

Da: *Letteratura artistica. Documenti del Novecento in Italia*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 4 aprile 1991 - 31 maggio 1991), Fabbri Editori, Milano 1991, pp. 11-103.

Primo Novecento coscienza dell'arte nuova

Mentre Parigi, all'apertura del secolo, celebra l'affiatato concerto delle nazioni con una grande mostra di quadri, tra gli italiani che partecipano troviamo Angelo Morbelli, Giuseppe Pellizza da Volpedo e Giovanni Segantini (tra i visitatori all'Esposizione Universale, Giacomo Balla e Picasso). In Italia, la capitale della pittura è Venezia, dove ogni due anni si tiene una mostra internazionale: Vittorio Pica, chiamato a dirigerla negli anni Venti, pubblica in questi anni alcune raffinate scorribande (*Attraverso gli albi e le cartelle*) nell'arte europea, ma addita anche ai torpidi italiani la tradizione moderna (*Gli impressionisti francesi*, 1908). L'arte più avanzata è quella del Divisionismo, guidato da un pittore che è anche manager, Vittore Grubicy. Giovanni Segantini acquista una fama europea con la sua pittura oggettiva e spiritualista nei temi, scientifica nel metodo pittorico. Giuseppe Pellizza da Volpedo tenta un'arte sociale, che culmina in *Quarto Stato*. Gaetano Previati è autore anche di libri teorici: *Principi scientifici del Divisionismo* (1906) è un ragionato connubio tra la sicurezza positiva dell'Ottocento e i brividi soggettivi del nuovo tempo. Non stupisce che il volume sia diventato il vangelo per Umberto Boccioni, ma anche un serio monito per Giorgio de Chirico. Una posizione di punta nella scultura è quella di Medardo Rosso, esule a Parigi. Il suo nome diventa in Italia un punto di riferimento per i giovani come Ardengo Soffici (dedica un libro al suo «caso», 1909), e per i pittori futuristi. L'Italia resta saldamente in Europa come dimostrano i libri che appaiono all'epoca: nella collana «Maestri moderni» della libreria de «La Voce» appaiono monografie su Rousseau e Picasso.

Futurismo ***fondazione, manifesti, teoria***

Il 20 febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti lancia sul giornale «Le Figaro» (aveva ospitato il manifesto del Simbolismo di Jean Moréas) il *Manifesto del Futurismo*. Prima ancora di essere pittori, Boccioni e Carrà, Severini e Balla sono teorici: i loro manifesti del 1910 sono lanciati quando ancora non esiste una pittura futurista. Il manifesto diventa opera pubblicitaria: Marinetti, educato dai gesuiti, conosce bene il significato della «propaganda fide». I manifesti sono un vero canale di espressione: lo «schiaffo al gusto del pubblico» (come dirà il loro allievo Majakovskij) acquista la continuità del bollettino permanente, e sono proprio i *manifesti*, accanto alle *serate*, entrambi nati come il massimo dell'effimero, le più solenni affermazioni del Futurismo.

Prima di fondare il movimento, Marinetti ha creato una rivista «Poesia» e subito dopo apre una casa editrice (Edizioni futuriste di «Poesia»): la comunicazione cerca i suoi canali, il pulpito precede la predica. Per questa ragione diventano molto importanti le riviste: prima «La Voce», che esce a Firenze nel 1912, poi «Lacerba», che appare il primo giorno del 1913. Giorno per giorno, si leggono le polemiche più roventi, la messa a fuoco del metodo, la critica militante. Mentre sta per scoppiare la conflagrazione vera, il fronte del Futurismo si divide: Papini, Soffici e Palazzeschi pubblicano su «Lacerba» il provocatorio proclama *Futurismo e Marinettismo*.

Oltre alla pittura, il Futurismo interviene nel campo della musica (*L'arte dei rumori* di Luigi Russolo), della scultura (*Ricostruzione futurista dell'universo* di Balla e Depero), della vita quotidiana (il manifesto sul vestito di Balla).

Futurismo mostre, teoria

È naturalmente Parigi la platea scelta da Marinetti per l'esordio dei suoi pittori. Nel febbraio 1912 arrivano Boccioni e Carrà, Russolo e Marinetti: incontrano Gino Severini che è quasi da sei anni esule in Francia. La mostra è accompagnata da un cataloghino con una dichiarazione collettiva dei pittori: il catalogo diventa un nuovo canale di comunicazione.

Le mostre seguono a ritmo accelerato, dall'Olanda alla Germania, da Londra a Bruxelles. Al ritorno in Italia, nel 1913, le mostre si arricchiscono dei nuovi quadri di Giacomo Balla, che fu maestro di Boccioni e Severini. Durante la guerra, anzi, dopo la scomparsa di Boccioni, sarà proprio Balla a tenere viva la fede nel Futurismo: memorabile la mostra che inaugura alla fine del 1918 la galleria di Anton Giulio Bragaglia, l'inventore del Fotodinamismo (cfr. vetrina 17) e accanito polemista. Un nuovo seguace di Balla è Fortunato Depero che inventa colorate marionette e si esprime con manifesti variopinti.

La teoria futurista trova una sistemazione soprattutto nei libri di Boccioni e Soffici. *Pittura, scultura futuriste (dinamismo plastico)* appare nella primavera 1914: nega e afferma, combatte il passato e polemizza col presente, indica gli obiettivi della ricerca. «Dinamismo - linee forza - la compenetrazione dei piani - simultaneità trascendentalismo fisico - stati d'animo plastici». La conclusione è: «Noi porremo lo spettatore al centro del quadro». Più tranquilli i libri di Ardengo Soffici, il vero ponte tra l'Italia e Parigi. Tra i critici più tempestivi, è lo storico dell'arte Roberto Longhi, che si appassiona alla scultura di Boccioni.

