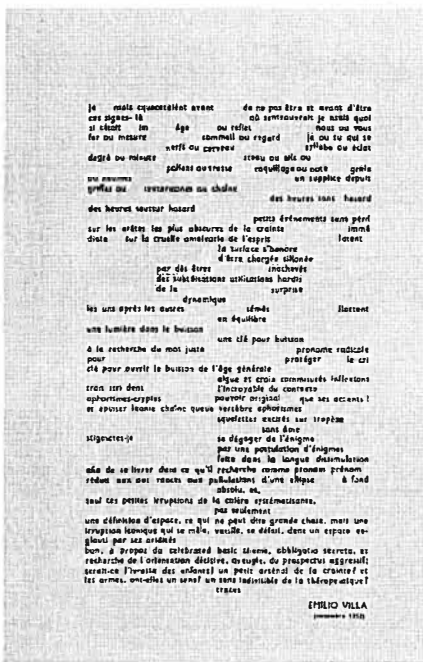


Fig. 4, 6. E. Villa, lettura fonetica in latino delle opere di Capogrossi, settembre 1953 (E. Villa, *Capogrossi*, pp. 10-11)

Fig. 7. E. Villa, lettura fonetica in francese delle opere di Capogrossi, settembre 1953 (E. Villa, *Capogrossi*, p.12)



equilibrio dinamico tra immutabilità assoluta (la figura schematica basilare del forchettone) e mutuabilità infinita (variazioni continue di dimensioni, colore, movimento, relazione con lo spazio, *ductus* manuale) è rivissuto da Villa con l'articolazione di parole, proposizioni e congiunzioni della medesima sfera tematica. Villa, perciò, non ha scelto la possibilità offerta dalla poesia letrista e concreta<sup>4</sup> di lavorare sulla singola lettera, sul singolo carattere tipografico modificandolo e ottenendo una resa visiva fors'anche più simile alla pittura capogrossiana; ha invece reso la mutabilità del segno attraverso la variazione di parole attinte da una stessa sfera lessicale – evidente nel testo in latino<sup>5</sup> – e mediante la scelta di termini-immagini allusivi al segno e alle sue agglomerazioni strutturali, presente soprattutto nella parte italiana del testo del 1962 e in quello in francese<sup>6</sup>. Villa, quindi, può ben considerare il segno di Capogrossi “*hapax legomenon*, e *hapax* in senso assoluto”<sup>7</sup>: la voce-segno – pur apparentemente sempre la stessa – è detta una sola volta, in quanto muta illimitatamente all’interno dell’iterazione o meglio all’interno di un’ipotesi di linguaggio. Villa infatti legge il segno come lettera di un alfabeto, come base grammaticale di una scrittura<sup>8</sup>. Sempre nel testo del 1962 afferma che si può

“riportare così a eccelso eloquio, a omiletica riverberazione, la monofasia asceticamente accolta in seno, in intimo, per agglomerazioni fonetiche cellulari, per granulazioni sonore, per cellule asserragliate in agonie gelose, da un precipite grembo”.

In molti passi e con varie immagini Villa sottolinea la potenzialità infinita di questo alfabeto con cui scrivere “unfinished sentences”:



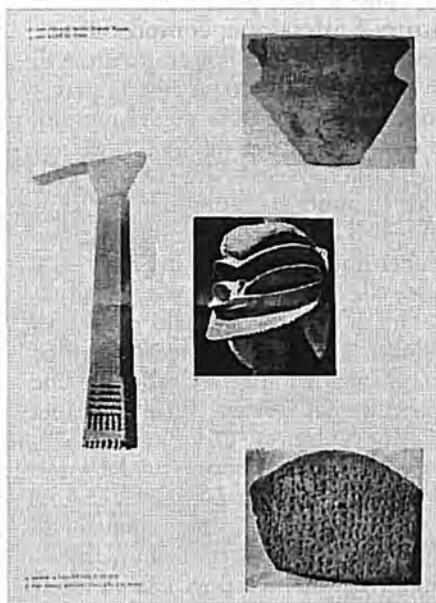




sce il discorso sull'andamento paratattico delle singole frasi che crescono l'una sull'altra, favorendo una sovrapposizione e moltiplicazione di immagini e significati: dalle incisioni preistoriche ai morfemi alfabetici, dagli oggetti contudenti e graffiati alle geminazioni cellulari e biologiche, dalle immagini religiose e filosofiche a quelle archetipiche, dai lemmi di staticità a quelli di movimento e interre-

**Fig. 10.** Calchi in gesso delle incisioni nella zona settentrionale della Roccia dell'Alone in Valle delle Meraviglie-Monte Bego, realizzati dallo scultore C. Conti e collocati nello scalone d'ingresso del Museo Pigorini alla fine degli anni Quaranta

**Fig. 11.** E. Villa, *Ciò che è primitivo*, "Arti Visive", I (4-5), maggio 1953



lazione spaziale. Nella lettura villiana il segno di Capogrossi si carica di significati e valenze talvolta anche estranei, ma che ne favoriscono lo svelamento allo spettatore.

Nel testo del 1962 Villa ricorda le immagini derivate dagli incontri e dalle discussioni tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta con Corrado Cagli e Sebastian Matta: l'*aleph-taurus* di cui Cagli parla nella presentazione della prima mostra di opere segniche di Capogrossi, alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950<sup>10</sup>, e l'*io-je* proposto da Matta nel testo su Capogrossi nel numero di "Arti Visive" del novembre 1954<sup>11</sup>. Cagli per primo, poi anche Matta, introduce nell'analisi del segno capogrossiano il riferimento all'analitica psicologica junghiana e agli archetipi collettivi: il segno sonda il fondo dei "nostri" primordi ed emerge dall'inconscio atavico dell'uomo grazie a una scoperta intima e soggettiva<sup>12</sup>, che sembra trovare riscontro nella riletture di fonti antropologiche e arcaiche come le stele picene. Per Matta la pittura è astrazione, compressione e fortificazione della comunicazione di un'esperienza concreta, cioè la percezione diretta dell'uomo e del mondo, ed è capace di osservare con veggenza la vita psichica collettiva costituita dai miti. Il segno di Capogrossi è l'astrazione dell'*io*, del *JE*, cioè "una sezione concentrata del tempo del mio essere"<sup>13</sup>, e le sue variazioni sono le situazioni dell'*io* presente nello spazio del mondo. In questi concetti emerge una forte consonanza con le ricerche sostenute dal Gruppo Origine prima e dalla Fondazione Origine poi<sup>14</sup>.

Proponendo l'accostamento del segno di Capogrossi all'*aleph-taurus*, Cagli<sup>15</sup> e Villa ne sottolineano l'aspetto e la funzione di prima lettera di un alfabeto: il forchettono capogrossiano infatti ricorda la costellazione del toro, da

cui deriva la forma della prima lettera dell'alfabeto fenicio e da qui l'*aleph*, l'alfa, fino alla nostra A<sup>16</sup>. A ciò bisogna sovrapporre riferimenti e significati religiosi che caricano il segno grafico di un valore di nascita e origine divina.

Quest'interpretazione in chiave arcaizzante del segno di Capogrossi da parte di Villa e Cagli ha i suoi riferimenti culturali in "strumenti paleolitici, piceni anzi, e stele di Novilara; e più in là, lastroni di Monte Bego"<sup>17</sup>, cioè in fonti ideografiche preistoriche, che testimoniano l'interesse per un primitivismo e un concetto di origine in senso paleontologico, che coinvolge l'ambiente di Origine sotto la spinta di Villa. Questi si fa in un certo senso divulgatore di una cultura iconografica e scientifica diffusasi a Roma nel mondo intellettuale e artistico a cavallo tra gli anni Quaranta e i Cinquanta grazie agli sviluppi degli studi archeologici, etnologici e antropologici<sup>18</sup>.

I reperti preistorici che Villa e Cagli citano – la stele picena di Novilara, i lastroni di Monte Bego, la vertebra di balena, il cranio neanderthaliano e la Venere di Savignano – sono tutti conservati già nei primi anni Cinquanta al Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico Luigi Pigorini<sup>19</sup>, allora con sede presso il Collegio Romano in pieno centro di Roma. Il museo – anche grazie alla sua intensa attività didattica, basata sulla ricerca scientifica – era frequentato da Villa, Cagli e altri artisti, tra cui quelli legati allo Studio d'Arte Palma. Villa frequenta assiduamente l'ambiente etnologico italiano gravitante attorno al centro scientifico del Museo Pigorini, e figure di spicco come Piero Barocelli, Rannuccio Bianchi Bandinelli e soprattutto Alberto Carlo Blanc. Nel 1947, in occasione della preparazione delle mostre didattiche del MASP da parte

del gruppo dello Studio d'Arte Palma di Roma (i cinque architetti di Metron, Calcaprina, Piacentini, Rodiconcini, Zeri, Briganti, Di Girolamo e Villa, e gli storici Pepe e Gigli, sotto la direzione di Monotti e Modestini), e soprattutto la seconda, preparata sempre nel 1947 ma allestita nel 1950, sulla preistoria – *Pré-historia e Povos Primitivos* – il Museo Pigorini è fonte essenziale di informazioni, materiale fotografico e originale<sup>20</sup>.

Nonostante gli oggetti preistorici non siano una fonte diretta per le strutture segniche di Capogrossi, certamente costituiscono un sostrato culturale generale di grande stimolo per l'ambiente di Origine e per una figura come Villa, capace di assorbire, sovrapporre e metabolizzare *input* differenti, comunque rientranti nella sua "mitografia delle origini". In *Ciò che è primitivo*<sup>21</sup> del maggio 1953 Villa attacca duramente il recupero del primitivo condotto sia dalle avanguardie, secondo la poetica estetizzante degli arcaismi, in quanto puramente formale, sia dalla critica dominante, che nega il

valore artistico di tali oggetti, considerati come semplici reperti etnografici. Se l'aiuto della scienza è necessario, esso dev'essere poi superato<sup>22</sup> nel nome di un approccio artistico capace di recuperare

"l'evidenza e la continuità organica, biologica quasi delle umane azioni necessarie; e umano e necessario s'intende tutto che ha radice e documento espresso sul terreno di tutti i popoli nel tempo e nell'unità strutturale delle varianti e dei parametri"<sup>23</sup>.

Per arrivare a una cultura nuova e umana, l'arte moderna deve recuperare l'atto iniziale, il gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, alla presa di possesso del mondo. Il se-

Fig. 12. Tavoletta XI in caratteri cuneiformi dell'epos di Gilgamesh tradotto da E. Villa in *Navi mitiche*, "Civiltà delle macchine", III (6), novembre-dicembre 1955, p. 27





**Fig. 13.** Stele di Novilara (PID 343), VI sec. a.C.: fronte e retro

**Fig. 14.** Incisioni a coppelle su pietre tipiche della civiltà di Golasecca, IX-VI sec. a.C.

*Alla pagina seguente:*

**Fig. 15.** Incisioni a croci su pietre tipiche della civiltà di Golasecca, IX-VI sec. a.C.



gno ideografico contiene in sé ancora l'azione originaria, il sussulto improvviso dell'energia interna. Il gesto però non deriva da un'evocazione spontanea, da uno scatto personale, né è viziato dalla letteratura, ma è biologico, necessario. Quando l'artista raggiunge la profondità assoluta non identificabile e ineffabile intrinseca alla sua esistenza, allora l'energia emerge per necessità nel gesto. Il gesto è quindi germe, cenno, neuma, origine. È

“il germe di tutte le combinazioni, la combinazione rappresa nel fonema o nel simbolo; [...] notazioni sorgive, / neumi di forza lenta e ubriaca, gli itinerari della febbre senza tempo, le manifestazioni essenziali, / il panico e la certezza naturale dei primi moti e delle soste necessarie, / lo slancio degli assi primari, la sostanza profonda del pari e del dispari, dell'uniparo e del pluriparo”<sup>24</sup>.

Più che il significato proprio del se-

gno ideografico primitivo, a Villa interessa l'azione del gesto creatore del segno che porta in sé uno o molteplici futuri possibili significati.

Parlando di Capogrossi, infatti, Villa afferma che la sua azione segnica consiste nel

“ritrovare in imo, *in intumo homine*, un segno di grado iniziativo, un *praesagium* allo stato di pura molecola. Ritrovare il *praeverbium* scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie: *episemon, apex, numerus, nota, gabex, neuma* di contesto illimitato, o tessera di un *opus dis certum*; timbri e sigilli a manciate, per una epigrafe senza clausula, senza esordio, senza stampo, senza genere”<sup>25</sup>.

Una sequenza di parole e oggetti che indicano un segno inciso in una materia e su una superficie, e che assumono un valore distintivo ed emble-









Figg. 18-19. Dipinto schematico (con relativa trascrizione) del Paleolitico Superiore rinvenuto da A.C. Blanc nella Grotta Romanelli in Terra d'Otranto

fabeti<sup>34</sup>. I rimandi religiosi sono evidenti anche nelle espressioni "sigla-stigmata" e "stigmata-je": le stigmatate – in origine, marchio con ferro sul bestiame in segno di proprietà – sono le piaghe di Cristo, segno e impronta personale e permanente, fisica e psichica del dolore, della morte e della resurrezione. Il forchettone di Capogrossi è sigla e *signum*, cioè marchio, impronta, sigillo dell'io-je e sull'io-je: rivelazione della propria interiorità attraverso la penetrazione e lo scavo interiore. L'utilizzo di un lemma che nell'immaginario generale ha un'accezione religiosa e sacra – come manifestazione concreta di una verità divina e misterica – propone l'interpretazione del segno grafico come enigma e, in quanto tale, svelamento dell'enigma stesso: "stigmata-je / se dégager de l'énigme / par une postulation d'énigmes"<sup>35</sup>. Il segno di Capogrossi, come la parola per Villa, ha carattere enigmatico, è contemporaneamente mistero e rivelazione, silenzio e comunicazione. Villa usa infatti il linguaggio con impeto divinatorio secondo un'e-

nunziamento enigmatica e oracolare, procedendo contemporaneamente sul doppio e ossimorico registro dell'esibizione e della reticenza, della rivelazione epifanica e dell'occultamento<sup>36</sup>.

I segni sono considerati esseri intrinsecamente incompiuti, in bilico tra essere e non essere<sup>37</sup>, tra "status firmus", "atrofia" e "atarassia", e "surprise dynamique". Nella sua profusione verbale Villa snocciola serie di espressioni, immagini e oggetti indicanti interrelazioni – "famiglie", "tribù", "siepi", "canneti", "sciame", "palizzate", "diffusioni", "spole", "spirali", "giri", "geminazioni cellulari", "muscolari ingorghi", "noduli", "allacci lamellari flagellari fibrillari", "ragnatele", "litanie", "chaîne", "queue", "vertèbre", "aphorismes", "squelettes" – e attingendo a sfere lessicali sociali, antropologiche, biologiche, religiose, rituali, strutturali e grammaticali.

Ripetizione, incastro e articolazione nello spazio sono i concetti che Villa sottolinea nella lettura delle strutture segniche di Capogrossi: l'immagine della vertebra e dello scheletro hanno la loro fonte visiva nella vertebra di balena ritrovata tra 1953 e 1954 da Blanc nella Grotta del Fossellone presso il Monte Circeo<sup>38</sup>, di cui Villa parla in *Noi e la preistoria* nel numero



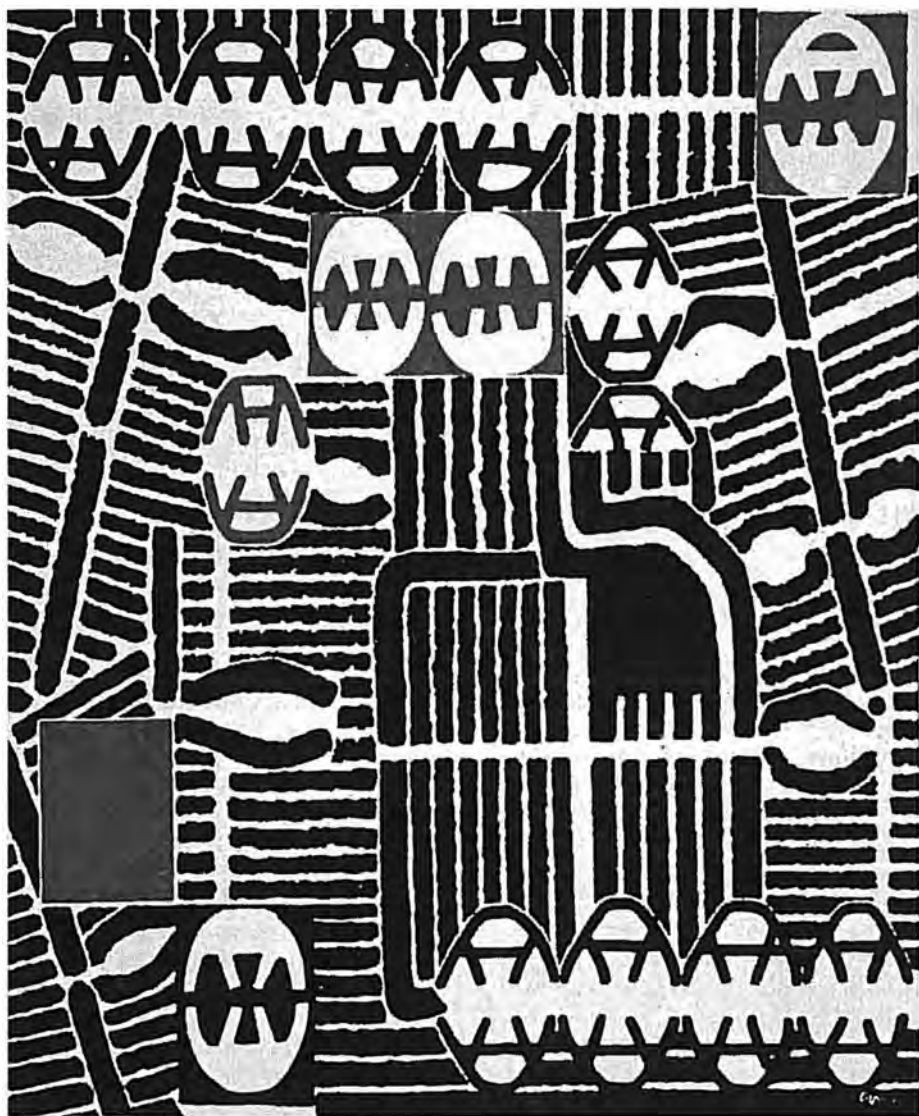
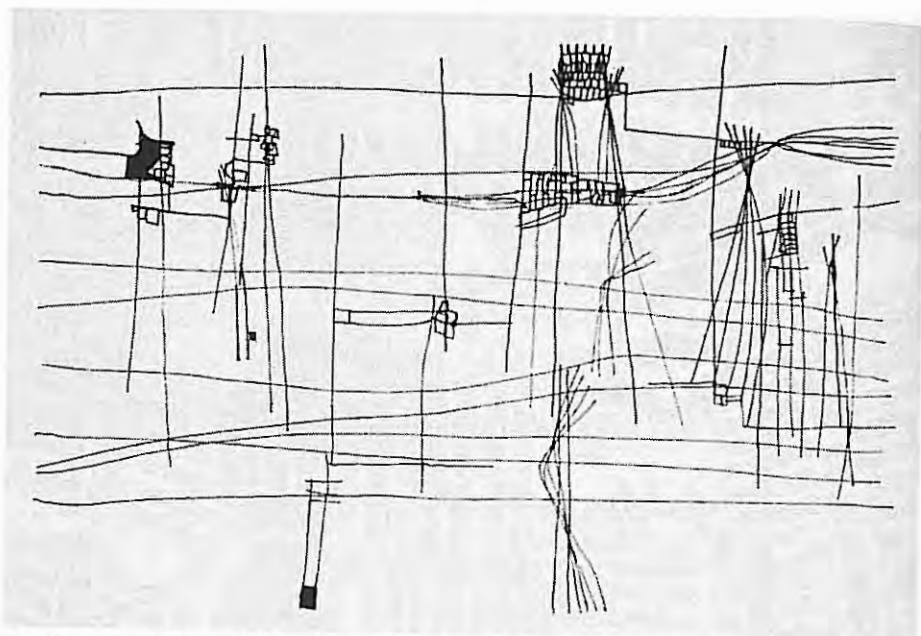


Fig. 20. G. Capogrossi, *Superficie 103*, 1954, Bruxelles, coll. Everaert (E. Villa, *Capogrossi*, p. 3)

di "Arti Visive" del novembre 1954. Ciò che a Villa interessa è la forma, la struttura, la continuità, l'iterazione e la variazione metrica e ritmica che l'uomo preistorico può aver colto in un oggetto naturale<sup>39</sup>. Nell'indagine artistica moderna il fine ultimo e profondo non è la ricerca del bello –

perché bella è solo la Venere di Milo e non gli idoli dell'Isola di Pasqua o la Venere di Savignano sul Panaro<sup>40</sup> – ma la comprensione delle motivazioni che spingono un artista a realizzare le proprie opere e quindi il recupero dell'atto iniziale con cui l'uomo preistorico ha preso possesso del mondo.



**Fig. 21.** A. Burri, Disegno dei pozzi petroliferi realizzato a Casalbordino nel 1955, in G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, "Civiltà delle Macchine", IV (6), novembre-dicembre 1955, p. 49

**Fig. 22.** Nuvolo, Disegno della piana di Maccarese, in E. Villa, *Maccarese*, "Civiltà delle Macchine", VI (1), gennaio-febbraio 1958, p. 26

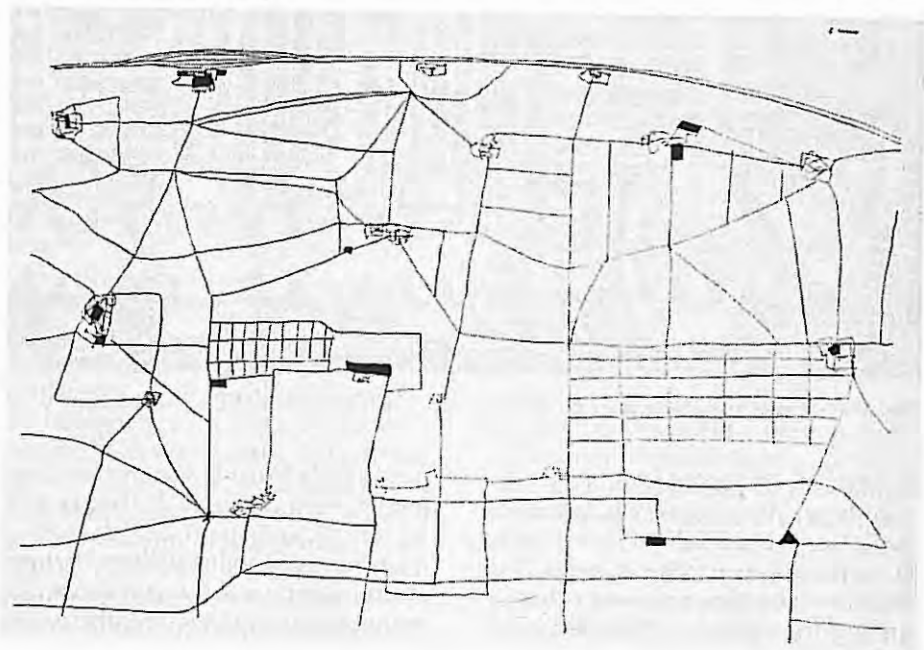




Fig. 23. Incisioni reticolate con rappresentazione topografica di villaggi e terreni in località Gias Sassone (Monte Bego), Età del Bronzo

Un'ultima immagine interessante da considerare è quella della ragnatela:

“è la saggezza mortale del ragno, che detiene, nei lucidi fili spermatici, nelle bave elettrizzate, un potere esplicito sopra gli abissi, e conosce leggi dell'assoluto acrobatico, e regola le sconfitte delle acrofobie, e predica l'indifferenza divina in cospetto del divino, della vita e della morte, e porge ai meandri del puro premito, del tumulto musicale impercettibile, i minimi trofei dell'agonia, dell'unanime. E come una ragnatela è, infatti, per lo più, inventato l'equilibrio folto e vitale di un percorso, di un viaggio, nel campo, nella superficie scritta da Capogrossi”<sup>41</sup>.

Il segno di Capogrossi – come appunto ben sa l'artista, dal momento che intitola le sue opere *Superfici* – è un

modulo spaziale che esiste solo nella relazione con lo spazio, con quello che Villa definisce “*extensa res*” o “campo”. Nel primo caso Villa afferma che i segni, intesi come “*typoi*” – cioè impronte, conii, sigilli, segni di lettere, immagini, modelli – vengono distribuiti in avvicendamenti graduali<sup>42</sup> e quasi seminati nell'impenetrabile *extensa res*. Il riferimento filosofico immediato è la distinzione cartesiana tra *res cogitans*, il mondo spirituale, e *res extensa*, il mondo materiale. Quest'ultimo è dato da materia e movimento, estensione e movimento, spazio e movimento. Non esiste quindi il vuoto, ma si tratta di materia in movimento. Per Villa, nelle *Superfici* di Capogrossi pieni e vuoti, cioè segni e spazio tra i segni, si equivalgono, in quanto elementi in continuo movimento che possono variare e cambiare di ruolo. Nel secondo caso la superficie è un campo – reale o figurato – ca-

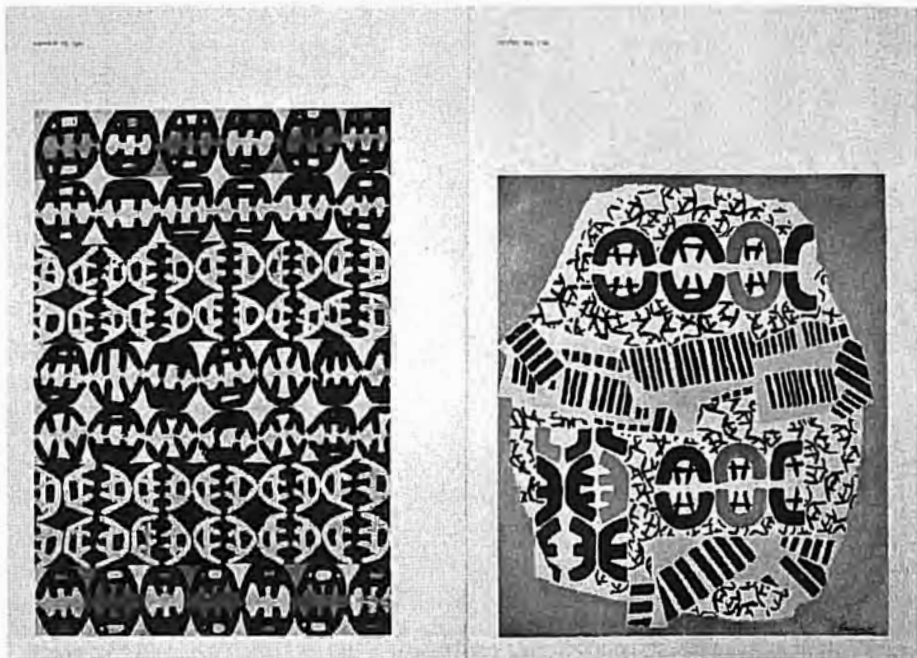


Fig. 24. G. Capogrossi, *Superficie 77*, 1951, Tokyo Gallery e *Superficie 303*, 1959, Milano, collezione Mazzotta (E. Villa, *Capogrossi*, p. 3)

rico di magnetismo, che attira o disperde gli elementi e viene visto dall'alto come carta topografica. È utile notare che Villa utilizza la stessa immagine per descrivere le opere di Burri<sup>43</sup> e la loro costruzione strutturale e spaziale. Nel numero 6 del 1955 di "Civiltà delle Macchine", a integrazione del reportage realizzato da Villa e Burri ai pozzi di petrolio di Casalbordino – e trascritto da Giuseppe Cenza – vengono pubblicate due combustioni su carta e un disegno di Burri raffigurante i terreni con i pozzi petroliferi<sup>44</sup>. Sorprendente è anche la somiglianza con un disegno di Nuvolo realizzato per il testo di Villa sui vivai del Maccarese del 1958<sup>45</sup>. Appare altresì inevitabile l'accostamento con certe incisioni di Monte Bego rappresentanti villaggi e poderi visti dall'alto. Torniamo infine al termine "magnetismo", che rivela come per Villa se-

gno e spazio siano attraversati da un'intrinseca forza energetica che li genera e rigenera:

"quel che il misterioso, grave 'magnetismo' del 'campo' [...] dove il suo *hapax* sta e spontaneamente si genera, proponeva di irradiante, di fonetico, si potrebbe definire 'battito' vitale"<sup>46</sup>.

È quello che Villa chiama germe, cenno, neuma, nucleo da cui tutto ha origine.

Per le ricerche d'archivio si ringraziano per la preziosa collaborazione il Dott. Mineo dell'Archivio Fotografico del Museo Pigorini di Roma, la D.ssa Ivani Di Grazia Costa e la D.ssa Maria Stella Mendes dell'Archivio Storico del MASP di San Paolo.

1. La collaborazione di Villa con la Galleria L'Attico si concentra nel biennio 1961-1962. Il 3 novembre 1961 presenta l'importante mostra di Sebastian Matta con due testi scritti tra settembre e ottobre 1961, tra cui un poema in francese intitolato *L'oeil de Matta*; e nel 1962, una dopo l'altra, la personale di Leoncillo, dal 17 febbraio al 9 marzo, con una *parafasi* in francese (traduzione italiana di M.T. Vivaldi), e appunto quella di Capogrossi. Uno stralcio del testo per Matta datato ottobre 1961 viene ripubblicato nel catalogo di una collettiva inaugurata il 6 ottobre 1962 con opere di Goetz, Mafai, Matta, Bendini, Bogart, Hoeme, Hiltmann, Canogar, Raspi e testi di Jaguer, Crispolti, Venturi, Villa, Barilli, Arcangeli, Dypreau, Calvesi, Grohmann, Apollonio. Anche nei primi anni Ottanta Villa presenterà altre personali all'Attico nelle nuove e sempre mutevoli vesti, prima, di Galleria Attico Esarte (*Quindici opere di Leoncillo*, dal 26 marzo al 18 maggio 1983, e *Vasco Bendini*, dal 18 aprile al 9 maggio 1984), poi, dell'Associazione Culturale L'Attico (*Sergio Ragalzi. Relitti sessuali*, nell'ottobre 1984). Fabio Sargentini in un'intervista rilasciata nel 1987 (in *L'Attico 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, [Spoleto, Chiesa di San Nicolò, 1 luglio-30 agosto 1987], Milano-Roma, Arnoldo Mondadori Editore-De Luca Editore, 1987), ricordando le personali presentate da Villa, sottolineava la sua grande attenzione per l'aspetto grafico dei cataloghi: "si diletta ad impaginare il catalogo, a disegnarlo con gusto personale, e questo rappresentò un cambiamento anche nell'aspetto grafico delle mostre. Riscoprire oggi i suoi cataloghi, riprenderli in mano, provoca veramente un piacere, perché sono diversi dagli altri, molto più estrosi" (ivi, p. 11). I due scritti di Villa su Capogrossi sono ripubblicati in E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 15-22.

2. E. Villa, A. Burri, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, Roma, Origine, marzo 1955, con opere di Alberto Burri eseguite tra il 1953 e il 1954; 99 esemplari numerati da 1/99 a 99/99 e 5 per gli autori, siglati A-E. Burri interrompe la realizzazione delle copertine e dei fogli interni quando si rese conto che le opere contenute venivano vendute separatamente togliendole dal contesto originario. Nel catalogo sistematico della Fondazione Palazzo Albizzini-Collezione Burri sono catalogate 36 copertine (inchiostro, oro, vinavil, stoffa su tela) e 40 pagine (sacco, stoffa, acrilico, olio, carta, tela, pelle, oro, vinavil, combustione su

carta). Nel 1962 Burri completa l'edizione del 1955 realizzando presso la Stamperia 2RC di Roma tre nuove *Variazioni*, tre acquaforti: copertina (acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, 26x40cm), prima pagina-cretto (acquaforte e acquatinta, 26x40cm), seconda pagina (acquaforte, acquatinta e collage con foglia d'oro, 25,8x18cm); 75 esemplari numerati da 1/75 a 75/75 e 5 per gli autori numerati con numeri romani da I/V a V/V.

3. È soprattutto nelle variazioni in francese – nn. 6, 7, 8, 11 (in provenzale antico), 13 – e in inglese – nn. 4, 9, 16 – che la negazione apotetica si fa più evidente e incalzante. Villa utilizza tecniche di presenza lessicale – cioè iterazioni, anafore, analogie, assonanze, ricorrenze, rinominazioni, risillabazioni, neologismi – che danno vita a una cantilena, una litania ostinata, e tecniche di assenza lessicale quali imprevedibili interruzioni parentetiche, semantiche, visuali o ottenute tramite la sostituzione di una lingua a un'altra. In questo senso le variazioni più significative sono la n. 13 e la n. 16. Nella prima, in francese misto e contaminato, l'astrazione verbale villiana si avvale anche dell'uso matematico di lettere e simboli che raggiunge esiti estremi nella formula matematica del nulla; nella seconda, in inglese, l'isolamento visivo di ogni singola parola e l'andamento cantilenante nello spazio bianco sottolineano un approccio manuale e visivo al *phonos*. Per una lettura delle *17 variazioni* si veda E. Villa, *Opere poetiche I*, a c. di A. Tagliaferri, Milano, Coliseum, 1989, pp. 199-228.

4. Che ben conosceva, anche per il suo soggiorno in Brasile – durante la sua attività presso il MASP di San Paolo tra il 1951 e il 1952 – dove ebbe stretti rapporti con il Gruppo dei Noigandres, come ricorda Ruggero Jacobbi in *Un oceano di esperienza poetica*, nel numero monografico dedicato a Emilio Villa, a cura di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, di "Uomini e Idee. Rivista di Letteratura, Sociologia, Arte", XVIII (2-4), 1975, pp. 30-31.

5. Per Emilio Villa, formatosi nei seminari della diocesi di Milano, a San Pietro Martire presso Seveso, a Saronno e a Venegono, e poi nel Pontificio Istituto Biblico presso l'Università Gregoriana a Roma fra il 1933 e il 1936, il latino è una lingua quotidiana, usuale, forse anche più dello stesso italiano, forse al pari del dialetto milanese e poi del "suo" francese. Nel suo lavoro continuo e instancabile sulla parola, dal di dentro, nessuna lingua è morta, ma tutte hanno una loro potenzialità espressiva, linguistica e semantica. Il linguaggio è un concreto veicolo di stilemi o lacerti culturali e sopravvivenze

etimologiche tra una civiltà e l'altra, nonché una derivazione divina e sacra. Egli, quindi, rivitalizza le "lingue morte" come il latino e il greco antico dedicandosi con grande prodigialità soprattutto dagli anni Settanta fino alla metà degli anni Ottanta. Una buona selezione di testi villiani in latino e greco è raccolta in E. Villa, *Zodiaco*, a c. di A. Tagliaferri e C. Bello, Roma, Empiria, 2000. Nella prima metà del testo in latino Villa insiste particolarmente sullo spazio nella pittura di Capogrossi con soluzioni particolari sia a livello grafico tramite spaziature di varie entità tra le parole, sia a livello lessicale. Egli infatti usa in modo ossessivo preposizioni di moto a luogo, moto da luogo, stato in luogo come "ad", "usque", "ab", "de", "per", "in", "ubi", "ubiquam" e termini indicanti luogo, spazio, permanenza, movimento quali "locus", "area", "spatium", "infixum in", "media pars", "medium", "media portio", "statio", "campus", "ager", "agger", "manes", "star", "jacet", "circumdare", "obsidere", "evertere", "claudere".

6. Questo scritto in francese, datato 1953, sia per la scelta della lingua, sia per le caratteristiche linguistiche e stilistiche, si inserisce all'interno della ricerca villana degli anni Cinquanta, accanto a testi in francese su altri artisti italiani e americani, alle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, 1955 e alla raccolta *Heuarium 1947-1961*, Roma, Edizioni EX, 1961. La scelta definitiva del francese è data dall'esaurimento di tutte le possibilità dell'italiano, lingua della propria tradizione letteraria, ma mai amata, e quindi diventa liberatoria, in quanto il francese si rivela lingua tipo che permette infinite possibilità di giochi e variazioni linguistiche e fonetiche. Il francese di Villa è un francese particolare. Non è certo quello dell'Académie Française o di un cittadino francese; è piuttosto quello di un "negro di Dakar che fa la quinta elementare" – come sostiene Jacqueline Risset nel testo *Come un negro di Dakkar*, "Il Verrì", XLIII (7-8), novembre 1998, pp. 66-72 – e che non si è mai preoccupato di migliorare. Il francese quindi risulta per Villa comunque una lingua straniera, estranea, tuttavia è proprio tale estraneità che gli permette quella distanza necessaria per aggredire in modo feroce la lingua. Il francese di Villa è anche una lingua profondamente conosciuta, di cui sfrutta le molteplici possibilità fonetiche e linguistiche.

7. E. Villa, testo su Capogrossi, 1962, cit.

8. Crispolti sostiene – in *Una personale di Capogrossi, alla Galleria del Secolo, a Roma*, in E. Crispolti, *Informale. Storia e poetica*, Roma, Carucci, 1971, vol. I, nn. 3, 9, pp. 324-325 –

che Capogrossi è forse l'unico pittore informale a essersi posto in modo lucido il problema di avanzare un'ipotesi di linguaggio, in cui una base grammaticale oggettiva si articola interiormente e soggettivamente in frasi e discorsi: "il risultato di questa duplice convergenza da una oggettività iniziale di linguaggio e da una soggettività intimamente recuperata, determina la caratteristica dell'opera di Capogrossi: la sua duplice veste di universalismo e di portato di una sollecitazione che ha origine comunque nell'inconscio, e comunque è a-logica, ed assolutamente sorgiva".

9. Il processo di distruzione delle parole avviene attraverso la cancellazione di alcune lettere di una parola come in "ist" invece di "istud", o tramite la divisione di un termine in unità sillabiche più elementari, significanti o no, che permettendo in realtà una moltiplicazione di significati come "im âge" (*image*, immagine, che viene posta in relazione con *âge*, età) o "stri dent" (*strident*, acuto, in cui viene messo in evidenza il termine dente, sottolineandone la capacità di incidere, come molti degli oggetti acuminati citati da Villa) oppure "out rances" (*ourances*, oltrance, viene diviso nel termine inglese *out*, fuori e in quello francese *rances*, cose rancide). Certamente il processo di creazione di nuovi termini – che può comprendere anche quello di mimetizzazione – è quello usato con maggior frequenza, e viene esplicato in vari modi: per semplice giustapposizione meccanica di due vocaboli come "texteracines" (*textes+racines*, restoradici); o tramite un segno grafico come "aphorismes-cryptes" (*aphorismes+cryptes*, aforismi-crypte) e "stigmates-je" (*stigmates+je*, stigmateteo). Questa creazione lessicale assume connotati di vera profusione e autogenerazione verbale in espressioni come "formafaciesoculusfronstempusoculusforma" (*formafaciasocchiofrontetempiaocchioforma*) e "oculusoculusoculusoculus" (*occhioocchioocchioocchio*) che assumono quasi la valenza di cantilene e scioglilingua, e rendono in modo efficace gli agglomerati di segni capogrossiani. In alcuni casi la deformazione verbale giunge a rendere quasi irricognoscibili le parole originali, come avviene anche in alcune superfici di Capogrossi: "nsais cquecetaiènt avant" (nonso checoserano) è la resa contratta e deformata di "ne sais ce que c'étaient".

10. Dopo la lunga esperienza tonale comune degli anni Trenta e Quaranta, Corrado Cagli tra il 1946 e il 1949 è per Capogrossi figura fondamentale all'interno di quel processo di ricerca progressiva di un segno come elemento base di un nuovo linguaggio. Come è stato

dimostrato da Maurizio Fagiolo dell'Arco nella monografia a cura di Giulio Carlo Argan, edita da Editalia nel 1967, e da Enrico Crispolti in *Una personale di Capogrossi, alla Galleria del Secolo, a Roma*, cit., la "svolta" astratta e segnica di Capogrossi, non è improvvisa, né superficiale, né facile e modaiola (almeno sicuramente per tutti gli anni Cinquanta), ma l'esito di un processo di meditazione sul linguaggio pittorico, come sottolinea Crispolti, non può prescindere dall'esperienza tonale come punto di partenza, e trova riscontro già in un'opera figurativa come *Le due chitarre* del 1948, e soprattutto nei disegni dei diversi cicli tematici – studi sul vuoto intorno ai nudi, studi di alberi, paesaggi dall'alto, finestre, cataste di legno, ingranaggi, simboli tipografici, flussi e sequenze di elementi – e nelle *Superfici* numerate da 01 a 024.