Futurismo parole in libertà

Marinetti è prima di tutto poeta: è logico che si circonda di una schiera di poeti più o meno efficaci. Uno straordinario periodo futurista attraversano Aldo Palazzeschi, ironico cantore dell'assurdo, e Giovanni Papini, autore di *illuminations*.

Ma la vera novità del Futurismo è l'abbandono anche del «vers libre» in favore dell'assoluta liberazione della parola. Appare nel 1913 il manifesto delle *Parole in libertà*; Marinetti dichiara la rivoluzione tipografica e la poesia diventa allo stesso tempo linguaggio e pittura. Tra i primi a seguirlo sono naturalmente i pittori: da Boccioni a Balla, da Severini a Carrà, da Depero a Cangiullo. Due libri impressionanti appaiono nel 1914. *Zang Tumb Tumb* di Marinetti è una deflagrazione di immagini scritte, e ogni pagina è un quadro da leggere; i *Chimismi lirici* di Ardengo Soffici sottolineano un equilibrio difficile tra l'oggettività della tipografia e il soggettivismo assoluto del poeta. *L'ellisse e la spirale* di Paolo Buzzi arriva alla delineazione di spirali dell'Io e di meditata follia. Un grande amico di Balla, Luciano Folgore, approfondisce il dettato di Marinetti in *Ponti sull'oceano*: nella copia del libro esposta appare una dedica a Giacomo Balla in cui il poeta afferma che il solo scopo dell'arte è la ricerca di «equivalenti» astratti.

In pochi anni Marinetti, che era partito dall'imaginismo di Gabriele D'Annunzio, riesce a inventare un nuovo linguaggio europeo. Si proclameranno suoi seguaci i poeti russi (Majakovskij), alcuni dadaisti (Tristan Tzara, Kurt Schwitters), Guillaume Apollinaire per un breve periodo, i vorticisti inglesi guidati da Ezra Pound e chiunque vorrà dare un'immagine alla parola e un tono poetico alla tipografia.

Parigi Apollinaire tra Futurismo e Metafisica

Tocca in sorte a un giovane poeta affiancare il primo movimento d'avanguardia italiano e scoprire i due protagonisti della «Metafisica»: Apollinaire è sempre accanto agli artisti, come dimostra la summa *Les Peintres Cubistes* (1913). Nella sua rivista «Les Soirées de Paris» appaiono anche gli echi del concerto di Alberto Savinio tenuto nella sede della stessa rivista, la memoria della pittura di Giorgio de Chirico: il testo di Savinio *Les Chants de la Mi-mort* conclude le pubblicazioni, quando il poeta parte volontario per il fronte. Nella rivista appare la pubblicità della galleria di Paul Guillaume, il primo mercante di Giorgio de Chirico. Nel grande calderone internazionale di Parigi matura quel clima che Apollinaire definisce «esprit nouveau». Firma il manifesto *L'Antitradition futuriste* (1913), distribuendo *merde* ai passatisti e *roses* ai suoi amici futuristi. Poi diventa lui stesso artista, quando cerca, con i *Calligrammes*, di rivaleggiare con gli amici pittori. *Lettre Océan*, qui presentato, è il primo *Calligramme* pubblicato nella rivista «Les Soirées de Paris»: le tavole originali furono donate da Apollinaire a Savinio (sono ancora in possesso della famiglia). È di Alberto Savinio la memoria del poeta (qui esposta) apparsa nel 1926 nella rivista «L'Esprit Nouveau» diretta da Le Corbusier.

Apollinaire è anche amico di altri pittori italiani come Amedeo Modigliani, che espone da Paul Guillaume (il mercante di Giorgio de Chirico) e si cimenta a sua volta con la poesia.

Guerra la cultura delle riviste

Non è mai stato tanto unito, il mondo degli «intelligenti», come al tempo in cui l'Europa sembra volersi annullare. Le pagine dei futuristi e dei metafisici rimbalzano da Parigi a Roma, da Zurigo a Firenze, da Bologna a Napoli e perfino a Oneglia e Mantova: una dozzina di rivistine vivono «l'espace d'un matin».

A Firenze si rafforza «La Voce» diretta da Giuseppe De Robertis: pubblica la teoria di Ardengo Soffici, e le pagine visionarie di Alberto Savinio, ma soprattutto gli scritti di Carlo Carrà, che nel giro di un anno passa da un tono futurista e profetico a un sofferto ritorno all'ordine. Appaiono nel 1916 i due studi memorabili *Parlata su Giotto* e *Paolo Uccello costruttore*.

Per i militari al fronte come per gli imboscanti, la rivista diventa un punto d'incontro ideale. Il caporale Giorgio de Chirico si incrocia con l'ufficiale Ardengo Soffici o col figlio di papà Filippo de Pisis; i futuristi come Prampolini si confrontano con chi cerca un'arte nuova per il dopoguerra. Letterati come Giuseppe Raimondi conoscono pittori come Giorgio Morandi, mentre un musicista illuminato, Alfredo Casella, ospita sulla sua rivista «Ars Nova» pittori e poeti: le pagine di Giorgio de Chirico sono accanto agli spartiti di Ferruccio Busoni, gli articoli di Mario Broglio si confrontano con le pagine di Savinio e di Carrà.

Negli stessi anni, gli stessi nomi si ritrovano nelle pagine delle riviste di Tristan Tzara («Cabaret Voltaire», «Dada») e nelle pubblicazioni degli allievi di Apollinaire («SIC» di Pierre-Albert Birot e «Nord Sud» di Pierre Reverdy) che in pochi anni vivono il Dada e preannunciano il Surrealismo.

Pittura metafisica

L'incontro a Ferrara durante la guerra di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio con Filippo de Pisis e poi con Carlo Carrà, diventa l'inizio di una storia nuova. Attraverso Raimondi si accosta a loro anche Giorgio Morandi e tutti sono in rapporto con Tristan Tzara e il movimento Dada.

Carlo Carrà pubblica nel 1919 una raccolta di saggi dal titolo *Pittura metafisica*; Giorgio de Chirico è appena nominato, ma l'etichetta è coniata. Una conferenza di de Pisis tenuta durante la guerra parla di *Pittura moderna*, mentre il libro *La città delle cento meraviglie* rende omaggio alla metafisica Ferrara. Sempre alla fine della guerra appare presso la libreria de «La Voce» una raccolta di scritti, *Hermaphrodito*, in cui Alberto Savinio precisa le linee del nuovo spirito. Nella galleria futurista di Anton Giulio Bragaglia, Giorgio de Chirico espone all'inizio del 1919 e precisa la sua teoria nella rivista «Cronache di attualità».

L'esemplare di «Cronache di attualità» qui esposto è quello che fu inviato a Tristan Tzara a Zurigo. Per chiudere questo rapporto si presenta un esemplare di *7 Manifestes Dada*, con la dedica di Tzara a Bragaglia.

Quando espone, nel gennaio 1920, nella sua seconda mostra personale a Milano, Giorgio de Chirico si allontana stizzosamente dalla Metafisica, per dichiararsi «classico».

«Valori Plastici» ritorno all'ordine

Alla fine del conflitto, la cultura italiana sembra abbandonare la strada dell'avanguardia, il termine apparso nelle polemiche dei futuristi e collaudato nelle trincee, anche se i vari «rappels à l'ordre» rappresentano la più autentica ricerca di punta. Alla fine del 1918 appare la rivista «Valori Plastici», diretta da Mario Broglio. Un editoriale firmato da Giorgio de Chirico rivendica agli artisti il compito della critica d'arte. Nelle pagine della rivista, durata appena tre anni, si rincorrono i testi di Carrà e Savinio, de Chirico e Soffici, de Pisis e Bontempelli; il secondo numero, curato da Gino Severini, è interamente dedicato alle ultime esperienze di Parigi. Nella rivista appaiono le opere di quegli artisti che si riuniscono intorno a Broglio esponendo insieme anche in Germania, come Carrà e de Chirico, Morandi e Martini (hanno tutti contratti in esclusiva con la società di «Valori Plastici»). Una speciale tiratura è riservata al mercato francese, mentre nelle pagine pubblicitarie si legge il senso dei loro rapporti europei: con «De Stijl» di Mondrian e Van Doesburg, con «L'Esprit Nouveau» di Le Corbusier, con Barcellona, Berlino, Londra.

Appare, a cura degli stessi protagonisti di «Valori Plastici», una collana di monografie che fa seguire all'Ottocento e al primo Novecento (Rousseau, Manet scritta da Severini, Courbet scritta da de Chirico) le più recenti esperienze europee (Picasso e Braque, Derain scritta da Carrà, Chagall e Archipenko, fino a George Grosz).

Nell'estate 1919 appare in libreria una monografia su uno degli artisti nuovi, Giorgio de Chirico: la ritroviamo nello studio di Max Ernst e sul tavolo da lavoro di Theo van Doesburg, nell'atelier di Salvador Dali e presso i nuovi poeti francesi (André Breton, Paul Eluard, Philippe Soupault).

Classicismo realismo magico

Classicismo, mestiere, ordine: sono le parole d'ordine vaghe o esclusive che ritroviamo nella teoria di Carlo Carrà e di Ardengo Soffici, di Vincenzo Cardarelli e Alberto Savinio, di Massimo Bontempelli e Alfredo Casella. Da queste premesse, nascono gruppi e riviste: «Valori Plastici», «La Ronda», «Il Primato»,

«Il Convegno», «Rete mediterranea». Anni di passione e di teorici conflitti ma anche di una rinnovata capacità di fare pittura.

«Pictor classicus sum» dichiara Giorgio de Chirico sulla rivista «La Ronda», ma molti sono gli artisti che tornano nel museo. Quando Mario Broglio vuole conquistare Parigi pubblica una edizione ridotta di «Valori Plastici» in francese e un volume intitolato *Le Néoclassicisme dans l'art contemporain*.

A Parigi Gino Severini si orienta verso il Classicismo anche per una comprensibile ricerca di radici. Appare nel 1921 il libro *Du Cubisme au Classicisme (esthétique du compas et du nombre)*: un trattato anche poetico sullo spazio armonico, i rapporti musicali, l'estetica rinascimentale. I pittori che si muovono su questa via sono il torinese Felice Casorati, il milanese Ubaldo Oppi, i romani Ferruccio Ferrazzi e Carlo Socrate (Roberto Longhi gli dedica una monografia nel 1926), oltre a Trombadori e Donghi.

La teoria del Realismo magico è dettata da Massimo Bontempelli, che molto deve agli enigmi dechirichiani, mentre il punto di arrivo sarà il libro di Franz Roh, pubblicato a Lipsia nel 1925, che reca nel titolo l'etichetta «Realismo magico».