Capogrossi astrae dagli oggetti elementi e segni che vengono studiati nel loro essere strutture geometriche usate in senso costruttivo e formale, ma soprattutto nella loro interazione con lo spazio. In *Studi sul vuoto intorno a nudi* e in *Superfici 010, 011, 012, 013* in cui forme a pettine nascono dall'accostamento di virgole, punti e lettere tipografiche, l'artista lavora sullo spazio attorno agli oggetti, sullo spazio negativo che diviene poi positivo, e quindi segno, facendo intravedere la forma del forchettono. Ed è proprio il discorso spaziale che sta alla base del segno di Capogrossi, come viene ben notato da Villa. Crispolti giustamente sottolinea come la presenza di Cagli, nonché di Villa e la partecipazione all'ambiente della Fondazione Origine, sia stato per Capogrossi importante anche come supporto teorico e intellettuale.

Cagli presentò la prima mostra segnica di Capogrossi alla Galleria del Secolo di Roma nel gennaio 1950, suscitando forti polemiche e ironie. La mostra venne poi trasferita alla Galleria Il Milione di Milano dal 15 al 24 febbraio e alla Galleria Il Cavallino di Venezia nello stesso 1950.

11. Sebastian Matta, presente a Roma dal 1949 al 1954, per Villa e per tutto l'ambiente romano, soprattutto quello raccolto attorno alla Fondazione Origine e alla rivista "Arti Visive", è fonte preziosa di vicende, fatti, idee, problematiche, immagini delle nuove ricerche artistiche newyorkesi completamente sconosciute in Europa. Tra Villa e Matta si instaurò un sodalizio molto forte e proficuo, fatto di confronti, scambi, stimoli reciproci e continui in lunghe discussioni nelle trattorie romane. Difatti Villa nel marzo del 1950 presenta la personale di Matta alla Galleria del Secolo di Roma. Inoltre la consonanza artistica con Origine è attestata dalla partecipazione alla

mostra inaugurale della Fondazione Origine *Omaggio a Leonardo* nel 1952, e dalla riproduzione di due opere dell'artista in "Arti Visive" – *Vertu noire*, nel primo numero, del luglio-agosto 1952, e *Aburando* 1952, nel numero 4-5, maggio 1953 – ma soprattutto dalla pubblicazione del testo su Capogrossi nel numero 1, II serie, novembre 1954.

12. Per Cagli e Capogrossi la problematica del primordio non è una novità dell'inizio degli anni Cinquanta. Il tema del primordio aveva già acceso il dibattito nell'ambito della "Scuola Romana", con la pubblicazione del *Manifesto del Primordialismo plastico* il 31 ottobre 1933 in prossimità della mostra tenuta dal gruppo romano alla Galerie Bonjean a Parigi. Il manifesto è il risultato delle discussioni tra gli artisti Corrado Cagli, Giuseppe Capogrossi, Emanuele Cavalli, Roberto Melli e il filosofo Franco Ciliberti, ma è firmato solo da Capogrossi, Cavalli e Melli. Cagli ritira la firma a seguito di incomprensioni reciproche. La differente posizione di Cagli era già emersa in due articoli precedenti: un corsivo in "L'Ora" di Palermo, 19-20 settembre 1933 e *Anticipi sulla Scuola di Roma*, in "Quadrante", (6), ottobre 1933. Per Cagli ora come allora il primordio è una condizione di natura interiore e orfica che permette l'illuminazione e la comprensione intuitiva dell'uomo.

Per la problematica del primordialismo nell'ambito della "Scuola Romana" si vedano *I percorsi di Cagli*, (Napoli, Castel dell'Ovo, 25 settembre-31 ottobre 1982), a c. di E.

Crispolti, Roma, De Luca, 1982, pp. 30-36; E. Crispolti, *Cagli e la "Scuola di Roma" 1927-1938*, Milano, Electa, 1985, pp. 31-33 e 77; *Emanuele Cavalli*, a c. di F. Benzi, Roma, De Luca, 1984, pp. 3-6 e 140.

13. S. Matta, *Capogrossi*, cit.

14. Il Gruppo Origine, composto da Mario Ballocco, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, compare ufficialmente nel panorama artistico il 15 gennaio 1951 con la prima e unica collettiva allestita presso l'omonima Galleria Origine aperta da Colla a Roma in via Aurora 41. In questa occasione viene pubblicato un piccolo catalogo con un testo programmatico divulgato poi come *Manifesto di Origine* (M. Ballocco, A. Burri, G. Capogrossi, E. Colla, *Origine*, Milano, Edizioni AZ, 1951), che viene in parte sconosciuto da Ballocco. Egli infatti già nel novembre 1950, nel numero 9 di "AZ Arte d'Oggi", rivista da lui fondata e diretta, aveva pubblicato un testo che dichiarava la nascita del gruppo e la sua poetica. Dallo scioglimento del Gruppo Origine nasce nel 1952 la Fondazione Origine, il cui organo ufficiale è la rivista "Arti Visive". Tra il luglio-agosto 1952

e il maggio-giugno 1958 vengono pubblicati 18 numeri di cui 5 doppi, suddivisi in 10 numeri della prima serie e 8 numeri della seconda. Il comitato direttivo nell'editoriale del numero 1 del luglio-agosto 1952 di "Arti Visive" afferma che lo scopo della rivista è "ricostituire l'arte alle sue profonde e necessarie ragioni nella coscienza umana [e] alla coscienza della sua natura nel proprio tempo". Difatti l'arte solo se è umana, può esprimere la realtà contemporanea e lo spirito umano che le corrisponde, e perciò essere "moderna". L'arte è moderna rispetto al proprio tempo, rispetto alla propria realtà. L'attenzione per la natura interiore, morale, umana dell'arte è sempre presente in ogni editoriale di "Arti Visive" e risponde agli obiettivi della Fondazione Origine. Il *Manifesto di Origine* afferma che per reagire a un astrattismo sempre più orientato verso la compiacenza decorativa è necessaria una produzione artistica fondata "sul significato spirituale del 'momento di partenza' e del suo umano ripetersi in seno alla coscienza dell'artista". Anche Ballocco nei suoi articoli su "AZ" sostiene che l'unico fondamento della creazione artistica è da riconoscersi nell'individuo, nel suo principio interiore: l'artista deve "attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura" (M. Ballocco, *Origine*, cit., p. 1). Per quanto riguarda la presenza di Capogrossi in "Arti Visive" si vedano la segnalazione della sua personale alla Zimmengalerie Franck di Francoforte dal 19 giugno 1952 con la riproduzione di *Superficie nera* del 1950 e *Superficie 215, 391, 552, 590, 420*, I (1), luglio-agosto 1952; *Indicazioni degli artisti Soldati, Matta, Mannucci, Tot, Balla, Capogrossi* (con la *Superficie 102* del 1953), Barisani e Vedova, I (4-5), maggio 1953; S. Matta, *Capogrossi*, II (1), novembre 1954; la cartellata di artisti in *Pittori e scultori d'oggi* con la foto di *Superficie giallo nero*, II (8), 1958.

15. Si veda Cagli in *Capogrossi*, cit: "ha rapidamente esplorato fonti genericamente mediterranee di gusto minoico cretese, per potere, tramite i giochi di numeri a stampiglio, pervenire all'intuizione di un elemento che ha il fascino della prima immagine scritta del bue, dell'alef, dell'alfa, dell'A".

16. L'alfabeto fenicio, basato sulla corrispondenza tra le lettere e lo zodiaco non eclittico ma di diciotto costellazioni, poneva la A come prima lettera dell'alfabeto in quanto la costellazione del toro – il quale si diceva alf – fu la prima a essere usata per disegnare una lettera; infatti il mese della figliatura delle vacche era il primo del calendario accadico, a cui la lista di lettere corrispondeva. Inoltre la lettera A della lista degli alberi significa parto.

E la A rappresenta anch'essa un parto dato che simbolizza quello delle giovani vacche, e per estensione quello di tutti gli animali e di tutti gli esseri viventi. La lettera, pur cambiando la sua pronuncia, ha conservato quasi invariata la sua forma primitiva attraverso i secoli: negli alfabeti occidentali ha semplicemente subito un capovolgimento, infatti le corna del bue sono rivolte a terra e il sottogola al cielo. La connessione tra l'aleph ebraico e la parola toro è ribadita dall'interpretazione del toro come emblema di Dio, di Jahwè. Villa infatti nella nota n. 6 dell'introduzione alla propria traduzione del *Genesi* – in "Il Verri", cit., p. 20 – afferma che il Toro è l'emblema di Jahwè, in quanto è possibile che il nome Jahwè risalga al significato di toro da una fonte egizia antichissima, sebbene l'omofonia di *jhwh* con una voce egiziana che significa toro, manzo, sia solo un precario indizio. A prova di tale suggestione si possono però considerare l'antica leggenda narrata nell'Esodo del vitello d'oro del culto popolare, il fatto che da un testo magico-profetico (in *Osea*, 12, 9; 13, 4) si rilevi che il nome di Jahwè come Dio di Israele si attesta solo dopo il contatto con l'Egitto, e che lo stesso profeta Osea gridi contro il toro di Samaria, immagine samaritana della divinità ebraica, di ascendenza cananeo-egizia. Inoltre la storia tra Jahwè e gli Israeliti viene letta da Villa anche come una cupa storia di adulteri simbolici tra una "Giovenca", che è il popolo ebraico, e un "Toro" che è la divinità. È utile ricordare che in molti miti dell'antichità e di culture differenti la figura del toro, e ancor di più l'elemento del "piede di toro" – indicante una condizione claudicante, che costringe a zoppicare e a procedere solo sulla punta dei piedi, o comunque il riferimento a una caratteristica particolare del piede – è collegato a molte figure di divinità, eroi e re. Secondo una tradizione talmudica il personaggio storico di Cristo era claudicante e in alcuni passi dei Vangeli si pone l'attenzione sul valore simbolico dei piedi: Maria che lava, asciuga e profuma i piedi di Cristo; la lavanda dei piedi dei dodici apostoli; i piedi di Cristo inchiodati alla croce.

17. E. Villa, testo su Capogrossi, 1962, cit.

18. L'attenzione per la cultura primitiva presso la Fondazione Origine è documentata da una serie di testi e illustrazioni pubblicati in "Arti Visive": M. Giovenale, *Piazze e strade, strade e piazze*, I (1), luglio-agosto 1952, con la foto di una maschera precolombiana; E. Villa, *Ciò che è primitivo*, I (4-5), maggio 1953, con foto di una tavoletta con caratteri cuneiformi, un'ascia delle isole Hervey del Peabody Museum, un vaso dell'età del bronzo, una scultura in legno



dell'isola di Malhehula, e il Papa Konane, strumento ludico delle isole Hawaii; *Il sole sapeva tutto*, I (4-5), maggio 1953, testo litografico registrato da Dercy Ribeiro nel dicembre 1948 tra gli Indios Ofaie meridionali del Mato Grosso in Brasile, nell'interpretazione ritmica del pittore Aurelio Ceccarelli; E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, I (6-7), novembre-dicembre 1953, con due immagini dei lastroni di Monte Bego; E. Colla, *Arte astratta come percettività*, I (8-9), primavera 1954, con un disegno di Colla; E. Villa, *Noi e la preistoria*, II (1), novembre 1954. A questi testi teorici di Villa nella rivista bisogna affiancarne altri come l'introduzione al volume con disegni di Roberto Sambonet, *22 cause + 1*, Milano, Edizioni del Milione, marzo 1953, o alcuni articoli pubblicati in "Civiltà delle Macchine", a cui collabora dal gennaio-febbraio 1954 al gennaio-febbraio 1958 con undici articoli quali *Le navi di Ulisse*, II (5), settembre-ottobre 1954, pp. 39-40, *Navi mitiche*, III (6), novembre-dicembre 1955, pp. 25-28; *La nascita dei numeri*, IV (2), marzo-aprile 1956, pp. 80-81. Bisogna anche ricordare – anzi da un punto di vista cronologico, innanzitutto – il lavoro di studio, ricerca e scrittura fatto per le mostre didattiche elaborate dallo Studio d'Arte Palma di Roma a partire dal 1947, per la sezione didattica del MASP fortemente voluta da Bardi: la mostra *Panorama sintetico da História da arte desde a pre-hi stória até hoje*, con una sezione dedicata appunto alla preistoria, e una specifica intitolata *Pré-história e Povos Primitivos*. A ciò si aggiunge la collaborazione di Villa, durante la sua permanenza in Brasile, con Flavio Motta, per la preparazione di una puntata sulla preistoria all'interno del ciclo di trasmissioni televisive sull'arte proposte dal Canal 3 della Tupy Tv nel 1952. A proposito si veda l'articolo dello stesso Motta, *Televisão. Lições de arte para 20 000*, in "Habitat", aprile-giugno 1952, pp. 86-87. Il grande interesse di Villa per l'arte primordiale è dimostrato anche da un'opera su cui Villa lavora attorno alla metà degli anni Sessanta, ma che contiene i risultati delle ricerche e degli studi compiuti sull'argomento da Villa negli anni Cinquanta. Una parte dell'opera, che doveva intitolarsi *L'arte dell'uomo primordiale. L'età paleolitica, l'età mesolitica*, è stata pubblicata per la prima volta in E. Villa, *Da "L'arte dell'uomo primordiale", "Il Verri"*, cit., pp. 27-42.

19. Il Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico fu fondato nel 1876 da Luigi Pigorini – titolare della prima cattedra di paleontologia in Italia alla Sapienza di Roma – presso il Collegio Romano dei Gesuiti, dove

esisteva una raccolta di antichità riunite a partire dalla seconda metà del XVII secolo dal padre gesuita Atanasio Kircher secondo un ordinamento da *Wunderkammer*, dando vita al Museo Kircheriano. Le collezioni del museo furono in continuo incremento grazie agli stretti rapporti intrecciati da Pigorini con i principali paleontologici e archeologi europei e tramite un'intensa attività di scavo e ricerca sul territorio italiano, tanto da renderne necessario il trasferimento e nuovo ordinamento nell'attuale sede all'EUR tra il 1962 e il 1977. Il museo crebbe da un nucleo originario di 5 sale al momento della sua fondazione a 44 sale negli anni Venti, fino alle 53 sale del nuovo ordinamento stabilito nel 1953 dal direttore Piero Barocelli, che rimase valido fino al trasferimento all'EUR. Nel testo di Barocelli *Il Museo Nazionale Preistorico "L. Pigorini"* pubblicato in "Bullettino di Paleontologia Italiana", nuova serie, VIII, parte VI, 1953, pp. 25-42, vengono presentate le collezioni preistoriche esposte nelle sale XXVII-XLIV, XLIX-LI e LIII, e nel salone d'ingresso dove campeggiano i grandi calchi in gesso delle incisioni di Monte Bego e della sottostante Valle Meraviglie realizzati a centinaia dallo scultore Carlo Conti tra il 1927 e il 1942 sotto la supervisione scientifica di Barocelli. Nel testo del Bullettino preso in considerazione sono pubblicate le immagini dei grandi calchi (h 310 cm) della zona settentrionale della Roccia dell'Altare coperta da centinaia di figure ottenute con picchiettatura, esposti nel salone d'ingresso, ma in modo erroneo – le tav. II e III sono ruotate di 180° – rispetto alla realtà e alla prima pubblicazione in P. Barocelli, *Le incisioni rupestri di Monte Bego nelle Alpi Marittime*, "Rivista di Antropologia", XXXV, 1944-1947, pp. 246-272.

20. Tra i materiali conservati presso l'Archivio Storico del MASP di San Paolo si possono citare alcune lettere di Villa indirizzate a Bardi, in qualità di relazione dell'evolversi della preparazione delle mostre didattiche, in cui vengono illustrati i rapporti con il Museo Pigorini, il suo direttore Piero Barocelli, Bianchi Bandinelli e Alberto Carlo Blanc. Nella lettera manoscritta e firmata da Villa del 19 aprile 1947, in cui si lamenta dei tecnici e professori, pur ammettendone l'utilità in alcuni casi, Villa sostiene la necessità di far eseguire le foto di pezzi originali conservati presso il Museo Pigorini e il Museo Etnografico Lateranense (il Museo Missionario Etnografico in Palazzo del Laterano fu fondato da Pio XI nel 1926 con documenti e cimeli esposti alla *Mostra missionaria* dell'anno precedente). Sempre in questo manoscritto

propone uno schema della mostra discusso con il Blanc: "Ti unisco uno specchietto che ho lungamente elaborato su testi autorizzati di indagine diretta. E che ho discusso per conto mio (senza nessun accenno a nessun museo) con il professor Blanc, che è quello che se ne intende a fondo. Puoi ritenerlo come morfologicamente sicuro". Nella lettera dattiloscritta e firmata da Villa del 17 maggio 1947, e intitolata *Museo didattico. Relazione n.2*, così scrive il poeta: "Ho raccolto nuovi libri necessari, ne ho avuti in prestito, oltre che da Bianchi Bandinelli, anche da Blanc, che è il più attrezzato in fatto di preistoria e primitivi e mediterraneo. Ho inoltre a disposizione la biblioteca del Museo Pigorini, che è ricchissimo. Ho già fatto un lungo sopralluogo. Il direttore e Bianchi Bandinelli mi hanno permesso di asportare dalle vetrine il materiale che mi interessa, per fotografarlo. Ho intenzione di scegliere tutta roba inedita. Le fotografie voglio farle io, perché son sicuro di poter fare cose ottime".

In una lettera - sempre dattiloscritta a firmata da Villa - di poco successiva, 30 maggio 1947 - *Museo didattico. Relazione n.4* - Villa risponde all'indicazione di Bardi di recarsi al Museo Pigorini e alla Treccani per prendere il materiale che loro hanno sulle civiltà sudamericane, affermando che il materiale fotografico del Museo Pigorini in questo caso è di bassa qualità e difficilmente utilizzabile. L'ultimo riferimento diretto è dato dall'uso di due fotografie della Venere di Savignano, conservata presso il Museo Pigorini, nel pannello introduttivo della sezione dedicata alla preistoria all'inizio della mostra *Panorama sintetico da História da arte desde a pre-bi stória até hoje*. Infine l'attenzione per i materiali conservati presso il Museo Pigorini è l'argomento affrontato in due articoli villiani pubblicati su "Habitat", la rivista del MASP, corredati da un ricco apparato fotografico: *Vasos e tecidos brasileiros num museu romano*, (8), luglio-settembre 1952, pp. 34-41; *Outras peças no Museu Pigorini de Roma*, (9), ottobre-dicembre 1952, pp. 36-41.

21. E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit.

22. In questo senso si veda quanto Villa afferma in uno dei testi redatti per la mostra didattica sulla preistoria realizzata al MASP e intitolata *Vita dello spirito*: "Lunga teoria di tavole e di figure! Ecco due millenni di quella vita dello spirito, di quella energia di opere che usiamo chiamare arte: alcuni vertici e alcune risorse segrete o mal note. Nulla di fermo o di stabile, di definitivo esiste in questa come in qualunque altra sistemazione. L'incessante contagio degli stili, il propagarsi delle forme, l'oscillare e l'incrociarsi dei modi, delle

intuizioni, delle improvvisazioni, dei ritorni, delle ripetizioni, sono l'aspetto dello spirito umano. Una fitta nube di meraviglie di splendori, di errori, di realizzazioni altissime e di mediocri prodotti, di tendenze collettive popolari e di estreme raffinatezze intellettuali, nasconde agli occhi della scienza le motivazioni e le cause di questo svolgersi e involgersi dell'immaginazione degli uomini". Inoltre è necessario considerare gli stretti rapporti che negli anni Cinquanta intercorrono tra le scienze e le arti come è dimostrato dall'esperienza di "Civiltà delle Macchine", rivista di Finmeccanica fondata e diretta dal poeta Leonardo Sinisgalli nel 1953, in cui scienza, tecnologia, meccanica, matematica, fisica, letteratura, mitologia, arte e storia s'intrecciano. Villa, infatti, per conto della rivista, in quegli anni viene mandato con gli artisti Burri, Ceccarelli, Vangelli, Nuvolo a compiere dei sopralluoghi e dei reportage agli impianti eolici di energia elettrica sull'Appennino umbro-marchigiano (II [2], 1954), ai cantieri dell'Ansaldo di Genova-Sestri Levante (II [5], 1954), agli impianti di perforazione dei soffioni di Larderello presso Volterra (IV [5], 1956), alle officine della Termomeccanica di la Spezia (II [6], 1956) e all'azienda agricola del Maccarese (VI [1], 1958). In tal modo si comprende anche l'utilizzo che Villa fa in diversi suoi scritti di simboli e formule matematiche, e concetti e strumentazioni scientifiche. Difatti a proposito di Capogrossi nel testo del 1962 introduce il paragone con il  $\Sigma$  usato frequentemente in matematica come simbolo della sommatoria (concorda così con le strutture iterative dei segni capogrossiani), e specialmente il confronto con la chiusura a spigolo della deviazione della luce nell'esperienza Michelson-Morley. I due fisici nel 1881 costruirono un interferometro per dimostrare nel 1887 che lo spazio non è riempito da un mezzo, l'etere, attraverso il quale la fisica ottocentesca riteneva si propagasse la luce. L'interferometro consiste in due sezioni diritte poste ad angolo retto tra loro. Ogni braccio porta a un'estremità uno specchio. Nel punto di intersezione dove i bracci si congiungono, uno specchio semiargentato divide un fascio di luce in due. Ciascuna metà del fascio diviso percorre un braccio ed è riflessa all'indietro dallo specchio nella parte terminale. Quando i due raggi si ricombinano essi interferiscono in modo da produrre un caratteristico diagramma di frange che dipende dall'entità della differenza del tempo impiegato da ciascun raggio a compiere il percorso di andata e ritorno. Se si ruota lo strumento di 90° i bracci si scambiano di posto e le frange di

interferenza dovrebbero spostarsi. Ciò invece non avviene. L'esperimento venne ripetuto più volte e da altri ricercatori e l'assenza di spostamento fu confermata, dimostrando così che lo spazio non è riempito dall'etere.

23. E. Villa, *Ciò che è primitivo*, cit.

24. R. Sambonet, E. Villa, *op. cit.*, p. 5

25. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit.

26. Si vedano la traduzione di Emilio Villa della prima delle sette tavolette de *L'Enuma Eliš (tavola I)* – il "Poema della Creazione" babilonese del 1200 a.C. circa scritto in lingua akkadica – "Letteratura. Rivista di Lettere e di Arte Contemporanea", III (4), ottobre 1939, pp. 17-26; e il racconto del diluvio universale nell'XI tavoletta dell'epos di Gilgamesh tradotto e pubblicato da Villa in *Navi mitiche*, "Civiltà delle Macchine", III (6), novembre-dicembre 1955, pp. 25-28.

27. Dall'area di Novilara e di San Nicola di Valmanente provengono nove frammenti, pertinenti forse a otto stele, tra cui l'esemplare PID 345 – comprato a Fano, rinvenuto forse a San Nicola di Valmanente – e la stele PID 343 – venuta alla luce casualmente nel 1860 nei pressi della chiesa rurale di San Nicola di Valmanente, località a circa 3 km a nord di Novilara e venduta dall'anonimo proprietario al Museo Nazionale Romano e poi al Museo Pigorini – sono conservate presso il Museo Pigorini. La stele PID 343, realizzata in arenaria, ha forma pressoché rettangolare con base a zoccolo e presenta un repertorio decorativo comune alle altre e comprendente l'incisione di fregi a spirali a tappeto, motivi a spina di pesce e ruote a quattro o cinque raggi. Su di una facciata la scena figurativa in stile corsivo rappresenta il ricordo e l'esaltazione del coraggio di un guerriero sia nella caccia sia in battaglia; il triangolo invece potrebbe valere come generica allusione alla copertura di un edificio, di una capanna. Anche il lungo testo inciso sull'altra faccia, dal significato ancora oscuro, avrebbe quindi carattere funebre o elogiativo. Per ulteriori approfondimenti si veda la scheda in *Prima Italia. L'arte italica del I millennio a.C.*, Roma, De Luca, 1981, pp. 73-74.

28. Le incisioni di Monte Bego – area delle Alpi Marittime comprendente il Bacino dei Laghi Lunghi, della Valle di Fontanalba e della Valle delle Meraviglie tra i massicci del Monte Bego, della Rocca delle Meraviglie e del Gran Capeler, a partire dalla Seconda guerra mondiale territorio francese – risalgono a un periodo che va dal Neolitico finale-Eneolitico (3000 a.C.) all'età del Ferro, che ha i migliori esiti durante l'antica età del Bronzo (1800-1500 a.C.), e scema lentamente fino alla conquista romana delle Alpi nel 14 a.C.

Questi reperti vennero scoperti da Clarence Bicknell nel 1887 (si vedano il Museo Bicknell di Bordighera e il Museo Civico di Ventimiglia dove sono conservate le sue collezioni archeologiche) e studiate in più fasi da Piero Barocelli, Carlo Conti, Nino Lamboglia, Giuseppe Isetti e Laviosa Zambotti. Le incisioni di Monte Bego presentano un nucleo più arcaico di carattere lineare, in cui le forme sono tracciate con graffiti lineari attraverso punte litiche, e uno più numeroso tipico dell'età del Bronzo e del Ferro realizzato mediante percussione e picchiettatura, creando così figure piene. Le figure stilizzate, rappresentate in pianta, vanno da quelle cornute (circa la metà di tutte le incisioni rupestri) raffiguranti bovidi isolati o in mandrie; aratri ed erpici; armi come pugnali, alabarde e asce; strumenti quali falci, falcetti, martelli, scalpelli e rastrelli; figure umane (solo duecento) rappresentate nude, con sufficiente rispetto delle proporzioni e senza tratti del viso in quanto realizzate con picchiettatura piena; piante topografiche di capanne e poderi formate da quadrati, rettangoli e linee chiuse; figure geometriche semplici (quadrati, rettangoli, cerchi, parallelogrammi, spirali, stelle, croci) e complesse (derivate dalle precedenti) che hanno valore religioso e si rifanno alla diffusione del culto solare presso il Monte Bego, generalmente praticato dalle comunità agricole protostoriche; altre figure semplici sono interpretate come segni dal significato ideografico e alfabetico. Le incisioni lineari arcaiche – scoperte per la prima volta dal Conti nel 1940 (C. Conti, *Scoperta della più antica fase delle incisioni rupestri di Monte Bego (Alpi Marittime)*, "Bullettino di Paleontologia Italiana", nuova serie, IV, 1940, pp. 3-28) – sono costituite da linee rette, curve, serpentiformi, zig-zaganti e variamente intersecate, e assumono fisionomie schematiche di alberi, scale, pettini, reticolati, e in alcuni casi anche antropomorfe. Le figure lineari pettiniformi sono tra quelle più diffuse nelle incisioni e pitture rupestri a partire dal Paleolitico fino al Neo-Eneolitico. Difatti è possibile porre un parallelo con quelle ritrovate da Alberto Carlo Blanc – importante paleontologo romano, anch'egli membro del Museo Pigorini e citato da Villa in *Noi e la preistoria* – nella Grotta Romanelli scoperta da Stasi nel 1900 presso Terra d'Otranto: si tratta di disegni pettiniformi color ocra rossa probabilmente realizzati con tampone. È interessante considerare anche questa fonte – pur non direttamente citata da Villa – in quanto Blanc ne evidenzia il carattere schematico sostenendo che si tratta di segni

individuali ripetuti, spezzati o contigui, come se fosse una scrittura (A.C. Blanc, *Dipinto schematico rinvenuto nel Paleolitico superiore della Grotta Romanelli in Terra d'Otranto*, "Rivista di Antropologia", XXVII, 1926-1927, pp. 283-299)

29. Villa fa riferimento alle origini antropologiche e arcaiche della popolazione lombarda costituite dalla cultura di Golasecca, una civiltà protostorica di cultura celtica stanziatasi nella zona prospiciente al Lago Maggiore tra il IX ed il VI secolo a.C. I segni ideografici della civiltà di Golasecca sono costituiti da articolazioni, quasi costellazioni, di cospicue di piccole dimensioni (3x2 cm) e di centinaia di incisioni di croci di medie dimensioni (8x4 cm; 6x5 cm) su pietre dalla superficie piatta.

30. E. Villa, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, cit.

31. E. Colla, *Arte astratta come percectività*, cit.

32. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit.

33. Nel mondo romano repubblicano non era molto diffuso documentare i rapporti di natura giuridica poiché la negoziazione avveniva solo oralmente; fu nei primi secoli dell'Impero che il documento scritto divenne sempre più frequente. Dal 528 con la redazione della legge del Codice Giustiniano circa i documenti, i contratti di vendita, permuta o acquisto non hanno forza se non scritti in bella copia con *confirmatio* e *subscriptio* delle parti. Il *tabellio* deve leggere il documento alle parti e ottenere da loro la dichiarazione che il documento si confida alle loro volontà, quindi deve rilasciare il documento alle due parti (*absolutio*). La formula finale presenta la testimonianza del *tabellio*, detta "complevio at absolvio", la lettura del documento e l'accertamento della sua accettabilità da entrambe le parti. I Papiri Ravennati - 67 documenti di epoca giustinianea e anteriori all'invasione longobarda del 568 - presentano testimoni con un numero che varia da cinque a sette, e in alcuni casi tre, che comunque sempre compaiono e sottoscrivono autografamente il documento. In pochissimi casi la sottoscrizione non è autografa: qui il *tabellio* si sottoscrive a nome del testimone che a sua volta si segna con una croce perché analfabeta o cieco. Durante il periodo carolingio, dall'XI sec. in poi, i testimoni di patto persero di valore: la loro firma non è autografata bensì è il notaio a garantire a pieno il valore del documento solo con la loro presenza; essi potevano essere richiamanti se sul documento si apriva un contestazione. La croce - accompagnata per i *tabelliones* (figura

pubblica) da un *signum* composto in origine di note tachigrafiche e per gli *scrinari* (figura pontificia) da un *signum* che significa *ego* - assume il valore di sigillo, di testimonianza giuridica di un patto.

34. Villa ricorda nonna Anelli da Golasecca e nonna Redaelli da Busto Arsizio che - in quanto analfabete - sempre firmarono con la croce.

35. E. Villa, testo su Capogrossi 1953, cit.

36. È da ricordare il forte interesse di Villa per una tradizione culturale mistico-orfica che va dalla teologia e dalla mistica cristiana, con la sua ascendenza giudaica comprendente la *kabbalah*, al *Corpus Hermeticum*, la teologia di Orfeo, i misteri dionisiaci ed eleusini rientranti in un generale gnosticismo e orfismo, le tradizioni teogoniche, le mistiche tao-buddiste e quella teosofica.

37. E. Villa, testo su Capogrossi 1953, cit: "Je / nsais qq'ecetaiént avant / de ne pas être et avant d' être / ces signes- là / où sentrouvrait je nsais q'oj".

38. Gli scavi nella zona del Monte Circeo condotti da Alberto Carlo Blanc, Sergio Sergi e altri studiosi, iniziati alla fine degli anni Trenta, proseguirono per tutti gli anni Cinquanta. La Grotta Guattari - così denominata dal proprietario del terreno in cui si trova e che per lavori di sistemazione la aprì casualmente - venne scoperta il 24 febbraio 1939 e risale al Paleolitico medio (190 000-9000 a.C.); in essa Blanc ritrovò al centro di un cerchio di pietre un cranio di *Homo Neandertalensis*, con mutilazioni allora interpretate come intenzionali e conseguenza di riti religiosi (in età paleolitica era diffusa la trapanazione del cranio), tra cui anche ardue ipotesi di cannibalismo. Sempre all'interno della grotta vennero ritrovati anche manufatti dell'industria litica e ossa di animali come cinghiali, cavalli, cervi, capre, iene. (Si vedano A.C. Blanc, *L'uomo fossile del Monte Circeo. Un cranio neandertaliano nella grotta Guattari a San Felice Circeo*, "Rivista di Antropologia", XXXII, 1938-1939, pp. 1-18; S. Sergi, *Il cranio neandertaliano di Monte Circeo*, "Rivista di Antropologia", XXXII, 1938-1939, pp. 19-34). Studi scientifici successivi e nuove tecniche di analisi hanno oggi permesso di ricostruire che la posizione originaria (cioè al momento dell'apertura della grotta da parte di Guattari) del cranio fosse su un fianco, che le mutilazioni erano state provocate dalle iene e che è da escludere assolutamente il cannibalismo. Il proseguimento delle ricerche all'esterno della Grotta Guattari e all'interno della Grotta del Fossellone hanno riportato alla luce diversi reperti paleantropici: Circeo I (cranio di

uomo neandertaliano adulto) e Circeo II (mandibola di uomo neandertaliano adulto) ritrovati da Blanc nella Grotta Guattari nel 1939; Circeo III (mandibola di uomo neandertaliano adulto) scoperto da Ascenzi e Lacchei nell'agosto 1950 all'esterno della Grotta Guattari; Circeo IV (frammento di mandibola e tre denti di bambino neandertaliano) scoperto dal Blanc nella Grotta del Fossellone. E in questa stessa occasione il paleontologo ritrovò anche una vertebra di balena. (Si veda A.C. Blanc, *Reperti fossili neandertaliani nella Grotta del Fossellone al Monte Circeo: Circeo IV, "Quaternaria", I, 1954, pp. 171-175*). Ed è proprio di quest'ultimo ritrovamento che Villa parla in *Noi e la preistoria*.

39. Villa in *Noi e la preistoria*, cit. si chiede: "cosa mai può aver 'visto' l'uomo di Neandertal nella vertebra di una balena, per trascinarla fin dentro casa? Sarà soltanto una intuizione di carattere magico-religioso, o, tenuto conto della fondamentale e semplice organicità del pensiero prelogico, del pensiero preistorico, così difficilmente sezionabile in gradi e in elementi, non sarà magica, o intuita come magica proprio l'idea centrale che rappresenta una vertebra? E cioè, la strutturazione, la continuità, la variazione metrica costante, l'iterazione? Il sentimento della vertebra, della catena, del serpente, dell'intreccio, non è forse da considerarsi la fondazione prima, e ultima, del sentimento così detto artistico, della intuizione ritmica?".

40. Le statuette paleolitiche note col nome di "Veneri", particolarmente numerose nel Gravettiano (circa 25 000-20 000 anni a.C.), documentano la diffusione su larga parte del territorio europeo di un modello di rappresentazione della figura femminile piuttosto uniforme, attestando una larga circolazione di tecniche e di idee. La Venere di Savignano sul Panaro (Modena) è una statuetta femminile steatopigica scolpita in pietra dura serpentina a tutto tondo, dal sapientenaturalismo anatomico, che si collega alla rappresentazione della donna-madre e della fertilità, e risalente a 25 000 anni fa. La piccola scultura (h 22,5x4,8x6,7 cm) fu ritrovata durante dei lavori all'esterno di una stalla, scavando in terreni Pleistocenici a una profondità di circa 1,50 m, dal proprietario Olindo Zambelli in località Prà Martin in frazione Mulino di Savignano sul Panaro nell'anno 1925, e consegnata a Giuseppe Graziosi in cambio di due quintali di uva. Lo stesso studioso donò poi il manufatto preistorico al Museo Pigorini, dove è tutt'ora conservato. Per ulteriori approfondimenti si veda U. Antonielli, *La*

*statuetta femminile steatopigica di Savignano sul Panaro*, "Rivista di Antropologia", XXVII, 1926-1927, pp. 283-299.

41. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit. La figura del ragno e la sua capacità cognitiva sono ricompaiono nel testo n. 3 de *Le mîtra di t;èb;è*, lavoro di dieci pezzi esposto da Emilio Villa presso la Galleria Multimedia di Erbusco, Brescia, nell'ottobre 1980. Villa presentò un unico componimento poetico in 10 parti in greco antico scritto a mano con pennarello nero su lastre di plexiglas (a cui era stato lasciato attaccato il foglio di carta adesiva proprio per la protezione della lastra stessa) appese alle pareti della galleria. A fianco di ogni lastra di plexiglas fu appeso un sacchettino di plastica trasparente chiuso, contenente la traduzione in italiano scritta sempre a mano su un foglio di carta millimetrata blu, strappato in pezzetti. I testi de *Le mîtra di t;èb;è* furono editi dalla stessa Galleria Multimedia nel 1981, pubblicando sia gli originali in greco, sia le traduzioni in italiano raccolte nelle pagine finali del libro. Confrontando l'opera in questione, numerata da Villa col n. 9, con i testi pubblicati nell'edizione è possibile constatare che corrisponde alla n. 3 del libro, in base a un nuovo ordine dei testi. Esiste un'altra edizione in 27 copie edita sempre nel 1981 dalla Galleria Artein di Roma con disegni di 5 artisti. L'ordine dei testi nelle due edizioni non corrisponde e l'originaria numerazione delle lastre sembra riprodotta dall'edizione romana del 1981; infatti la lastra n. 9 corrisponde al testo n. 9. I testi de *Le mîtra di t;èb;è* sono stati anche recentemente ripubblicati con traduzione in italiano a fronte in E. Villa, *Zodiaco*, cit.

42. Qui Villa recupera il significato base di *gradus*, cioè passo, posto, ordine, sottolineandone la posizione spaziale e non un giudizio di valore.

43. Cfr. E. Villa, *Burri*, "Arti Visive", I serie (4-5), maggio 1953.

44. Si veda G. Cenza, A. Burri, *Il petrolio sotto le colline*, "Civiltà delle Macchine", IV (6), novembre-dicembre 1955, pp. 49-51. Si riporta qui la didascalia alle opere di Burri: "Tavole di Alberto Burri fatte a Casalbordino in vista dei pozzi petroliferi. 'Ho in mente - ci scrive Burri - da tanto tempo di dire come bruciano le cose, com'è la combustione, e come nella combustione tutto vive e muore per fare un'unità perfetta'".