Poesia e prosa compagni di strada

La letteratura italiana di questi anni è quanto mai ricca; e quasi sempre i poeti e narratori sono i primi critici di pittori e scultori. Vorremmo segnalare rapidamente alcuni di loro, in questa vetrina. Massimo Bontempelli, dopo il Classicismo e la Metafisica torna al Futurismo con due libri dedicati all'automobile e all'aereo («522» del 1932 e *Noi, gli Aeri*, del 1934). Curzio Suckert diventa subito Curzio Malaparte, e pubblica libri provocatori, da «enfant terrible». Vincenzo Cardarelli mette a frutto il suo passato classico accostandosi a pittori come Scipione e Morandi. Emilio Cecchi arriva con *Pesci rossi* all'assolutezza di un antico frammentista. Altri protagonisti di «La Ronda», come Riccardo Bacchelli e Antonio Baldini, si ritrovano accanto a Morandi.

Tra i poeti, il capo (non riconosciuto) è Giuseppe Ungaretti. Per il libro *I vivi e l'ombra*, di Margherita Sarfatti, disegna la copertina Mario Sironi.

Scoppia in questi anni la contesa tra «Strapaese» e «Stracittà», la polemica tra chi vuol tornare a un'Italia dalle tante anime e chi al contrario cerca l'Europa. Le opere di Mino Maccari (pubblica dal 1924 la rivista «Il Selvaggio») e di Leo Longanesi si contrappongono così alla rivista «900» di Massimo Bontempelli, che addita l'Europa. In tutti i casi, la rivista di Longanesi «L'Italiano», iniziata nel 1926, sarà un grande esempio, negli anni Trenta, di novità tipografiche, di cultura non ufficiale, di ricerca di nuovi temi (straordinario il fascicolo dedicato alla caricatura nella cultura europea).

«900»

mostre, teoria

Esordiscono il 26 marzo 1923 nella Galleria Pesaro i «Sette pittori del Novecento» (Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi, Sironi): visita la mostra, accompagnato da Margherita Sarfatti, Benito Mussolini («Dichiaro che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo»). Mentre la Germania si volge alla «Nuova oggettività» si apre a Milano la «1^a Mostra del Novecento italiano». Esiste un documento degli artisti in cui l'unica cosa che sembra collegarli è la scelta del luogo («le mura della più moderna ed operosa tra le nostre città, Milano», al posto di Venezia e Roma).

La teoria di questo movimento, che è divenuto un mito della critica, ma nei fatti è esistito per pochi anni, si deve soprattutto a Massimo Bontempelli. La sua rivista «900», scritta in francese, è tutt'altro che un messaggio provinciale; i suoi scritti saranno più tardi raccolti nel volume *L'avventura novecentista*. Altri intellettuali che fiancheggiano gli artisti sono Margherita Sarfatti e Ardengo Soffici, provenienti entrambi dal Futurismo, e alla ricerca di un «richiamo all'ordine».

Alcuni storici dell'arte accompagnano negli anni Venti la svolta classicista dell'arte italiana. Da segnalare la teoria di Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi* (1926), e il libro di Longhi su Piero della Francesca (edito da «Valori Plastici» nel 1927), che appare negli anni in cui si occupa dei giovani artisti come critico militante.

«900» *protagonisti*

Tutti i pittori e scultori italiani passano nel raggruppamento di Margherita Sarfatti, anche se quasi nessuno (a parte forse Mario Sironi) si identifica come portavoce del «Novecento italiano». Attraverso le monografie pubblicate da un giovane e generoso editore, Giovanni Scheiwiller, si precisa questo probabile schieramento: accanto ai milanesi (Carrà, Sironi, Funi) possono collocarsi i toscani (Soffici, Rosai), un bolognese non tanto isolato (Morandi) e due parigini (de Chirico e Severini). Gli artisti italiani tra il 1923 e il 1929 (ma anche oltre) vengono pigramente raggruppati in uno schieramento che nei fatti non è quasi esistito ma è diventato un mito della critica (soprattutto «antifascista»).

Si assiste in questi anni a un grande rilancio della scultura. Finito, anche per merito di Medardo Rosso, il rapporto con il monumento (da piazza o da cimitero), nasce la scultura di Arturo Martini che sa unire al linguaggio di «Valori Plastici» la ricerca di ogni momento del passato (dai primitivi agli etruschi). Diventa quasi un linguaggio «italiano» la tecnica scultorea che vede protagonisti Francesco Messina, Marino Marini e Giacomo Manzù.

Un capolavoro del nostro secolo è *Contemplazioni* di Arturo Martini, apparso nel 1918 (nuova edizione, 1945); il virtuosistico plastificatore si trova davanti agli spazi e agli intervalli tipografici e crea uno spartito astratto, dedicato al silenzio orientale.

Mostre Europa

I futuristi hanno esordito come gruppo a Parigi, e anche Mario Broglio vuole portare gli artisti di «Valori Plastici» fuori d'Italia: sono del 1922 le mostre in Germania con de Chirico e Morandi, Carrà e Martini e gli altri. Anche Margherita Sarfatti cerca un'apertura politica verso l'Europa.