45. Cfr. E. Villa, *Maccaresse*, cit., p. 26

46. E. Villa, testo su Capogrossi 1962, cit.

Capogrossi, settembre 1953,  
da E. Villa, *Capogrossi*, Roma, Galleria L'Attico, 1962.

je nsais cquecetaient avant de ne pas être et avant d' être  
ces signes- là où sentrouvrait je nsais quoj  
si c'était im âge ou reflet nous ou vous  
fer ou mesure sommeil ou regard je ou tu qui se  
nerfs ou cerveau syllabe ou éclat  
degré ou minute sceau ou cils ou  
ou neumes pollens ou tresse coquillage ou note grille  
griffes ou texteracines ou chaîne un supplice depuis  
des heures sans hasard  
des heures soussur hasard  
petits événements sans péril  
sur les arêtes les plus obscures de la crainte immé  
diate sur la cruelle omnivorle de l'esprit latent  
la surface s'honore  
d'être chargée sillonnée  
par dès êtres inachevés  
des subtilisations utilisations hardis  
de la surprise  
dynamlque  
les uns après les autres sémés flottant  
en équilibre  
une lumière dans le buisson  
une clé pour buisson  
à la recherche du mot juste pronomine radicale  
pour protéger le cri  
clé pour ouvrir le buisson de l'âge générale  
algue et croix commisurés inflexions  
trait stri dent l'incroyable du contexte  
aphorismes-cryptes pouvoir original que ses accents !  
et épuiser litanie chaîne queue vertèbre aphorismes  
squelettes excités sur trapèze  
sans âme  
stigmates-je se dégager de l'énigme  
pur une postulation d'énigmes  
fuite dans la longue dissimulation  
afin de se livrer dans ce qu'il recherche comme pronom prénom  
réduit aux out rances aux pullulations d'une ellipse à fond  
absolu, et,  
sauf ces petites irruptions de la colère systématisante,  
pas seulement  
une définition d'espace, ce qui ne peut dire grande chose, mais une  
irruption iconique qui se mêle, vacille, se défait, dans un espace en-  
glouti par ses aridités  
bon, à propos du celebrated basic theme, obligatio secreta, et  
recherche de l'orientation décisive, aveugle, du prospectus agressif:  
serait-ce livresse des enfants? un petit arsenal de la crainte? et  
les armes, ont-elles un sens? un sens indivisible de la thérapeutique  
traces

EMILIO VILLA  
(settembre 1953)

io nonso checoserano prima di non essere e prima di essere  
 quei segni- là dove si socchiudeva io non so  
 se c'era im magine (età) o riflesso noi o voi  
 ferro o misura sonno o sguardo io o tu che sé  
 nervi o cervello sillabe o schoppio  
 grado o minuto sigillo o ciglia o  
 pollini o trecce conchiglia o nota griglia  
 o neuma un supplizio da  
 artiglio o testoradice o catena  
 delle ore senza caso  
 delle ore sottosopra il caso  
 piccoli avvenimenti senza pericolo  
 sui profili più oscuri della paura imme  
 diata sulla crudele onnivoria dello spirito latente  
 la superficie si sente onorata  
 d'essere caricata solcata  
 da degli esseri incompiuti  
 delle sottilizzazioni utilizzazioni ardite  
 della sorpresa  
 dinamica  
 gli uni dopo gli altri sparsi fluttuante  
 in equilibrio  
 una luce nel cespuglio  
 una chiave per il cespuglio  
 alla ricerca della parola giusta pronome radicale  
 per proteggere il grido  
 chiarire per aprire il cespuglio dell'età generale  
 alga e croce commisurate inflessioni  
 tratto stri dente l'incredibile del contesto  
 aforismi-cripte potere originale che suoi accenti!  
 ed esaurire litania catena coda vertebra aforismi  
 scheletri eccitati sul trapezio  
 senza anima  
 stimmate-io liberarsi dall'enigma  
 da una postulazione di enigmi  
 fuga nella lunga dissimulazione  
 al fine di abbandonarsi in ciò che egli ricerca come pronome primonome  
 ridotto a olt ranza (fuori rancido) a pullulazioni di un'ellisse al fondo  
 assoluto, e,  
 salvo queste piccole interruzioni della collera sistematizzante,  
 non solamente  
 una definizione di spazio, ciò che non può dire gran cosa, ma una  
 irruzione iconica che si mischia, vacilla, si disfa, in uno spazio in-  
 ghiottito dalle sue aridità  
 beh, a proposito del celebrato tema base, vincolo segreto, e  
 ricerca dell'orientamento decisivo, cieco, del prospetto aggressivo:  
 sarà-questa l'ebrezza dei bambini? un piccolo arsenale della paura? e  
 le armi, hanno quelle un senso? un senso indivisibile dalla terapia?  
 tracce

EMILIO VILLA  
 (settembre 1953)

## Capogrossi, 1962

da E. Villa, *Capogrossi*, Roma, Galleria L'Attico, 1962

Devo a Corrado Cagli la mia scoperta di Capogrossi, in quegli anni tra 1947 e 1949, anni estenuanti, tra Terme Deciane e salita san Nicolò da Tolentino. Di fronte alla mia, non so più bene se diffidenza filologica o fisiologica titubanza, mi spinse la fede chiara, generosa e penetrante, di Cagli: e valga allora questa dichiarazione come testo di riconoscenza. Da una nozione semplice di umana fiducia, che esordiva come atto perentorio, da uno scarto improvviso, nasceva la prima, e primaria, e persuasa tentazione di de-significare decolorare deplatonizzare deliricizzare i confusissimi gerghi pittorici: e in tale modo, e tale scatto, che ancora nessuno, io penso, aveva tentato così rigoroso e stretto e solenne e puro e povero. Lo dico, nemmeno sulla strada di Mondrian; e dio solo, che conosce fin dove la mente conduce e da dove l'ebetescenza comincia a travolgerla, dio solo sa come mai i mammoth della critica corrente siano riusciti a furia di sofismi balordi, a istituire una comparazione, che è irreperibile, tra Mondrian e Capogrossi. O con Klee: ed è ben vero che in Klee è reperibile un morfema in qualche modo affine a quello così largamente ricostruito da Capogrossi. E altrettanto è da dire di Mirò. E tuttavia, quale altra profonda congettura doveva trepidare nella scrittura del pittore romano, quale accertata, inflessibile, non debile propiziazione quel morfema era destinato a offrire sulle mai stanche tabulae defixae. Per un primo accostamento, io e Cagli parlammo dell'aleph-taurus; Matta e io parlam-

mo dell'io-je. Comunque, in questo senso, quello di Capogrossi è stato il tentativo più acuto, più toccante. Ritrovare in imo, in intumo homine, un segno di grado iniziativo, un praesagium allo stato di pura molecola. Ritrovare il praeverbium scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie: episemon, apex, numerus, nota, gabex, neuma di contesto illimitato, o tessera di un opus dis certum; timbri e sigilli a manciate, per una epigrafe senza clausula, senza esordio, senza stampo, senza genere. Unfinished sentences, per assiomi alitanti, per interpolazioni sfiorate, timbri appena delineati, o solo interrogati, o colpiti, come un alfabeto fatale sempre in gestazione, ciclico e violentato dalla sua persistente, irresolubile, ambiguità, dalla sua provenienza cieca, dis certa, e dalla sua stessa grezza consumante ansante congestione: gruppi ordinata-mente infissi, progetti appena eccitati, famiglie e tribù e siepi e canneti e sciami e grate e palizzate e stuoie, e insomma corpi di noveri, pleiadi, costellanti: risorse e esclamazioni commisurate alla imprevedibile resistenza della unità di misura immaginaria, immaginata, di un sigma,  $\Sigma$ . Attraverso il foro di un calendario divagante di sorprese, di varianti, di lectiones breves di circolazioni di arresti di fitte lacune di diresi di tagli di asterischi di fusioni e diffusioni di alterazioni di spole spirali giri alternanze sospensioni aperture tracce prospettive abbattute slarghi sagomazioni proprie e improprie: alta prerogativa, prestigio fortunoso di questo typos, di questi typoi, in avvicendamenti gradualis, come gradus non discriminanti del segno, come typostasis, e il severo enigma, il rotto barlume di natura e di spettrale insidia ch'essi nutrono, quando l'amanuense pittore ama condurli, o come



seminarli nella impenetrabile extensa res, scarificando. È così tra i grovigli rigenerare, regenerare, l'imperturbabile sforzo dell'essenza, la commovente caparbieta dell'uniforme, la latente indigenza di ogni orientamento, di ogni predicato, di un intermundum. E riportare così ad eccelso eloquio, a omiletica riverberazione, la monofasia asceticamente accolta in seno, in intumo, per agglomerazioni fonetiche cellulari, per granulazioni sonore, per cellule asserragliate in agonie gelose, da un precipite grembo. Trafiggere con sillabealabarda, e chiudere gli occhi a ogni impeto, a ogni violenza, serrare a spigolo (come la deviazione della luce nell'esperienza Michelson-Morlay), creare uno status firmus (come un umano deus firmus, che io ho scoperto nell'antico testamento: e quando le ceneri dell'altare, non si sparpagliavano al vento, il deus firmus era presente), una atrofia, una atarassia, dove la violenza è spezzata, e ricostruita in simbolo mnemoniale. Sbarrare i capi ai flussi, con la sigla (e sì, signum aenigmatis, signum petitionis, signum geminationis), sigla-stigmata: e quella proprio che appare apparsa un po' crudeltà, un po' lavoro fatica sforzo, ombra di strumento archetipico, forca gancio uncino forcella scalmò rastrello pettine falchetto punteruolo (e qui sarà un richiamo ai nostri discorsi con Cagli, strumenti paleoitalici, piceni anzi, e stele di Novilara; e, più in là, lastroni di Monte bego). Io parlavo di croce, di sigillo, di obsignare cruce. O crux ave spes; mucrone diro lanceae.

Pensavo allora alla mia nonna Anelli, da Golasecca, a mia nonna Redaelli, da Busto Arsizio: fino alla morte, esse firmarono con la croce, con il segno: timore e presenza, rito e asserzione, scrittura martirio e scrittura fede, trepidazione e slancio. Era quel segno una specie di slogan archetipico a ca-

trattare pronominale anagrafico giuridico sociale, una perpetuazione tipotipica sul campo di arnesi, di una memoria araldicizzata nell'unica sillaba universale, sempre viva nel fluido della intensità una. Di tale natura mi sembra lo hapax legomenon, e hapax in senso assoluto, di Giuseppe Capogrossi. Quel che il misterioso, grave "magnetismo" del "campo" (anche figurato, evidentemente, secondo parvenze anatomiche; e per un plexus totemicus, per un candore tribale e familiare; un totemismo spontaneo, delicato, estratto dai recessi di una intensa, severa, rituale monofasia, fonte della sua solitudine) dove il suo hapax sta e spontaneamente si genera, proponeva di irradiante, di fonetico, si potrebbe definire "battito" vitale: non come ictus né come cadenza o ritmo o scansione, ma come proprio emersione, o pronuncia emessa: in strascichi aberranti, prolungati o sincopati, in lunghe erratiche ricerche di giaciture, come ricerca in profondità di zuccheri, di tuberì, per un nutrimento quotidiano; in distese involuzioni, in brevi labili muscolari ingorghi, noduli, trasfusioni, in severi snodi, in allacci lamellari flagellari fibrillari, in filtraggi freddi, sgomenti, in code traccianti, in segnalazioni di moti infine che sfuggono a qualsiasi formato o elaborato o anticipo schematico, di natura ideogrammatica o di natura naturale; tutto per direzioni cupe, impreviste, dove l'arresto è una intimazione o una interiezione o un intervallo diacritico, fra migli artigli, minaccie metalliche, trappole di un esilio, diademi solitari, frantumi lessicali da un formulario propiziatorio o incantatorio; seguendo una pressione attiva, che è come intrecciare le dita delle mani, atto di potenza dominio invocazione scongiuro, come girare un pollice intorno all'altro nei due sensi alternativamente, o accavallare divaricate le



' collo a  
 a fino a a con a perché  
 da  
 a a a verso da a cuore  
 vincolo  
 da circa  
 a e- per a in in a a a  
 e-  
 e e e eppure  
 bocca osso fermo  
 a essere a verso a a a  
 più a più perché a per per per  
 ciò stesso stesso così stesso,  
 lavoro'  
 ' piccolo in luogo codesto codesto  
 codesta cosa  
 luogo sta  
 locativo in in  
 area area  
 in aria dove lieve esile debole lieve dove  
 semina dove brevità mitezza con cui lievissima cosa  
 lievissimo dove dove dove inferiore  
 in aria primo precedente precedente mio  
 sordità tenuità dove  
 minore piccolo debole codesto  
 area vista spazio luogo  
 codesto codesto codesto codesto codesta cosa mio  
 fissato fissato in  
 parte centrale il mezzo porzione centrale il mezzo  
 area maggiore area superiore semina sta  
 rimane sta rimane sta luogo di sosta rimane sta,  
 stette giace'  
 ' gemma occhio occhio

	<i>oculus</i>	<i>crystallus</i>	<i>oculus</i>	<i>ocellus</i>	
			<i>ocellus</i>		
	<i>filia</i>		<i>nepos</i>		
<i>cum</i>	<i>genitivo</i>	<i>ablationis</i>		<i>cum</i>	
		<i>res</i>		<i>cum</i>	
		<i>qua</i>		<i>ex</i>	
<i>quam</i>	<i>praeter</i>	<i>quam</i>	<i>praeter</i>		<i>ecce</i>
<i>volo ut</i>			<i>volo ut</i>		<i>volo ut</i>
	<i>num</i>	<i>nihil</i>	<i>num</i>	<i>num</i>	<i>nihil</i>
		<i>pater</i>			
		<i>filiae</i>		<i>filiabus</i>	
		<i>filia</i>			
	<i>campus</i>	<i>ager</i>	<i>area</i>	<i>agger</i>	
	<i>circumdare</i>	<i>obsidere</i>	<i>evertere</i>	<i>claudere</i>	
		<i>campus</i>			
		<i>iterum</i>	<i>obsistere</i>	<i>rursus</i>	<i>denuo</i>
		<i>vobis - cum</i>			
<i>' lacrima</i>	<i>oculus</i>	<i>lacrima</i>			
	<i>oculus</i>	<i>pluvia</i>	<i>oculi</i>	<i>forma</i>	<i>facies</i>
				<i>oculus</i>	<i>frons</i>
				<i>tempus</i>	<i>oculus</i>
				<i>forma</i>	<i>lacrima</i>
				<i>oc</i>	<i>pluvia</i>
				<i>ul</i>	<i>ulus</i>
				<i>heic</i>	
				<i>particula</i>	<i>heic</i>
				<i>haec</i>	<i>heic</i>
					<i>particula</i>
<i>tympanum</i>					
		<i>gemtus</i>	<i>gemitusque</i>	<i>gemitus</i>	<i>gemitis</i>
		<i>donum</i>		<i>possessio</i>	<i>portio</i>
					<i>heic</i>
		<i>pars</i>	<i>portio</i>	<i>possessio</i>	<i>donum</i>
		<i>heic</i>		<i>opus</i>	
<i>' femur</i>	<i>homo</i>		<i>femur</i>	<i>utique</i>	
	<i>uter</i>			<i>uterque</i>	<i>ut</i>
	<i>omnium</i>				
<i>uterque</i>	<i>aliquis</i>	<i>quod</i>	<i>consensu</i>		<i>utrum</i>
			<i>ad in</i>		<i>ut</i>
			<i>omnes</i>		
			<i>muliebria</i>		
			<i>c o n c l u s a</i>		
	<i>pes</i>		<i>clam</i>		<i>pes</i>
			<i>vesica</i>		
			<i>ea quae</i>		<i>plus</i>
	<i>palus</i>		<i>palus</i>		<i>plus</i>
			<i>omnium</i>		
	<i>pes</i>	<i>pes</i>	<i>pes</i>	<i>pes</i>	<i>et</i>
		<i>quidam</i>		<i>et</i>	<i>quidem</i>
		<i>oculus</i>	<i>oculus</i>	<i>oculus</i>	<i>oculus</i>
<i>disseparat</i>					<i>ve</i>
		<i>dis</i>	<i>manet</i>		<i>uter uterque</i>

dove naturalmente ogni vox andrà letta a una potenza di grado n e in gruppi variabili e intercambiabili, da

ricostruire a volontà e stipare in modi, in fortunate o effimere trame.

occhio      cristallo      occhio piccolo occhio gemma  
    piccolo occhio gemma  
 figlia     nipote

con     con  
 con     fuori  
 il genitivo      dell'ablazione     a

quale     oltre      quale      oltre     ecco  
 voglio      che     forse      niente      voglio      che     voglio      che  
    forse      niente     forse     forse      niente

   alla figlia     alle figlie  
    figlia

   campo terreno area terrapieno  
 circondare      assediare      rovesciare      chiudere

   campo  
    di nuovo opporsi invece di nuovo  
    con - voi'

' lacrima occhio lacrima  
    formafacciasocchiofrontetempiaocchioforma tempo

occhio pioggia dell'occhio lacrima oc pioggia chio  
    questo  
    questo     questo      particola  
    particella      questo      questa     particola

tympano

   gemito      e gemito      gemito      del gemente  
    dono     possesso     porzione

   parte     porzione     possesso     dono  
    questo     lavoro

   soprattutto

' femore     uomo     femore     ciascuno dei due      per  
    uno dei due

   di tutti      per il consenso      uno dei due      per  
 ciascuno dei due      qualcuno perché a      in

   tutti

   il sesso femminile

   c h i u s o

piede     di nascosto     piede

   vescica

   quella che     più

palude     palude     più

   di tutti

   piede piede piede piede piede e certamente

   uno     e

   occhioocchioocchioocchio     o

separa

   non rimane      uno dei due      ciascuno dei due'



## Achille Funi nella collezione del MAC-USP

Ana Gonçalves Magalhães

Negli ultimi anni, molto è stato detto, nella storiografia dell'arte brasiliana, sulla creazione delle istituzioni artistiche dedicate all'arte moderna nel paese, a partire dai contatti, negli anni Quaranta, del critico paulistano Sérgio Milliet<sup>1</sup> e, poi, dell'industriale Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>2</sup> (di discendenza italiana) con gli Stati Uniti, in particolare col Museum of Modern Art di New York<sup>3</sup>.

Da queste trattative, svolte con maggior intensità nel 1946, risultò l'acquisto, da parte di Francisco Matarazzo Sobrinho e sua moglie, Yolanda Penteadó<sup>4</sup>, di un primo gruppo di opere moderniste italiane e francesi, che giunsero in Brasile nel 1947. Quei due anni segnarono l'inizio del progetto di costituzione del primo Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM), la cui collezione fu trasferita all'Università di San Paolo nel 1963, con la creazione del Museo di Arte Contemporanea (MAC-USP) per accoglierla. I documenti del museo ci segnalano due figure chiave che contribuirono alla scelta delle opere da acquistare. Nel caso degli acquisti francesi, quella del pittore astrattista italiano radicatosi in Francia Alberto Magnelli<sup>5</sup>; nel caso degli acquisti italiani, quella della critica d'arte italiana Margherita Sarfatti (1880-1961). Il suo nome appare nell'autobiografia di Yolanda Penteadó<sup>6</sup>, quando accenna al fatto che lei e Ciccillo l'hanno conosciuta personalmente. Per ora, l'unico documento che la legghi agli acquisti di Ciccillo e Yolanda in Italia è un telegramma datato 16 settembre 1946, inviato dall'Uruguay, che invita Ciccillo a rivolgersi al genero, il conte Livio Gaetani, perché faccia da intermediario per gli acquisti presso le gallerie italia-

ne<sup>7</sup>. Ebbe così inizio un contatto sistematico tra Livio Gaetani e Renato Pacileo, l'avvocato della coppia Matarazzo, a Roma, per procedere all'acquisto delle opere, per un totale, tra il 1946 e il 1947, di 70 opere di artisti italiani<sup>8</sup>.

Tra le opere acquistate da Livio Gaetani, si trova un quadro inedito di Achille Funi<sup>9</sup>. Si tratta di *L'indovina*, del 1924, comprato per tramite della Galleria Il Milione di Milano, nel 1946. Tra i documenti nel reparto di catalogazione del MAC-USP, c'è soltanto una lista dattiloscritta su carta intestata della galleria, in cui è inserita l'opera di Funi, con l'indicazione della sua provenienza prima dell'acquisto di Matarazzo: la collezione dell'avvocato Verdirame, anch'egli di Milano<sup>10</sup>.

Il quadro rappresenta una figura femminile, con una tunica viola e una straordinaria collana di nastri rossi, che le pende dal collo e di cui tiene distrattamente la punta con la mano sinistra. Lo sfondo è interamente scuro, in toni di ocre, marrone e nero, in cui si distingue solo, a destra della composizione, un portale con elementi di architettura classica. La figura è rappresentata seduta su una sedia curva, che sembra accompagnare le forme del corpo, facendo allo stesso tempo di lei una figura piramidale posta di tre quarti, sulle linee di un ritratto rinascimentale. Infine, i capelli ombreggiati sono sciolti e cadono sulla spalla sinistra. La modella è la sorella dell'artista, che riappare in varie altre opere da lui eseguite<sup>11</sup>.

È possibile inserire *L'indovina* nel contesto della produzione del cosiddetto realismo magico di Funi, tra il 1920 e il 1923-1924, momento in cui l'artista si volge a reinterpretare la tradizione classica dell'arte, facendo riferimento soprattutto alla pittura del Quattrocento italiano, in particolare alla scuola della sua città natale, Ferrara<sup>12</sup>. È anche il momento in cui, intorno a Margherita Sarfatti, si costituisce il gruppo Novecento, del quale Funi fa



**Fig. 1.** A. Funi, *L'indovina*, 1924, olio su tavola, 45,7x45,8 cm, San Paolo, MAC-USP, Collezione Francisco Matarazzo Sobrinho

parte, insieme, tra gli altri, a Mario Sironi e Piero Marussig. Nelle rassegne sull'opera dell'artista in quel periodo, riprese dalla storiografia italiana più recente, si accentuano spesso i suoi rapporti col Rinascimento ferrarese, soprattutto per l'influenza dello stile fiammingo nella Ferrara del Quattrocento. La composizione di Funi per *L'indovina* riprende alcuni elementi canonici di quella tradizione: la figura di

tre quarti, la sua struttura piramidale, la posizione delle braccia, il rapporto tra la figura e lo sfondo e la plasticità della figura partendo dalla costruzione di zone di luce e d'ombra. Inoltre, Funi recupera certi aspetti della tecnica rinascimentale, come la tecnica a olio su legno, e un riferimento concettuale importante: il quadro è costruito secondo la misura aurea. Si possono infine pensare sia agli elementi





Fig. 2. A. Funi, *L'indovina*, 1924, olio su tavola, 45,7x45,8 cm, San Paolo, MAC-USP, Collezione Francisco Matarazzo Sobrinho, verso

architettonici nello sfondo sia la collana e la tunica viola come riferimenti iconografici della figura, benché non rimandino direttamente a nessuna iconografia riconoscibile. Altro elemento importante, e in certo modo articolato con tali elementi, è lo sguardo della figura, proiettato al di fuori dello spazio della composizione, che conferisce al personaggio una densità psicologica speciale e instaura nella rappre-

sentazione un carattere enigmatico. Per quanto riguarda la cultura pittorica del Quattrocento ferrarese, gli specialisti ricordano sempre l'interesse di Funi per la pittura di Cosmè Tura<sup>13</sup>. Infatti, per *L'indovina*, con la sua tunica piena di pieghe marcate, si può pensare alla bella pala della *Primavera* del Tura (1460, olio su tavola, Londra, National Gallery of Art), la cui figura è seduta in modo che l'artista



**Fig. 3.** Dettaglio di pentimenti nel braccio della figura in una radiografia eseguita nel marzo 2011 dal laboratorio di Fisica Nucleare Applicata dell'Università di San Paolo, coordinato da Márcia Rizzutto ed Elizabeth Kajija

possa dedicare un intenso lavoro alle magnifiche pieghe dure, rocciose della tunica, di un colore particolare e prezioso, come il viola scelto da Funi. Il quadro di Funi sembra rispondere a una proposta fatta da Giorgio de Chirico pochi anni prima, specie se si considera una copia della *Muta* (1507, olio su legno, Urbino, Galleria Nazionale) di Raffaello Sanzio, eseguita nel 1920<sup>14</sup>.

Analizzarla, avendo in mente i rapporti di contrapposizione di Funi alla pittura metafisica, può guidarci nella comprensione della figura rappresentata dall'artista. Gli elementi architettonici nello sfondo della composizione alludono effettivamente ai portici dipinti da De Chirico nelle sue

versioni delle cosiddette *Piazze d'Italia*, degli anni 1910-1914. Essa sembra esprimere, inoltre, una "combinazione inquietante di serenità e solennità"<sup>15</sup>. Nel cattolicesimo, il viola è uno dei colori ufficiali del calendario liturgico, ed è pure presente nelle vesti liturgiche. Usato nel periodo dell'Avvento e della Quaresima, nonché negli uffizi e nelle messe per i defunti, significa penitenza, tristezza e malinconia. È pertanto associato a due momenti di transizione e di trasformazione importanti: il periodo che precede la nascita di Cristo (Avvento) e il periodo che precede la sua risurrezione (Quaresima). Così, si può intenderlo come espressione del mistero della vita e della morte, principalmente

della trasformazione dell'una nell'altra, forse l'enigma più profondo dell'esistenza umana. Anche la figura della *Primavera*, eseguita dal Tura, esprime questo momento di trasformazione. Si potrebbe pensare all'*Indovina* come a un esercizio di reinterpretazione dell'iconografia rinascimentale, in cui Funi sembra sottoporre elementi cristiani e mitologici/laici. Realizzare ciò che lui e i suoi colleghi Mario Sironi, Leonardo Dudreville e Luigi Rusolo propongono col manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto Futurista*, nel 1920<sup>16</sup>. Qui, essi elaborano la nozione di sintesi – già proposta da Margherita Sarfatti in articoli anteriori, pubblicati sul quotidiano "Il Popolo d'Italia" – che per loro non significherebbe l'imitazione dei maestri rinascimentali, bensì la ripresa del carattere architettonico della composizione, la ricerca dello stile, la costruzione formale solida. Dal punto di vista plastico, la tunica viola della figura è protagonista della composizione: è partendo da quella superficie che Funi struttura la figura rappresentata, ed è notevole la sua destrezza nel concepire le pieghe della stoffa, pennellate più dense di viola che segnano le ombre, e pennellate biancastre che esprimono la luce.

In almeno altre due opere dello stesso periodo, l'artista costruisce figure femminili a partire da un drappeggio viola. È il caso di *Testa femminile* (*Figura*, *Figura femminile* o *La sorella*), del 1922 (Monza, collezione privata, già nella collezione di Margherita Sarfatti) e di *La zingara*, del 1924 (già nella collezione Messina, Milano)<sup>17</sup>. In quest'ultima, la figura femminile veste una specie di velo che si sovrappone al vestito bianco, nel quale vediamo l'artista indugiare con la stessa qualità plastica nella rappresentazione delle pieghe del tessuto che vediamo nel quadro del MAC. Anche qui lo sfondo è strutturato partendo da elementi che sembrano funzionare come attributi della figura (il tendaggio ver-

de, il vaso sul tavolo al lato sinistro della rappresentazione, l'elemento geometrico della tappezzeria della sedia su cui siede la figura). E, così come il quadro del MAC, si tratta di un olio su legno.

Più prossima all'*Indovina* sembra essere la *Testa femminile*, che aveva fatto parte della collezione di Margherita Sarfatti<sup>18</sup>. Ancora una volta, fa da modello all'artista sua sorella, che rappresenta una figura con un manto viola, una sorta di Madonna moderna. La composizione fa uso di una tavolozza molto simile a quella usata da Funi per l'*Indovina*, e anche qui egli sembra lavorare con la misura aurea (olio su cartone, 51x48 cm). Nicoletta Colombo<sup>19</sup> analizza la *Testa femminile* in rapporto a *Ritratto di sorella* (1921, Ferrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), a *Lettura domenicale* (1926, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) e a un disegno, che può essere inteso come uno studio preparatorio per il quadro *La sorella* (1921, grafite su carta, Monza, collezione privata). *Testa femminile* era il pezzo fondamentale nell'esposizione alla Bottega di Poesia, nel 1922, sulla quale la Sarfatti scrive:

"*Testa femminile* dove non un solo 'punto morto' sussiste! Ogni linea, sobria, dura e severa, trae motivo da una impressione e concorre ad una espressione essenziale nell'austera figura ammantata di un viola funebre e ricco, le cui pieghe cadon dritte. Pare, con sentimento moderno, una pia donna reduce dal calvario nelle concise tavole ferraresi di Cosmè Tura e del Cossa"<sup>20</sup>.

Tali parole potrebbero applicarsi molto bene all'*Indovina* del MAC, nonostante le forme, forse leggermente più soavi, della fisionomia tanto precisa della figura nelle versioni sopraccitate, differiscano dal modo in cui questa stessa fisionomia è eseguita nel quadro del MAC. Tuttavia, è



**Fig. 4.** Dettaglio di disegno sullo sfondo in una radiografia eseguita nel marzo 2011 dal laboratorio di Fisica Nucleare Applicata dell'Università di San Paolo, coordinato da Márcia Rizzutto ed Elizabeth Kajija

possibile individuare in questi dipinti un insieme coeso, che li distingue da altre composizioni simili e dai ritratti di Funi dello stesso periodo. La sorella dell'artista è di nuovo la modella per una versione del 1923 (*La sorella*, Rovereto, MART) e per *Una persona e due età* (1924, Milano, collezione Linda e Luigi Colombo). Comunque, queste sono composizioni in cui la figura è concepita in superfici più arrotondate, che fanno pensare alle figure monumentali di Picasso dello stesso periodo. È dello stesso anno dell'*Indovina* una versione di *Eva* (Monza, collezione privata), esposta alla Biennale di Venezia del 1926. Tra le opere sopracitate e questa *Eva* sembrano inserirsi *L'indovina*, *Testa femminile* e *Lettura domenicale*. Tanto queste ultime come la versione di *Eva* del 1924 resteran-

no come esercizi plastici non più ripresi da Funi. Questo aspetto plastico e il riferimento alla tradizione quattrocentesca si ritrovano in un altro suo collega negli stessi anni: il Felice Casorati di *Silvana Cenni* (1922, Torino, collezione privata), che, come Funi nell'*Indovina*, riprende elementi della composizione quattrocentesca, lavora con impegno sulle pieghe del vestito bianco e colloca sullo sfondo riferimenti metafisici<sup>21</sup>.

Come accennato in precedenza, alcuni elementi compositivi sembrano inserire il quadro di Funi nel dibattito sulla pittura metafisica. Inoltre, la composizione è realizzata nel senso di quella sintesi di cui Funi, Sironi, Russolo e Dudreville parlavano nel 1920. C'è un'opera di Sironi che potrebbe far luce sull'*Indovina*. Si tratta di



**Fig. 5.** Dettaglio di disegno sullo sfondo in una radiografia eseguita nel marzo 2011 dal laboratorio di Fisica Nucleare Applicata dell'Università di San Paolo, coordinato da Márcia Rizzutto ed Elizabeth Kajiya

*L'allieva* (1923-1924, Rovereto, MART). Sironi concepisce qui una figura femminile angolosa, che sembra riverberare gli oggetti intorno a essa, i quali fungono anche da suoi attributi: una squadra, una bottiglia di ceramica, una scultura di figura femminile alla sua sinistra. La figura è composta partendo da contrasti di superfici di luce e ombra, e la collocazione delle mani sul tavolo tende a darle una conformazione piramidale<sup>22</sup>. In un certo modo, essa costituisce ancora una figura-enigma per lo spettatore e, in questo senso, si avvicina alla nostra *Indovina*. Le due opere sembrano anche esprimere l'idea del passaggio, ossia, la sintesi di cui parlavano i due artisti nel 1920, come pure Margherita Sarfatti nel suo salotto:

“La deformazione non deve avere per unico scopo se stessa, per quanto sia, o sembri, essenzialmente logica. Bisogna invece che la deformazione sia una necessità ritmica per la costruzione ritmica e la chiusura ritmica del quadro. [...] Se questo scopo è raggiunto, tutte le parti del quadro sono indispensabili e imm modificabili.

Il chiaroscuro deve esistere dove, come e quando lo esigono il ritmo particolare di una forma e il ritmo generale del quadro. [...] Se in un quadro si può indifferentemente togliere, variare o spostare una parte, ciò significa che il ritmo di quella parte non è intimamente legato al ritmo generale del quadro, *e che il quadro non è architettonicamente solido*. Tutto, invece, nel quadro, ‘deve’ essere

necessario, inamovibile, fatale.

[...]

Concludendo, è assurdo uscire dalla pittura per andare avanti ad ogni costo. È assurdo e vile ritornare al museo, *plagiando* per rimanere nella pittura. Bisogna andare avanti ad ogni costo, *portando avanti tutti i valori plastici conquistati, e conquistandone dei nuovi con un'ampia e forte visione sintetica*<sup>23</sup>.

*L'indovina* e *L'allieva* cercano di esercitare la costruzione compositiva del quadro, che risulta in entrambi i casi "architettonicamente solida". Inoltre, se il riferimento alla ritrattistica del Rinascimento è evidente ed è stato notato da vari autori, non si tratta propriamente di un plagio di quello che essi intendono come valori plastici già raggiunti. Le due figure sono, così, nuove proposizioni plastiche e si trovano sulla soglia tra il passato (la destrezza degli artisti e il dominio della loro disciplina) e il futuro (dalla decostruzione futurista alla ricostruzione). In tal senso, sembrano costituire l'alternativa alla proposta di De Chirico, in quegli anni, di copiare semplicemente i maestri rinascimentali (come fece lui con Raffaello). Il carattere solenne, semplice, sintetico e costruito di queste figure esprime non solo gli ideali proposti da Funi, Sironi, Dudreville e Russolo nel 1920, ma soprattutto gli elementi che, per Margherita Sarfatti, sarebbero il fondamento di una pittura italiana moderna, promuovendo la sintesi tra l'esperimento avanguardista futurista e la tradizione italiana dell'arte.

Funi, accanto a Sironi, è l'artista che, per la Sarfatti, è stato protagonista di questa pittura italiana moderna, che ella ha forse ritenuto la forma più legittima di manifestazione del nuovo ordine sociopolitico stabilito nel suo paese dal 1922. In questo modo, nel suo esilio argentino, e nei consigli per gli acquisti della coppia Matarazzo, la presenza dell'*Indovina* nella lista

delle opere comprate sembra testimoniare il significato che ha questo momento nella storia dell'arte moderna italiana. Oltre a ciò, l'opera di Funi – come pure le opere di altri artisti del Novecento italiano ora nella collezione del MAC-USP – apre nuove prospettive d'interpretazione e approccio della produzione artistica brasiliana negli stessi anni. Alcuni studi brasiliani indicano il rapporto tra artisti brasiliani, principalmente i membri del cosiddetto Gruppo Santa Helena<sup>24</sup>, e il Novecento italiano. Esiste, effettivamente, un contatto anteriore di questi artisti brasiliani con l'Italia. Nel contesto del Novecento italiano, meritano risalto Hugo Adami e Paulo Rossi Osir. Adami visse in Italia tra il 1922 e il 1928, conobbe De Chirico e appare tra gli espositori nel catalogo della *Mostra del Novecento italiano*, nel 1929, a Milano. Più significativo è il caso di Paulo Rossi Osir, che ebbe un contatto personale con Margherita Sarfatti, la quale valutò la produzione di Rossi Osir e, in un testo pubblicato in Argentina, nel 1947, mise in rilievo l'artista nel capitolo scritto sul Brasile<sup>25</sup>. Troviamo, così, tracce dei rapporti tra gli ambienti artistici italiano e brasiliano negli anni Venti e Trenta, i quali tuttavia devono ancora essere adeguatamente studiati, così come la fortuna critica di Funi e Sironi in Brasile. Funi rientra nella collezione del Museo di Arte Moderna di San Paolo, nel 1948, come sei opere di Sironi. La sua *Indovina* compare nella prima mostra della collezione del MAM, nel 1949, nell'esposizione organizzata in collaborazione con l'Università di San Paolo, nel 1950, *Pintores Italianos Contemporâneos* (Pittori Italiani Contemporanei), e nell'esposizione commemorativa del quarto centenario di San Paolo, organizzata dal primo MAM tra il 1954 e il 1955. Allo stesso tempo, Funi partecipò come uno degli artisti rappresentanti dell'Italia alla II Biennale di San Paolo, nel 1953<sup>26</sup>. Quanto a Sironi, ebbe

una mostra individuale nel primo MAM nel 1949, e le sue opere, comprate dalla coppia Matarazzo, figurarono in altre esposizioni della collezione del museo fino al 1959.

Questi primi indizi costituiscono uno spunto iniziale per ricostruire le reali dimensioni degli scambi tra Margherita Sarfatti e il Brasile. L'opera di Funi è una traccia del significato del Novecento italiano all'interno del dibattito sul modernismo in Brasile, nel corso degli anni Venti.

Questo articolo è stato presentato nel dicembre 2009. Dal gennaio 2010 è nato un progetto di collaborazione fra l'autrice e la prof.ssa dott.ssa Márcia Rizzutto, dell'Istituto di Fisica dell'Università di San Paolo, che ha prodotto le prime analisi radiografiche e a infrarossi del dipinto di Funi, e ha anche permesso di identificare, sul verso del quadro, un'etichetta della Galleria Milan, del 1933. L'elaborazione dei nuovi dati è ancora in corso.

1. Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) è uno dei più importanti critici d'arte brasiliani. Il suo contributo al dibattito sul modernismo in Brasile ha inizio con la sua partecipazione alla *Semana de Arte Moderna* [Settimana d'Arte Moderna] del 1922, a San Paolo, e poi, negli anni Trenta, come direttore della Sezione di Arti plastiche della Biblioteca Municipale di San Paolo, nella quale comincia a pensare al progetto di un museo d'arte moderna. Cfr. A. Fabris, *Um 'Fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, in *MAM 60*, (San Paolo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 16 ottobre-14 dicembre 2008), a c. di A. Fabris, L.C. Osorio, San Paolo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, pp. 14-89. Tra i numerosi saggi e recensioni che Milliet ha pubblicato, il più conosciuto è *Marginalidade da pintura moderna* [Marginalità della pittura moderna], pubblicato dal Dipartimento di Cultura del Comune di San Paolo nel 1942 e

presentato come conferenza al primo congresso della AICA, a Parigi, nel 1949.

2. Francisco Matarazzo Sobrinho, conosciuto come Ciccillo Matarazzo (1898-1977), apparteneva a una famiglia agiata di italiani immigrati a San Paolo dalla zona di Salerno e diresse la Metallurgica Matarazzo, una delle varie imprese costituite per iniziativa di suo zio, il conte Francesco Matarazzo, stabilitosi in Brasile nel 1881. Ciccillo stabilì la propria identità come mecenate delle arti, incentivando in modo particolare l'arte moderna, a partire dagli anni Quaranta. Oltre a essere stato il fondatore e presidente del Museo d'Arte Moderna di San Paolo, gli si deve la creazione di altre importanti strutture culturali della città, come la Biennale di San Paolo, la Cinemateca Brasiliana, il Teatro Brasiliano di Commedia e la Compagnia Cinematografica Vera Cruz, la prima del paese.

3. Le iniziative per avvicinare l'ambiente artistico e intellettuale di San Paolo agli Stati Uniti furono favorite, tra l'altro, dalla presenza e dalla collaborazione di economisti nordamericani, appartenenti alla cosiddetta Scuola di Chicago, nella formazione della Scuola Superiore di Sociologia e Politica di San Paolo. L'allora console nordamericano, Carleton Sprague Smith – collega di Sérgio Milliet nella Scuola – mise in contatto Milliet e, in seguito, Ciccillo Matarazzo, con Nelson Rockefeller (allora presidente del MoMA). A sua volta, Rockefeller visitò il Brasile nel 1946 e in quell'occasione donò 13 opere per incentivare la creazione di musei d'arte moderna a San Paolo e a Rio de Janeiro. Cfr. A. Fabris, *op. cit.*

4. Yolanda de Ataliba Nogueira Penteado (1903-1983) discendeva da una ricca famiglia paulista di "fazendeiros" di caffè. Il suo interesse per l'arte e la sua frequentazione dell'ambiente artistico brasiliano nacquero in gran parte grazie a sua zia, Olívia Guedes Penteado – importante patronessa dell'arte moderna a San Paolo, la cui casa ospitò uno dei salotti modernisti della seconda metà degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta.

5. (Firenze, 1888-Meudon, 1971). Il contatto di Ciccillo e Yolanda con Magnelli avvenne, in primo luogo, per il fatto che l'artista aveva un fratello industriale – Aldo Magnelli – che viveva a San Paolo.

6. Y. Penteado, *Tudo em cor-de-rosa*, San Paolo, Editora Nova Fronteira, 1976.

7. Cfr. MAC-USP, Reparto Catalogazione, cartelle di documentazione della donazione Ciccillo Matarazzo. Inoltre, in una lettera di propria mano dell'artista Mario Sironi (15 ottobre 1946) a Livio Gaetani, e in un'altra, pure di propria mano, dell'artista Felice Casorati, è citata Margherita Sarfatti, suggerendo la sua

intermediazione negli acquisti effettuati da Ciccillo (cfr. MAC-USP, Reparto Catalogazione, cartelle dei rispettivi artisti). Sarfatti si trovava in esilio, in Argentina, dove rimase dal 1938 fino al 1947.

**8.** Questo gruppo di opere è oggetto di studio dell'autrice, in una ricerca in corso, iniziata nel settembre 2008.

**9.** Cfr. N. Colombo, *Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti (II)*, Milano, Leonardo Arte, 1996. L'opera non è pubblicata. Inoltre, in una comunicazione personale con Colombo, che ebbe l'occasione di vedere una riproduzione del quadro del MAC il 13 luglio 2009, è stato confermato che l'opera è inedita.

**10.** In una lista dattiloscritta trovata presso la documentazione del primo MAM di San Paolo, ci sono altri dati che meritano di essere investigati per stabilire la provenienza dell'opera, quali il numero di catalogazione dell'opera nella Galleria Il Milione (cat. 3868) e un timbro della Galleria Gian Ferrari, nel verso dell'opera (attualmente non più visibile, a causa di una placca di legno posta sul verso del quadro, probabilmente per un intervento conservativo).

**11.** Come nel caso di un'opera attualmente d'ubicazione ignota, presentata alla Biennale di Venezia del 1926. Si veda *Calliope*, 1921, olio, riprodotta in N. Colombo, *Achille Funi*, cit., ill. 116. Infatti, anche il vestito sembra essere lo stesso portato dalla modella dell'*Indovina*. Si potrebbe, in un primo momento, pensare a una versione anteriore del dipinto del MAC. Però la composizione non ritiene un chiaro riferimento alla tradizione quattrocentesca, come nel dipinto del MAC.

**12.** Cfr. N. Colombo, *Funi e la "geometria della vita"*, in *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, (Milano, Museo della Permanente, 27 gennaio-22 febbraio 2009), a c. di N. Colombo, Milano, Giorgio Mondadori, 2009, pp. 11-32, soprattutto alle pp. 20 e 21, quando l'autrice parla delle opere del periodo in causa.

**13.** Cfr. N. Colombo, *Funi e la "geometria della vita"*, cit., p. 21, quando parla della rappresentazione che "prende corpo in una selva organizzata di linee minerali severe, esiti maturati dalla riflessione sulla 'rocciosa evidenza plastica dei Tura e dei Cossa'".

**14.** Per la descrizione dell'accoglienza della copia della *Muta* (collezione privata) fatta da De Chirico, si veda *On Classic Ground: Picasso, Léger,*

*De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, (Londra, Tate Gallery, 6 giugno-2 settembre 1990), a c. di E. Cowling, J. Mundy, Londra, Tate Gallery Publications, 1990, pp. 75-76.

**15.** *On Classic Ground*, cit., p. 76, citando De Chirico in un articolo del 1920 per la pubblicazione "Il Convegno".

**16.** Cfr. *Il Novecento italiano*, a c. di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003, pp. 18-22. Si veda soprattutto la nota 5 di Pontiggia, che rivisita l'origine del testo e lo scontro di questi artisti con i metafisici De Chirico, Savinio e Carrà, in particolare un articolo di De Chirico, pubblicato nella rivista "Valori Plastici" nel 1919: *Il ritorno al mestiere*.

**17.** Cfr. P. Torriano, *Achille Funi*, Milano, Edizioni del Milione, 1946 (2ª edizione), tav. 2.

**18.** La somiglianza tra le due opere era già stata osservata dalla nipote della critica, Margherita Gaetani, in una conversazione informale a Roma il 4 luglio 2009, quando lei vide una riproduzione dell'*Indovina*.

**19.** *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, cit., p. 64.

**20.** M. Sarfatti, *I quadri a Bottega di Poesia*, "Il Popolo d'Italia", 10 novembre 1922, ripubblicato in *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, cit., p. 64.

**21.** Casorati dipinse un paesaggio, dove si vede un edificio di tipo rinascimentale con una torre massiccia e una struttura di portici, presenti anche nelle pitture metafisiche di De Chirico.

**22.** Sironi aveva preparato altre composizioni in cui contrapponeva figure femminili a statue e a elementi di architettura classica, come *La modella dello scultore* (1923-1924 circa, Roma, collezione privata). Cfr. *On Classic Ground*, cit., p. 243.

**23.** *Il Novecento italiano*, cit., pp. 21-22. Il corsivo è mio.

**24.** Cfr. T. Chiarelli, *O Novecento e a arte brasileira*, "Revista Italianistica", II (3), 1995, pp. 109-134.

Chiarelli studia qui quattro artisti brasiliani: Paulo Rossi Osir, Hugo Adami, Fulvio Pennacchi (di origine italiana, stabilitosi in Brasile dal 1929) e lo scultore Galileo Emendabili. Nella biblioteca di Paulo Rossi Osir, attualmente parte delle collezioni rare della biblioteca del MAC, si trova un piccolo saggio di Giovanni Scheiwiller su Sironi, pubblicato nel 1930 (G. Scheiwiller, *Mario Sironi*, Milano, Hoepli, 1930, collezione Arte Moderna Italiana, n. 18), tra altre pubblicazioni italiane del periodo.

**25.** Cfr. M. Sarfatti, *XV. Terra do Brasil*, in *Espejo de la Pintura Actual*, Buenos Aires, Argos, 1947.

**26.** Con due opere del periodo futurista.





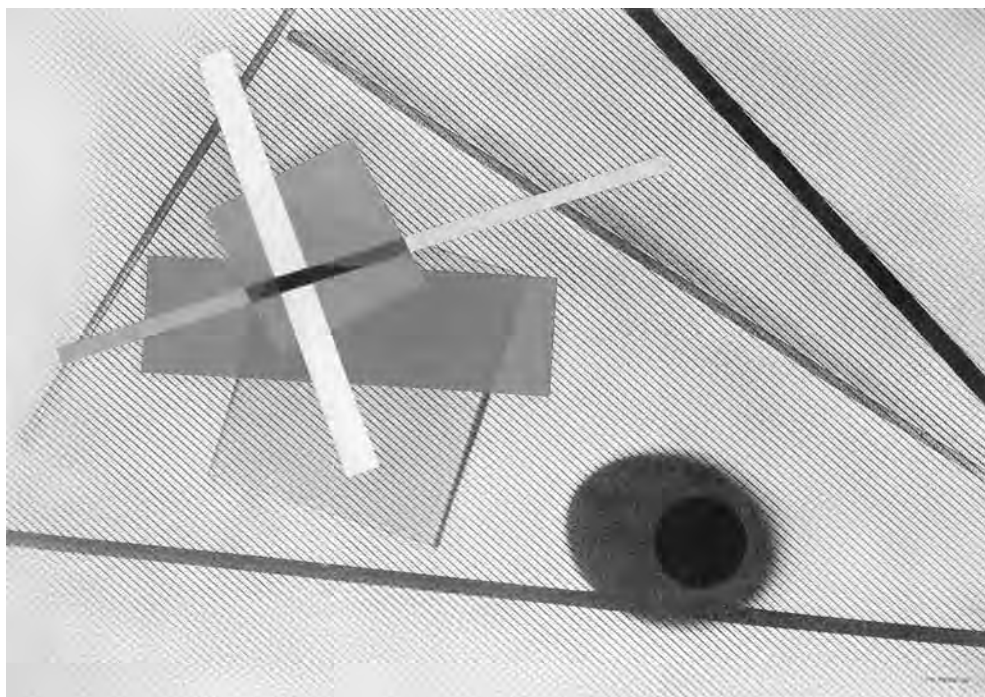


Fig. 1. Luigi Veronesi, *Diagonale 5*, 1939, olio e fotogramma su tela, Valencia, IVAM

## Pittura, fotografia, cinema in Luigi Veronesi

*Luciano Caramel*

Luigi Veronesi, oltre che persona rara, per purezza di comportamento, generosità d'animo e apertura culturale, che ne esaltavano l'intelligenza, al di là della sua semplicità ed umiltà francescana è stato un artista complesso, per varietà di direzioni, scelte e risultati. Complessità, e ricchezza mi viene da aggiungere, potenziata dall'ampiezza temporale del suo impegno, quotidiano, privo di soste, dagli anni Venti a quasi tutti i Novanta, di cui ho avuto il dono di essere testimone fin dalla metà degli anni Cinquanta, stimolato dalla sua carica umana e dalla sua gratuita amicizia. Complessità fondante, sempre, la sua attività, e di conseguenza chiave necessaria alla comprensione dell'intero suo itinerario, al di là della mera constatazione di una poliedricità che è stata piuttosto causa di incompiutezza. Veronesi pittore, fotografo, filmmaker, grafico editoriale e pubblicitario, scenografo, costumista, autore di marionette per il teatro, sperimentatore dei rapporti tra colore e musica accostato settorialmente e non nell'unitarietà di una caratterizzante tensione alla globalità ha creato disorientamento, incompiutezze, disinteresse e giudizi negativi, aggravati dalle sue matrici non accademiche e dalle sue posizioni ideologiche marxiste e antiidealistiche.

Dagli anni Trenta Veronesi fu una figura anomala, come lo fu quella di Munari. La Galleria del Milione, che dalla metà del 1934 fu il centro dell'esplosione dell'astrazione geometrica degli anni Trenta in Italia, di fatto lo ignorò, perché non era solo pit-

tore, ma anche altre, troppe cose. Veronesi vi tenne soltanto una piccola mostra di xilografie nel 1934, insieme a un altro grandissimo artista, Josef Albers. Poi più nulla, anche proprio per motivi ideologici, imperante il pensiero e il metro di Carlo Belli e di quanti a lui si ispiravano, per non dire del contrasto con le implicazioni politiche filofasciste dei Ghiringhelli e di altri membri del cenacolo, mentre Veronesi era, per ispirazione umanitaria, sull'opposto fronte del comunismo, come del resto Reggiani, che però, pittore-pittore e con solide basi accademiche, aveva nonostante ciò tutte le carte in regola per essere accettato senza riserve; diversamente da Veronesi, che, irrituale, poneva dei problemi, superabili solo evitando un accostamento settoriale e parcellizzato del suo lavoro, con una disponibilità allora anacronistica, a Milano in particolare, per lo stesso predominio del Novecento, del quale ai suoi esordi il medesimo Veronesi ebbe a risentire.

Sono per questo lieto del tema che mi è stato dato per ricordare qui, oggi, nella prestigiosa sede del Castello Sforzesco, alla presenza di un pubblico così numeroso, il grande maestro nella sua pluralità, appunto, di direzioni di ricerca e operative, non isolate e autonome, ma interferenti, dove la pittura ha un ruolo principe, peraltro interagendo sostanzialmente con la fotografia e il cinema, in un contesto tendente ad un'arte totale. Con matrici anche bauhausiane, pur esse anomale nel contesto italiano di allora, e in un certo senso anticipando, o almeno preannunciando, e in alcune ricerche addirittura già sperimentando (nelle indagini sul rapporto suono colore, ad esempio...) gli sviluppi intermediali della seconda metà del Novecento.

Irritualità, quella di Veronesi, che a livello di linguaggio si concreta in una polidimensionalità estranea agli schemi e alle allora inattaccabili definizioni statutarie linguistiche tradizionali, che Veronesi, pare un paradosso, mette in discussione praticandole e re-

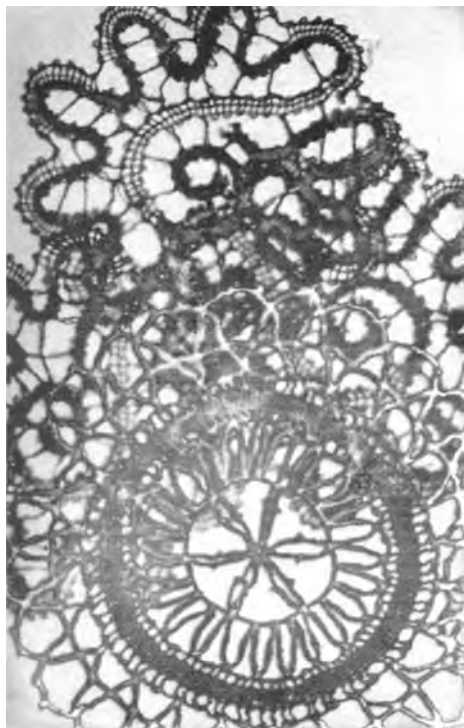


Fig. 2. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1927

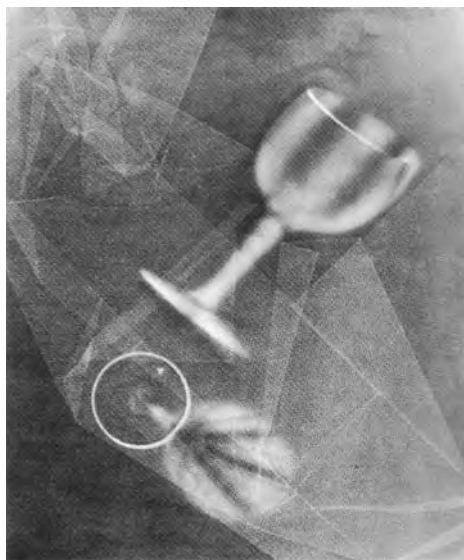


Fig. 3. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1933

lazionandole tutte. Uso intenzionalmente il termine inusitato “polidimensionalità” e non il più tecnico “poliedricità”, mutuandolo dal geniale architetto e pensatore comasco Cesare Cattaneo, morto appena trentenne nel 1943, che parlava e scriveva di polidimensionalità non come molteplicità di dimensioni in senso solo quantitativo e formale, ma come loro tensione alla sintesi, all’unità, un’unità organica che egli vedeva realizzata nell’opera d’arte, e in primis nell’architettura, come “armonia profonda, sostenuta da più risonanze [...], espressione di un mondo morale più elevato, dove gli atti e i pensieri sono retti da una totale coerenza”<sup>1</sup>.

È quanto sente e persegue Veronesi, tuttavia estraneo a intenzionalità e tensioni simboliche e spiritualiste, come invece Cattaneo o il grande Kandinskij, autore nel 1912 del fondamentale volume *Sullo spirituale nell’arte*, che nel 1910 affermava: “L’uomo parla all’uomo del sovrumano: è questo il linguaggio dell’arte”<sup>2</sup>. L’“armonia profonda” a cui tendeva laicamente Veronesi è immanente al fare arte e ai suoi frutti, ma è parimenti qualcosa che non si esaurisce nella singola opera, né nelle particolari tecniche e scelte linguistiche, da considerare, tuttavia, come componente integrante e determinante e soprattutto mai, riduttivamente, come forma di un contenuto.

In tutto il lavoro di Veronesi si riconosce la preminenza dell’interazione qualificante della forma-immagine. Poiché è questa che lo interessa, non si avvicina ad altre forme, di semplice citazione, presentazione o rappresentazione. Il suo è un lavoro sulla forma-immagine, condotto su più tavoli, nello stesso tempo. Certo con qualche nesso, non esclusivo né testuale, col futurismo, per la componente sperimentale, di ricerca, soprattutto, che lo avvicina, ad esempio, a Balla. Il futurismo rappresentava la velocità, non tanto e non solo la temporalità dell’immagine in quanto tale, per Veronesi preminente. Il fotogramma, la fotografia e, ancora di più, il cinema gli permettono que-



Fig. 4. Luigi Veronesi, copertina di "Campo Grafico", n. 7, luglio 1933

Fig. 6. Luigi Veronesi, annuncio pubblicitario da "Campo Grafico", nn. 9-12 settembre-dicembre 1936

sta visualizzazione del movimento, non nel senso di una rappresentazione grafica, ma come ricerca della forma-immagine in una dimensione non solo spaziale ma spazio-temporale. Tutto il suo discorso è all'interno di una forma che diventa immagine essa stessa, non rappresentativa della realtà esterna. L'interazione, il connubio, il rapporto tra pittura e grafica, pittura, fotografia e cinema entrano allora in un discorso completamente diverso di grande interesse, anche metodologico, alla cui radice c'è, come già s'è detto, una posizione fortemente anti-idealista, da cui dipende l'incapacità dell'artista di concepire la forma se non entro rapporti relazionali. Di qui il passaggio di Veronesi, con i fotogrammi e i collages, dalla grafica al



Fig. 5. Luigi Veronesi e Battista Pallavera, montaggio da "Campo Grafico", n. 12 dicembre 1934



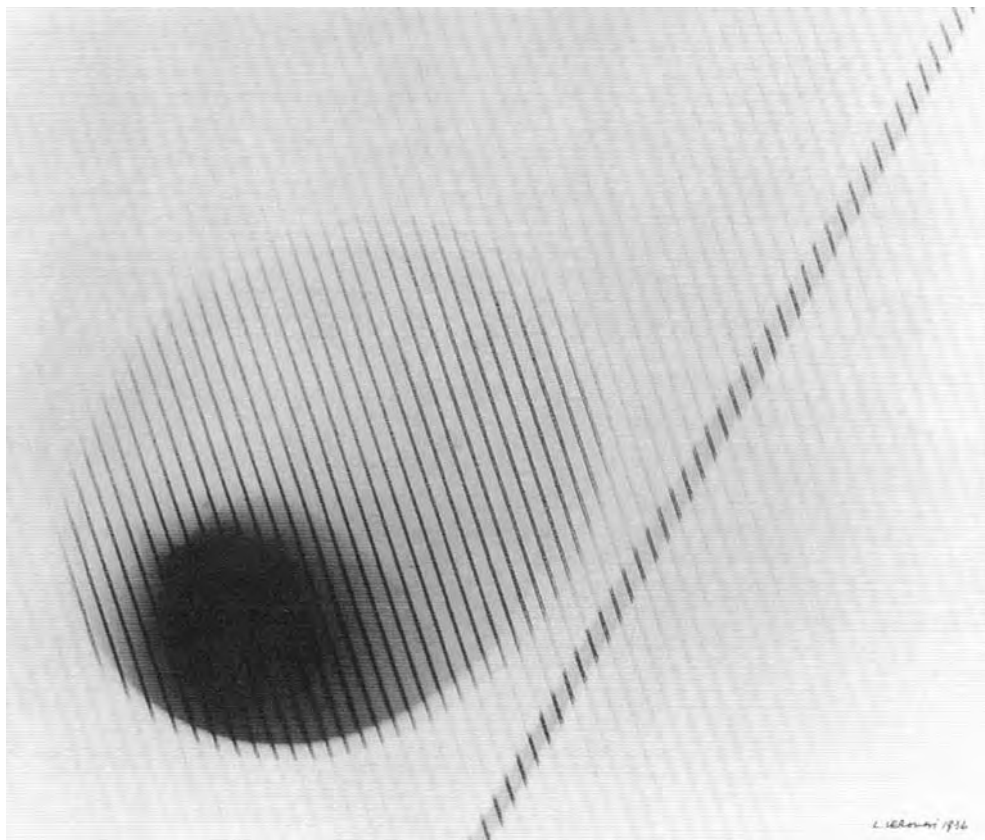


Fig. 7. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1936

connubio con la fotografia, in un contesto dinamico spazio-temporale che è centripeto e centrifugo e continuerà in quello, primario, con la pittura, alla quale l'artista approda più tardi, nel 1934, e solo nel 1938 con quella a olio su tela.

Al fianco della pittura Veronesi pone anche la musica, capace di stimolare la sua prioritaria attenzione al ritmo e quindi alla dinamica della successione nel tempo delle forme. Si tratta di un parallelismo fondamentale per tutti i primi sviluppi dell'astrattismo – al di là delle banalizzazioni che talvolta ne vengono fatte, ad esempio parlando del rapporto tra Kandinskij e Schönberg – che

Veronesi ha sempre approfondito, eseguendo tra l'altro un numero notevolissimo di tavole che sono le trascrizioni grafiche di interi componimenti musicali<sup>3</sup>.

Luigi Veronesi, è ben noto, realizzò dei film astratti, ma anche dei film non astratti, con riprese tradizionali<sup>4</sup>. Tra il 1938 e il 1985 ne girò tredici, per la maggior parte perduti a causa dei bombardamenti del 1943. Il suo *Film n. 1*, del 1938, era addirittura un film-verità sulla "Traversata diagonale della città in tram da un capolinea all'altro, dalle sei alla dieci del mattino, per riprendere la metropoli che si sveglia", in cui colse e fissò con la cinepresa il macellaio che apriva la sa-

racinesca, l'ortolano, l'operaio che andava a lavorare eccetera. Esegui poi anche dei film in cui coesistono sequenze astratte e riprese dal vero, come, ad esempio, *Film n. 2. Caratteri*, dell'anno successivo, il cui titolo si riferisce ai caratteri da stampa ed è molto interessante perché sottolinea sin dall'inizio l'importanza del lavoro manuale, che a Luigi interessava sia ideologicamente sia umanamente, considerandosi egli stesso un artigiano: si parte dalle mani dei lavoratori al lavoro e si arriva alla liberazione dei caratteri tipografici, in un gioco quasi surrealista. Doveva essere estremamente interessante anche una delle opere cinematografiche di Veronesi che sono andate perdute, il successivo *Film n. 3. Viso e colore*, del 1940, a giudicare dalla motivazione assegnatagli per la vittoria nel 1949 nell'importante Festival di Knock-le-Zout, in cui si legge:

“Il grande premio del colore all'italiano Luigi Veronesi per i suoi *Studi sul colore* (1940-42), degli studi molto interessanti di avvicinamento e di trasformazione dei colori che si direbbero dipinti a mano, dei saggi di modificazione dell'espressione di un viso sotto l'effetto di proiettori di luci diverse su uno stesso maquillage, dei calcoli sull'intensità dei colori seguendo la dimensione della loro superficie e la rapidità dei loro passaggi.”

I fondamenti dei film astratti di Veronesi – in particolare il *Film n. 4*, del 1940, un capolavoro, la cui scansione ritmica si ispira alla musica dell'*Histoire du soldat* di Stravinskij e il *Film n. 6* del 1941 – restano la pittura e la sua aspirazione alla temporalità dell'immagine. Questi film si propongono di far vedere lo sviluppo nel tempo dell'immagine e non solamente di fissare il momento che presuppone questo sviluppo o lo mostra ormai concluso, come di necessità avviene nel quadro, anche futurista, che, seppur carico di una potenziale energia temporale, rimane bloccato, in quella che Cesare Brandi chiamava “astanza”. Processo che nel 1981 Vero-

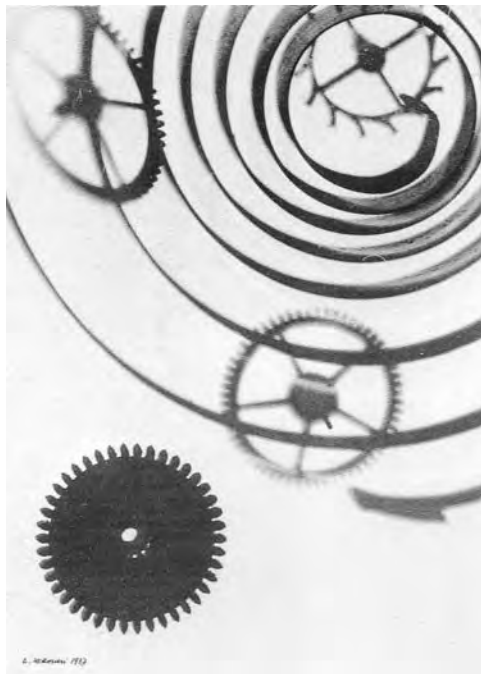


Fig. 8. Luigi Veronesi, *Fotogramma*, 1937

nesi precisava affermando:

“Non credo che il cinema abbia influito sulla pittura. I pittori, almeno questa è stata la mia esperienza, hanno individuato in tale strumento la possibilità di realizzare il vero dinamismo, il vero movimento che nella pittura era soltanto suggerito. Il cinema mi permetteva di realizzare le forme che avevo pensato in un movimento reale”<sup>5</sup>.

Veronesi ribalta così la prospettiva: non è il cinema che lo influenza a fare un tipo di pittura potenzialmente dinamica, sviluppando l'eredità del futurismo, è invece la pittura che porta già in sé la tensione a realizzare, nel cinema, il movimento reale. La necessità di una valutazione globale del polidimensionale impegno dell'artista, che

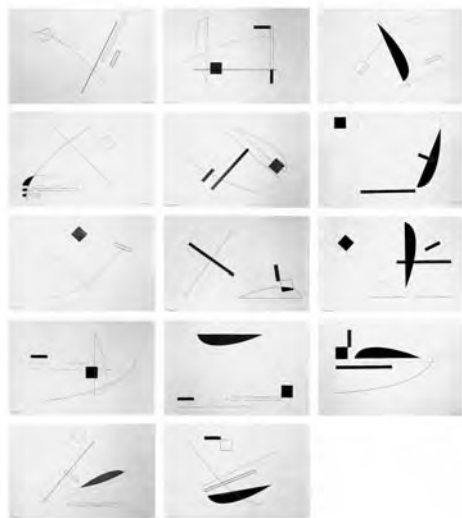


Fig. 9. Luigi Veronesi, *14 Variazioni di un tema pittorico*, 1936, Rovereto, Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Provincia Autonoma di Trento

qui ho sottolineato, ha però talora avuto la conseguenza negativa, che va contrastata e superata, di sottintendere e/o non considerare come meriterebbe la specifica qualità, e spesso eccellenza, dei suoi singoli indirizzi e progetti di ricerca e degli stessi risultati, sempre molto alta, anche quando, da pittore, Veronesi affronta altri linguaggi, come nei film dipinti a mano fotogramma per fotogramma, procedimento che gli consentiva di utilizzare l'effetto dello svolgimento temporale della pellicola. Col risultato di veri e propri quadri eseguiti per il cinema da un Veronesi che non è solo pittore e che non è propriamente un fotografo. E che muove, indubbiamente, dalla pittura, per lui sempre e da sempre primaria, per realizzare poi, con altri *media*, operazioni completamente autonome, con scambi tra i linguaggi espressivi che, va segnalato, non comportano la supremazia dell'uno sull'altro, o sugli altri: un atteggiamento che si manifesta già nel 1927, a partire da alcune opere grafiche, e si perpetuerà e svilupperà

nei rapporti creativi con la fotografia, con interscambi interni che impediscono di parlare singolarmente di grafica o fotografia. Nei primi fotogrammi non troviamo forme isolate, ma un campo più ampio che ha poi delle sgranature diverse. Tutto ciò con presupposti anche teorici espressi in alcuni scritti, di notevole rilievo, sulla grafica, il cinema e la fotografia, pubblicati negli anni Trenta e Quaranta in riviste specialistiche, quali "Campo Grafico", "Casabella" e poi "Ferrania"<sup>6</sup>, e in volumi su temi specifici ripresi da molti altri autori, anche in tempi recenti e recentissimi, per la loro precisione e chiarezza comunicativa: tra essi, *Note di Cinema*, con Attilio Giovannini e Antonio Chiattonne, e *Impariamo a cinematografare*, con Alfredo Ornano<sup>7</sup>.

1. Cfr. Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi d'Architettura*, Milano, Libreria Artistica Salto, 1941, p. 45 e *passim*.
2. Cfr. Wassily Kandinsky, *Tutti gli scritti*, a c. di Philippe Sers, Milano, Feltrinelli Editore, 1974, p. 258.
3. Si veda, ad esempio, il libro *14 variazioni di un tema pittorico*, stampato dalla tipografia Lucini nel 1939, che raccoglie il lavoro di Veronesi del 1936 e le *14 variazioni di un tema musicale* appositamente composte da Riccardo Malipiero nel 1938.
4. Per tutto quanto concerne la sperimentazione e la produzione cinematografica di Veronesi, cfr. Luciano Caramel, *Dalla pittura al cinema: i film di Luigi Veronesi e gli Apparati: Biografia, Filmografia, Sceneggiature* (a c. di Marco Vianello), in *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, a c. di Luciano Caramel e Angela Madesani, (Quaderni Fondazione Cineteca Italiana), Milano, Editrice Il Castoro, 2002, pp.9-64 e 65-76.
5. Cfr. Raffaele Milani, *Il "film assoluto" di Luigi Veronesi*, in "Filmcritica", nn. 319-320, novembre-dicembre 1981, pp. 467-477.
6. Cfr. elenchi e testi in Luciano Caramel, *op. cit.*, pp. 48-55.
7. Attilio Giovannini, Antonio Chiattonne, Luigi Veronesi, *Note di Cinema*, Milano, Edizioni del Guf, 1942; Luigi Veronesi, Alfredo Ornano, *Impariamo a cinematografare*, Milano, Poligono, 1947.



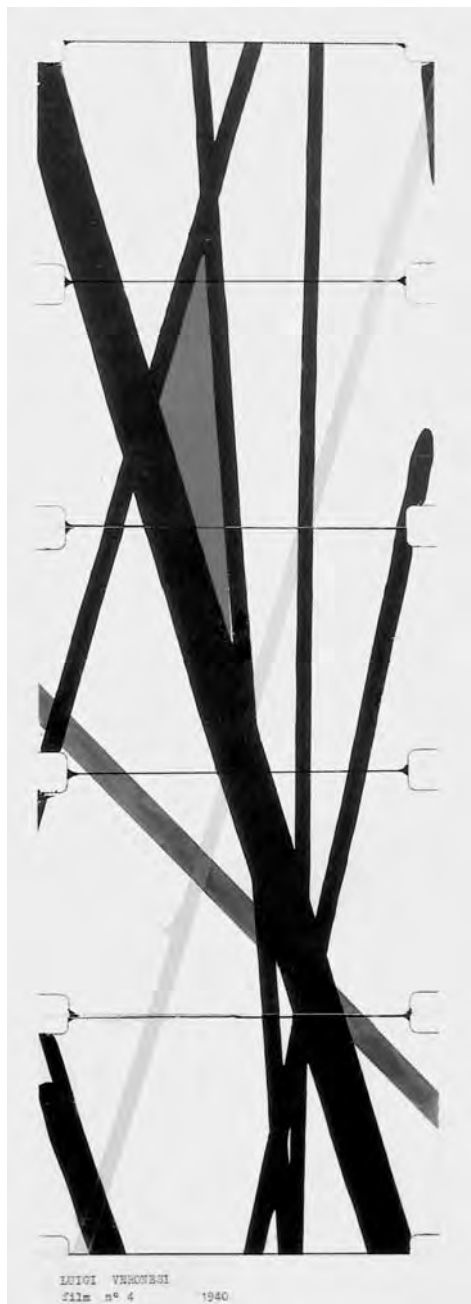


Fig. 10. Luigi Veronesi, *Film 4*, 1940

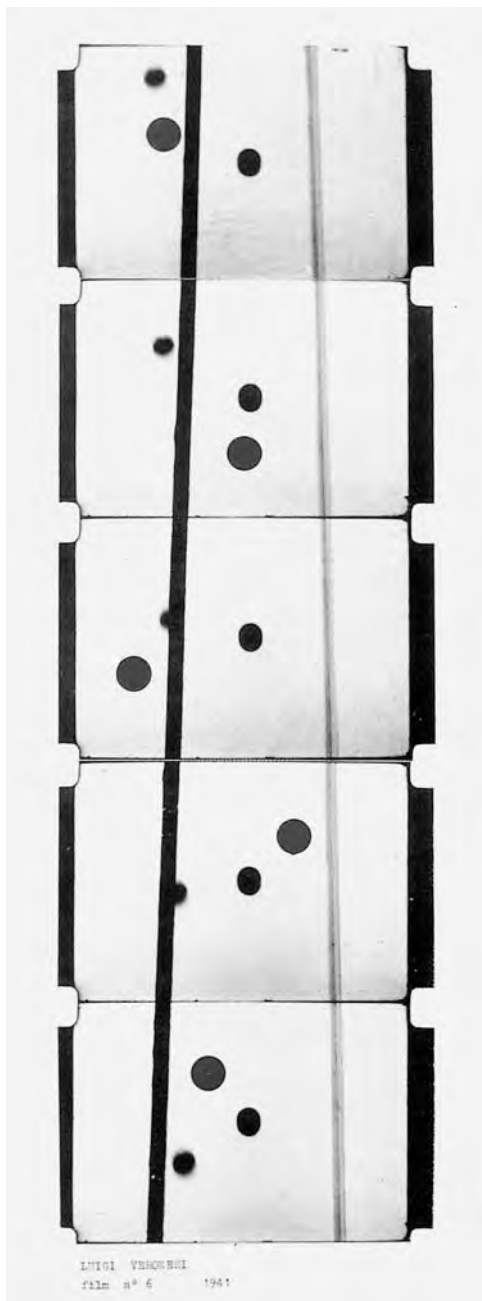


Fig. 11. Luigi Veronesi, *Film 6*, 1941



Fig. 1. Alighiero Boetti, *Formazione di forme (territori occupati da Israele)*, 1967, collezione privata. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

## Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle *Mappe*, 1967-1971

Maria Grazia Messina

La sera del 23 marzo 1972, nella sede dell'associazione Incontri internazionali d'arte, a Roma, a Palazzo Taverna, Tommaso Trini interviene nella rassegna *Critica in atto* con una comunicazione dal titolo ammonitore, *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, una delle poche centrate esclusivamente su un artista. Spogliando il suo discorso, risalta un criterio cui attenersi: quanto il critico è spettatore coinvolto nell'opera, illuminato da questa, altrettanto Boetti "è stato spettatore di altre opere e di altri artisti, specie d'avanguardia, più precisamente è spettatore della storia dell'arte" e tale condizione sopravvive in gran parte, agente e conformante, ora che egli si è fatto "protagonista" di questa stessa storia. Trini indaga e chiarisce i modi di come il lavoro di Boetti, pur nella sua autonomia critica, pur nella sua "resistenza alla delazione", registri e "riproduca" la sostanza di punta degli intenti e orientamenti in corso, e sostiene la tesi da testimone attendibile e partecipe, per aver seguito con assiduità l'artista fin dagli esordi pubblici delle due prime personali del 1967, a Torino e Genova<sup>1</sup>. Niente di cui adombrarsi, sappiamo quanto Boetti, nelle tante interviste rilasciate in seguito, ritornerà su questo dato del fare cose senza "inventare", un fare che, d'altra parte, sfugge del tutto alle maglie del vieto canone delle influenze. Ancora Trini, all'inizio del 1969, al momento di una ormai leggibile confluenza fra ricerche di area poverista, processuale, concettuale,

aveva parlato della sostanziale affinità che artisti diversi, quali Zorio e Nauman, Prini e Serra, scoprivano nello sfogliare riviste e i lavori ivi illustrati, riconoscendosi "necessariamente coinvolti nei medesimi condizionamenti che li hanno portati alle medesime opzioni"<sup>2</sup>. Fra 1967 e 1969 – anni che nella seminale intervista a Mirella Bandini, in parte pubblicata su "NAC" nel marzo 1973, Boetti ricorderà come densissimi di lavoro e sollecitazioni, a cominciare dal ritrovarsi ogni giorno negli spazi della Galleria Sperone, con opere e discussioni nuove<sup>3</sup> – l'artista viaggia virtualmente fra immaginari innescati, confrontati, condivisi, con compagni di strada vicini o distanti, in una rete di suggestioni che si definirà nel 1969, con la svolta propriamente concettuale del suo lavoro, nelle due direzioni delle quadrature ricalcate della serie de *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* da un lato, e del *Planisfero* colorato, propedeutico alle *Mappe*, dall'altro. Percorsi incrociati che val la pena tentare di ricostruire per indizi, con uno scavo forse ingrato, ma altrettanto "intrigato" dall'ipotesi di una via d'accesso alla temperie e ai frangenti dei possibili scambi e discorsi passati fra gli artisti in quel triennio.

Pur nel contesto di una ricerca ancora francamente oggettuale, corre allora fra gli artisti quello che con una definizione sottratta a de Chirico può essere definito quale "sentimento geografico", una sensibilità allo spazio abitato che si dilata nell'immaginario, trasfigurando visivamente e concettualmente il dato di partenza<sup>4</sup>. Il riferimento a de Chirico non è casuale. Nel fascicolo del dicembre 1967 di "Domus", Trini allineava nella stessa pagina la recensione della personale di Boetti alla Galleria La Bertesca di Genova e quella della grande mostra allestita a Torino da Luigi Carluccio, *Le muse inquietanti. I maestri del surrealismo*, imperniata su de Chirico, l'artista più rappresentato con ben ventot-



Fig. 2. Piero Manzoni, *Otto tavole di accertamento* (1958-1960), cartella, Milano, Edizioni di Vanni Scheiwiller, 1962.

to dipinti in due sale monografiche; fra essi *La malinconia della partenza* del 1916, con l'introduzione della carta geografica come quadro nel quadro. L'ispirazione geografica segna tante sortite degli artisti fra Torino e Milano nel successivo 1968, affidata a coinvolgenti installazioni oggettuali, coeve alle ricerche degli Earth Works e della Land Art angloamericana – note dalle riviste, da “Studio International” ad “Art International” ad “Artforum” – e insieme differenziate dal carattere, ora di astratti diagrammi, ora comportamentale e performativo, di queste ultime. Il contesto è quello della mostra che, assieme alla Biennale, doveva costituirsi come evento dell'anno, *Nuovo paesaggio*, concepita entro la programmazione della XIV Triennale di Milano. Arruolando tutta la com-

posita compagine degli artisti post-pop/op e poveristi, la mostra prevedeva una disseminazione caleidoscopica di installazioni effimere, quanto di grande impatto, fra città e natura, sull'asse dell'Autostrada del Sole e delle sue diramazioni, urbane o periferiche. Prevista dalla metà di giugno non venne portata a compimento per la contestazione alla Triennale e l'occupazione della sede ai Giardini, il giorno stesso dell'apertura, il 30 maggio<sup>5</sup>. Eppure si può ben presumere che il progetto avesse aperto dei varchi fino allora inediti per l'immaginario degli artisti coinvolti, fra cui Boetti, Fabro, Paolini, qui citati insieme non solo per la solidarietà che li legava all'epoca. Una riflessione sugli schemi e sugli scardinamenti della consueta sensibilità geografica affiora in specifico da tanti loro lavori di quell'anno, che si avvicendano in incalzanti raffronti e rimandi, in contemporanea come a brevi distanze.