La prima mostra del dopoguerra in cui l'Europa riprende i contatti è a Ginevra: alla «Exposition Internationale d'Art Moderne» partecipano le opere di Boccioni e de Chirico, Funi e Ferrazzi, Modigliani e Magnelli, Prampolini e Sironi. Il governo italiano organizza una mostra a Buenos Aires nel 1923; una grande partecipazione italiana (i futuristi vincono premi) si verifica alla «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» (e cioè *l'Art Déco*). La carovana del Novecento italiano si sposta per l'Europa: da Dresda a Brighton (1926), dall'Olanda a Ginevra (1927), da Madrid (1928) a Barcellona (1929), dalla Svizzera a Nizza (1929), da Buenos Aires a Berna (1930), fino ai paesi scandinavi (1931). Da notare anche le tappe di Zurigo e di Atene (1931). Una mostra riepilogo si tiene nel 1935 al Musée du Jeu de Paume di Parigi: i contemporanei italiani figurano accanto alla storia del secolo precedente.

È sufficiente scorrere, come in questo caso, un gruppetto di cataloghi, per comprendere che la cultura ufficiale, che bene o male doveva fare i conti con il regime fascista, è tutt'altro che arroccata in posizioni provinciali. Le ricerche sono moltissime, ma c'è subito dopo l'intento di far conoscere i risultati sulla scena europea.

Mostre

Stati Uniti d'America

Nonostante la situazione internazionale, uno dei miti degli intellettuali diventano gli Stati Uniti d'America: sarà in un certo senso la grande antologia dal titolo *Americana* di Elio Vittorini (1942) a chiudere quest'epoca del sogno americano. Alcuni reportages si trovano nei libri di Margherita Sarfatti (1937), Renato Paresce (1935), Mario Soldati (*America primo amore*, 1935). Sono a New York anche pittori come Ferruccio Ferrazzi, Cipriano E. Oppo, Giorgio de Chirico, Massimo Campigli, Corrado Cagli.

La prima mostra degli italiani a New York si tiene accanto alla Centrai Station nel 1926; le opere dei futuristi ottengono un vivo successo, ma sono anche esposte opere di Medardo Rosso e Modigliani, Sironi e Ferrazzi, Oppi e Donghi. Nel 1927 si tiene a New York una mostra personale di Antonio Donghi: è qui esposto il telegramma di rallegramenti del maestro Casella.

Si tiene ogni anno il Premio del Carnegie Institute a Pittsburgh; tra i vincitori, accanto a Picasso e Matisse, Derain e Bonnard, troviamo Ubaldo Oppi (1925), Ferruccio Ferrazzi (1926), Antonio Donghi (1927) e poi Felice Carena, Mario Sironi, Felice Casorati. Tra le mostre personali, da notare quelle di Giorgio de Chirico (1928, 1930) e Massimo Campigli (1935, 1956). È proprio New York a riconoscere alla Metafisica la qualità di fonte del ventesimo secolo: nel 1937 il Museum of Modern Art di New York (fondato nel 1929) presenta la mostra «Fantastic Art Dada Surrealism», concedendo una grande sala a Giorgio de Chirico. Proprio in questo periodo il pittore tenta l'avventura americana ma senza grande successo: al contrario, avranno una grande fortuna i suoi quadri metafisici (si veda la mostra da Pierre Matisse nel 1940).

Italiani a Parigi

Parigi resta sempre un punto di riferimento per gli artisti italiani, dalla prima generazione (Medardo Rosso, Gino Severini, Gino Rossi, Ubaldo Oppi) all'esplosione del Futurismo (il manifesto appare su «Le Figaro», la prima mostra viene tenuta a Parigi) agli anni Venti e Trenta. Il regime non reprime questo flusso continuo.

A una città misera e anarchica è dedicato il libro *Parigi* di Lorenzo Viani. Giovanni Comisso e Bruno Barilli, amici di de Chirico e de Pisis, celebrano la città della Tour Biffe! e dell'Opéra. Raffaele Carrieri ricorda «la vie de bohème» a Montparnasse, Ardengo Soffici, acceso francofilo, rivede nel 1934, in *Ritratto delle cose di Francia*, le sue posizioni. Intanto, l'editore Gallimard traduce testi italiani come quelli di Massimo Bontempelli e Giuseppe Ungaretti.

I pittori sono accolti con favore. Nella collana «Les Peintres Français Nouveaux» appaiono le piccole monografie di Severini (1930) e de Chirico (1927). Espongono regolarmente a Parigi Massimo Campigli e Filippo de Pisis, Mario Tozzi e Enrico Prampolini. Per periodi più o meno lunghi, troviamo a Parigi Mario Broglio (cura una coedizione dei libri di «Valori Plastici»), Carlo Levi, Mario Mafai (invia articoli all'«Italia Letteraria»), Achille Funi, Francesco Messina, Gregorio Sciltian, i romani Giuseppe Capogrossi e Fausto Pirandello... Giorgio de Chirico fa scandalo tra i surrealisti ed è accolto nella galleria L'Effort Moderne di Léonce Rosenberg. Nella rivista della galleria i suoi quadri appaiono riprodotti accanto a Picasso e Gino Severini, Fernand Léger e Alberto Savinio (proprio a Parigi esordisce come pittore).

Italiens de Paris

Tra il 1928 e il 1933 si susseguono le mostre di alcuni pittori che si sono rivolti a Parigi non soltanto per ragioni politiche, ma per il fascino che continua ad esercitare la capitale dell'arte. Giorgio de Chirico ritorna a Parigi alla fine del 1925 ed è raggiunto poco dopo da Savinio: a Parigi ritrova l'amico ferrarese de Pisis e si incontra con Massimo Campigli che aveva conosciuto nella galleria di Bragaglia.