Il via lo aveva già dato Boetti l'anno prima, con *Formazione di forme (territori occupati da Israele)* (fig.1), un dittico dove a una pagina della “Stampa”, si accompagnava un foglio con riportata a ricalco la sagoma del territorio ivi illustrato, le zone di Sinai, Gaza, Gerusalemme e Golan, occupate a seguito della guerra dei Sei giorni, con la sola indicazione, in alto a destra, della data del quotidiano, il 10 giugno 1967. Nelle parole dell'artista, la nuda tautologia del ricalco è tutt'uno con la ragione dell'opera, la spersonalizzazione del disegno: “Ciò che mi interessava è che questi disegni non nascevano dalla mia immaginazione, ma da attacchi di artiglieria, da raid aerei, da negoziati diplomatici...”<sup>6</sup>. *Formazione di forme* è una prima conferma di una sincronica sintonia con l'emergente area concettuale: la porzione di territorio ridotta al suo diagrammatico contorno – forse suggerita dalle *Tavole di accertamento* di Manzoni, pubblicate nel 1962, con le sagome affiancate di Irlanda e Islanda (fig. 2) – è un'opera contigua alla *Map not to Indicate...* di Ter-



Fig. 3. Terry Atkinson, Michael Baldwin, *Map not to Indicate...*, 1967, Londra, Tate Britain.

ry Atkinson e Michael Baldwin (fig. 3): qui la mappa si rovescia, nel senso di designare l'assente, vale a dire tutti gli Stati nordamericani, esclusi Iowa e Kentucky, gli unici le cui sagome siano state riportate a penna, galleggianti su un foglio vuoto. L'assonanza visiva fra i due lavori è già stata più volte citata<sup>7</sup> ed è troppo ardua da districare filologicamente, ma utile a segnalare una profonda diversità di motivazione. Gli inglesi, banalizzandone gli assunti, intendono convertire l'informazione visiva in quella verbale, gli Stati omessi sono citati nel lungo titolo – denudando lo statuto di codice convenzionale dei linguaggi, una premessa a quelle che saranno le operazioni, di matrice wittgensteiniana, del successivo gruppo Art & Language<sup>8</sup>. Boetti, al di là dell'intento constataivo delle *Tavole* di Manzoni, mira a risaltare il ricalco, processo d'appropriazione per eccellenza, che svilisce invenzione formale e tecnica per lavorare sulla centralità dell'idea: “il problema nuovo di essere artisti adesso è di aver una base, che non sia il prodotto artistico ma l'idea e allora... l'idea la puoi attuare con tanti mezzi, che puoi prelevare da quelli che esistono già e ti vanno bene”<sup>9</sup>. La mappa è funzionale all'idea di *Formazione di forme*, un'opera

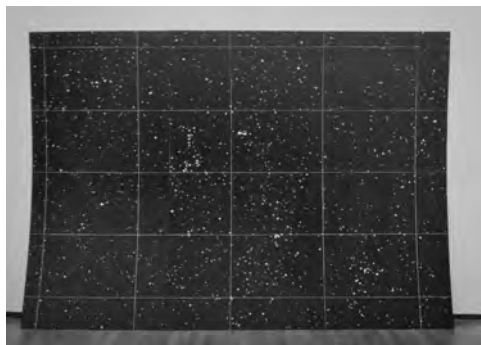


Fig. 4. Luciano Fabro, *Cielo*, 1967, collezione privata.

che intende sganciare la mappa dall'assuefazione di vederla quale codifica statica di un'entità geografica data, per recepirla invece come diagramma di informazioni in evoluzione temporale, affidate al processo storico. Nel successivo marzo 1968, nella personale *Avanti, Dietro, Destra, Sinistra. Tautologie* alla Galleria Notizie di Torino, con lavori firmati all'autunno precedente, Luciano Fabro rilancia il discorso, presentando il *Mappamondo geodetico*, pendolante dal soffitto, tanto più avvincente per Trini – che lo riproduce su “Domus”<sup>10</sup> –, se visto nell'ignoranza della legge di Foucault; e il *Cielo* (fig. 4), una porzione del firmamento stellato evocato in smalto bianco su tre pannelli ricurvi di lamiera nera, risultato di sei mesi di lavoro trascorsi a “ricostruire in simboli illeggibili” un cinquantesimo di una carta del cielo corrispondente al momento zero del 1950. L'artista chiosa con un ennesimo intervento la sua assidua riflessione sulla tautologia, sul “rendersi conto delle cose che già si sanno”, ma questa volta con uno scatto in più di fantasia come di riflessione, in un assunto che sembra una sfida da svolgere alla pari con Boetti, sia per quanto riguarda l'oggetto mappa sia per quanto riguarda l'esercizio che la mette in atto, il disegno. Nel caso di Fabro si tratta, per paradosso, di liberare la mano, di singolarizzare il lavoro in quanto sola azione, e



Fig. 5. Alighiero Boetti, Mostra *Shaman-Showman*, Galleria De Niebourg, Milano, aprile- maggio 1968, da "Domus", 470, gennaio 1969. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

di svincolarlo dall'essere una pratica che conferisce senso, dato che l'astrazione implicita nella codifica della mappa è rilanciata nel mutarne i simboli e nel renderla così indecifrabile<sup>11</sup>. Oltre il portato concettuale, resta che l'immediata efficacia dei due lavori di Fabro risiede nello sradicare l'osservatore dalla consueta ottica geocentrica, per scaraventarlo in una prospettiva cosmica dove il globo terrestre è sottoposto alla sua lenta, incessante rotazione e la distanza, compressa ma abissale, delle stelle spaura, una volta che si entri letteralmente nella mappa, applicandovi un piccolo magnete con le sue indicazioni di sito, avanti, dietro, destra, sinistra. Il successivo 23 aprile, Boetti si concede una pausa immaginifica – un sunto di un più ambizioso progetto am-

bientale, la *Collina magica* da realizzarsi nei dintorni di Ivrea –, inaugurando alla Galleria De Niebourg, a Milano, la personale *Shaman-Showman*, che Trini definirà "scenografia della natura"<sup>12</sup> (fig. 5). Un greto di fiume, aspro di ciottoli, fra Piero Gilardi e Richard Long, copre tutto il pavimento della galleria, costellato da presenze oggettuali – sempre da Trini, "intuizioni fatte oggetti" – che valgono come elementi paesistici, alcuni con allusioni immediate, il *Panettone* di lamiere sovrapposte a mo' di rilievo, il *Pack*, un telone cerato riempito d'acqua dove galleggiavano blocchi di plastica, le aiuole addensate e variopinte dei *Legnetti*, mazzetti colorati di legna da ardere. Il successivo 21 maggio, nel corso della rassegna *Il teatro delle mostre*, alla Galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis a Roma, Boetti inscena *Un cielo* (fig. 6), un esito di un agire immediato e partecipato, quanto quello di Fabro era stato solitario e protratto: il pubblico, al buio e munito di chiodi, creava costellazioni arbitrarie, forando un grande telaio di carta blu, posto diagonalmente fra soffitto e pavimento della galleria, e liberando così dai fori gli abbagli delle luci di faretti retrostanti. Ancora Trini commenta, "è stato l'invito a ridurre l'idea del cosmo, come per Mauri l'idea della Luna a un gioioso e in qualche modo magico modello sperimentale"<sup>13</sup>. Al di là di richiami a soggettive visioni psichedeliche, o, invece, di un gioco collettivo, entro una precoce rinuncia di autorialità, è sempre la nozione di mappa a venire risaltata, nel simularne in termini estremi la realtà di scrittura in codice. In ottobre, la tre giorni di Amalfi, *Arte povera Azioni povere*, rivive la polarità binaria del citato sentimento geografico, la gravidanza metaforica dell'immagine, la *Sfera di giornali* di Pistoletto che diviene un ennesimo *Mappamondo*, con i suoi rimandi cosmici, e l'astrazione cartografica, oggettivata nell'estro dell'ultima tautologia di Fabro, *Italia*, la carta stradale della penisola, sempre imperniata sul per-



Fig. 6. Alighiero Boetti, *Un cielo*, Roma, Galleria La Tartaruga, 21 maggio 1968 (Foto Plinio De Martiis), Latina, Archivio di Stato, Fondo La Tartaruga. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

corso dell'Autostrada del Sole, incollata su una spessa sagoma in lamiera, appesa per il tacco e appena oscillante, con Sicilia e Sardegna avvitate dall'altra parte. L'opera è la diretta conseguenza del precedente *Mappamondo geodetico*; il suo margine di possibile ironia non è quello di una metafora politica per un'Italia allora sottosopra, convocata da tanta critica recente – visto che con una lettera firmata assieme a Carla Lonzi e Giulio Paolini l'artista si era recisamente dissociato dalla contestazione alla Triennale<sup>14</sup>. Si tratta, di nuovo, di un esito di sorpresa visiva rispetto alle convenzioni della rappresentazione geografica, il trovarsi di fronte un territorio capovolto, quindi disancorato, tanto da concedersi, nel suo peso, un minimo indizio di fluttuazioni nel vuoto, come se fosse sottratto alla gravità. Anche qui, poi, la tautologia dell'Italia/sagoma geografica è frutto di un lavoro di ricalco e taglio, "golfetto per golfetto", come dice Fabro a Carla Lonzi, al pari del disegno della mappa ridotta al suo solo contorno, ricavata da "La Stampa" da Boetti. *L'Italia* di Fabro comporta il passaggio della mappa

dalla rappresentazione cartografica di luoghi a un suo fenomenizzarsi in consistenza fisica di territori, una ricerca proseguita dall'artista nel cemento con materiali diversi nelle successive versioni del lavoro, secondo un intento che ancora appare affine a quello di Boetti, col suo filone degli arazzi a ricamo.

Su questa rete di confronti e premesse, non doveva cadere inosservata la pubblicazione di *The Xerox Book* edito a New York da Seth Siegelau in dicembre 1968, un catalogo/mostra di lavori in formato A4 eseguiti con la fotocopiatrice da Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner. Il contributo di Morris, nettamente distaccato dal minimalismo grafico-concettuale, diagrammi o *statements*, degli altri autori, consisteva nell'occupare le venticinque pagine a propria disposizione con la riproduzione in fotocopia della stessa immagine, una vista del globo terrestre dallo spazio (fig. 7), attinta dalle fotografie epocali scattate dalla sonda spaziale Lunar Orbiter I,

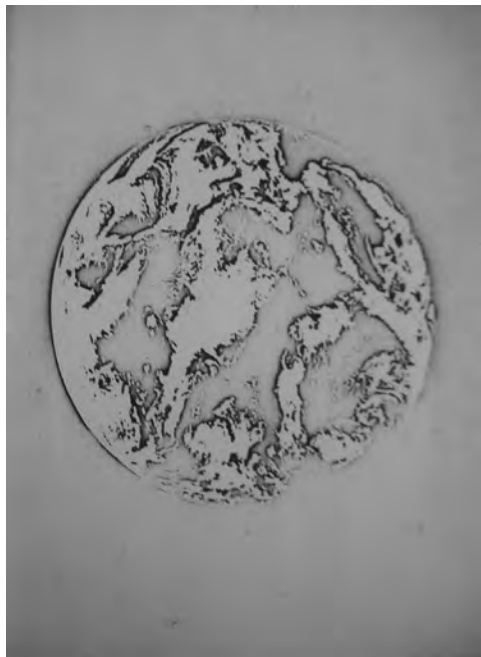


Fig. 7. Robert Morris, pagina in *The Xerox Book*, New York, Seth Siegelau & Jack Wendler, 1968.

la prima a essere sfuggita dall'orbita terrestre, nell'agosto 1966. Ci sono più riscontri che lo *Xerox Book* fosse noto a Boetti nella primavera del 1969, non fosse altro per gli scambi intercorsi con gli americani nel contesto della sua partecipazione alla mostra di Szeemann a Berna, nel marzo- aprile 1969, *When Attitudes Become Form* – dove, fra l'altro, espone un'opera, *Luna*, di cui resta una fotografia (fig. 8), una lavagna con un fitto tratteggio a gessetto bianco, con un effetto affine all'opacità della fotocopia. Il lavoro allora avviato da Boetti sui fogli quadrettati de *Il cemento dell'armonia e dell'invenzione* si pone come un rovesciamento, secondo arbitrarie regole proprie, del matematico sistema di permutazioni, basato sul numero quattro e sul modulo del quadrato, posto in atto da Lewitt nei venticinque fogli del suo contributo al libro, e poi illustrato in *Drawing Series 1968 (Fours)*, pagina pubblicata su "Studio International" nell'aprile

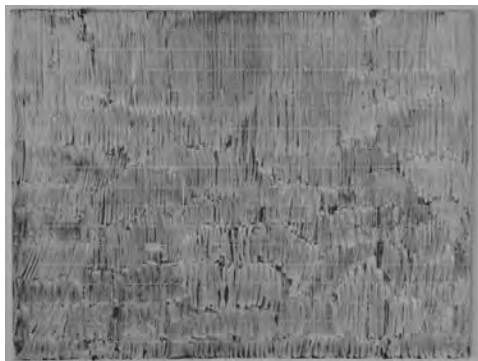


Fig. 8. Alighiero Boetti, *Luna*, opera presentata alla mostra *When Attitudes Become Form*, Berna, Kunsthalle, marzo- aprile 1969. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

1969. I *Viaggi postali*<sup>15</sup>, iniziati dall'estate, comportano l'invio di missive, fra gli altri, a Siegelau, a Weiner, a Lucy Lippard; dall'autunno, la curiosità per la radicale personalizzazione indotta dalla fotocopiatrice induce Boetti alle sperimentazioni di *Autoritratto* e *Nove xerox Anne Marie*, riduzioni del proprio volto alla retinatura tipografica, la sola che potesse essere colta dall'iniziale tecnologia degli apparecchi nello show-room della Rank Xerox a Torino<sup>16</sup>. Il lavoro a sorpresa di Morris entro *The Xerox Book* doveva essere balzato all'attenzione grazie a una clamorosa coincidenza, il primo viaggio extra terrestre di una navicella spaziale, la missione dell'Apollo 8, con le dieci orbite attorno alla luna compiute nella giornata del 24 dicembre 1968, in parte trasmesse in diretta televisiva, e attestate dal nuovo, avvincente, scatto della terra vista dalla luna eseguito allora dagli astronauti. Il lavoro appare congeniale a Boetti per la proiezione d'infinito che viene ad aprirsi nei limiti della pagina A4, per lo stesso motivo che lo tiene avvinto nella primavera del 1969 a ricalcare quadratini, "perché se lo spazio è piccolo, le possibilità sono enormi, potresti farlo in centomila modi, uno diverso dall'altro"<sup>17</sup>. In diretta connessione con questa suggestione, concettuale e ico-





Fig. 9. Alighiero Boetti, *Planisfero politico*, 1969, collezione privata. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

nografica, sembra essere un progetto dello stesso 1969, non portato a termine e ricordato da Anne Marie Sauzeau:

“far fare un mappamondo di notevoli dimensioni che mostri solo i rilievi e le profondità marine, senza la presenza delle acque, i contorni dei continenti non avrebbero potuto essere percepibili, l’effetto doveva essere simile alla superficie lunare”<sup>18</sup>.

Boetti interviene nel corpo vivo della rappresentazione cartografica, alterandone all’assurdo gli elementi costitutivi, così come, fra 1970 e 1974, ne verificherà convenzioni e relatività di dati, con l’avvio del censimento dei *Mille fiumi più lunghi del mondo*, lavoro “pazzesco”, frutto di una gigantesca corrispondenza instaurata con referenti disseminati nei cinque continenti, una borgesiana “pratica della tecnica dello sbaglio”, nella lettura di Bonito Oliva, per

l’affidarsi a un’ingestibile concomitanza di più voci<sup>19</sup>. L’attentato al comune sentire geografico è la conseguenza evidente di tali pratiche, anche se, nella citata intervista con Bandini del 1972, l’artista sosterrà che si trattava di “un lavoro linguistico nato dall’idea delle classifiche, e fatto sulla misurazione, la geografia non c’entra per niente. I fiumi sono difficilissimi da misurare ...”<sup>20</sup>. Ritorna la tangenza e insieme il distacco dall’area concettuale statunitense, in una ripresa alternativa del concetto di “misura” affidata ad atti elementari, come nel lavoro di Mel Bochner, ma qui sfiorata nell’impossibile repertorio inventariale di dimensioni incommensurabili sia spaziali, che temporali, come nei lavori con la posta. Al mappamondo disidratato si affianca, nello stesso 1969, una dilatazione estrema dell’esperienza del viaggio virtuale, condotta con il *Planisfero politico* (fig. 9), un comune planisfero cartaceo, in bianco e nero, campito a pennarello e inchiostro, paese per paese,



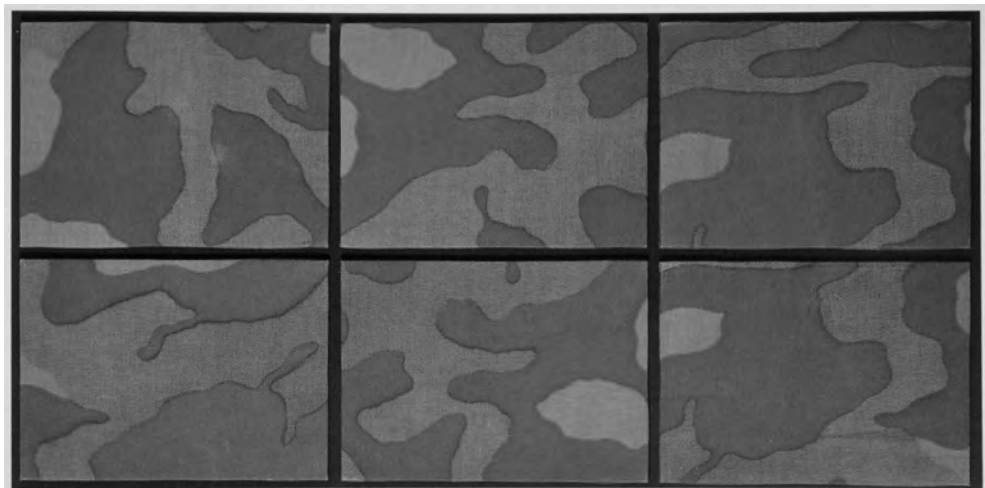


Fig. 13. Alighiero Boetti, *Mimetico*, 1968, Roma, Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

copertina del catalogo trilingue (fig. 11) riportava tale e quale un planisfero con la sottolineatura dei luoghi interessati, aprendo a una vertiginosa dislocazione: per visitare la mostra si trattava di viaggiare per il mondo, non di muoversi per le sale di un museo. Ma l'effettivo spunto iconografico del *Planisfero* di Boetti appare risiedere nel corto circuito instauratosi fra Boetti e Paolini alla seconda mostra dell'arte povera, alla Galleria de' Foscherari di Bologna, nel febbraio 1968. Paolini vi aveva presentato per la prima volta *Averroè* (fig. 12), un'asta portante quindici bandiere afflosciate, facente poi parte di una serie di sette esemplari, tale da racchiudere tutte le bandiere registrabili a scala globale nel 1967. Nell'intento dell'artista non vi era alcun racconto o messaggio, ma ancora una volta la constatazione di un'idea, spinta ai suoi limiti, come egli spiega a Carla Lonzi, in *Autoritratto*:

“La scelta del numero e del tipo di bandiere non ha nessun carattere di leggibilità, ma solo un carattere numerico [...] pretesto, così occasionale, per creare un oggetto che sia forzato nella sua

assurdità, ma non in quanto bandiera, in quanto idea di questo oggetto”<sup>24</sup>.

Da parte sua Boetti, in *Mimetico* (fig. 13), un assemblaggio modulare di sei piccoli ritagli di tela mimetica militare, montati in un'unica opera, verificava nel pattern delle sinuose pezzature, chiare e scure, direttamente accostate, la stessa articolazione cromatica del *Planisfero*, dove le bandiere si toccano senza soluzione di continuità. Come ha scritto Giovan Battista Salerno, *Mimetico* è “un sontuoso velo che nasconde e imita e inquadra il disordine organico della natura”<sup>25</sup>, così come le *Mappe* faranno rispetto al “disordine combinatorio della storia”, per citare un verso di Ezra Pound. È come se le allusive porzioni di terre anonime, fluttuanti in *Mimetico*, attendessero di essere identificate, nominate, così come le bandiere destituite di senso di *Averroè* attendessero, reciprocamente, di essere attribuite per dispiegarsi.

Nello stesso brano di *Autoritratto* dove Paolini parla di *Averroè*, Fabro interviene nel dialogo, chiosando “Mi pare che, anche questa bandiera ti serva come ottimo

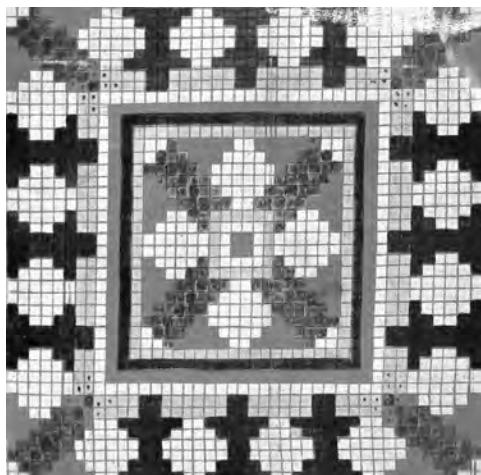


Fig. 14. *Linga Yantra*, 1800 c., Rajahstan, dall'articolo *Tantra Art*, "Studio International", dicembre 1968.



Fig. 15. Alighiero Boetti, *Territori Occupati*, 1969, Digione, FRAC Bourgogne. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

pretesto per non-fare degli accostamenti coloristici ...”<sup>26</sup>. È quello che avviene con il *Planisfero* di Boetti, ancora una volta non solo il disegno, ma anche il colore è già deciso, disponibile e regolamentato nelle figure delle bandiere, così come, nella serie tout-court *Colori*, del 1967, era campionato nelle mazzette delle vernici industriali impiegate dalle case produttrici di autoveicoli, riprodotte dall'artista in squillanti pannelli monocromi di cartone, poi lamiera, campiti a spray, identificati dal rispettivo nominativo, *Rosso Gilera 12332* o *Verde Ascot 1288 6631*<sup>27</sup>. A differenza dell'esito nominalista di questi lavori, il pattern del *Planisfero* – anche se le bandiere vi si sostituiscono in modo denotativo alla carta muta – ha un impatto, a prima vista, non di informazione, ma di vivida decorazione astratta, quasi ritualmente cifrata, specie nei variegati incastri cromatici dell'emisfero Sud, con le tante bandiere dell'Africa sub sahariana o dell'America meridionale. Viene alla mente l'interesse dell'adolescente Boetti, ricordato da Sauzeau, per le carte tantriche, articolate da squillanti e geometrici

mandala, viste alla Galleria Galatea di Torino, e forse riattualizzato negli anni che qui interessano, dalla mostra *Tantra Art* del dicembre 1968 all'Axiom Gallery di Londra, nota per l'essere illustrata da una rara pagina a colori su "Studio International" dello stesso mese (fig. 14)<sup>28</sup>.

In quanto al procedimento operativo, la campitura compatta a pennarello dei diversi paesi nel *Planisfero* è omologa a un'altra opera chiave del 1969, il ricamo *Territori occupati* (fig. 15), forse esposto nel maggio 1969 alla Galleria Sperone di Torino. Il ricalco tratto dalla cartina pubblicata su "La Stampa" nel 1967, trasponendosi nel ricamo, viene invertito di senso, non più astratto disegno di un solo, nudo contorno, ma superficie riempita dall'ordito, evocativa del referente, i deserti di quell'area di mondo, per la tonalità bruno arancio del filo di lana, e altrettanto consistente, anche per la fattura un po' sommaria della non esperta esecutrice, la stessa Sauzeau. Alla vista, entro il telaio circolare, una sintesi di globo, non si delinea un diagramma, ma sbalza una porzione fisica di territorio. Alla possibilità che il ricalco si possa tra-



Fig. 16. Alighiero Boetti, *Mappe*, 1971-1972, collezione privata. © Alighiero Boetti, by SIAE 2014.

durre nel ricamo, Boetti arriva con tutta probabilità grazie alle ore trascorse nello stesso periodo a ripassare i quadratini nei fogli de *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Come spiegherà in un'intervista più tarda, del 1982, a Bruno Corà, il ricalco è la realtà estetica di un cieco che tocca e avverte i contorni, è un disegno fatto da una fotocopiatrice umana, fatto per coprire e riempire<sup>29</sup>. Basti vedere il filmato, girato da Emidio Greco, dell'artista al lavoro: il ricalco erratico del foglio quadrettato, non assecondando l'equilibrio della griglia, esclude la planarità, il percorso imprevedibile attiva piuttosto un chiaroscuro con alternati risalti di emergenze e affondamenti, una tridimensionalità empirica che coinvolge in sé sguardo e corpo dell'osservatore<sup>30</sup>. Il tratto, inoltre, non è regolare, via via la traccia a matita si ispessisce o ha scarti rispetto alla carta a quadretti. È un disegno agito come tessitura, un'evidenza che motiva il passag-

gio dal *Planisfero* cartaceo alle *Mappe* ad arazzo, dove, a parte tecnica e materiale, la "fisicità" della traduzione è sempre più evidente, per gli individuali apporti e travisamenti delle ricamatrici di Kabul, indotti da incomprensioni del disegno, come da ostacoli linguistici e dalla parcellizzazione della loro pratica di lavoro.

La storia delle *Mappe* è nota, si tratta del lavoro di Boetti che ha goduto del maggior favore di pubblico – "la prima immagine d'arte concettuale popolare" come ha detto l'artista<sup>31</sup> – e della massima attenzione critica nell'ultimo decennio, per il suo porsi quale precocissima icona di una pratica multidisciplinare e multiculturale, globalizzata, dell'arte<sup>32</sup>. Quando Trini presenta a Incontri internazionali d'arte il suo citato intervento su Boetti, a fine marzo 1972, i primi esemplari eseguiti non erano ancora arrivati in Italia. Commissionati nel corso



Fig. 17. Copertina della rivista "Data", II (4), maggio 1972.

del secondo viaggio dell'artista a Kabul, nell'autunno 1971, a partire da un planisfero proiettato e ricalcato su lenzuoli di lino, le prime mappe saranno riportate indietro da Boetti col suo terzo viaggio, nella tarda primavera 1972 (fig. 16), per figurare subito, in un dettaglio che ne ritrae l'acceso emisfero nord-est col dilagare rosso delle bandiere di Unione Sovietica e Cina, sulla copertina del fascicolo del maggio 1972 della rivista "Data" (fig. 17), e per essere poi esposte alla Documenta V ordinata da Szeemann a Kassel nell'estate. Le recenti letture critiche di area statunitense hanno indagato in modo pressoché esaustivo, ma anche, letteralmente, infierito su questa serie, in una sua strumentalizzazione nell'ambito del dibattito sul post-colonialismo, scorrendo dalle al-

terne messe in questione o rivendicazioni di specificità etniche e culturali, alla discussione del canone dell'auto-rialità, alle contrapposizioni di genere maschile-femminile coi relativi stereotipi, al *décalage* fra assunti d'avanguardia e culture tradizionali, fino ai temi, che tutto includono, di un assunto aggiornato dell'esotismo, il dislocare e rinegoziare le identità, in contesti sempre più mobili e interferenti. Le forzature sono evidenti, dato che la produzione delle *Mappe* si estende per l'arco di un ventennio – non si tratta di un lavoro monolitico –, e che gli orizzonti di riferimento degli esemplari "pakistani" della serie sono ben altri da quelli dell'inizio degli anni Settanta, quando il testo guida di Boetti, era il vangelo della cultura allora "alternativa", il *Corpo d'amore* di Norman O. Brown, entro comunque un contesto di stretta e ardua osservanza di complesse pratiche concettuali. Oppure, gli orizzonti mutano ancora, quando, alla fine degli stessi Settanta, Boetti convoca, a spiegazione dei propri lavori, una riflessione d'ordine strutturalista, forse anche a fini d'esorcizzarne la troppa piacevolezza e i sospetti di un ammiccamento al mercato: "Decisive [...] is the fact that structures (systems) have replaced pictures and that pictures obtain their meaning from structures (systems)", fermo restando che la struttura, nel suo caso, non è un ordine della realtà ma un modo e risorsa per osservarla e prenderne atto<sup>33</sup>. Per una conclusione è utile recuperare un primo, lapidario commento dell'artista, alla luce di uno sguardo attento alle coeve prime *Mappe*, al loro corpo. A Mirella Bandini Boetti spiega: "Dietro il lavoro degli arazzi, che disegno dalle *Carte del mondo* (ho trovato in Afghanistan donne che li eseguono bene) vi è il tempo come nei *Quadratini...*"<sup>34</sup>. È evidente che il "tempo" agisce in vari

modi in questi lavori d'ordine geografico, percepito a livello iconografico in una vertiginosa compressione spaziale, rivissuto nella durata dilatata di un'esecuzione lenticolare, gugliata per gugliata, esperito come storia, nei mutamenti geopolitici registrati dall'avvicinarsi dell'insieme delle bandiere, e di cui ogni *Mappe* fissa una transeunte "attualità"<sup>35</sup>. Il tempo, infine, è soprattutto quello dello sguardo dell'osservatore che ripercorre, viaggia per l'opera. Lungi da ogni esito spettacolare perseguito, per forza di cose, negli allestimenti espositivi che hanno presentato negli ultimi anni questi lavori, ciascuna mappa richiede un'esperienza introspettiva, a partire da un affondamento visivo nella sua fisicità di materia e tecnica. C'è un primo coinvolgimento empatico per un'allusione di mimesi naturalistica: le ondulazioni, le direzioni, la trama più stretta o appena smagliata del ricamo suggeriscono, nella tonalità azzurrina degli oceani, presenze di correnti, di flussi, di variate profondità marine. Subentra poi lo scarto della lettura, invece in codice, dei continenti, restituiti per brandelli di bandiere, a seguire la frastagliatura delle coste, e in un'astrusa griglia geometrica all'interno, per le complesse indentature dei confini, con contigue dissonanze di colori squillanti, e dislocazioni e scompensi dei simboli grafici, croci stelle, strisce, non rapportati all'insieme, ma ciascuno tagliato o dimensionato secondo la sagoma e l'entità territoriale che rappresenta. Le *Mappe* sono in effetti una cartografia di convergenti diffrazioni, di un'interconnessione delle differenze. Da una parte, portano in luce la dialettica costitutiva dell'opera d'arte, il viaggio fra immagine e oggetto, laddove il prototipo di Boetti, il *Planisfero* cartaceo, è un'immagine che, trasmigrata in un oggetto, l'arazzo, a essa estraneo, si altera e si determina per i frangenti stessi del

processo, resistenze e adattamenti. D'altra parte, le *Mappe* costituiscono una pregnante icona della condizione stessa della contemporaneità, l'interferire di temporalità asincrone, oggi sempre più leggibile nell'istantaneità e pervasività delle reti del comunicare.

1. Tommaso Trini, *Come non deragliare parlando di Alighiero Boetti*, in *Critica in atto*, (Roma, Incontri internazionali d'arte, 1972-73), pp. 113-118, poi in *Alighiero Boetti: 1965-1994* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 10 maggio-1 settembre 1996), a c. di Jean-Christophe Ammann, Maria Teresa Roberto, Anne Marie Sauzeau, Milano, Mazzotta, 1996, pp. 219-220.
2. Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, "Domus", (470), gennaio 1969, pp. 45-46, qui p. 45. Per le prime citazioni internazionali di Boetti, vedi Daniela Palazzoli, *Italy*, "Studio International", CLXXV (896), gennaio 1968, pp. 42-44; Charles Harrison, *Düsseldorf Commentary, Prospect 1968*, "Studio International", CLXXVI (905), novembre 1968; Jean-Christophe Ammann, *Live in Your Head*, "Art International", XII (5), maggio 1969, pp. 47-50.
3. Mirella Bandini, *Intervista ad Alighiero Boetti*, "NAC", IV (3), marzo 1973, pp. 4-5, ripubblicata integrale in *Alighiero Boetti: 1965-1994*, cit., pp. 200-203.
4. Giorgio de Chirico, *Neoclassici milanesi* (1920), in *Giorgio de Chirico. Il meccanismo del pensiero*, a c. di Maurizio Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, p. 138, introduce la definizione, riportandola a un proprio appunto del 1909, riferito a Milano.
5. Vedi *Milano XIV Triennale*, "Domus", (466), settembre 1968, p. 16 e Pierre Restany, *L'Italie et le nouveau paysage*, "Domus", (469), dicembre 1968, p. 45.
6. *Afghanistan*, dichiarazioni raccolte da Nicolas Bourriaud, "Documents", (1), ottobre 1992, poi in *Alighiero Boetti: 1965-1994*, cit., pp. 214-215, qui p. 215.
7. Vedi da ultimo, Luca Cerizza, *Le Mappe di Alighiero e Boetti*, Milano, Electa, 2008, p. 18.
8. Francesco Tedeschi, *Il mondo ridisegnato*.

- Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano, Vita e Pensiero, 2011, pp. 54-55, riconduce l'operazione dei due artisti di Art & Language alle riflessioni sul linguaggio di Wittgenstein, riprese nel postulato 7 dell'altro loro lavoro *Title Equals Text N° 22*: la proposizione nel senso positivo è come lo spazio nel quale un corpo può essere collocato. Nel senso negativo è come un corpo solido che impedisce a qualsiasi corpo di essere collocato nello spazio che esso occupa.
9. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 201.
  10. Tommaso Trini, *Mostre a Torino*, "Domus", (461), aprile 1968, p. 45.
  11. Su *Cielo*, vedi Luciano Fabro citato in Carla Lonzi, *Autoritratto*, Bari, De Donato, 1969, p. 288; Id., *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 58; Id., *Luciano Fabro: Lavori 1963-1986*, Torino, Allemandi, 1987, p. 181.
  12. Tommaso Trini, *Nuovo alfabeto*, cit., p. 49.
  13. Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga*, "Domus", (465), agosto 1968, pp. 41-45, qui p. 41. Ringrazio Ilaria Bernardi, autrice della tesi magistrale *Il teatro delle mostre*, Università di Firenze, per la segnalazione delle fotografie di De Martiis.
  14. Vedi Carla Lonzi, *op. cit.*, pp. 230-232.
  15. Da confrontarsi, per opposte ragioni ed esiti, con *42° Parallelo*, un lavoro di Douglas Huebler del 1968, consistente nell'inviare, e nel ricevere di ritorno, lettere prive di destinatario in quattordici città individuate sul parallelo, visualizzando su una mappa l'intera operazione, attestata dalle ricevute postali. Vedi *Land and Environmental Art*, a c. di Jeffrey Kastner, Londra, Phaidon, 1988, trad. it.: *Land Art e Arte ambientale*, Londra, Phaidon, 2004, pp. 176-177.
  16. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 205. Ma il ritratto restituito dalla fotocopiatrice era già stato sperimentato da Bruno Munari, vedi "Domus", (459), febbraio 1968, p. 39.
  17. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 202.
  18. Anne Marie Sauzeau, *Le opere i giorni. Cronologia*, in *Alighiero Boetti*, catalogo generale, a c. di Jean-Christophe Ammann, t. I, *Opere 1961-1971*, Milano, Electa, 2010, p. 29. Vedi anche Tommaso Trini, *ABEEGHHIILOORTT*, "DATA", I (4), maggio 1972, p. 56.
  19. Achille Bonito Oliva, *Tecnica e intensità dello sbaglio* (1977), in *Alighiero Boetti: 1965-1994*, cit., pp. 222-223.
  20. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 203.
  21. Max Kozloff, *The "Colors"; the "Maps"; the "Devices"*, "Artforum", VI (3), novembre 1967, pp. 27-31. Per un primo confronto/differenza fra Boetti e Johns, vedi Jean-Christophe Ammann, *Alighiero Boetti in Alighiero e Boetti*, (Lucerna, Kunst Museum Luzern, 12 maggio-16 giugno 1974), a c. di Jean-Christophe Ammann, Lucerna, Kunst Museum, 1974, s.p.
  22. Susan Sontag, *One Culture and the New Sensibility* (1965), in Ead., *Against Interpretation*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966, pp. 293-304, trad. it.: *Contro l'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1967.
  23. Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, MIT, 2003, trad. it.: *Arte concettuale e strategie pubblicitarie*, Milano, Johan & Levi, 2011, pp. 136-137.
  24. Giulio Paolini citato in Carla Lonzi, *op. cit.*, pp. 304-306.
  25. Giovan Battista Salerno, *Arte della copia e misteri della riproduzione*, in *Alighiero Boetti, 1965-1994*, cit., pp. 47-53, qui p. 50.
  26. Luciano Fabro citato in Carla Lonzi, *op. cit.*, p. 306.
  27. Ma vedi anche il dipinto di Johns, *False Start* del 1959, costituito da chiazze di colore puro con stampigliato sopra il nome del colore stesso, dipinto illustrato a tutta pagina a colori in Max Kozloff, *op. cit.*, p. 27.
  28. Anne Marie Sauzeau, *Le opere*, cit., p. 23; Philip Rawson, *Tantra Art*, "Studio International", CLXXVI (906), dicembre 1968, p. 256.
  29. Vedi *Alighiero Boetti: Game Plan*, (Londra, Tate Gallery, 28 febbraio-27 maggio 2012), a c. di Lynne Cooke, Mark Godfrey, Christian Rattemeyer, Londra, Tate Gallery, 2012, p. 207.
  30. Emidio Greco, *Niente da vedere, niente da nascondere* (1978), dvd, 60 m., Roma, Luca Sossella, 2006.
  31. *Afghanistan*, cit., p. 215.
  32. Vedi Anne Marie Sauzeau, *Le temps d'Ulysses et celui des Pénélopes*, in *Alighiero e Boetti, Ordre et désordre du monde, Oeuvres 1967-1990*, (Digione, FRAC Bourgogne, 21 giugno-27 settembre 2003), a c. di Anne Marie Sauzeau, Digione, FRAC, 2003, pp. 11-18; Luca Cerizza, *op. cit.*; Jean-Christophe Ammann, *Alighiero's Boetti Mappa (World Maps) and Several Related Works*, in *Alighiero e Boetti, Mappa*, (New York, Gladstone Gallery, 7 novembre 2009-23 gennaio 2010), New York, Gladstone Gallery, 2009,



pp. 5-23; Christopher G. Bennett, "For Lasting Beauty": *Alighiero Boetti and Afghanistan*, in *Order and Disorder: Alighiero Boetti by Afghan Women*, (Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 26 febbraio-29 luglio 2012), Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, 2012, pp. 32-61, specie p. 59 e ss.; Mark Godfrey, *Boetti and Afghanistan*, in *Alighiero Boetti: Game Plan*, cit., pp. 155-168.

33. Luca Cerizza, *op. cit.*, p. 31.

34. Mirella Bandini, *op. cit.*, p. 201.

35. Vedi Alighiero Boetti: "Ho cominciato a considerare l'attualità nel mio lavoro con *Dodici forme* che erano in effetti quelle dei territori occupati da Israele", in *Afghanistan*, cit. p. 215. La lettura di Ammann, *Alighiero's Boetti Mappa*, cit., è così tutta svolta alla luce del concetto di entropia.



Fig. 1. Zeno Birolli, Franco Ghielmetti, *Progetto Video*, PAC, 1979

## Ambienti per design. Note di lettura

Paolo Rusconi

*Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*<sup>1</sup> uscì nel 1983, all'interno della raccolta *Sorbi, tordi & niti-dezze*, un volume che radunava materiali vecchi e lavori nuovi con il sottotitolo di *Arte in Italia dopo la Metafisica*<sup>2</sup>. Il libro, relativamente noto nella produzione storico artistica di Zeno Birolli, rappresenta il frutto di una stagione intensa di elaborazione intellettuale e progettuale: nell'idea dell'autore doveva presentarsi come una sorta di silloge di un decennio di riflessioni sulle arti nel periodo tra le due guerre. Della vicenda editoriale si hanno notizie in due lettere agli amici Gino Baratta e Francesco Bartoli, tra il maggio e l'agosto 1981<sup>3</sup>, e nella corrispondenza con la casa editrice Feltrinelli<sup>4</sup>: inizialmente proposto a quest'ultima, andò pubblicato per Jaca Book nella collana Corsi.

Tra i nuovi studi critici pubblicati nella raccolta, *Ambienti per design* risulta essere sia per numero di pagine sia per contenuti uno dei più autorevoli e impegnati. Di fatto è un saggio complesso e ambizioso, quasi del tutto dimenticato dalla storiografia recente, a eccezione di Fulvio Irace, che, nel 2006, ne ricordava la prospettiva euristica e sperimentale<sup>5</sup>. Il testo è la descrizione dettagliata di alcuni interni creati per le mostre dell'abitazione e dell'arredamento moderno della Triennale milanese del 1936, ma il tema dominante si raccoglie intorno all'idea che vi sia "un legame che proce-

de dalla prima metafisica di De Chirico [...], si permuta nell'opera di alcuni pittori e scultori della postmetafisica e nel razionalismo architettonico degli anni trenta e quaranta, sino allo spazio scenico di Antonioni"<sup>6</sup>.

Fu redatto tra il 1980 e il 1981<sup>7</sup>, situandosi cronologicamente in un periodo di attività febbrile per lo storico dell'arte, impegnato sui diversi fronti della scrittura, dei rapporti con l'America e della direzione del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, prima del lungo viaggio "iniziativo" dell'estate 1981 per la costa turca e le isole greche, luoghi della parziale riscrittura della monografia *Umberto Boccioni. Racconto critico*<sup>8</sup>. Alla redazione di *Ambienti per Design* non fece da sfondo la solitaria vita nel Dodecaneso, bensì l'effervescente caleidoscopio di incontri negli spazi *underground* di New York.

Il testo è un esito di questa situazione galvanizzante: rappresenta infatti una cartina da tornasole del flusso e della molteplicità delle esperienze a cui Zeno Birolli era esposto, enfatizzando quell'attiva interpenetrazione tra passato e presente che pareva caratterizzare il lavoro di molti storici dell'arte in quegli anni, dove "l'osmosi" tra la critica militante e la storiografia segnava approcci combinati e volontà reciproche di legittimazione<sup>9</sup>.

Nato da suggestioni diverse e dissonanti *Ambienti per design* può apparire a una prima lettura alquanto disorientante, a volte enigmatico, eppure il fascino vitale di questo lavoro rimane intatto.

Debitore del precedente progetto intitolato *Letteratura arte. Miti del '900*, che aveva aperto un ciclo di scritti sperimentali per la storia dell'arte, esso potrebbe rappresentare una frazione intermedia di un più ampio svolgimento operativo portato a traguardo nel 1983, con *Umberto Boccioni. Racconto critico*,

l'esito letterario più alto di questa fase<sup>10</sup>. Che ci sia una forte contiguità fra questi lavori, indubbiamente cronologica, ma anche ideale, lo prova un frammento biografico relativo alla redazione del Boccioni. Nei primi giorni dell'agosto 1981, dopo aver trascorso poco più di un mese a Istanbul e sulla costa turca, Birolli si sistemò prima all'hotel Megisti e poi in una casupola con terrazza sull'isola di Kastelorizo. Una lettera dattiloscritta del nove agosto inviata all'amico Francesco Bartoli, si sofferma poco sui luoghi comuni da isola greca per indirizzarsi al punto fondamentale:

“Caro Francesco, in piene vacanze, immagino. Sono partito alla fine di giugno, quasi scappato per girare un po' e poi terminare questo benedetto libro del Boccioni, [là], in questi giorni. Naturalmente è venuta fuori una cosa strana che magari provocherà complicazioni editoriali, ma meglio così e avere una cosa più divertente, perché è stato scritto sotto forma di romanzo-racconto[...]Se avrai un poco di tempo ti darò subito in lettura...il romanzo, ma deve rimanere segreto”<sup>11</sup>.

Questa revisione del Boccioni già avviata nell'aprile, rivela i possibili risvolti nuovi e originali del proprio lavoro, coincidenti proprio con la redazioni dei nuovi testi sul Novecento, tra cui *Ambienti per design*. Fanno da bandiera di questa nuova prospettiva le teorie narrative e il numero del “Critical Inquiry” dell'autunno 1980, intitolato *On Narrative*<sup>12</sup>, con gli articoli *Narrative Versions, Narrative Theories* di Barbara Herrnstein Smith<sup>13</sup> e *What Novels Can Do That Films Can't* di Seymour Chatman<sup>14</sup> che ebbero un ruolo decisivo nella ideazione del saggio preso in esame<sup>15</sup>. Si potrebbe dunque ipotizzare che il periodo di incubazione della riscrittura del

Boccioni einaudiano abbia avuto origine dopo la stesura dei nuovi testi della raccolta novecentesca.

La raccolta, infatti, nella sua forma dattiloscritta fu consegnata da Zeno Birolli a Gian Piero Brega direttore editoriale di Feltrinelli nella primavera del 1981<sup>16</sup>. Il giudizio che ne diede Brega fu favorevole: “pare che il libro ‘tenga’”, scriveva, ma nutriva “perplexità per l'ultima parte (quella per intenderci che inizia con ‘Ambienti razionalisti’)”, perché “pare che essa intervenga a sfrangere il corpo degli scritti già di per sé composito”<sup>17</sup>.

“Ambienti razionalisti” è da individuare come primo titolo di *Ambienti per design* e con una annotazione a margine si potrebbe ragionare sulla valutazione di Brega: i testi più eversivi, quelli inediti, sollevavano obiezioni di carattere stilistico e di uniformità con gli scritti meno recenti e di argomento più tradizionale. Quando Birolli richiese dopo alcuni mesi, nel dicembre, il manoscritto alla Feltrinelli, per pubblicarlo presso altri editori, Vittorio Fagone, rispose con un giudizio lusinghiero sul volume, non volendosi rassegnare a restituirlo:

“tu vuoi indietro il manoscritto in quanto hai delle possibilità diverse di pubblicazione e te lo riconsegno a malincuore perché mi sembra che questo volume metta insieme la parte della tua ricerca più attenta e aperta”<sup>18</sup>.

Le ragioni del ritardo addotte da Fagone<sup>19</sup> e successivamente da Salvatore Veca<sup>20</sup> erano legate alla difficile situazione economica della casa editrice, che in quell'anno portava a termine un'opera di ristrutturazione aziendale<sup>21</sup>. Non va dimenticato, al di là dei problemi finanziari, l'uscita per la stessa Feltrinelli di una notevole raccolta di saggi di materia analoga al volume proposto da Birolli: *La metafisica schiarita* di Maurizio Cal-

vesi<sup>22</sup>. Forse poteva apparire un segnale contraddittorio presentarsi sul mercato editoriale con due titoli dedicati allo stesso momento dell'arte italiana.

“Hai visto il nostro Feltrinelli in difficoltà. io credo meno grave di quello che si pubblica sui giornali e comunque affrontato in tempo giusto. Credo che il mio libro con loro (quello degli studi novecenteschi) uscirà lo stesso. [...]”<sup>23</sup>

Ma non fu così e la lunga collaborazione, quasi decennale, con la casa editrice si chiuse; Birolli trovò una inaspettata e quanto mai inconsueta ospitalità nell'editore indipendente milanese Jaca Book, di area cattolica, attraverso il tramite, probabilmente, del vecchio amico Mario de Micheli.

La pubblicazione del libro avvenne in un momento di insuccessi personali: l'accoglienza dei testi e delle esposizioni del PAC fu tiepida, spesso sfavorevole: si pensi ai *Miti del '900*, iniziativa “liquidata [...] con un rigo e mezzo, come cosa che non importa”<sup>24</sup>, inclusa, peraltro, nel filone di un generico “riflusso” storiografico, “nato dal vento che spira dai magazzini del mercato”<sup>25</sup>; oppure si consideri il rifiuto della redazione dei “Cahiers” di Jean Clair di pubblicare la traduzione francese del testo, perché corredata di illustrazioni “fuori moda”<sup>26</sup>. I rapporti con l'amministrazione comunale si erano consumati, dopo l'esperienza al Padiglione, e sarebbe iniziato un lungo periodo di silenzio durato quasi dieci anni, sino al 1993.

*Le fonti di Ambienti per design*

*Ambienti per design*, evidentemente, tratta di architettura di interni. All'aprirsi degli anni Ottanta, nel momento

in cui la storiografia del design, soprattutto relativa agli oggetti di arredo, stava germogliando con una serie di pubblicazioni<sup>27</sup>, l'interior design alle Triennali milanesi degli anni Trenta non era un argomento studiato<sup>28</sup>.

L'inevitabile antefatto a questi studi, si può considerare la nota ricostruzione della *Storia e cronaca della Triennale* di Anty Pansera, edita per Longanesi nel 1978<sup>29</sup> ma l'approccio di Birolli risulta inedito.

Per Birolli, il desiderio di riprendere un tema legato all'architettura degli anni tra le due guerre era stato motivato e determinato da fattori ben diversi rispetto all'intervento del 1974 sull'architettura razionalista, quando sotto la spinta di un riesame dei rapporti tra arte e fascismo si era organizzato presso la Casa della cultura di Milano un ciclo di conferenze<sup>30</sup>. Lo storico dell'arte ne ricordava il successo e il “vasto interesse” in una lettera a Bartoli, rammentando anche la difficoltà di recuperare i materiali iconografici<sup>31</sup>.

Il mutamento di clima tra i due saggi è rappresentato dal deciso scarto della materia di studio: non più l'architettura e l'edilizia coloniale e popolare del fascismo ma quelle “abitazioni montate al vero, coi soffitti a velario, appoggiate come scatole senza fondamento” delle Triennali milanesi<sup>32</sup>.

Il distacco dai temi tradizionali di studio sull'architettura italiana del ventennio, dal dibattito sul razionalismo alla politica edilizia del regime avvenne perché Birolli lo considerava “argomento [...] chiuso e condito”<sup>33</sup>, mentre diversa era la questione dell'analogia tra le arti, dell'affinità tra le strutture della scena filmica e gli ambienti architettonici delle Triennali.

Quali furono le letture e i testi programmatici che suggerirono sul piano diacronico informazioni e idee utili a elaborare

il tema degli ambienti delle Triennali? È possibile che il risultato finale sia debitoro, parimenti, a fonti vicine e lontane nel tempo. Le sue dichiarazioni verbali e la biblioteca personale di architettura riferiscono, a ridosso della data di pubblicazione del saggio, di testi disparati, rilevanti, ma poco coerenti: da *La filosofia dell'arredamento* di Mario Praz<sup>34</sup> agli scritti di Robert Venturi<sup>35</sup>, sino ai cataloghi delle coeve mostre dedicate ai maestri dell'architettura italiana<sup>36</sup>.

Più agevolmente le connessioni intertestuali con alcuni scritti storici svelano il processo di elaborazione dello scritto: appare indubitabile, ad esempio, il fascino immediato che gli articoli del Gruppo 7<sup>37</sup> ebbero sull'impostazione generale del saggio, consentendo a Birolli una messa a fuoco di una questione peculiare: l'idea delle correlazioni fra parola poetica, musica, immagine artistica e nuova architettura. Le dichiarazioni contenute dell'articolo d'esordio del dicembre 1926 innervano la prima parte del saggio birolliano e delineano l'intima suggestione dello storico dell'arte per quelle proposizioni lanciate con scatto utopico: "Senza dubbio anche da noi si possono notare corrispondenze [...] fra le varie forme d'arte: ad esempio una affinità fra certe astrazioni di Bontempelli e certa strana pittura di de Chirico, Carrà"<sup>38</sup>.

Anche il riferimento alla centralità della figura di Jean Cocteau nella cultura europea del ventennio, sostenuta nel citato articolo del 1926<sup>39</sup>, confermava le sue idee sul poeta francese, una sorta di idolo polemico del periodo, per la sperimentazione di varie possibilità espressive, per il filo rosso dei suoi rapporti con i fratelli De Chirico, per l'attività di cineasta<sup>40</sup>.

La dotazione iconografica del precedente libro/catalogo sui *Miti del '900* rivela una predilezione per l'immaginario

filmico e scenico del poeta francese. A pagina 47 del volume è pubblicata la Xerox di un fotogramma del film *Le sang d'un poète*, mentre l'immagine icona del video della mostra, in cui Birolli si affaccia nel campo di ripresa, accanto al manichino metafisico di Casorati e a una copia dei *Canti Orfici* di Campana<sup>41</sup>, rammenta, come in un gioco di specchi, la serie di fotografie scattate da Berenice Abbott, dove Cocteau cinge la maschera di Antigone (fig. 1).

Sull'analogia tra strutture della scena filmica e interior design, una fonte forse nota a Birolli era la rubrica *La casa nel film* dell'architetto Carlo Enrico Rava, pubblicata in "Domus" tra il 1937 e il 1938<sup>42</sup>; di sicuro possedeva gli articoli di Edoardo Persico dedicati alla scenografia del cinema<sup>43</sup>. L'omissione del nome del critico napoletano nello scritto appare, dunque, sorprendente, tanto più sorprendente alla luce degli articoli dedicati alla Mostra dell'abitazione della Triennale del 1933 che trattavano la stessa materia di *Ambienti per design*. Quali le ragioni di questa rimarchevole mancanza? Una potrebbe essere individuata nel giudizio fallimentare che Persico diede sulla presenza dei giovani architetti alla manifestazione milanese e, inoltre, nella perentoria condanna degli scritti e delle posizioni del Gruppo 7, ritenute dilettantesche, una sorta di "europeismo da salotto"<sup>44</sup>. L'altra motivazione era da identificare con la parziale messa in discussione, alla fine degli anni Settanta, della figura di Persico, il cui mito veniva, in qualche modo, ridimensionato. In casa Birolli, il critico napoletano risultava inseparabile dalla storia e dalla personalità del padre Renato, il frammento citazionale o la semplice nominazione dell'intellettuale erano presenti in testi memoriali del dopoguerra<sup>45</sup>, laddove egli aveva avuto un peso storico ed emotivo importante, ma

è ipotizzabile pensare che le sollecitazioni di Paolo Fossati a rileggere in modo critico il lavoro di Persico<sup>46</sup> avessero fatto breccia nella riflessione susseguente di Zeno.

Questo tentativo di ricomporre per sommi capi le plausibili letture a monte del saggio non può omettere una constatazione fondamentale: la fonte principale di *Ambienti per design* non è scritta bensì visiva, si tratta di una serie di testi fotografici sugli ambienti della Triennale del 1936. Le fotografie dedicate agli interni moderni della manifestazione milanese, eseguite dallo studio fototecnico Crimella, risultavano pochissimo viste nella letteratura, quasi inedite. La rilevanza che il *reportage* fotografico ebbe nella stesura fu preponderante; non rappresentava semplicemente un sussidio visivo ma entrò nel processo creativo della scrittura, una sorta di *set up* per mettere in atto una narrazione cinematografica. Come si era procurato queste foto? Dove aveva avuto modo di esaminarle? La risposta più ovvia presume che le abbia viste nel luogo dove si conservavano la gran parte degli scatti, vale a dire il Centro Studi della Triennale (ora Archivio Fotografico Triennale di Milano). Ciò nonostante, sembra lecito supporre che abbia avuto a disposizione anche foto di diversa origine, come quelle provenienti dagli archivi degli amici architetti Albin, Bottoni, Figini, BBPR, a cui Birolli, probabilmente, poté accedere. Questa ipotesi prende sostanza dalla testimonianza diretta del suo assistente di quegli anni, il film-maker Franco Ghielmetti, e da una serie di indizi disseminati nella descrizione degli ambienti, vale a dire che le informazioni relative alle cromie e ai materiali degli oggetti non erano certo deducibili dalle fotografie in b/n del Centro Studi della Triennale, bensì da chi aveva materialmente realizzato il progetto.

### *Ecfrastica di ambienti moderni*

Una prima verifica è stata fatta su alcune fotografie e disegni dell'Archivio Franco Albin di Milano e l'esito sembrerebbe, in parte, confermare la supposizione. Sul retro dello scatto n. 704, vi è una relazione progettuale in cui sono suggeriti colori e materiali degli oggetti d'arredo degli alloggi di Albin, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, per la *Mostra dell'abitazione*<sup>47</sup> e altrettanto congruenti sono le indicazioni fermate su alcuni disegni della *Stanza per un uomo* della *Mostra dell'arredamento*<sup>48</sup>. In primo luogo, comunque, furono le scheletriche descrizioni del catalogo della manifestazione a fungere da pratico *vademecum* per evocare, con licenza, colori e materiali.

Rispetto a tale materiale informativo di partenza, l'imprevedibile scarto adottato da Birolli fu la programmatica verosimiglianza con cui venne affrontata la descrizione delle fotografie degli ambienti, secondo una tecnica narrativa da "école du regard"<sup>49</sup>. L'analisi, che ricorre all'impiego del "présent scénique", si riferisce a sei ambienti presentati alla Triennale del 1936<sup>50</sup> e a quattordici fotografie di questi ambienti<sup>51</sup>. Nel testo non sono mai indicati i nomi dei progettisti, come se gli ambienti fossero opera di anonimi, ma l'accostamento con le fotografie non lascia margini di dubbio sull'individuazione.

Per dare un esempio si riporta un passo della descrizione *Stanza di soggiorno e terrazzo* degli architetti Figini e Pollini alla *Mostra dell'arredamento*<sup>52</sup> a confronto con la fotografia Crimella<sup>53</sup> a cui si riferisce (fig. 2):

Al centro del soggiorno un ligustrum fiorito. Altre sedie di vimini e legno. Quattro bicchieri di terraglia posati in simmetria non calcolata sul piano striato del marmo. Più a sinistra c'è un otre di terracotta, mentre sulla parete di fronte un pannello di una scultura astratta, forse in ceramica. Tutto è immobile. Cielo completamente sereno. Un'apertura quadrata sulla parete di fondo dà sulla loggia, di cui si vede soltanto il muro di cubetti di porfido che inquadra uno sdraio. I colori delle strisce della sdraio sono tenui e non contrastano con la ghiaietta chiara. Il legno della sdraio è naturale e chiaro<sup>54</sup>.

Manca al resoconto l'indicazione del quadro astratto di Mauro Reggiani mentre è menzionata la scultura astratta di Fausto Melotti<sup>55</sup>, tuttavia la trascrizione letteraria del testo fotografico è sintomatica, perché enfatizza un'immagine solare e assoluta di netta e distaccata perfezione. Quasi a raccogliere quelle sensazioni di candore di marca lecorbusieriana, di isolamento, di luce immobile e calcinata secondo una prospettiva atemporale:

“Con quali occhi vedranno questa terrazza all'ora del tramonto. Le pareti sono alte tre metri e occorre raggiungere la loggia per vedere all'esterno. Il ligustrum ha ormai superato l'altezza del muro ed è in pieno sole. Ombre nette e geometriche che andranno sfumando verso sera. [...] Tutto sembra consueto e normale. Eppure in questo isolamento tutto sembra sottratto al tempo<sup>56</sup>.”

È quanto succede in un altro brano dedicato a una veduta dello stesso ambiente da altro punto di vista che corrisponde alla fotografia TRN\_VI\_15\_1024 (Archivio Fotografico Triennale di Milano)<sup>57</sup> (fig. 3):

“Una cornice nera riquadra una grande vetrata che sta in primo piano e scherma l'ambiente di soggiorno con l'annesso



Fig. 2. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazza*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale



Fig. 3. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Figini, Pollini, *Stanza di soggiorno e terrazza*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale

terrazzo. Solo una striscia a destra della vetrata è aperta e dà sulle sedie a sdraio in legno e stoffa di orbace. Tutti gli altri materiali e oggetti sono di linea piuttosto semplice e appaiono attraverso il vetro. Dovendo indovinare l'ora e il giorno potremmo dire che è l'après midi di una giornata di primavera avanzata, se non già una giornata d'estate<sup>58</sup>.”

Ma in questo caso il dato più significativo del brano è l'inserimento di varianti temporali, legate al ciclo del giorno e delle



stagioni: quasi a supporre che Birolli avesse stabilito un suo tempo, un suo ritmo, un movimento alle diverse fotografie degli ambienti della Triennale. In effetti le descrizioni degli ambienti sono strutturate in sequenze d'inquadratura come in un film. Dalla luce zenitale del mezzodì estivo all'avvento della notte, che segnala l'oscuramento progressivo degli interni e l'accendersi delle luci artificiali, il testo è ritmato dalla successione delle ore.

La *Stanza per un uomo* di Franco Albini è sottoposta a questo processo temporale<sup>59</sup> (fig. 4):

“Nella stanza per un uomo è prevista tutta la giornata di un individuo che viva solo: dal riposo alla toletta, alla ginnastica, allo studio. La delimitazione delle zone non dipende dalle pareti, solo perimetrali, quanto dagli oggetti e dall'arredamento che differenziano l'ambiente. Anche la doccia è in vista. Si trova vicino allo spazio per la ginnastica. [...]

Lo stesso ambiente per un uomo solo si presenta diversamente la sera. (Inquadratura e movimento di macchina mettono in risalto gli elementi più importanti.) Scostata la sedia di tubo e lamiera parkerizzati. Sistemate le carte e i libri nello scaffale, sono state accese le lampade sospese a intervalli uguali. Un'altra luce vicino alla doccia toglie alla stanza qualsiasi intervallo d'ombra. La stanza per un uomo sembra a prima vista in pieno giorno. Ma dopo un po' incomincia a perdere la sua solarità, sino al momento in cui rimane accesa nella notte solo la lampadina del letto”<sup>60</sup>.

È un piano sequenza che sposa un'estetica astratta con un'esigenza narrativa drammatica, esercitata dal proiettarsi delle ombre sugli oggetti. Così accade per il tipo di alloggio N. 2 per quattro persone<sup>61</sup>, le minime oscillazioni del tempo sono dettate dai movimenti della luce dell'esterno<sup>62</sup>. Giocato sulla relazione tra fotogramma e

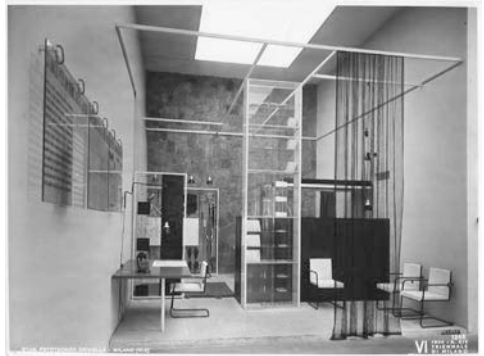


Fig. 4. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, Albini, *Stanza per un uomo*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale

tempo filmico, sull'effetto di fermo immagine, il testo, nella sua prima stesura, fu portato dall'amico e collaboratore Ghilemetti, che si trovava a Parigi, per valutare la credibilità dei “movimenti di camera”. Forse, a quella data, sarebbe vantaggioso rileggere il testo birolliano alla luce delle parallele riflessioni di Gilles Deleuze su immagine fotografica e cinema<sup>63</sup>. Le implicazioni di quanto fin qui detto appaiono nella loro complessità: l'idea di far emergere il senso degli effimeri interni razionalisti della Triennale e degli oggetti di design attraverso una asettica descrizione minuta e al tempo stesso guidarne l'organizzazione in segmenti temporali, impiegando i testi fotografici come *frame* di un montaggio cinematografico, aprì scenari insoliti per lo storico dell'arte.

Infatti, una ulteriore complicazione si aggiunge alla comprensione del testo, perché le descrizioni degli ambienti accolgono anche dei dialoghi: negli ambienti della Triennale, sotto forma di discorso diretto e come in un copione di film, si susseguono le recitazioni di attori.

Una suggestione che ha una provenienza e un nome che si intreccia, paradossalmente, con il tema di fondo del saggio, vale a dire che gli ambienti razionalisti avevano in sé un riflesso dello spazio metafisico e dechirichiano.



Fig. 5. Fotogramma di *La signora senza camelie* di Michelangelo Antonioni (1953)

### *Colloqui astratti in ambienti razionalisti*

Il nome è quello di Michelangelo Antonioni, cosa non sorprendente a quella data, perché più di una generazione di intellettuali era stata soggiogata dal suo cinema e ne aveva colto il ruolo innovativo, come dimostrano le corrispondenze e i documenti privati in mostra alla Cinémathèque Française per l'esposizione monografica della primavera 2015<sup>64</sup>.

Il suo stile figurativo profondamente innervato dalle continue sollecitazioni delle arti visive contemporanee e dell'architettura moderna suscitava l'ammirazione incondizionata dell'ambiente storico-artistico. Anche per Zeno Birolli, Antonioni rappresentò un riferimento generazionale; tuttavia, più che i rimandi informali e pop di *Zabriskie Point* e di *Blow up*, ebbero rilievo in questo lavoro il contesto originario del regista, la sua provenienza ferrarese e quindi il rapporto implicito con la pittura di Giorgio de Chirico<sup>65</sup>.

A suo parere, il *genius loci* dechirichiano, nei film di Antonioni, si rifletteva nei concetti di "spazio-vuoto" e "tempo-silenzioso". Coerentemente con questo approccio, Zeno Birolli avrebbe potuto, come spesso la letteratura sul regista ha fatto, soffermarsi sulle scene urbane di *L'avventura* (1960) o *L'eclisse* (1962), sulla piazza deserta del Palazzo dello Sport dell'EUR o al Borgo Schisina, paese fantasma sulla strada per Noto, per alimentare la catena delle attinenze esteriori con le architetture dechirichiane<sup>66</sup>. Birolli scelse una soluzione meno battuta: impiegare i film dell'epoca antecedente, le cosiddette pellicole del periodo Lucia Bosè. In essi l'uso del piano sequenza, la scelta stilistica di piani lunghi, dove non accade nulla; l'indugiare, ad esempio, sulla profondità di campo, come nella sequenza all'Idroscalo di *Cronaca di un amore* (1950), rientravano del tutto, nella nozione di rarefazione dello spazio e non mancavano, inoltre, come nel

caso di *La signora senza camelie* (1953), citazioni dirette dell'opera di De Chirico. Nella scena ambientata al Residence Palace ai Parioli, la protagonista, l'attrice Clara Manni, riceve nel suo appartamento i produttori cinematografici Boschi e Borra; seduti sulle poltrone, i dialoghi degli attori hanno come sfondo la parete con alcune riproduzioni di opere d'artisti moderni, tra cui due De Chirico<sup>67</sup>: una versione di *Ettore e Andromaca*<sup>68</sup>, in alto sulla destra, e al centro il quadro simbolo del periodo ferrarese, *Le muse inquietanti* (fig. 5).

Se tali elementi visivi appaiono perfettamente congruenti con il tema del saggio, quella linea ideale che dallo spazio dei quadri metafisici giunge sino ai film di Antonioni, diversamente è il caso dei dialoghi. Infatti negli ambienti rarefatti del terrazzo di Figini e Pollini, nell'alloggio per quattro persone di Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, nella parte notturna di un'abitazione progettata dai BBPR, fanno irruzione le conversazioni tratte da *Cronaca di un amore* e da *La signora senza camelie*. Non c'è nulla di più lontano se si paragonano i *frame* dei luoghi filmici di queste pellicole e le fotografie degli ambienti d'architettura: gli spazi domestici di Casa Fontana in *Cronaca di un amore* che sono interni dal *décor* borghese, costruiti in studio negli stabilimenti Fert di Torino dallo scenografo Piero Filippone, sono alieni dall'interior design degli ambienti razionalisti<sup>69</sup>.

Eppure Birolli riteneva che i dialoghi dei film di Antonioni, presi isolatamente, possedessero una qualità di astrazione drammaturgica tale da poterli inserire negli spazi razionalisti<sup>70</sup>.

La scena-sequenza del set cinematografico di *La signora senza camelie* in cui Clara Manni e Lodi sono amanti è trasportata nel tipo di alloggio N. 2 per quattro persone (fig. 6):

“Albonetti: *Venite qua. Adesso proviamo il pezzo del bacio. Grosso modo lo conoscete. Vediamo un po' come lo fate.*



Fig. 6. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'abitazione*, Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano, N. 2: tipo di alloggio per quattro persone, particolare, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale



Fig. 7. VI Triennale di Milano, *Mostra dell'arredamento*, BBPR, *Parte notturna di un'abitazione*, Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale.

Clara: *Eh, ma...*

Albonetti: *Avanti!*

Lodi si avvicina a Clara e la accarezza delicatamente.

Lodi: *Mi scusi Clara, ma devo procedere.*

Albonetti (f. c.): *Sedete!*<sup>71</sup>

Così nella camera da letto dell'abitazione progettata da BBPR, la conversazione tra Enrico Fontana e Paola Molon, marito e moglie, in *Cronaca di un amore* pare sciogliersi nell'incomunicabilità (fig. 7).

“Enrico: *Stavi molto bene stasera. Ti guardavano tutti. Rocchi poi non ne parliamo.*

Accenna ad accarezzare i capelli della moglie. Ma questa si alza subito in piedi e si allontana da lui, attraversando la stanza.

Paola: *Lo sai uno dei segreti per mantenersi belle? Dormire, dormire, dormire.*

Enrico ha un leggero sospiro.

Enrico (f. c.): *Allora buonanotte.*

Paola risponde con un filo di voce e senza voltarsi.

Paola: *Buonanotte.*

Posa il proprio orologio sul comodino e si avvia al bagno<sup>72</sup>.

Birolli probabilmente usò per la trascrizione delle sceneggiature di Antonioni il volume edito da Cappelli nel 1973, dove erano pubblicati i testi dei primi lavori del regista, sino a *Tentato suicidio* (1953)<sup>73</sup>.

In quel tempo, un'altra suggestione filmica, in qualche modo antitetica al cinema di Antonioni, arricchisce le pagine di *Ambienti per design* e si lega indissolubilmente ai viaggi e ai soggiorni dello storico dell'arte a New York. Per chi frequentava l'ambiente artistico di Soho e dell'East Village negli anni tra 1977 e 1980, era semplice assistere a proiezioni di film sperimentali in gallerie d'arte. In particolare fu l'Artists Space, luogo che Birolli frequentava e con cui aveva contatti di lavoro, a organizzare rassegne di cinema sperimentale quali *Artists Super 8 Film Exposition*, nell'aprile 1979<sup>74</sup>, e la mostra sull'opera di giovani filmmaker di New York nel novembre dello stesso anno<sup>75</sup>. È evidente che il suo precettore, per queste esperienze, fu Ghielmetti<sup>76</sup>.

Ciò che però divenne folgorante per gli esperimenti narrativi birolliani fu la commistione dei diversi media nella scena underground e punk newyorchese: accanto alla produzione del cinema indipendente americano ai cicli di proiezioni dell'Artists Space, le performance audio e musicali no wave, le installazioni post-concettuali e la decorative art.

Ci sono diversi indizi dei soggiorni americani di Birolli tra il 1977 e il 1980; nell'autunno 1977 fu ospite del Department of Art History alla Pennsylvania University per poi recarsi a Washington, Philadelphia e New York<sup>77</sup>. A Paolo Fossati scriveva nell'estate del 1978 che avrebbe trascorso due mesi a fine anno negli Stati Uniti<sup>78</sup>. Mentre una lettera del critico e artista Thomas Lawson dei primi giorni del gennaio 1980 lascia intendere che Zeno era stato recentemente a New York<sup>79</sup>.

Diverse le testimonianze che si incrociano per il viaggio dell'ottobre 1980 a partire dalla lettera inviata a Francesca Valli del 17 ottobre<sup>80</sup> che si intreccia con un appunto in versi datato “N.Y. 18 oct., 7.30 p.m.”<sup>81</sup> e un cartolina inviata a Gino Baratta il 21 dello stesso mese<sup>82</sup>.

### *Suggestioni americane*

L'influenza dei viaggi newyorchesi fu immediatamente evidente nella mostra *Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*<sup>83</sup> organizzata da Birolli al PAC<sup>84</sup> di Milano nell'aprile-maggio 1980, una sorta di prova generale della messa in opera dei testi inediti usciti nella raccolta *Sorbi, tordi & nitidezze*.

*Horror Pleni* doveva essere, nelle intenzioni del curatore, la rappresentazione più efficace del clima estetico che si viveva a New York: dieci artisti (Ericka Beckman, Jan Borofsky, Jack Goldstein, Robert Moskowitz, Matt Mullican, Susan Rothenberg, Michael Hurson, Sherrie Levine, Paul McMahan, David Salle, James Welling) di due generazioni diverse rappresentanti di quel filone della cosiddetta “Pictures Generation” che si era imposto dopo le mostre *Picture* all'Artists Space e *The Master of Love* a San Francisco<sup>85</sup> (fig. 9). Ad ogni modo, l'impatto della cultura americana sul lavoro di Birolli si esercitò anche sul catalogo della mostra, poiché vi fu una sintomatica convergenza sulle

forme e i modi impiegati per descrivere tutta quell'area concettuale e post-concettuale ospitata e spalleggiata dalla rivista "Real Life"<sup>86</sup>, diretta dall'amico Thomas Lawson<sup>87</sup>. Lo scritto prese la via di una sperimentazione testuale impiegando un montaggio di citazioni e richiami letterari diversi: Diderot, Forster, Puig, Manet, Wittgenstein e persino un brano del copione di *Shangai Express*<sup>88</sup>. Originariamente era inserito anche un riferimento dalla biografia di Roger Fry redatta da Virginia Woolf<sup>89</sup>, un nome molto caro a Birolli. Ma è nell'organizzazione della scrittura che si riconosce un grado elevato di coincidenze con i testi della rivista americana: essa, infatti, è concepita come combinazione tra una voce passiva e narrativa e l'inserimento improvviso di dialoghi mimetici, un metodo di lavoro adottato, altresì, nella redazione di *Ambienti per design*.

La prospettiva editoriale di "Real Life" era di catturare "ephemeral events and conversations in the more present medium of print"<sup>90</sup>, inoltre il periodico era strettamente associato all'attività delle gallerie americane emergenti e non-profit quali Artists Space e the Kitchen che Birolli frequentava nei suoi soggiorni newyorchesi. In particolare la visione dei set architettonici dei giovani artisti americani contribuì a un ripensamento sull'interpretazione di quelle "installazioni ante litteram" che erano gli ambienti razionalisti della Triennale del 1936.

Quale sia stato realmente l'apporto di queste suggestioni alla stesura di *Ambienti per design* lo si può dedurre da alcune fotografie della performance intitolata *The Silk* di William Leavitt, pubblicate in "Real Life" nell'ottobre 1979, numero che Birolli possedeva<sup>91</sup>.

Il procedimento di lavoro usato da William Leavitt nelle sue installazioni era basato sulle trasformazioni di un unico stesso scenario: il living room di un appartamento alla moda dove si incontrano e si lasciano

un uomo e una donna. Le fotografie di *The Silk* pubblicate in "Real Life" riproducono un salotto con poltrone bianche in pelle e un tavolino in vetro, sul fondo si distingue l'apertura sul terrazzo che lascia intravedere una vista notturna sullo skyline della città. Nella prima scena è rappresentata in piano frontale la silenziosa conversazione di una coppia dell'upper class americana, nella scena successiva la ripresa fotografica a campo lungo inquadra lo spazio vuoto dell'appartamento (fig. 8).

Le fotografie di questi set riprodotti in "Real Life" mostrano il confine provvisorio tra finzione e realtà, tra interni costruiti per lo spettacolo e appartamenti nei periodici di interior design, evocando quel distaccato scetticismo sull'idea di autenticità dell'immagine artistica, così, come è suggerito dal titolo della testata. La natura scenografica dell'intervento di Leavitt, peraltro, rimandava ai tv movies e alle fiction televisive prodotte da Hollywood ma le riprese dirette a isolare alcuni elementi dell'ambientazione cinematografica, i mobili o la pianta, accentuavano quello che Thomas Lawson dichiarava essere "il dramma" in queste rappresentazioni<sup>92</sup>. Il critico americano, infatti, sosteneva che la situazione potenzialmente emotiva di queste *performance* scaturiva dagli oggetti di scena, dal set e non dagli attori, che erano accessori.

Con un salto temporale questa enfasi sull'oggetto isolato e lo spazio a esso relativo poteva allacciarsi idealmente alla nozione metafisica di "solitudine plastica" e all'inconfessato contenuto delle realizzazioni razionaliste per le Triennali milanesi. Ciò che appare, tuttavia, lampante è la convergenza tra il modello testuale offerto dalla critica militante di "Real Life", vale a dire le descrizioni delle installazioni e delle opere di William Leavitt e Jack Goldstein<sup>93</sup> o gli scritti di artisti come Jennifer Bolande, Kim Gordon e David Robbins<sup>94</sup>, e il saggio dello storico dell'arte italiano.



Fig. 8. W. Leavitt, *Scenes from The Silk*, 1975 in "Real Life", (2), ottobre 1979

Di fatto, può essere interessante verificare la sovrapposizione tra le forme narrative della rivista e quelle usate da Birolli nella minuziosa descrizione degli oggetti e degli ambienti che vedeva nelle fotografie della Triennale<sup>95</sup>.

Lawson, a proposito degli scatti di *The Silk*, scriveva: “Every picture tells a story, don’t it”, poiché nel salotto di Leavitt “Something is going to happen; but it may be something trivial. Nevertheless we want to know: who is going to meet here, what will happen...?”<sup>96</sup>. Allo stesso modo negli ambienti razionalisti si vive di attese e trasalimenti: “È questa la penombra in cui fioriscono gli enigmi? Ciò che mi sorprende è che in questi intervalli non c’è tempo per parlare. Rimane più tempo per tacere [...] Una volta sola vorrei alzando la testa trovarmi qui per puro caso, fuori orario, senza conoscere in che esatto momento...”<sup>97</sup>.

*“un suono udito una cosa vista”. Altre fonti*

In una lettera da New York all’amica e collega di insegnamento Francesca Vali dell’ottobre del 1980, traboccante di aspettative, previsioni e progetti, Birolli restituisce quel senso di eccitazione per la vita della metropoli americana e per la vibrante energia, di “un rock straordinario di tanti gruppi giovanissimi che frequento e incontro. I can only compare them to the Waves of Virginia W.”<sup>98</sup>.

Molti lavori dedicati alla cosiddetta “Downtown Art” rievocano il cambiamento di passo della musica rock nella scena underground americana e soprattutto le contaminazioni con le ricerche artistiche all’interno di spazi polivalenti. In quel momento la No Wave Music rappresentava una delle forme artistiche più vitali a New York<sup>99</sup>. Nel maggio 1978 Artists Space presentava una serie di concerti di band come Terminal,

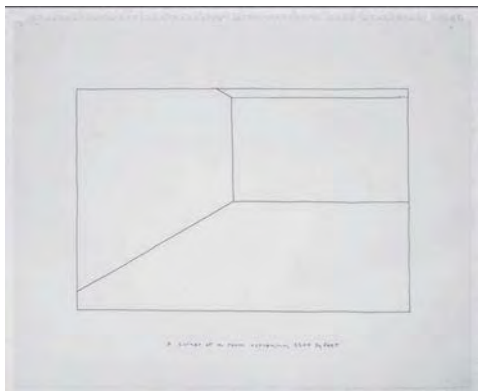


Fig. 9. M. Mullican, *A corner of a room occupying 2200 sq feet* (1974)

Communists, Gynecologists, Theoretical Girls, Teenage Jesus and the Jerks, DNA, Contorsions<sup>100</sup>; il “New York Times” la definiva una “closer connection between young rockers and experimental artists and a lesser absorption in class antagonism and wildly bizarre dress”<sup>101</sup>. Accanto ad Artists Space e The Kitchen, a New York, la situazione a fine anni Settanta dei legami tra underground rock e arti visive era piuttosto articolata<sup>102</sup>. Birolli indicava come mittente sulla busta della lettera l’indirizzo di uno degli spazi più attivi in questo senso: quello di Arleen Schloss che apriva il loft in Broome Street per performance e concerti il mercoledì sera<sup>103</sup>.

Accanto agli appassionati trasporti per il punk e la No Wave, il punto di riferimento musicale dello storico dell’arte fu orientato verso le nuove sonorità di uno dei protagonisti di quella stagione: Brian Eno<sup>104</sup>. Gli interni razionalisti descritti in *Ambienti per design*, infatti, si colorano del fascino astratto e mentale di una musica studiata per accompagnare spazi. Nell’immobilità zenitale del terrazzo progettato da Figini e Pollini “arriva filtrata una music for Airports di Eno”, scriveva Birolli<sup>105</sup>, quasi a intensi-

ficare gli effetti di straniamento dechirichiano degli ambienti e potenziarne il senso atemporale.

Per quegli anni Brian Eno era un riferimento ineludibile per la cultura *engagé* e ben rappresentava il sound degli anni Ottanta, come dichiarava Franco Bolelli su "Alfabeta": "se la music for airports risuonasse nelle sale di Linate [...] allora Jean-François Lyotard vedrebbe soddisfatto il desiderio che lo muove quando sostiene che 'non basta che un avvenimento sia un avvenimento nel suo campo, bisogna ora che il campo stesso diventi avvenimento'"<sup>106</sup>. Tuttavia l'accezione che lo storico dell'arte dava alle musiche di Eno era ben diversa dal senso esistenziale che vi leggevano i contemporanei<sup>107</sup>; piuttosto ne enfatizzava l'aspetto evocativo di un ambiente sonoro che per il suo minimalismo poteva rinviare alle superfici lisce, piane e astratte delle architetture moderniste.

Non ci si spaventi su questa ulteriore fonte che sembrerebbe far apparire il saggio come una sorta di *pastiche*, in realtà il testo incorpora, in forma sorprendentemente lineare, testi visivi, verbali e anche musicali, con una ampia organicità di assimilazione. Filtrare esperienze diverse, maturate nel clima dell'avanguardia europea e americana e adottarle per raccontare uno specifico episodio della storia della cultura architettonica italiana significava spostarsi al di fuori dell'ombra più battuta della scrittura storico artistica. La redazione finale del titolo del saggio è un utile esercizio a dimostrare l'ampio ricorso a una pluralità di fonti diverse. Da *Ambienti razionalisti* Birolli passò ad *AMBIENTI PER DESIGN un suono udito una cosa vista (EXIT)* con un evidente cambio di direzionalità verso una maggiore idea di invenzione e creatività, molto più aderente alla commistione curiosa di componenti culturali diverse che sostanzia il saggio.

Sotto questa luce ben si esplicita la

componente visiva e il risalto tipografico dato ad alcuni elementi del testo, attraverso l'uso della maiuscola, quasi a dare un richiamo sensoriale ed emotivo al titolo. Assume, così, singolare rilievo quell'ultima apposizione di "EXIT" che ha un'efficacia spaziale, rimandando come suggestione alle "fire safety" ed "exit door" degli ambienti pubblici<sup>108</sup>.

Ancor più emblematica è la scelta di combinare "Ambienti per design" a una citazione, come una sorta di slogan. La locuzione "un suono udito una cosa vista" è tratta da *To the Lighthouse* di Virginia Woolf<sup>109</sup>. La citazione scelta appare come un richiamo, forse allusivo, al suono degli ambienti di Eno, ma soprattutto fa emergere tutta l'ammirazione dello storico dell'arte per l'autrice inglese.

Birolli aveva una peculiare predilezione per la Woolf: due citazioni compaiono all'interno dello studio critico<sup>110</sup> e sono ricavate da *The Moment: A Summer's Night*, breve racconto-saggio del 1929 contenuto in *The Moment and Other Essays*, raccolta uscita postuma nel 1947<sup>111</sup>. Ma fu *To the Lighthouse* ad avere un impatto notevole su *Ambienti per design*, perché Birolli, lettore attento della Woolf, colse alcuni elementi chiave del racconto utili a entrare nel processo di sintesi nel quale era impegnato. In particolare, fu senz'altro la seconda parte (*Time Passes*) del libro che descrive la casa dei Ramsay deserta dalla presenza umana, ad avere influenzato la stesura del saggio. Essa è scritta con uno stile narrativo in terza persona e si concentra soprattutto sugli effetti che il tempo ha sulle cose. Le persone, infatti, sembrano scomparire del tutto, l'unico movimento è dato dal vento che si insinua all'interno della casa e scivola sugli oggetti, la carta da parati, i libri e i fiori. L'impatto del tempo sulle cose, la connessione tra tempo storico e tempo soggettivo, il parallelismo tra corpo del romanzo e



architettura della casa, la disintegrazione dello spazio materiale della casa nel vuoto ambientale, erano suggestioni che ben si innestavano sulle intuizioni e sulle idee precedenti<sup>112</sup>.

Anche la presenza di Virginia Woolf, come punto di riferimento nel saggio, rende più urgente la sollecitazione a capire le ragioni, i motivi, per cui Birolli scelse di raccontare un particolare episodio dell'interior design degli anni Trenta con una messa in opera testuale irregolare e audace, attraverso l'impiego di modelli critici ed esperienze artistiche diverse.

Evidentemente questi nessi rimandano a una riflessione ben più ampia sul contesto storico e artistico in cui Birolli si trovava. In quegli anni, il solo riferimento a De Chirico, come ha ben chiarito Denis Viva, era un banco di prova sulla possibile associazione con le questioni relative alla critica della modernità<sup>113</sup>. Lo storico dell'arte però ne fece una lettura che si distingueva dalla emergente convinzione che De Chirico fosse all'origine del Novecentismo architettonico<sup>114</sup>, un tema in qualche modo legato alla crescente moda del revival di cilindri-colonne, pilastri, archi e coperture a cono. C'è da chiedersi se l'idea di uno spazio metafisico generatore degli effimeri interni razionalisti delle Triennali sia, invece, debitore dei rapporti complessi e scoperti con le proposte di Germano Celant, sodale nella prima esperienza del PAC di Milano, soprattutto di quell'idea "di stabilire una serie di relazioni fisiche e percettive tra lo spazio dell'ambiente e le ricerche artistiche"<sup>115</sup>.

Come non citare, inoltre, la presenza di "Flash Art" sul terreno dell'aggiornamento alle novità d'oltreoceano, che portava, in sincronia con l'esperienza americana di Birolli, la voce di Thomas Lawson, figura di riferimento per

la quantità di contributi sulla rivista e gli interventi di Douglas Crimp, David Salle, Christina Kubisch<sup>116</sup>.