Gino Severini è passato dalla pittura classicista agli affreschi nelle chiese svizzere; Renato Paresce alterna la pittura all'attività di inviato speciale de «La Stampa». Nelle loro mostre, espongono anche altri pittori, oltre a un giovane scultore svizzero-italiano, Alberto Giacometti. Sono fiancheggiati da alcuni «intelligenti» locali, come Waldemar George e Pani Fierens, da eretici del movimento surrealista come George Ribemont-Dessaignes e Jean Cocteau, da uomini di cultura europei come Eugène d'Ors. Come «Italiens de Paris» espongono anche alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale di Roma.

Appare a Parigi la storia della pittura italiana recente curata dal libraio milanese Giovanni Scheiwiller (*Art Italien Moderne*, 1930) che ha sulla copertina un bel disegno di Severini. Sarà il crollo economico internazionale a concludere questa vicenda, ma nel frattempo la pittura italiana ha stabilito un ponte diretto tra Parigi e gli USA (de Chirico e Campigli espongono a New York), tra Parigi e l'URSS (Boris Ternovetz, direttore del museo di Mosca, organizza una mostra di italiani; appare nel 1931 una monografia su Campigli), tra Parigi e l'Europa (i quadri degli italiani partecipano alle mostre in Belgio, in Olanda, in Germania, in Spagna).

I Dioscuri e il Surrealismo

Nel secondo periodo di Parigi (1926-1930) de Chirico è protagonista, sia per i quadri che per le polemiche, mentre Savinio nasce al mondo come pittore, presentato nel 1927 da Jean Cocteau (sarà per i Dioscuri un nuovo profeta, come Guillaume Apollinaire prima della guerra). De Chirico sviluppa una pittura inquietante e ancora una volta antica: sia la materia pittorica che la materia grigia si apparentano a quelle del primo periodo parigino.

Savinio diventa, da parte sua, un pittore più surreale dei surrealisti al potere, incastrando mito ellenico e storia biblica. De Chirico celebra il *mystère laic* (così lo definisce Jean Cocteau nel suo pamphlet del 1928) d'una Grecia tanto più misteriosa quanto più lontana e presente nella memoria; Alberto Savinio riecheggia i manichini e le statue del fratello ma con una pittura gravida come l'inconscio, michelangiolesca e manierista.

Il primo numero de «La Révolution Surréaliste» documenta la presenza di Giorgio de Chirico alla fondazione del movimento. Le sue opere appaiono nelle mostre della Galerie Surréaliste e nei libri dei padri del movimento, André Breton e Paul Eluard. Il rapporto con Jean Cocteau è testimoniato dall'esemplare del libro *Le Mystère Laic*, appartenente a Giorgio de Chirico, inviato dal poeta al pittore, con alcuni disegni.

Hebdomeros, la prosa pubblicata da de Chirico nel 1929, appare come la sua più convincente creatura *surrealista*.

Scuola Romana ***espressionismo, tonalismo, realismo***

Alla fine degli anni Venti si incontrano a Roma una pittrice lituana, un ragazzo di origine marchigiana e un romano, formando un gruppetto che verrà salutato da Roberto Longhi come «Scuola di via Cavour». Antonietta Raphael espone nel 1929 suscitando scandalo per il suo colore dissonante e le forme deformate. Il giovane Gino Bonichi (divenuto nel 1929 Scipione) dipinge l'Apocalisse e la tragedia del barocco. Mario Mafai (diventa il compagno della Raphael) passa da un espressionismo acceso alla pittura tonale (e poi al realismo). Espongono nel 1930 nella galleria di P. M. Bardi, e vengono acclamati come una rivelazione. Nel 1931 fondano la rivista «Fronte» per la quale Scipione disegna la copertina: chiamano a collaborare i loro amici poeti (Giuseppe Ungaretti, Vincenzo Cardarelli), chiedono un editoriale a Carlo Carrà, pubblicano pitture di Morandi e sculture di Martini e Marini, scelgono compagni di strada scomodi (Alberto Moravia). Scipione ha la ventura in questi anni di illustrare le copertine de *Il paese del melodramma* di Bruno Barilli e di *Ossi di seppia* di Montale.

Il momento visionario e ribelle, questo arrossato «sentimento del tempo», è destinato a chiudersi con la malattia e la morte di Scipione (scompare nel 1933 a ventinove anni). Mafai continua la vicenda insieme ai giovani tonalisti Capogrossi, Cavalli e Cagli (espongono prima al Milione e poi a Parigi). Si affianca a Roberto Mélli (conosce una nuova gioventù dopo il periodo di «Valori Plastici») e ai giovanissimi Ziveri e Fazzini. Il luogo delle mostre diventa la Galleria della Cometa della contessa Pecci-Blunt, diretta dal poeta Libero De Libero (avrà anche una sede a New York nel 1937). In pochi anni, alla pittura acutamente esistenziale si sovrappone (anche per l'intervento di Guttuso e Pirandello) un corposo realismo che preannuncia i disastri della guerra.

Astrattismo

Una nuova generazione di artisti si raccoglie nella Galleria del Milione a Milano: il marchigiano Osvaldo Licini già collega di Morandi, il parmense Atanasio Soldati seguace della metafisica, gli scultori Lucio Fontana e Fausto Melotti, lo xilografo Luigi Veronesi. Accanto alle loro mostre, i milanesi possono vedere le opere recenti di Kandinskij e Léger, Baumeister e Vordemberge-Gildewart.