Che i tempi fossero in procinto di cambiare era molto chiaro allo studioso: quando in parallelo alla scrittura di questi testi, egli organizzò i corsi di storia dell'arte all'Accademia di Belle Arti di Brera, con la precisione di un sismografo, registrò il rapido volgere dell'epoca: nel 1980/1981 tenne un corso sull'arte concettuale, nel 1981/1982 sulla decorazione, mentre nel 1982/1983 sulla narrazione.

Non stupisce che il primo testo con cui ricomparve sulla scena pubblica, *La Gratia*, del 1993, fosse un racconto in cui metaforicamente veniva rappresentato negli spazi di due musei e di una stanza parigina il succedersi di neoavanguardia, postmoderno e tempo attuale<sup>117</sup>.

Con *Ambienti per design*, Birolli edificò un'architettura complessa e contraddittoria che voleva restituire la ricchezza e l'ambiguità della cultura moderna e che maturò in un territorio culturale assai variegato e di difficile ricostruzione. Al contrario è verosimile pensare che il saggio fu una tappa necessaria del lavoro dello storico dell'arte, in particolare di quel processo di rimescolamento dei generi tradizionali della letteratura artistica, iniziato con i *Miti del '900* e che quattro anni dopo si sarebbe spinto all'invenzione narrativa di *Boccioni. Un racconto critico*.

## Ringraziamenti

Vittore Armani, Paolo Baldacci,  
Luigi Ballerini, Sosi Baratta,  
Silvia Bignami, Marco e Viviana Birolli, Roberta  
Cesana, Virginia Colombo,  
Luisa Gentile, Gloria Manghetti,  
Ester Mantovani, Elvia Redaelli,  
Diego Sileo, Sara Sullam,  
Tommaso Tofanetti.

Un ringraziamento particolare a  
Anna Bianchi, Franco Ghielmetti, Viviana  
Pozzoli, Ornella Selvafolta e Francesca Valli per  
il prezioso contributo.

1. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, in *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, Milano, Jaca Book, 1983, pp. 123-135.  
2. Id., *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit. Il volume raccoglieva diciotto testi, una introduzione e una nota alle illustrazioni. In ordine di pubblicazione, i testi già editi: *Licini 1: in Osvaldo Licini*, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 23 ottobre 1968-6 gennaio 1969), a c. di Z. Birolli e A. Passoni, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1968, pp. 21-35; *Licini 2: in Osvaldo Licini*, (Dortmund, Museum am Ostwall, 1974), Milano, s.n., s.p.; *Licini 3: Storia e temporalità circolare*, in O. Licini, *Errante, erotico, eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere*, a c. di G. Baratta, F. Bartoli, Z. Birolli, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 11-31; *Postmetafisica: Neopitagorismo*, in *Letteratura-Arte. Miti del '900*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 19 febbraio-19 maggio 1979), Milano, Idea, 1979, pp. 96-101; *1922-1930 e l'astrattismo: in Milano 70/70. Un secolo d'arte. 2: dal 1915 al 1945*, (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 28 aprile-10 giugno 1961), Milano, Edi stampa, 1971, pp. 52-65; *Metafisica: Un probleme de points*, in *Les Réalismes 1919-1939*, (Parigi, Centre Georges Pompidou, 17 dicembre 1980-20 aprile 1981), Parigi, Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 42-51; *Morandi: Pittura e intimità poetica*, "Nac - Notiziario Arte Contemporanea", (3), 15 novembre 1968, pp. 6-7; *Funi: Quale tradizione, in Achille Funi*, (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna - Palazzo dei Diamanti, 29 giugno-10 ottobre

1976), Ferrara, s.n., s.p.; *Casorati: Tradizione e rinnovamento nell'opera grafica di Casorati*, in *Casorati. Opere grafiche, sculture, scenografie*, (Novara, Palazzo del Broletto, marzo-aprile 1968), Milano, Alferi&Lacroix, pp. 11-15; *Nizzoli: Marcello Nizzoli, in Nuove Tendenze. Milano e l'altro futurismo*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 31 gennaio-31 marzo 1980), Milano, Electa, 1980, pp. 99-103; *Fontana un diario: Un diario di Fontana*, in *La donazione Lucio Fontana: proposta per una Sistemazione museografica*, (Milano, Palazzo Reale, 28 novembre 1978-31 gennaio 1979), Milano, Multipla, 1978, pp. 25-35; *Martini: Arturo Martini*, "Revue de l'Art", (1-2), 1968, pp. 141-143 (firmato insieme a Rosci); *Melotti: in Melotti*, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 26 maggio-23 luglio 1972), a c. di Z. Birolli, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1968, pp. 13-17.

Accanto a questi, sei nuovi studi critici, tra i quali, vi era, appunto, *Ambienti per design*. Gli altri erano *L. (come Licini)*, pp. 19-33; *De Pisis*, pp. 83-84; *Severini*, pp. 93-98; *Early Movies* à propos du récit, pp. 136-143; *Savinio & De Chirico*, pp. 144-153.

3. Lettera di Zeno Birolli a Gino Baratta, 3 maggio 1981, Mantova, Archivio Privato Baratta; Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, [9] agosto 1981, Mantova, Archivio Privato Bartoli.

4. Si veda Milano, Archivio Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922. Si tratta di un gruppo di quattro lettere intercorse tra Birolli, Brega, Fagone e Veca durante il periodo maggio 1981-gennaio 1982.

5. Cfr. F. Irace, *Macchine celibi*, in *Zero Gravity. Franco Albini. Costruire la modernità*, (Milano, Triennale, 28 dicembre-26 dicembre 2006), a c. di F. Irace, Milano, Electa, 2006, p. 20.

6. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 123.

7. Un'ulteriore conferma per questa datazione si trova nella *Nota* del volumetto di versi Z. Birolli, *Su foglietti 1980-1984. Appunti in versi per accompagnare i lavori di Romiti, Licini, Novelli, Birolli, Agnelli, Fontana, Melotti*, Mantova, Corraini Editore, 2000. "Scrivevo questi versi all'inizio degli anni Ottanta nella casa di Milano guardando oltre la ringhiera manifesti pubblicitari e intanto preparavo il

libro *Sorbi tordi e nitidezze*, Jaca Book 1983, in cui sono raccolti saggi sull'Arte moderna. A quel tempo si era conclusa la mostra dei Miti del 900, che mi era costata tanta fatica e il catalogo *Birolli*. C'era in preparazione quello di *Novelli*, mentre avevo aperto la stagione '80/'81 al Padiglione d'Arte Contemporanea di via Palestro con l'intervento di Agnetti."

8. Id., *Umberto Boccioni. Racconto critico*, Milano, Einaudi, 1983. Il libro uscì nella collana Einaudi Letteratura 74.

9. Sulla questione più larga della storiografia e della critica militante tra fine Settanta e inizio Ottanta si veda D. Viva, *Postmodernisme et antimodernisme dans l'historiographie de l'art italien du XX siecle (1973-1983)*, in *Le Postmoderne: un paradigme pertinent dans le champ artistique?*, Atti del colloquio, (Parigi, INHA, 30-31 maggio 2008), a c. di F. Danesi, K. Schneller, H. Trespeuch, Parigi, HiCSA, ultimo aggiornamento 5 giugno 2013: [http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6\\_Postmoderne-Viva](http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6_Postmoderne-Viva).

10. Il contratto della Giulio Einaudi Editore per la pubblicazione dell'opera è datato 8 febbraio 1977. Cfr. [Contratto relativa alla pubblicazione dell'opera su Boccioni] Archivio Centrale dello Stato di Torino, Archivio Einaudi (d'ora in poi ACST/AE), Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, mazzo 23, fascicolo 351, foglio 31. Nell'Archivio Einaudi sono conservate anche le bozze del volume; nella prova di stampa del frontespizio datata 21 febbraio 1983, la redazione era occorsa in un lapsus di scrittura: l'autore riportato era Renato e non Zeno Birolli. Cfr. ACST/AE, Originali e bozze, mazzo 196, fascicolo 589, foglio 3.

11. Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, [9] agosto 1981, cit.

12. *On Narrative*, "Critical Inquiry", vol. 7 (1), autunno 1980.

13. B. Herrnstein Smith, *Narrative Versions, Narrative Theories*, "Critical Inquiry", vol. 7 (1), autunno 1980, pp. 213-236.

14. S. Chatman, *What Novels Can Do That Films Can't*, "Critical Inquiry", vol. 7 (1), autunno 1980, pp. 121-140.

15. Lo esplicita lo stesso Birolli nell'introduzione a *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit. p. 17.

16. Copia di lettera di Gian Piero Brega a Zeno Birolli, 25 maggio 1981, Archivio Fondazione

Giangiaco Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922.

17. *Ibidem*.

18. Copia di lettera di Vittorio Fagone a Zeno Birolli, 15 dicembre 1981, Archivio Fondazione Giangiaco Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922.

19. "Come sai, la casa editrice ha dovuto ridurre di molto i programmi della saggistica. I libri di critica d'arte per i quali avevamo assunto degli impegni contrattuali non sono pochi e quindi siamo costretti a farli scivolare per la pubblicazione sino ai primi mesi dell'83." Cfr. Copia di lettera di Vittorio Fagone a Zeno Birolli, cit.

20. "La casa editrice è riuscita a superare un giro di boa molto difficile e i mesi scorsi, come tu sai, sono stati affollati e impegnativi." Copia di lettera di Salvatore Veca a Zeno Birolli, 15 gennaio 1982, Archivio Fondazione Giangiaco Feltrinelli, fondo editore, Cartella Zeno Birolli C1/C4/922.

21. Si fa riferimento alla crisi economica e alla successiva ristrutturazione aziendale del 1981 che portò alle dimissioni di Brega e ad un cambio di linea editoriale nella casa editrice. Cfr. R. Cesana, *Gian Piero Brega. Un filosofo in redazione*, in *Protagonisti nell'ombra*, a cura di G. Ferretti, Milano, Unicopli, 2012, pp. 31-54.

22. M. Calvesi, *La metafisica schiarita*, Milano, Feltrinelli, 1982.

23. Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, 9 agosto 1981, cit.

24. Z. Birolli, Introduzione, in *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., p. 16. In effetti l'accoglienza alla mostra non fu unanime. Si vedano ad esempio le stringate e limitative recensioni di F. Caroli, *Il Padiglione d'arte contemporanea. Scegliere Lo Savio*, "Corriere della Sera", 18 marzo 1979; M. Bandini, *Una struttura polivalente per l'arte contemporanea a Milano*, "l'Avanti!", 8 aprile 1979; l'esitante di R. Barilli, *Sua Maestà la regina il Pac*, "L'Espresso", XXV (12), 25 marzo 1979, pp. 101-103 e le benevole di M. Rosci, *Si riapre con quattro mostre il Padiglione Gardella. Vetrina d'arte nel cuore di Milano*, "La Stampa", 19 aprile 1979; "Panorama", XVII (679), 24 aprile 1979, p. 16. Una revisione più attenta del volume/catalogo della mostra fu redatta da G. Rapisarda, *Ricerche/Novecento Italiano. Quei mitici maestri*, "Il Messaggero", 12 marzo 1980.

Si rilegga anche il giudizio perentorio di De Seta per il catalogo *Anni Trenta*. Cfr. C. De Seta, *'Gaddus': oltre l'architettura degli anni Trenta*, in *Gli Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, (Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario, 27 gennaio- 30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 213-216. Una rivalutazione della mostra è di M. Garberi, *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, (Milano, PAC, dicembre 1989-gennaio 1990), Milano, Mazzotta, 1989, pp. 7-11.

25. N. Ponente, *Il Padiglione d'arte contemporanea a Milano. Un Beaubourg in tono minore*, "Paese Sera", 11 marzo 1979. "Nella mostra, in definitiva, ci sono troppe presenze e troppe assenze; direi che anch'essa partecipa di quel 'riflusso' che caratterizza, oggi, parte della nostra situazione culturale. Ma, quel che è peggio, si ha l'impressione, e posso anche sbagliare, che questo rifluire nasca dal vento che spira dai magazzini del mercato."

26. Z. Birolli, *Introduzione*, in *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., pp. 15-16. Si veda anche la lettera a Gino Baratta del maggio 1981: "Ho mandato una letterina a Parigi per la traduzione del tuo testo e credo che presto ti scriveranno direttamente. Sono molto contento che i nostri testi dei 'Miti' escano contemporaneamente sullo stesso numero dei Cahiers...". Cfr. Lettera di Zeno Birolli a Gino Baratta, 3 maggio 1981, cit. Di fatto uscì solo il lavoro di Baratta in *Les Réalismes 1919-1939*, "Cahiers du Musée National d'Art Moderne", (7-8), 1981, pp. 254-275. Probabilmente i rapporti con Clair furono guastati da una diversa visione storiografica e dal temperamento anarchico di Birolli che escludeva qualsiasi riguardo verso autori allora in voga.

27. Non solo quindi le ricostruzioni generali come *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, a c. di V. Gregotti, Milano, Electa, 1982; come E. Frateili, *Una storia del disegno industriale italiano 1928-1981 (Quasi una storia ideologica)*, Torino, CELID, 1983; ma anche e soprattutto il numero monografico 1980 della rivista "Rassegna", diretta da Gregotti. In particolare si veda il saggio di O. Selvafolta *Studi, progetti, modelli e oggetti del razionalismo italiano, in Il disegno del mobile razionale in Italia 1928/1948*, "Rassegna" (4), 1980, pp. 17-88 e il successivo *Mobili italiani anni trenta*, a c.

di D. Riva, M.C. Tonelli (Milano, Galleria del Milione, 25 marzo-24 aprile, 1982), Milano, [stampa Leva], 1982.

28. Se si esclude il testo di Ornella Selvafolta su "Ottagono". Cfr. O. Selvafolta, *Mostra dell'abitazione alla VI Triennale 1936*, "Ottagono", (56), marzo 1980, pp. 66-73.

29. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.

30. Birolli aveva tenuto la conferenza il 5 aprile del 1973, era intitolata *Verso un'arte fascista*. Come le altre conferenze, fu pubblicata nel volume collettivo E. Crispolti, B. Hinz, Z. Birolli, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974. Sulla questione politica dei temi affrontati e sul contesto "caldo" in cui avvenne la manifestazione si veda P. Guadagnolo, *Nota, in Arte e fascismo in Italia e in Germania*, cit., pp. 5-6. Una riflessione attuale su quella circostanza è in D. Viva, *op. cit.*, p. 51.

31. "Le conferenze su Arte e Fascismo sono iniziate suscitando vasto interesse e affluenza di pubblico. ti farò avere i ciclostilati per ciascuna e alla fine, si intende, il libro di Feltrinelli che le raccoglierà tutte. Manca un po' il tempo per la ricerca e si incontrano serie difficoltà per ottenere certe fotografie. Così a Torino al mausoleo della storia degli Agnelli, delle loro macchine e fasci littori ho visto in archivio alcune immagini **emozionanti** per la loro 'chiarezza' d'obiettivo, come ti racconterò." Lettera di Zeno Birolli a Francesco Bartoli, 17 marzo 1973, Mantova, Archivio Privato Bartoli.

32. Z. Birolli, *Nota alle illustrazioni*, in Id., *Sorbi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la Metafisica*, cit., p. 156.

33. Id., *Introduzione*, in Ivi, p. 15.

34. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Milano, Longanesi, 1964. Fotocopie del libro erano passate da Francesca Valli a Zeno Birolli nel 1983. La stessa Valli ricorda che Zeno le volle per capire come Praz descrivesse gli ambienti.

35. Birolli possedeva la traduzione italiana del saggio di Robert Venturi intitolato *A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture*, pubblicato in "Architecture and Urbanism (A+U)" nel gennaio 1978.

In Italia era uscito all'interno del volume *Venturi, Rauch and Scott Brown*, a c. di G. Pettena, M. Vogliazzo, Milano Electa, 1981. Le sottolineature e le postille nella copia posseduta da Birolli manifestano il suo interesse per questo saggio.

36. In particolare si pensi all'esposizione di Franco Albini alla Rotonda di via Besana di Milano nel dicembre 1979 e a *Luigi Figini e Gino Pollini. Architetti*, (Milano, PAC, gennaio-marzo 1980), a c. di V. Gregotti e V. Savi, Milano, Electa, 1980.

37. Gli articoli erano usciti prima in "Rassegna Italiana", IX, 1926, pp. 849-858, X, 1927, pp. 248-250, 467-470 e poi parzialmente ristampati in "Quadrante", II, (24), 1935, pp. 18-24. Più recentemente furono ripubblicati in E. Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari, Dedalo, 1969, pp. 57-87.

38. Ivi, p. 58.

39. "...troppo noto e non più recente, è lo scambio d'influenze tra Cocteau, Picasso e Strawinsky, troppo evidente come le loro opere si completino a vicenda, perché sia il caso di richiamarlo. E così è ben nota l'influenza che ebbe Cocteau scrittore sul gruppo dei 'Sei' e in genere sull'evoluzione della musica francese. Piuttosto è impressionante la rispondenza fra Le Corbusier, che è senza dubbio oggi uno degli iniziatori più notevoli di un'architettura razionale, e Cocteau..." Cfr. in Ivi, p. 57. Sulla fortuna italiana di Cocteau nella prima metà del '900 in ambito non strettamente letterario si veda V. Gianolio, *Le tentazioni del serpente sodomita Jean Cocteau e l'Italia 1908-1938*, in *Jean Cocteau*, "Quaderni del Novecento Francese", (15), Roma, Bulzoni, 1992, pp. 271-301.

40. Non è vano ricordare che nel 1979 per le Edizioni del Formichiere era uscita la traduzione della raccolta *Du Cinématographe* a cura di Bernard e Gauteur e la traduzione di *Les Mystère Laïc* come *Mistero Laico*. *Giorgio de Chirico. Saggio di studio indiretto*, introdotto da Alberto Boatto. Per il contesto della fortuna di Cocteau in Italia negli anni Settanta e Ottanta si veda V. Gianolio, *Per una bibliografia italiana di Jean Cocteau*, in *Jean Cocteau*, "Quaderni del Novecento Francese", (15), cit., pp. 342-351.

41. Cfr. F. Ghielmetti, *Progetto-video*, in *Letteratura-Arte. Miti del '900*, (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. di Z. Birolli, Milano,

Idea Books, 1979, p. 24.

42. La rubrica, formata da sei articoli, iniziò nel numero 119 del novembre 1937 e si concluse nel numero 130 dell'ottobre 1938. Sullo stesso tema altri interventi uscirono per "Rassegna di Architettura" e per "Stile". Discussioni recenti sul "décor de cinéma" sono in P.M. de Santi, *...e l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa: miti, luoghi, divi*, a c. di G. P. Brunetta, Torino, Einaudi, 1999, pp. 429-483 e R. De Berti, *Film*, in *Arti in Italia oltre il fascismo*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a c. di A. Negri, S. Bignami, P. Rusconi, G. Zanchetti, Firenze, Giunti, 2012, pp. 166-167.

43. Persico dedicò due articoli all'arredamento nel cinema su "Casabella". Cfr. LEADER [E. Persico], *L'arredamento nel cinema*. *Levi e Paulucci*, "La Casa Bella", IV (46), ottobre 1931, pp. 22-23; Id., *L'arredamento moderno nel cinema*, "La Casa Bella", V (59), novembre 1932, pp. 32-33. Ora ripubblicati in *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, a c. di G. Veronesi, II, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 66-68.

44. Cfr. E. Persico, *Gli architetti italiani*, "L'Italia Letteraria", 6 agosto 1933, ora in *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, cit., pp. 145-150.

45. Si veda ad esempio l'ampia memoria autobiografica e professionale R. Birolli, *Pittura d'oggi*, Firenze, Vallecchi, 1954; ora in Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, *Renato Birolli*, Parma, Università di Parma, 1976.

46. In particolare ci si riferisce al capitolo *Milano anni trenta*. Persico nel lungo saggio di Fossati intitolato Birolli 1930-1938. Cfr. *Renato Birolli*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 30-36. La conoscenza tra i due studiosi era iniziata negli anni Sessanta, ne è prova una lettera conservata presso l'Archivio Einaudi di Torino, dove il giovane Zeno Birolli, borsista CNR all'Istituto di Storia dell'arte "Paolo D'Ancona", si presenta a Fossati introducendo il proprio lavoro di critico e l'attività di storico dell'arte. Cfr. Lettera di Zeno Birolli a Paolo Fossati, 11 aprile 1967, ACST/AE, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, marzo 23, fascicolo 351, foglio 22. Poi l'amicizia si era consolidata con la partecipazione a diversi progetti comuni;

fu peraltro Fossati a proporre durante la Riunione editoriale della casa editrice Einaudi del 19 gennaio 1977 “una piccola monografia su Boccioni”. Cfr. ACST/AE, Verbali delle riunioni editoriali, marzo 7.2, fascicolo 7. Sulle “reciproche frequentazioni torinesi” e le “comuni avventure culturali” si veda G. Contessi, *Paolo Fossati: dai libri ai quadri e viceversa*, in Paolo Fossati. *La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a c. di G. Contessi e M. Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 318, 323.

47. Archivio Franco Albini, cartella “Mostra dell’abitazione, VI Triennale 1936”, fotografia n. 704, © Fondazione Franco Albini. “Mostra dell’abitazione - Sesta Triennale - Arch. Albini Camus Clausetti Gardella Mazzoleni Mucchi Palanti Romano - alloggio per quattro persone, alloggio per tre persone, due locali per case popolari. Mobili di serie su modulo costante, scomponibili, intercambiabili bianchi, greggi-legno verniciato; pavimenti di linoleum; poltrone in metallo parkerizzato; stoffe tessute a mano marrone; letti a piede sollevati per rendere agevole la pulizia; materassi in gommapiuma; coperte dei letti marrone e greggio; tavoli di cucina con foderature di linoleum; pavimenti nei servizi di grès ceramico; apparecchi di illuminazione razionali; dispositivi elettrici per la pulizia, riscaldamento, ecc.”

48. Cfr. *Mostra dell’arredamento, Stanza per un uomo*. Architetto: Franco Albini, in *Guida della Sesta Triennale* (Milano, Palazzo dell’Arte, maggio-ottobre 1936), a c. di A. Pica, 2 ed., s.l., s.e. [Milano, Same], 1936, pp. 157-158. “Il letto: tubo quadro nickel-matt. - piatto di ferro rivestito di gomma/ Libreria: legno laccato bianco lucido - cristallo trasparente - metallo nichel-matt./Armadio per abiti: ante a coulisse pero nero opaco - metallo nickel-matt. - linoleum bianco opaco/ Tavolo di marmo: lastra di marmo - ferri a T/Mobile per attrezzi sportivi: pannelli di traliccio di legno.” Tali annotazioni, in ordine di sequenza, corrispondono alle glosse dei seguenti disegni: [3] “VI Triennale di Milano / Galleria dell’arredamento - Sala Dassi / Il letto”, scala 1:10, h 58,6 x b 67,5 cm, matita su carta da spolvero; [4] “VI Triennale di Milano / Galleria dell’arredamento - Sala Dassi / La libreria / Indicazioni sui materiali: legno laccato bianco lucido / cristallo trasparente / metallo nichel -

matt.”, scala 1:10, h 60,9 x b 65,2 cm, matita su carta da spolvero; [5] “VI Triennale di Milano / Galleria dell’arredamento - Sala Dassi / Armadio per abiti”, scala 1:10, h 62 x b 76,5 cm, matita su carta da spolvero; [8] “VI Triennale di Milano / Galleria dell’arredamento - Sala Dassi / Il tavolo di marmo”, scala 1:10, h 49,5 x b 44,3 cm, matita su carta da spolvero; [9] “VI Triennale di Milano / Galleria dell’arredamento - Sala Dassi / Mobile per attrezzi sportivi”, scala 1:10, h 42,6 x b 64,5 cm, matita su carta da spolvero. Cfr. Milano, Archivio Franco Albini, © Fondazione Franco Albini.

49. Birolli aveva una grande ammirazione per scrittori come Claude Simon, già incrociato per l’opera di Gastone Novelli.

50. I sei ambienti sono nell’ordine: Mostra dell’arredamento, Parte notturna di un’abitazione di BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers); Mostra dell’arredamento, Stanza di soggiorno e terrazzo di Luigi Figini e Gino Pollini; Mostra dell’arredamento, Stanza per un uomo di Franco Albini; Mostra dell’abitazione N. 1 tipo di alloggio di un locale studiato per un albergo di soggiorno, per una pensione o per un edificio ad alloggi di un locale con servizi centralizzati di Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano; Mostra dell’abitazione N. 2 tipo di alloggio per quattro persone di Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano; Mostra dell’abitazione N. 6 ufficio per piccole aziende a orario unico di Piero Bortoni.

51. Si tratta di queste fotografie identificate nell’Archivio Fotografico della Triennale con i corrispondenti numeri di inventario: TRN\_VI\_15\_1018, TRN\_VI\_15\_1026, TRN\_VI\_15\_1024, TRN\_VI\_17\_1165, TRN\_VI\_17\_1168, TRN\_VI\_17\_1173, TRN\_VI\_02\_0053, TRN\_VI\_02\_0051, TRN\_VI\_02\_0054, TRN\_VI\_02\_0055, TRN\_VI\_02\_0065, TRN\_VI\_02\_0066, TRN\_VI\_02\_0119, TRN\_VI\_03\_0125. Archivio Fotografico Triennale di Milano © Fondazione Triennale (d’ora in poi AFTM).

52. Cfr. *Mostra dell’arredamento, Stanza di soggiorno e terrazzo*. Architetti: Gino Pollini e Luigi Figini, in *Guida della Sesta Triennale*, cit., pp. 150-151.

53. Cfr. AFTM, TRN\_VI\_15\_1026.

54. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono*

udito una cosa vista (EXIT), cit., p. 125. Si veda a confronto la relazione progettuale nel catalogo della manifestazione: “Ambiente di soggiorno: alla parete quadro di Mauro Reggiani; pavimento di marmo botticino levigato [...] parete rivestita di intonaco di pomice a rinzaffo [...] scaffalatura di castano ad elementi in serie, componibile secondo schemi variabili, poltroncine di castano e stoffa orbace [...] tavolo con piano di marmo verde Issorie levigato [...] vasi di terracotta [...] seggiole impagliate. Nella loggia di fondo: scultura astratta di Fausto Melotti; parete di cubetti di porfido; pavimenti di ghiaia bianca. Terrazzo: parete a blocchi di pomice [...] pavimento di ghiaia rosa e di quarzite; tavolo pieghevole e sedie a sdraio...”. Cfr. *Mostra dell'arredamento, Stanza di soggiorno e terrazzo. Architetti: Gino Pollini e Luigi Figini*, in *Guida della Sesta Triennale*, cit., p. 151.

55. Anche se risulta inaspettatamente scorretta la definizione del materiale della scultura. Cfr. *1935 3, scultura n. 16, 1935*, in *Melotti. Catalogo Generale*, a c. di G. Celant, Milano, Electa, [1992], p. 23.

56. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 126.

57. Cfr. AFTM, TRN\_VI\_15\_1024.

58. *Ibidem*

59. Cfr. AFTM, TRN\_VI\_17\_1168.

60. Ivi, pp. 124-125. Utile al confronto il momento descrittivo dell'ambiente nel catalogo: “Una libreria di cristallo con parti di nichel opaco. Un tavolo per lavoro con lastra di marmo verde olivo. Un letto sospeso di tubo quadro con materasso di gomma piuma. Un armadio sistemato a cassetti e a scomparti con ante scorrevoli rivestite di linoleum nero, praticabile sul suo piano superiore. Un mobile per attrezzi sportivi. Poltroncine e sedia a sdraio di tubo parcherizzato e cuscini di gomma piuma. Impianto di illuminazione a elementi spostabili. Pavimento di linoleum bianco a quadri di circa un metro”. Cfr. *Mostra dell'arredamento, Stanza per un uomo. Architetto: Franco Albini*, in *Guida della Sesta Triennale* cit., p. 158.

61. Cfr. *Mostra dell'abitazione, N. 2 tipo di alloggio per quattro persone. Architetti: Albini, Camus, Clausetti, Gardella, Mazzoleni, Minoletti, Mucchi, Palanti, Romano*, in *Guida della Sesta Triennale*, cit., pp. 26-28.

62. “Al di là di una vetrata si vedono le grandi foglie di una pianta per interni. Deve essere

passata qualche ora perché l'ambiente adesso è illuminato a pieno giorno. Strisce brillanti di metallo riquadrano questa vetrata. Non ci sono porte o maniglie, mentre lungo tutta la parete la lunga finestra è aperta con un sistema di serrande. Dall'alto arriva luce persistente, anche se con brevi abbassamenti. Si direbbe che la giornata è di sole, con nuvole vaganti, forse con un po' di vento. In questa parte dell'abitazione, come nel precedente studio le minime oscillazioni per tutto il tempo vengono solo da fuori.” Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 127.

63. Ghielmetti ricorda dell'interesse di Zeno per le lezioni universitarie di Deleuze, mentre il libro *L'Image-mouvement* uscì solo nel 1983.

64. Cfr. *Michelangelo Antonioni*, (Parigi, Cinémathèque Française, 9 aprile-20 luglio 2015), a c. di D. Païni, Parigi, Flammarion/Cinémathèque Française, 2015. Si veda anche *Lo sguardo di Michelangelo. Antonioni e le arti* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 10 marzo-9 giugno 2013), a c. di D. Païni, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2013.

65. Birolli scriveva: “Antonioni proprio negli anni quaranta è legato all'ambiente ferrarese e nel suo primo documentario *Gente del Po*, iniziato nel '43, sviluppa certe idee ferraresi presenti nell'articolo *Per un film sul Po* (“Cinema”, n. 68, 1939). Negli anni cinquanta, dopo i cortometraggi arriveranno *Cronaca di un amore* (1950), *La signora senza camelie* (1952-53), sino all'*Avventura* (1959) e a *Blow up* (1966)”. Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 124. Cfr. M. Antonioni, *Per un film sul fiume Po*, “Cinema”, IV (68), 25 aprile 1939, pp. 254-257. Peraltro lo storico dell'arte non aveva a disposizione memorie o testimonianze autobiografiche del regista sulla città “metafisica” come la conversazione con Aldo Tassone per “Positif”, n. 292, giugno 1985, in cui Antonioni accenna alla presenza dei pittori moderni (e di De Chirico) a Ferrara.

66. Si veda ad esempio il capitolo *La Ville morte* nel saggio di José Moure, *Le paysage urbain et ses mutations dans le cinéma de Michelangelo Antonioni*, in *Michelangelo Antonioni. Anthropologie de formes urbaines*, a c. di J. Moure, T. Roche, Parigi, Riveneuve éditions, 2014, pp. 64-79.

67. Si tratta di un portfolio di tavole

stampate dalla Galleria del Milione nel 1938. Una recensione alla raccolta di tricromie è di D. Morosini, *Tricromie d'arte italiana contemporanea*, "Vita Giovanile", I (12), 15 luglio 1938.

**68.** Si tratta di una variante cm. 92 x 65 dipinta tra il 1934 e il luglio del 1937, acquistata dai Ghiringhelli della Galleria del Milione e poi venduta ad Alfonso Orombelli all'inizio del 1938. Cfr. *Giorgio de Chirico, Catalogo ragionato dell'opera metafisica (1908-1942)*, a c. di G. Roos e P. Baldacci, n. cat. REV 357 di prossima pubblicazione. Le informazioni le devo all'Archivio dell'Arte Metafisica e a Paolo Baldacci che qui ringrazio.

**69.** Cfr. T. Kezich, A. Levantesi, *Personaggi e curiosità, in Cronaca di un amore. Un film di Michelangelo Antonioni. Quando un'opera prima è già un capolavoro*, a c. di T. Kezich, A. Levantesi, Torino, Lindau, 2004, pp. 111-123.

**70.** Birolli non poteva sapere che l'intero dialogo di *Cronaca di un amore* "è un'artificiosa sovrapposizione a posteriori: per ragioni di economia il film è girato muto e quasi nessuno degli interpreti presterà la propria voce in doppiaggio". Cfr. T. Kezich, *Una pietra miliare del cinema moderno*, in Ivi, pp. 15-21.

**71.** Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 127.

**72.** Ivi, p. 128.

**73.** *Il primo Antonioni. I cortometraggi, Cronaca di un amore, I vinti, La signora senza camelie, Tentato suicidio*, a c. di C. Di Carlo, Bologna, Cappelli editore, 1973. A conferma di tale supposizione la pubblicazione tra le illustrazioni del volume di Birolli di un fotogramma del film *Tentato suicidio* ricavato dall'illustrazione n. 77 del libro edito da Cappelli.

**74.** "Artists Space is presenting two nights of films for which we are requesting fees for film rental. The films have been divided into two programs which will run the nights of April 27 and 28..." Lettera di Ragland Watkins a Joanne Henley, 19 aprile 1979, New York University, Fales Library and Special Collections Elmer Holmes Bobst Library, Artists Space Archive (d'ora in poi NYU, FL/ASA), Series 1 Box 8, Subseries Folder 2.

**75.** "Film at Artists Space". Artists Space is screening films by young New York artists/filmmakers Wednesday, November 14 through Saturday, November 17. The screenings will

begin at 8pm each evening, in one and a half to two hour programs. The filmmakers have been showing their work in New York City for several years", [Circolare dattiloscritta], NYU, FL/ASA, Series 1 Box 8, Subseries Folder 9.

**76.** La rassegna *Cinema indipendente americano e francese* del settembre 1981 al PAC e alla Cineteca Italiana di Milano nacque da questa congiuntura. Cfr. *Cinema indipendente americano e francese*, (Milano, PAC/Cineteca Italiana, settembre 1981), a c. di F. Ghielmetti con la collaborazione di Z. Birolli per le ricerche degli autori americani, Milano, s.e., 1981.

**77.** Lettera di Zeno Birolli a Gino Baratta, 9 ottobre 1977, Mantova, Archivio Privato Baratta.

**78.** ACST/AE, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, marzo 23, fascicolo 351, foglio 32, Lettera di Zeno Birolli a Paolo Fossati, 28 agosto 1978.

**79.** "Any chance of you returning to New York?". Lettera di Thomas Lawson a Zeno Birolli, 4 gennaio 1980, Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea.

**80.** Lettera di Zeno Birolli a Francesca Valli, 17 ottobre 1980, Bologna, Archivio Privato.

**81.** Cfr. Z. Birolli, *Su foglietti 1980-1984. Appunti in versi per accompagnare i lavori di Romiti Licini Novelli Birolli Agnetti Fontana Melotti*, cit.

**82.** Cartolina illustrata. Zeno Birolli a Gino Baratta, 21 ottobre 1980, Mantova, Archivio Privato Baratta.

**83.** *Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, (Milano, aprile-maggio 1980), a c. di Z. Birolli, Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 1980.

**84.** Sull'attività di Zeno Birolli al Padiglione d'Arte Contemporanea si veda B. Garatti, *Le acquisizioni d'arte contemporanea delle civiche raccolte d'arte del Comune di Milano dal 1972 al 1992*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, A.A. 2010-2011, rel. prof. G. Zanchetti, pp. 61-62, 108-115. Con l'aiuto di Viviana Pozzoli, al momento, è in corso di elaborazione una raccolta completa dei materiali relativi alla collaborazione di Birolli per questo spazio espositivo.

**85.** "A New York c'è tanta Decorative Painting nei migliori interessi dei connaisseurs, così che il Whitney of American non trovò di meglio che rimescolare le carte con una selezione



newyorkese dedicata alla New Image Painting. In alternativa a questo mescolamento di tendenze, ci sono state almeno due proposte più radicali, Pictures, all'Artists Space e ultima Master of Love." Cfr. Z. Birolli, *Dammi il tempo di guardare*, in *Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, cit. Cfr. *Pictures*, (New York, Artists Space, 24 settembre-29 ottobre 1977), New York, Committee for the Visual Arts, 1977. Il testo che raccoglie, quasi in simultanea, i più importanti interventi critici su questo specifico momento dell'arte contemporanea negli Stati Uniti è *Art After Modernism, Rethinking Representation*, a c. di B. Willis, New York-Cambridge, New Museum-MIT Press, 1984. Sulla "Pictures generation" si veda D. Eklund, *The Pictures Generation, 1974-1984*, (New York, Metropolitan Museum of Art, 21 aprile-2 agosto 2009), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2009.

**86.** "Real Life" fu edita da Thomas Lawson e Susan Morgan dal 1979 al 1994. Se da una parte "Real Life crystallized the sensibilities and interests of the artists of the Pictures generation", dall'altra circolava per le gallerie emergenti e gli spazi "nonprofit" della città americana. Aveva una fisionomia molto diversa da "October" e "Screen" e fu un crocevia interdisciplinare per scrittori, artisti e musicisti. Sulla rivista si veda G. Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge (MA), The MIT press, 2011, pp. 175-199. Una ampia raccolta di articoli usciti sulla rivista è *Real Life Magazine. Selected Writings and Projects 1979-1994*, a c. di M. Katzeff, T. Lawson, S. Morgan, New York, Primary Information, 2013. Le copie di "Real Life" possedute dallo storico dell'arte erano il numero 1 del marzo 1979 e il numero 2 dell'ottobre dello stesso anno.

**87.** La lettera di Thomas Lawson a Zeno Birolli del gennaio 1980 palesa una familiarità tra i due e la volontà di fare progetti insieme nell'immediato. Cfr. Lettera di Thomas Lawson a Zeno Birolli, 4 gennaio 1980, Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea.

**88.** Cfr. Z. Birolli, *Dammi il tempo di guardare*, in *Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, cit. È interessante verificare che una stessa modalità di montaggio di citazioni e discorso diretto usciva più tardi, nel 1981, in articoli come *Notes towards Film* di Robbins dove sono accostati riferimenti di Wittgenstein e Naipul. Cfr. D.

Robbins, *Notes towards Film*, in "Real Life. Magazine", (7), autunno 1981, pp. 20-21.

**89.** Come si evince nella prima stesura del testo conservata all'archivio del PAC. Cfr. [Dattiloscritto Dammi il tempo di guardare], Milano, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea. La biografia di Roger Fry, (1940), al 1983, non era ancora tradotta in italiano. Di Fry però in Italia era stato tradotto nel 1947 *Vision and Design (Visione e disegno*, trad. di E. Cannata, Milano, Minuziano).

**90.** G. Allen, *Artists' Magazines. Alternative Space for Art*, cit., p. 178.

**91.** Cfr. T. Lawson, *Every Picture Tells a Story, Don't It*, "Real Life. Magazine", (2), ottobre 1979, pp. 10-12.

**92.** Ivi, p. 36.

**93.** Cfr. T. Lawson, *Long Distance Information*, "Real Life. Magazine", (4) estate 1980, pp. 3-5.

**94.** Cfr. J. Bolande, *A Mood on the Rise*, "Real Life. Magazine", (4) estate 1980, pp. 11-13. L'articolo della Bolande è molto interessante perché descrive fotogrammi di ambienti filmici. Cfr. K. Gordon, *Honeymoon Habit*, pubblicato sulla rivista nel numero 5 del 1980; Cfr. D. Robbins, *Notes towards Film*, cit.; si veda anche F. Ryder, *Pissing on Ice (Four Things about Susan Harwood, and a Fifth, Sixth and Seventh about her Guitar, her Audience, and her Monkey)*, "Real Life. Magazine", (7), autunno 1981.

**95.** Ad esempio: "The living room of a modern apartment. A sliding glass door opens to a garden of tropical plants lit by colored spotlights. A large painting of a South American jungle cat is hung over the long sofa". Cfr. T. Lawson, *Every Picture Tells a Story, Don't It*, cit. Un altro esempio è: "Long and rectangular, with windows at one end, the apartment is basically divided into two parts. The entrance is in the kitchen area, the place where guests are entertained. In the front, were the windows are, is bed and a table set up for working. At one end of the mattress is a small, low table, on the other side, also on the floor, a cushion chair. Hanging over the table on a long cord is a light with a metal shade, industrial looking". Cfr. K. Gordon, *Honeymoon Habit*, cit.

**96.** Cfr. T. Lawson, *Every Picture Tells a Story, Don't It, don't it*, cit., p. 12.

**97.** Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 130.

- 98.** Lettera di Zeno Birolli a Francesca Valli, 19 ottobre 1980, Bologna, Archivio Privato.
- 99.** Cfr. B. Gendron, *The Downtown Music Scene, in The Downtown Book. The New York Art Scene 1974-1984*, (Grey Art Gallery and the Fales Library, New York University, 10 gennaio-1° aprile 2006), a c. di M.J. Taylor, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006, pp. 40-65. Dello stesso autore B. Gendron, *From New Wave to No Wave, in Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, pp. 227-315.
- 100.** Cfr. *Bands at Artists Space* [Circolare dattiloscritta], NYU, FL/ASA, Series 1 Box 6, Subseries Folder 1 - Bands, New Wave Rock Tuesdays 5/2-5/6/78.
- 101.** Cfr. J. Rockwell, *Rock: Underground*, "The New York Times", 8 maggio 1978.
- 102.** Si veda dello stesso Rockwell, *The Rock World and Visual Arts*, "The New York Times", 2 giugno 1978.
- 103.** Il loft di Arleen Schloss al 330 Broome Street tra la Bowery Street e la Chrystie Street fu un luogo di sperimentazione e di confronto diretto tra arti visive, performance e musica rock.
- 104.** Il musicista britannico Brian Eno nel 1978 produsse l'importante album *No New York* che conteneva le principali band del movimento musicale No Wave, tra cui Teenage Jesus and the Jerks, DNA, Contortions.
- 105.** Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 125. L'album *Ambient 1 (Music for Airports)* era uscito nel 1978.
- 106.** Cfr. F. Bolelli, *Il sound degli anni '80*, "Alfabeta", I (5), settembre 1979, pp. 17-18.
- 107.** "...musiche che si combinano con le forme dell'esistenza [...] Dove la musica circola nelle vene della vita e in esse immette la linfa della propria energia creativa." Cfr. F. Bolelli, *Il sound degli anni '80*, cit., p. 17.
- 108.** In un altro passo del saggio, Birolli usò un'espressione scritta tutta in maiuscolo: la parola è INCANTO e si riferisce alla testata di un fotomanzo chiuso nella camera da letto dei BBPR. Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 128. La citazione di INCANTO è prelevata dal copione *L'amorosa menzogna* di Michelangelo Antonioni: "...del giovane che ha un'espressione
- assorta mentre legge un fotomanzo, di cui si vede la testata: INCANTO". Cfr. *Il primo Antonioni. I cortometraggi, Cronaca di un amore, I vinti, La signora senza camelie, Tentato suicidio*, cit., p. 38.
- 109.** V. Woolf, *Una gita al faro*, Milano, Garzanti, 1979, p. 69. La copia che lo storico dell'arte possedeva è questa edizione del 1979, con traduzione di Giulia Celenza. Il volume è molto sottolineato e in alcuni punti glossato.
- 110.** Si tratta di "(An aeroplane hummed like a piece of plucked wire)" e "(There is also, on the roads, the distant explosion of a motorcycle, shooting further and further away down the road)". Cfr. Z. Birolli, *Ambienti per design un suono udito una cosa vista (EXIT)*, cit., p. 125.
- 111.** Cfr. V. Woolf, *The Moment and Other Essays*, Londra, Hogarth Press, 1947. Nella raccolta *Sorbi, tordi & nitidezze*, il testo successivo ad *Ambienti per design* è intitolato *Early Movies à propos du récit*. In questo saggio Birolli si sofferma a lungo su *The Cinema* di Virginia Woolf, apparso nel 1926 prima a New York (in "Arts") poi in Inghilterra "Nation & Athenaeum" ma che lo storico dell'arte, con tutta probabilità, trovò nel volume *The Captain's Death Bed and Other Essays* (Hogarth Press 1950). Per questo secondo lavoro Birolli colse il senso dello studio critico della Woolf sul cinema e di come il *medium* influenzi necessariamente il modo di raccontare.
- 112.** Si può ritenere che l'attenzione di Birolli per il libro della Woolf fosse dettata anche da un preciso particolare iconografico: la presenza dei fiori, immaginati o reali, in molte parti del romanzo. Non senza sorpresa, dunque, per un appassionato botanico come lo storico dell'arte, la precisa classificazione delle piante collocate negli interni razionalisti.
- 113.** Cfr. D. Viva, *De Chirico* malgré lui. *Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, "Studi di Memofonte", (9), 2012, pp. 166-193.
- 114.** Si vedano ad esempio i saggi di Cesare De Seta e di Fulvio Irace per la mostra *La Metafisica. Gli anni Venti* del 1980. Cfr. C. De Seta, *L'architettura degli anni Venti*, in *La Metafisica. Gli anni Venti*, vol. II, (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, maggio-agosto 1980), a c. di R. Barilli, F. Solmi, Bologna, Grafis [1980], pp. 11-18; F. Irace, *Il "Novecento" a Milano. L'altra metà del modernismo*, in *La*

*Metafisica. Gli anni Venti*, vol. II, cit., pp. 19-23. Sulla questione De Chirico e architettura e i problemi metodologici ad essa connessi si veda S. Somaschini, *L'architettura nell'arte di Giorgio de Chirico. Fondamenti teorici, esempi e influenze dagli anni di Monaco al Postmoderno*, Tesi di laurea, a.a. 2010-2011, rel. prof. S. Bignami.

**115.** Cfr. G. Celant, *Ambiente/Arte*, in *B76. La Biennale di Venezia. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, vol. I, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 187-201.

**116.** Si veda T. Lawson, *The Uses of Representation. Making Some Distinctions / Usi della rappresentazione. Distinguiamo*, "Flash Art", XIII (88-89), marzo-aprile 1979, pp. 38-39; Id., *La pittura a New York: una guida illustrata*, XIII (92-93), ottobre-novembre 1979, pp. 4-11; Id., *Flash Art New York, David Salle*, "Flash Art International", XII (94-95), gennaio-febbraio 1980, p. 33; Id., *Switching Channels*, "Flash Art International", XIV (101), gennaio-febbraio, 1981 pp. 20-21; Id., *Emergent Artists at the Guggenheim 1981 White Biennial*, "Flash Art International" XIV (103), estate, 1981, p. 42.

Cristina Kubisch pubblicò un importante intervento – *Time Into Space / Space Into Time New Sound Installations in New York / La riappropriazione del tempo – nuove installazioni a New York*, "Flash Art", XIII (88-89), marzo-aprile 1979, pp. 16-19. Sullo stesso numero gli articoli di Douglas Crimp, *About Pictures / Immagini* a p. 36 e di David Salle, *New Image Paintings / Nuova pittura figurativa* a p. 40.

**117.** Z. Birolli, *La Gratia*, in G. Baratta, *Il voltafaccia del linguaggio*, a c. di Z. Birolli, Milano, Claudio Lombardi editore, 1993, pp. 191-206.

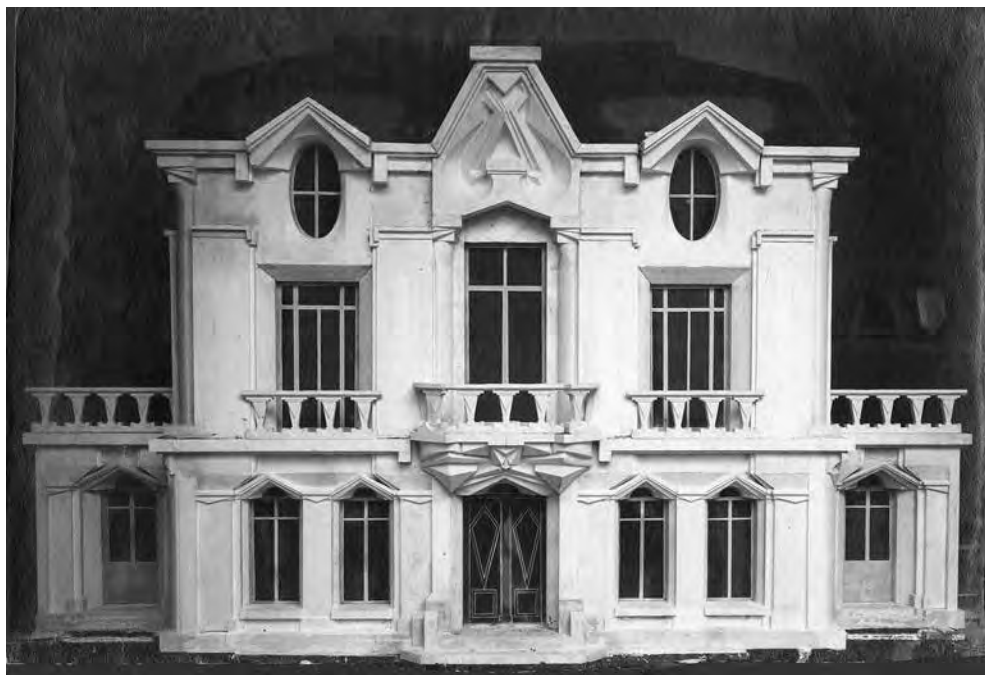


Fig. 1. Façade de la *Maison cubiste* conçue par Raymond Duchamp-Villon (maquette), Paris, Salon d'automne 1912 (IMEC, Archives André Mare)

## Les camoufleurs français en Italie. Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise

Yves Chevrefils Desbiolles

Le camouflage aura été l'une des grandes affaires de la Grande Guerre. Dès 1915, sous l'impulsion du peintre Guirand de Scevola, les Français créent un premier service intégré de conception et de fabrication de dispositifs de camouflage, animé par des équipes spécialisées de militaires et de civils. Dans une guerre de positions où des dizaines de milliers d'hommes sont massés de part et d'autre de la ligne de front, voir sans être vu pour tromper l'ennemi est devenu un enjeu vital. Bientôt, des officiers britanniques, américains, belges et italiens viennent visiter les principaux ateliers de la section de camouflage situés à Amiens et à Noyon dans le nord de la France. En Italie, un *laboratorio di mascheramento* est créé au début de 1917 et des camoufleurs français viennent épauler leurs confrères italiens dès septembre de la même année. Un atelier de fabrication de matériel de camouflage est installé près de Milan et un autre à Piazzola sul Brenta. Le commandement du camouflage français s'installe à Padoue puis à Vicence.

L'histoire de l'art retient le nom d'André Mare (1885-1932) à deux titres: son rôle dans le renouvellement de l'art décoratif français avant la Grande Guerre et son action dans la section de camouflage de l'armée française durant la Grande Guerre<sup>1</sup>. Au Salon d'Automne de 1912, André Mare prend la tête d'une équipe de jeunes artistes presque tous liés au Groupe de Puteaux; ensemble, ils réaliseront l'une des icônes de l'histoire de l'art du pre-

mier XXe siècle: la *Maison cubiste* (fig. 1). L'évènement, âprement critiqué en son temps, est depuis célébré par l'histoire des arts décoratifs, mais aussi de manière ambigüe par l'histoire des avant-gardes; la façade dite cubiste de la maison cache, selon les mots mêmes d'André Mare, des aménagements au "décor aimable, coloré franchement et le tout dans une tradition bien française"<sup>2</sup>, un décor qui interpelle le regard par le mélange des styles, le contraste des couleurs et le choix des matières, sans toutefois correspondre à la rupture à la fois conceptuelle et formelle que représente le cubisme pictural (fig. 2). La guerre vient interrompre cette démarche qui trouvait son origine dans la concurrence entre l'Allemagne et la France dans le domaine des arts décoratifs et industriels.

Le 2 août 1914, André Mare est affecté à un régiment d'artillerie. Vers la fin de l'année 1915, il apprend que son ami André Dunoyer de Segonzac dirige une unité de la toute nouvelle section de camouflage



Fig. 2. Aménagement du "Salon bourgeois" de la *Maison cubiste* par André Mare, Paris, Salon d'automne 1912 (IMEC, Archives André Mare). On peut voir sur la gauche le tableau *Femme à l'éventail* de Jean Metzinger. La figure féminine dans un médaillon au centre de l'image, a été conçue par Marie Laurencin. À droite, se reflétant dans le miroir, *Le Passage à niveau* de Fernand Léger. Les boiseries, la cheminée et la pendule sont de Roger de La Fresnaye

de l'armée française; il rejoint aussitôt le groupe de décorateurs de théâtre et d'artistes<sup>3</sup> qui portent l'insigne du Caméléon brodé sur leur uniforme. Durant toute la durée du conflit, André Mare a tenu un journal remarquable par le nombre et par la facture des dessins dont il orne ces pages, dix carnets dans lesquels il consigne sa formation d'artilleur, puis ses activités de camoufleur, décrit les événements dont il est témoin et les sentiments qu'ils suscitent en lui, le tout truffé de nombreuses photographies de petit format et d'annotations graves ou légères: le nom des camarades tués au combat ou le menu des repas... André Mare relate sa mission de camoufleur en Italie dans la seconde moitié du septième carnet, dans l'ensemble du huitième carnet et dans la première partie du neuvième carnet<sup>4</sup>.

Deux remarques s'imposent avant de conclure cette introduction. Les dessins d'André Mare réalisés au crayon, à l'encre de Chine ou à l'aquarelle relèvent pour la plupart d'un tour de main cubiste parfaitement maîtrisé au point que, dans l'historiographie récente, ces dessins ont pris une signification inattendue, celle d'une adéquation entre un art réputé intellectuel – le cubisme – et une démarche concrète et tangible liée aux nécessités de la guerre – le camoufleur<sup>5</sup>. Certes, André Mare a réalisé quelques dessins de canons décorés de manière à donner l'illusion d'une fragmentation factice des formes (fig. 3). Mais c'est d'abord comme expert dans la conception de faux arbres – des arbres-observatoires – qu'André Mare se distingue dans la section des Caméléons (fig. 4). Plus important: André Mare a produit des œuvres de facture cubiste avant la Grande Guerre, mais nous ne les connaissons pas. L'artiste les a détruites<sup>6</sup>, signe probable d'une insatisfaction personnelle ou d'une méfiance conceptuelle envers cet art. Après la Grande Guerre,

quelques tableaux, peu nombreux, témoignent de la persistance d'une stylisation cubiste avant que celle-ci ne disparaisse totalement à partir de 1923. On peut donc considérer que l'unique moment *intensément* cubiste d'André Mare correspond à la rédaction de ses carnets de guerre<sup>7</sup>. Il s'agit d'un cubisme discret, car inscrit dans un journal intime, mais aussi d'un cubisme *foisonnant* et *exubérant* venu de l'univers de la décoration et des installations mobilières réalisées au Salon d'Automne de 1911, 1912 et 1913. Loin des déconstructions radicales des "pères fondateurs" Braque et Picasso, ce cubisme porte fortement l'empreinte de Roger de La Fresnaye, ami fidèle d'André Mare (fig. 5).

Pourquoi dès lors André Mare n'est-il pas devenu un "peintre cubiste" épanoui au moment où le cubisme faisait école? Pourquoi a-t-il refusé d'occuper une place parmi les "cubistes de salon", alors que ses premiers succès le situaient au cœur d'une génération de jeunes peintres et sculpteurs – pensons entre autres à



Fig. 5. Roger de La Fresnaye, sans titre et sans date (IMEC, Archives Raymond Radiguet)

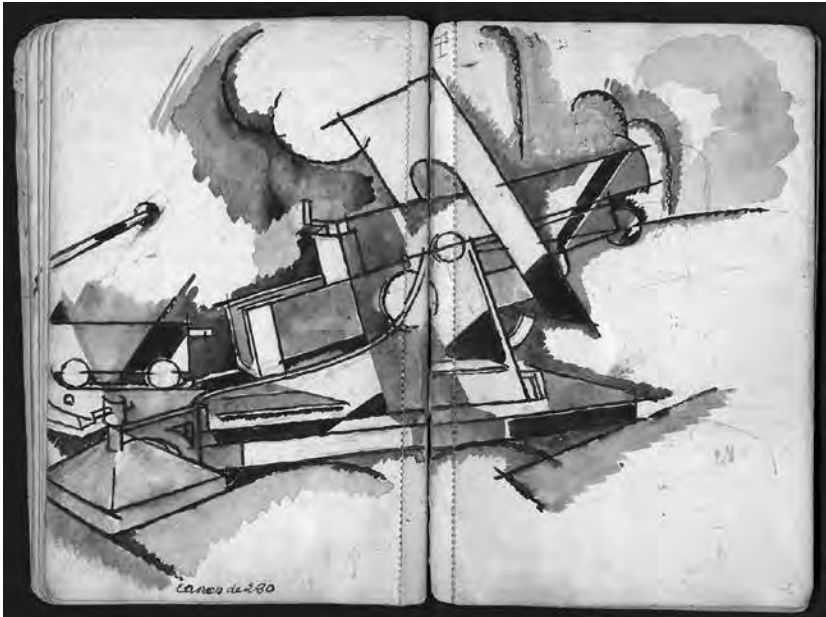


Fig. 3. Carnet 2, feuillet 73. En bas et à gauche du dessin: "Canon de 280"



Fig. 4. Carnet 3, feuillet 104. Étude pour la fabrication d'un arbre-observatoire

d'autres amis comme Jacques Villon ou Fernand Léger – salués par tous les manuels d'histoire de l'art moderne? La réponse, selon moi, se trouve dans les carnets mêmes: le choc de Venise!

“Je suis désigné pour partir en Italie. Adieux à Noyon”<sup>8</sup>, s'exclame André Mare à la date du 23 novembre 1917. Il s'agit d'une belle perspective pour un camoufleur qui – à l'opposé d'une perception défavorable de certains combattants à l'égard des Caméléons – n'est pas un “planqué”<sup>9</sup>. Pour réaliser un arbre-observatoire, spécialité d'André Mare, il faut d'abord, en rampant la nuit dans le *no man's land*, établir un relevé précis de l'arbre à reproduire, puis une fois son clone réalisé, retourner de la même manière entre les lignes, couper le l'arbre et le remplacer par le faux. Mare paiera cher son succès de camoufleur. Il est grièvement blessé à Lassigny au début de l'année 1917. Pis! Le gaz qu'il inhalera sur le front causera sa mort prématurée en 1932 à l'âge de 47 ans.

En novembre 1917, André Mare, qui n'est jamais allé en Italie, peut donc se réjouir qu'on lui ait confié une mission qui l'extrait de l'ordinaire de ces années guerrières. Le départ a lieu dans la nuit du 28 au 29 novembre 1917. Le voyage est long et parsemé de difficultés: pannes de moteur, éboulements de pierre et chutes de neige. Mais les camoufleurs voyagent en première classe! Il y a des moments de joie: “À Tonnay le train s'arrête essoufflé. Tout le monde descend sur la voie. Grelat fait danser avec son violon”<sup>10</sup>. On passe le temps à la manière des soldats en casernement: “Lejeune est beaucoup moins saoul qu'hier. Pierre Bains perd toujours au poker”<sup>11</sup>. Au petit matin du 3 décembre 1917, André Mare découvre l'Italie par Novare, Pavie, Crémone. Mais c'est le pays réel qui s'offre à lui – celui de l'Italie de la Grande Guerre – et non l'Italie rêvée: “Saules, peupliers. La plaine

de Lombardie. Population indifférente”<sup>12</sup>. À Mantoue, les Français sont cantonnés au Palazzo Te, dans la Sala di Cesare autrefois décorée par Jules Romains et le Primatice. Mantoue est la “première ville je vois depuis guerre les rues allumées, les façades aussi, toute la nuit”, note André Mare dans un style télégraphique. Il poursuit: “Théâtre, cinéma, concert marseillais. Accueil chaleureux au bordel. Les officiers italiens sont beaux et élégants”<sup>13</sup>. Le peintre dessine tout ce qu'il voit, tout ce qu'il ressent; ce sont d'abord les gens – soldats en grand uniforme, soldats transis de froid, civils croisés au théâtre ou dans la rue (fig. 6) – qui retiennent son attention autant que l'architecture et son décor:

“J'ai achevé aujourd'hui la visite de Mantoue et j'ai pu voir la salle des Époux au château S. Giorgio entièrement décorée de fresques de Mantegna. On commence à les recouvrir de sac de terre. Les autres Mantegna du palais ducal ont été enlevés et emmenés à Florence; la décoration même du palais sauf les petites pièces d'Isabelle d'Este sont très inférieures. Les fresques de Mantegna sont en fort mauvais état, mais admirables. Je crois plus beau que les Mantegna du Louvre [...]. Il y a à côté de cette salle une autre absolument délabrée où l'on a réuni quelques fragments de fresques en mauvais état, mais de premier ordre [...].”<sup>14</sup>

Durant les premiers jours, l'exploration de la plaine vénitienne se poursuit: Vicence, Castelfranco, Cittadella, Pozzoleone, Montecchio Maggiore, Padoue ou Piazzola. Vérone impressionne André Mare plus que ne l'a fait Mantoue: l'“architecture intérieure des cours [y est] très soignée. Beaucoup de symétriques en trompe l'œil. Fonds de cours aussi en trompe l'œil”<sup>15</sup> [...]. Dehors, “la vie dans la ville est intense, les boutiques





Fig. 6. Carnet 7, feuillet 245 (IMEC, Archives André Mare). André Mare écrit sur la page de droite: "Théâtre à Mantoue, décembre 1917. Ragazza qui avait des jambes étonnantes et une voix extraordinaire. Revue au théâtre à Vérone"

regorgent. C'est plein d'officiers. Tout reste ouvert le soir, théâtre, cinéma"<sup>16</sup>. Rien de tel, hélas! à Vicence: "Interdiction aux Français de pénétrer sans motif de service. Arrivée de nuit. Rien vu". Ni à Padoue: "Grande ville très animée et très étendue, peu intéressante. Une petite chapelle avec des Giotto que je n'ai pu voir, cachés par des sacs de terre". De manière générale, l'accueil reçu par les Français est réservé, froid même de la part des officiers italiens sur lesquels André Mare porte un jugement sévère:

"L'armée est très malheureuse et souffre. Viande deux fois par semaine. Pas de

relève. La population souffre aussi. Peu de contacts des officiers avec les troupes. Les tranchées occupées seulement par les hommes, les officiers restant dans les villes de l'arrière"<sup>17</sup>.

La situation de l'Italie en guerre lui apparaît confuse et embrouillée du point de vue politique:

"L'armée italienne est belle et bien équipée. J'ai vu de très beaux canons. Mais le commandement est exécrable. [...] La grande cause du désastre [de Caporetto] est due pour une petite part aux socialistes, pour la plus grande, au pape. On avait envoyé cet été une

grande quantité d'hommes en longues permissions, après ils ont été travaillés et retournés par le clergé: la dernière note pontificale a fait beaucoup de mal<sup>18</sup>.

Le pape souhaite la victoire des Autrichiens, pense-t-il, afin de retrouver le pouvoir temporel perdu depuis l'unification de l'Italie, ce qui expliquerait l'animosité exprimée un dimanche par le curé de Castelfranco envers les Français: "Méfiez-vous des Français", aurait-il déclaré en chaire. "Quelques-uns sont beaux, mais la plupart ressemblent à des singes; si vous commettez le péché avec eux, vous voyez ce qui vous attend"<sup>19</sup>. Maigre consolation: "Les Anglais [...] sont encore plus mal vus que nous"<sup>20</sup>.

Il faut dire que la défaite de Caporetto est diversement commentée parmi les Français. André Mare relève quelques considérations exprimées par le général français Lévy. Après quelques heures de combat, croit savoir le général,

"la brigade Roma a simplement laissé ses armes et est partie en bon ordre; toute l'armée a suivi. Les régiments défilaient en colonnes par 4, en ordre. Pas de fuite, un départ bien ordonné. Ce ne fut pas plus une victoire allemande qu'une retraite italienne [...]. Les Autrichiens ont avancé jusqu'à ce qu'ils rencontrent les Français"<sup>21</sup>.

La victoire du corps expéditionnaire français au Monte Tomba semble confirmer cette perception des choses. Des soldats autrichiens capturés sont réquisitionnés par les Français pour les opérations de camouflage, à Castelfranco notamment; est-ce parce que "les officiers italiens recommandent de se méfier de leurs [propres] hommes au point de vue espionnage"<sup>22</sup>? Un officier italien aurait dit: "Vous avez beau faire les meilleurs camouflages l'emplacement de mes bat-

teries sont livrées le lendemain par les déserteurs italiens. Il y en a plus de cent tous les jours"<sup>23</sup>.

Ces raccourcis faits d'observations partielles, d'informations approximatives et de préjugés courants ne préparent guère André Mare et ses compagnons camoufleurs à comprendre de manière objective, si non bienveillante, la façon dont est perçue et vécue la guerre par leurs hôtes italiens. Certains jugements hâtifs ressemblent davantage à des obsessions anti-allemandes typiquement françaises, par exemple les commentaires d'Avy rapportés par Mare à propos de Milan, "ville pleine d'activités, entièrement germanisée" dont "le semblant de renaissance italienne de ces dernières années provenait entièrement des méthodes et des influences allemandes"<sup>24</sup>. Ce regard à la fois distancié et méfiant d'André Mare envers l'Italie et les Italiens domine de nombreuses pages du carnet n° 8 et persiste dans le suivant jusqu'au moment où apparaissent, de manière assez soudaine, de longues considérations au ton plus personnel; elles pointent un trouble et signalent le début d'un renversement des sentiments.

Entre deux missions, l'artiste poursuit sa quête fiévreuse des maîtres de la Renaissance. À Padoue, il visite:

"Santa Maria dell'Arena, petite église entièrement peinte à la fresque par Giotto. Pour les protéger en cas de bombardement on a pendu à la voute des matelas, qui tombent jusqu'à terre à 2 [mètres] des peintures, de sorte qu'on voit très mal particulièrement celles du haut. Il y a au-dessus de la porte d'entrée un énorme jugement dernier et le gardien avec un grand bâton y montre le fronton de Dante, de Giotto, de l'architecte de l'église et de quelques autres seigneurs. Comme il appuie son bâton sur la fresque pour mieux désigner les personnages, il



Fig. 7. Carnet 8, feuillet 269 (IMEC, Archives André Mare). À gauche, le gardien de l'église Santa Maria dell'Arena, à Padoue. À droite sous les quatre photographies: "Caen, Lejeune et moi aux arènes de Vérone. Décembre 1917"

en enlève un petit morceau à chaque fois. Derrière les matelas le bâton est surmonté d'une chandelle qui ne fait rien voir mais qui dépose un peu de cire et de fumée. Les Giotto sont un peu dégradés, ce qui s'explique"<sup>25</sup> (fig. 7).

À sa sortie de l'église, André Mare trouve une ville silencieuse. Un raid de l'aviation ennemie a poussé ses habitants dans les refuges. Petit à petit, le sortilège italien se met en place.

"L'Italie, même l'Italie du Nord, n'a pas changé depuis les grands peintres.

On voit tous les jours les paysages que Giotto a représentés; l'architecture n'a pas varié, les principes de construction sont restés les mêmes. Les façades sont colorées pour les mêmes raisons; dans ce pays si peu industriel, si éloigné de la vie moderne, tout est resté et tout se retrouve. La lumière est si caractéristique qu'elle n'a pu être reproduite différemment et que les différences d'interprétation n'existent pas comme chez nous. Or la brume qui habille tout permet au peintre de se laisser aller à une façon de voir moins strictement uniforme. La couleur existe encore dans ce vêtement, la ligne

aussi. Les caractéristiques de la race ne sont pas modifiées. Il y a partout ici des blondes cendrées qui rappellent Véronèse. La couleur est uniformément chaude, les ombres aussi. [...] On ne peut comprendre la vérité somptueuse des artistes anciens, combien ils sont terriblement près de la nature si on n'a pas vu cela. Ce pays est fait sous le soleil, il est incompréhensible sans lui. L'architecture ne s'explique pas autrement, la répartition des lumières équilibre le tout<sup>26</sup>.

Le 28 février 1918, une dépêche rappelle le camoufleur en France. Cela aurait pu signifier un soulagement de quitter une terre étrangère, le plaisir de retrouver son pays. Mais le *désir d'Italie* – celui qui a lancé des générations d'artistes et d'écrivains sur les routes de ce pays – a envahi André Mare. Sitôt arrivé à Paris le 7 mars, il sollicite un prolongement de mission. Il est entendu et le 30 mars, le voilà de retour en Italie où il rejoint quelques camarades dont Jean-Louis Boussingault, à la villa Corà, près de Montebello entre Vérone et Vicence:

“Nous sommes magnifiquement installés. J'ai une chambre pour moi seul et fort belle, avec un lit à rideaux, des meubles [...], deux fenêtres et un panorama splendide, un grand jardin, des pièces de réception, pas de gens alentour<sup>27</sup>, et bonheur suprême, loin du reste des troupes françaises. Là, André Mare dépeint la nature telle qu'elle lui apparaît (fig. 8).

Le désengagement français se poursuit néanmoins et des divisions entières sont rapatriées. “Pourvu que la mienne ne le soit pas”, note-t-il le 5 avril, “nous sommes si bien ici...”<sup>28</sup>. Mais les jours d'André Mare en Italie sont comptés. Et Venise, si proche, est interdite aux

militaires alliés. Il faut donc en forcer la porte. Munis d'un ordre de “mission spéciale urgente” auprès de l'aviation française stationnée à l'aéroport du Lido, dans la nuit du 9 avril 1918 – c'est-à-dire quelques jours avant leur rapatriement définitif en France –, André Mare et Jean-Louis Boussingault débarquent dans ce qui subsiste de la gare de Mestre, plusieurs fois bombardée et gardée par de nombreux soldats en armes.

“À la sortie, sentinelle qui nous refoule poliment dans un bureau. Questionnaire, papiers, [...] on nous renvoie à un autre bureau où mêmes formalités. Surpris, le Commandant [...] nous dit que nous ne pouvions partir le soir, qu'il n'y avait plus de bateau pour le Lido, qu'il nous ferait accompagner jusqu'à l'Hôtel Terminus. [...] Un carabinier nous précède et nous remet seulement à l'Hôtel nos ordres de mission qu'il avait conservés<sup>29</sup>.”

Le gardien des deux Français se retire et aussitôt: “gondole jusqu'à la place St Marc et retour. Vide complètement vide, St Marc nous paraît tout petit<sup>30</sup>. Les amis y retournent le lendemain, à pieds, dans le calme d'une ville dont ils sont peut-être les seuls visiteurs. Ils entrent dans la basilique Saint-Marc, voient les mosaïques, mais constatent que les statues et les objets précieux ont été enlevés et mis à l'abri. Ils traversent la cour du Palais Ducal et entrent dans l'église San Giovanni “dont la coupole a été crevée par une bombe<sup>31</sup> (fig. 9).

Mare est conquis. Sa réflexion s'aiguise:

“On a si souvent écrit sur Venise des choses bêtes, elle a servi de prétexte à tant de mauvais tableaux que l'on n'y arrive point sans une certaine crainte de déception. J'ai eu un peu de soleil, des temps gris et de la pluie et sous ces



trois aspects, la beauté de Venise a été pour moi au-dessus de ce que je pouvais imaginer, plus grande, plus forte, plus solide, dépouillée de romantisme redouté, supérieure à ce que l'on en a écrit, infiniment plus belle que ce que l'on en a peint, sans rien de joli ni de facile [...]. Les peintres modernes n'ont pas eu le sens de la construction; ils ont fait des palais roses, des reflets dans l'eau et des gondoles, mais n'ont pas compris que l'eau mouvante n'était que l'antithèse d'une architecture rigide et sévère toute en ligne en ombres et en plans." Et encore:

"Cette ville construite à force de puissance humaine sur de l'eau,

composée des plus beaux matériaux, des débris les plus riches de l'ancienne civilisation byzantine, faite de morceaux hétéroclites, forme un ensemble d'une unité inégalable. Et j'ai vu Venise sans vie à 18 km du front. La plupart des œuvres d'art enlevées des monuments cachés sous les sacs de terre, la place St Marc déserte, les cafés vides, des maisons détruites, et le grand canal parcouru seulement par des vedettes à vapeur. Mais Venise vivante doit être plus belle encore. Plus que partout ailleurs on sent la vie facile et douce. Ville presque sans bruit, sans tramway, ni voiture, ni auto, s'anime la nuit; les gens chantent, des musiques sortent on ne sait d'où, tout cela plus saisissant



Fig. 10. Carnet 9, feuillet 305. Sous le dessin, à droite: "Venise, 10 avril 18"

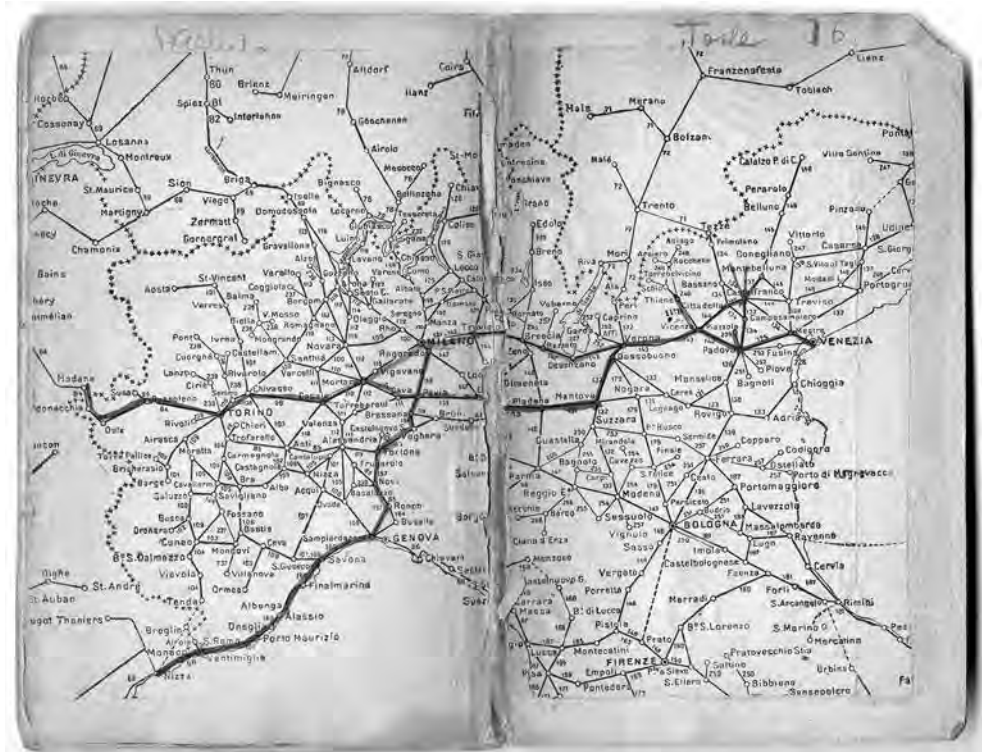


Fig. 11. Carnet 8, dernière page. Les déplacements d'André Mare en Italie

peut-être en ce moment où pas une lumière ne brille et où l'oreille est attentive aux avions"<sup>32</sup> (fig. 10).

L'Italie est ce décor dans lequel le camoufleur perd pied; le cubisme de style et de circonsance terré au fonds des carnets d'André Mare et à peine entrevu hors d'eux, semble s'évanouir à la vue de Venise<sup>33</sup>. Le militaire circonspect, un peu égaré dans un pays qu'il n'était pas préparé à comprendre, a baissé les armes. Certes, en France, les paysages sont "aussi grands et aussi forts, voire même aussi charmants et plus solides peut-être", mais on n'y trouve guère "ce sentiment de bien-être que tout concorde à pro-

curer en Italie"<sup>34</sup>. André Mare cherche désormais à déchiffrer l'hymne si intime qui résonne dans l'âme de celui qui accomplit son "Grand Tour" même si celui-ci reste limité à la plaine vénitienne parcourue par un homme portant l'uni-forme (fig. 11).

Les derniers feux d'un cubisme pâle disparaîtront de l'œuvre d'André Mare au début des années 1920. Au-delà, cette œuvre est restée fermement ancrée à l'intérieur de la dimension naturelle des êtres et des choses. "Il apparaît", écrit André Mare dans un carnet tardif, "que le cubisme, qui n'était rien, fut une nécessité, comme le fut le retour à l'anti-que il y a un siècle."<sup>35</sup> Le cubisme, dit-il

encore, n'est une fièvre qu'«il est bon de s'inoculer dans la jeunesse, les maladies de son siècle afin d'en être mieux préservées plus tard»<sup>36</sup>. L'expérience italienne désormais totalement assumée, André Mare cherchera – comme il le faisait avant la guerre – à «faire résider la nouveauté dans la sensibilité plutôt que dans l'invention»<sup>37</sup>. En 1922, André Mare retourne une dernière fois en Italie. À Vicence, le 10 septembre, il écrit:

“Me voilà ‘de retour’ à Vicence, après cinq ans, la paix, les habitudes reprises, les travaux accomplis, et la santé un peu ébréchée, et je retrouve la ville avec la même animation, la même quantité innombrable de jeunes officiers, les palais aussi beaux, mais on ne parle plus français”.

Mélancolique, il conclut: “Boussingault manque à mon paysage et le campanile de la place dei Signori semble désolé d'avoir perdu son frère”<sup>38</sup>.

1. Ajoutons une troisième dimension à la réputation artistique d'André Mare: après la Grande Guerre, la Compagnie des arts français qu'il dirige avec Louis Süe a constitué un jalon important de l'histoire des arts décoratifs en France jusqu'au rachat de l'entreprise par les Galeries Lafayette en 1927.  
2. Lettre d'André Mare à Maurice Marinot, 20 février 1912 (Institut national d'histoire de l'art, Archives Maurice Marinot). Pour plus de précisions sur la carrière d'André Mare, notamment en ce qui concerne sa contribution aux Salons d'automne de 1911, 1912 et 1913, nous renvoyons le lecteur à notre introduction à la correspondance de Roger de La Fresnaye adressée à André Mare, parue dans *Par-delà le cubisme. Études sur Roger de La Fresnaye suivies de correspondances de l'artiste*, sous la direction de Françoise Lucbert, Yves Chevrefils Desbiolles, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 223-321. Les archives d'André Mare sont

conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC): <http://www.imec-archives.com/fonds/mare-andre>

3. Parmi lesquels Jean-Louis Forain, Charles Camoin, Charles Dufresne, Jacques Villon, Louis Marcoussis, Henri Bouchard ou Charles Despiau.

4. Pour une étude des dix carnets tenus par l'artiste durant la Grande Guerre, voir: André Mare, *Carnets de guerre, 1914-1918*, présentés par Laurence Graffin, Paris, Herscher, 1996. Au-delà des dix carnets de guerre, André Mare a tenu encore pendant quelques années un journal, peu illustré toutefois.

5. Point de vue défendu dans le catalogue de l'exposition Camouflage présentée à l'Historial de la Grande Guerre, à Péronne dans la Somme, en 1997.

6. Fait rapporté par la famille d'André Mare.

7. Et à quelques dessins publiés sous la forme de lithographies, *Dessins faits aux armées (1914-1916)*, [s.l.n.d.], reproduits sur le site Gallica de la Bibliothèque nationale de France: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b103159500/f1.item>.

8. Carnet 7, f. 238.

9. C'est-à-dire, en temps de guerre, s'arranger pour ne pas participer aux combats.

10. Carnet 7, f. 240-241. Il s'agit probablement de Tenay, commune du département de l'Ain.

11. Carnet 7, f. 241.

12. Carnet 7, f. 242.

13. *Ibidem*.

14. Carnet 7, f. 247.

15. Carnet 7, f. 249.

16. Carnet 7, f. 250.

17. Carnet 7, f. 251.

18. Carnet 8, f. 256.

19. Carnet 8, f. 272.

20. Carnet 8, f. 256.

21. Carnet 8, f. 256-258.

22. Carnet 8, f. 267.

23. Carnet 8, f. 271.

24. Carnet 8, f. 263.

25. Carnet 8, f. 269-271.

26. Carnet 8, f. 282-283.

27. Carnet 8, f. 286.

28. Carnet 8, f. 288.

29. Carnet 9, f. 310-311.

30. Carnet 9, f. 311.

31. Carnet 9, f. 313.

32. Carnet 9, f. 303-308.



**33.** Il en a probablement été de même pour son compagnon Jean-Louis Boussingault qui pratiqua avant la guerre un cubisme mondain, avant de l'abandonner. Voir: François Fosca, *La Peinture en France depuis trente ans*, Paris, Milieu du monde, coll. "Bilans", 1948, p. 77, et Michel Charzat, *La Jeune Peinture 1910-1940. Une époque française. Un art de vivre*, Paris, Hazan, 2010, pp. 112-115.

**34.** *Ibidem.*

**35.** André Mare, Carnet n° 17, aout 1924-septembre 1925.

**36.** André Mare, Carnet n° 19, aout-décembre 1926.

**37.** Lettre d'André Mare à Maurice Marinot, 20 février 1912.

**38.** Carnet n° 14, septembre 1921-septembre 1922.



Tranne quando diversamente indicato, i contenuti della rivista sono distribuiti con licenza Creative Commons CC-BY-SA Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

*Citazione: "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", 19 (19-20).  
[https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v19n19-20\\_2022](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.v19n19-20_2022)*

ISSN 2974-6620

*Pubblicato nel mese di dicembre 2022*





anno XIX, nn. 19-20, dicembre 2022



ISSN 2974-6620