«L'Europa era sempre in cima ai nostri pensieri», ha detto Carlo Belli, il loro teorico, che pubblica nel 1933 uno straordinario volume (avrà grandi elogi da Kandinskij), intitolato *Kn*. Si susseguono tra il 1933 e il 1935 le mostre personali del gruppo; nel 1935 apre nello studio di Casorati e Paulucci a Torino la «Prima mostra collettiva di arte astratta italiana».

In *Kn* sono indicati chiaramente, con il tono del pamphlet e della profezia, i rapporti con lo spazio del numero, con la musica rigorosa, con l'architettura razionale. Li fiancheggia la rivista «Quadrante» di Bardi e Bontempelli, e anche «Campo grafico». Un punto di riferimento è il «Gruppo 7» degli architetti razionalisti (Terragni, Figini, Libera) che si è formato nel 1926 e ha tenuto la prima mostra a Roma nel 1928. Nel 1931 P. M. Bardi si interessa ancora agli architetti razionali e riesce a portare Le Corbusier a Roma con l'utopia di creare una città nuova.

Il problema dell'Astrattismo parte dal manifesto di Balla e Depero «astrattisti futuristi» (1915), passa per l'esperienza dada di Julius Evola (*Arte astratta*, 1920), e si confronta con la metafisica e il realismo magico: Licini iniziò futurista, Fontana voleva continuare lo sperimentalismo di Balla, Melotti e Soldati muovono dalle «muse inquietanti», lo stesso Belli volle ritrovare i principi astratti del suo concittadino Depero.

Realismo

Intorno all'etichetta «Corrente» si radunano dal 1939 alcuni giovani pittori e intellettuali; è un «movimento» o più precisamente «luogo di incontro e scontri» secondo Renato Guttuso. Pubblicano un giornale, tengono due mostre nel 1939 (promotore Birolli e tra gli altri Morlotti, Vedova, Treccani, ma anche Mafai, Fazzini, Guttuso), hanno una collana di libri e di quaderni di tono aperto (ai *Lirici greci* di Quasimodo si accavalla per esempio la pubblicazione delle poesie di Scipione, *Carte segrete*), nei quaderni appaiono i protagonisti (Mafai, Guttuso) di quel realismo che affiora nebulosamente nella teoria.

Dopo l'Espressionismo e il Tonalismo, la Scuola Romana si cimenta nel grande tema del Realismo, anche se non è quello sicuro di Courbet, ed è più vicino semmai alla disperazione di Goya. Dirà Mafai: «Scoprire la realtà, accettare la realtà, impegnarsi a non modificare la realtà, e nei confini della realtà trovare ancora da illudersi, da sognare». E Guttuso: «Vorrei arrivare ad essere un pittore-poeta tragico, degno di questo tempo drammatico ed eroico».

Un simile orientamento si nota in letteratura. Stupisce l'Italia e la Francia un giovane romanziere: Alberto Moravia pubblica *Gli indifferenti* a ventidue anni, ed è quasi il manifesto di una letteratura che non assomiglia più a Manzoni, ma semmai al cinematografo. Romanzi e versi nuovi, anche per gli ambienti scelti, sono quelli di Elio Vittorini e Cesare Pavese. Il pittore Carlo Levi racconta scarnamente i fatti del suo confino. Tommaso Landolfi e Cesare Zavattini analizzano il vero con la lente dell'ironia.

Scena

È sempre con la ribalta che si confronta la pittura d'avanguardia. In epoca futurista è nelle gallerie di Anton Giulio Bragaglia, uomo di teatro, che i pittori espongono. Il suo «Teatro degli Indipendenti» progetta un nuovo spazio scenico analogo soltanto a quello degli artisti sovietici o tedeschi. Lo stesso Bragaglia dedica allo spettacolo molti libri tra i quali *Jazz Band* (1929) e il manifesto dell'epoca: *Il teatro teatrale o del teatro*. Quando Friedrich Kiesler organizza a New York nel 1926 una esposizione internazionale sul teatro (gli viene dedicato un fascicolo speciale della rivista «Little Review») destina larga parte dello spazio ai futuristi italiani, da Bragaglia a Giacomo Balla, da Fortunato Depero ai più giovani. Una sintesi delle esperienze futuriste e dell'opera dei nuovi maestri di scena è *Scenotecnica*, il volume curato da Enrico Prampolini per i Quaderni della Triennale di Milano.

La galleria di Anton Giulio Bragaglia si apre a Roma nel 1918 con una mostra di Giacomo Balla e prosegue con una mostra di Giorgio de Chirico. Rappresenta il centro, negli anni Venti, per il Futurismo, ma anche per la pittura del Classicismo e del Realismo magico. Organo della galleria sono due riviste ricche di materiali: «Cronache d'attualità» e poi «Index rerum virorumque prohibitorum». Protagonista del palcoscenico «borghese» è tra le due guerre Luigi Pirandello, maestro dell'enigma esistenziale. Un episodio internazionale è la rappresentazione per i balletti svedesi della pièce di Alfredo Casella *La giara*, con le scene di Giorgio de Chirico (Parigi 1924). Il programma è disegnato da Francis Picabia. Giorgio de Chirico si dedica al teatro prima con il fratello Savinio (*La morte di Niobe*, Roma 1925) e poi nel più grande spettacolo del mondo: la compagnia dei balletti russi di Serge Diaghilev. Il suo balletto del 1929, *Le Bai*, è anche destinato a concludere un'epoca, perché il grande impresario si spegne subito dopo.

Fotografia e cinema

Ovviamente le arti figurative si misurano con le nuove tecniche, così come la fotografia e il cinema non possono che continuare il lavoro dell'avanguardia e dei nuovi orientamenti pittorici. Anton Giulio Bragaglia sceglie l'immagine di un pittore, Giacomo Balla, per una delle sue prime fotodinamiche: il suo manifesto appare in un volumetto del 1913 e subito dopo la sua appartenenza al Futurismo è sconfessata dalle pagine di «Lacerba». Eppure la sua «fotografia del movimento» appare tra i più alti risultati del Futurismo.

Non sono ancora molto noti i fotografi degli anni Venti e Trenta, anche se alcuni di loro risultano straordinari. Per le sue stesse caratteristiche la fotografia è sempre un fatto internazionale: i fotografi italiani sono naturalmente collegati a Man Ray e Moholy-Nagy, André Kersetz e El Lissitzky. Da ricordare gli esperimenti astratti di Luigi Veronesi, l'adattamento fotografico di Boggeri e Carboni, il cinema in nuce di Comencini e Lattuada (appare per le edizioni di «Corrente» *Occhio quadrato*), l'esperienza degli architetti (Giuseppe Pagano). Una summa del periodo è il libro di Scopinich, *Fotografia*, pubblicato da «Domus» nel 1943. Un libro più angolato e geniale è *Il messaggio della camera oscura* dell'architetto Carlo Mollino.

Il primo film futurista appare nel 1916 ed è recitato da Balla e Marinetti e dal gruppo toscano. Vuole reagire ai kolossal del tempo (del tipo di *Cabiria* di Pastrane, con scenario di Gabriele D'Annunzio), proponendo nuove tecniche di montaggio, il cinema-verità, il gioco delle immagini. Negli anni Trenta sono notevoli la teoria di Luigi Chiarini, la sperimentazione di Luigi Veronesi, la nascita del Centro sperimentale di Cinematografia (la sua rivista «Bianco e nero» si apre nel 1937 con un omaggio al film futurista).

Architettura

È molto stretto il contatto tra le arti figurative e l'architettura: spesso i luoghi d'incontro sono gli stessi ed è analoga l'idea di una nuova costruzione. Al tempo del Futurismo, Antonio Sant'Elia è il più grande amico di Boccioni, Virgilio Marchi è il realizzatore di certe idee di Balla. Tra Milano e Roma si dibattono le teorie più vivaci. Nel 1926 si incontrano Figini e Frette, Terragni e poi Libera che formano il cosiddetto «Gruppo 7». Nel 1928 sono diventati quasi cinquanta gli architetti che espongono nel Palazzo delle Esposizioni (dove si incontrano gli artisti che espongono nelle mostre degli amatori e cultori e nelle Biennali romane), nella «Prima esposizione italiana di architettura razionale».

Il regime comprende subito l'importanza di questi giovani e cerca di utilizzarne il lavoro: capolavoro del periodo è la Casa del Fascio di Terragni a Como. Tra i teorici più accaniti (tiene anche una mostra dei razionalisti e li appoggia nella sua rivista «Quadrante») è Pier Maria Bardi che espone, d'altro canto, Scipione e Mafai, Pirandello e de Pisis, Birolli e Soldati. Architetto e teorico è Alberto Sartoris, come Edoardo Persico, il più acuto profeta del periodo.

Le riviste di architettura appoggiano costantemente la pittura più avanzata del periodo. Tra le più importanti, «Domus» diretta da Giò Ponti e «La Casa Bella» diretta da Giuseppe Pagano. Il dibattito del periodo include anche fenomeni tipici come l'architettura rurale (memorabili le foto di Pagano) e il futuro dell'urbanistica. Nel 1934 Le Corbusier è a Roma, guidato da P.M. Bardi.

Guerra **riviste e autobiografie**

Tra il 1939 e il 1943 molti artisti si riuniscono intorno al gruppo milanese di «Corrente», che è secondo Guttuso, più che un movimento, «un luogo di incontro e scontri». Pittori e letterati soffrono il clima del conflitto: nasce un'edizione illustrata *dell'Apocalisse*, con l'introduzione di Bontempelli e una serie di tavole visionarie di Giorgio de Chirico, Quasimodo arriva ai suoi versi più scabri.

È un periodo di lotta ma anche di ripensamento. A Bergamo si impongono i quadri non certo allegri di Mario Mafai e Renato Guttuso (*La Crocifissione*). Per gli artisti già attivi nell'altro anteguerra, è tempo di riflessione: appaiono quasi simultaneamente, subito dopo il conflitto, i libri di memorie di Carrà, de Chirico, Severini: l'autobiografia diventa un tramite per la teoria, la critica, la polemica mai sopita. Nel 1945 appare anche la raccolta di testi teorici che Giorgio de Chirico ha presentato per vent'anni: il titolo è provocatorio, *Commedia dell'arte moderna*.

Tra le riviste, è molto attiva «Prospettive», diretta da Curzio Malaparte, che si pubblica in quaderni monografici: da notare *Il Surrealismo e l'Italia*, in cui Alberto Savinio, accanto ad alcuni letterati, traccia un bilancio del movimento surrealista. Dal 1941 Giò Ponti pubblica la rivista «Lo Stile», che si occupa moltissimo dei fatti dell'arte figurativa. Un diverso luogo d'incontro diventa un libro: appare nel 1943 *50 disegni di Picasso*, con scritti di Carrà, Prampolini, Savinio, Severini, Soffici (il passato Europeo come guida a un presente incerto).

Dopoguerra

Si accavallano gli eventi del dopoguerra (il referendum, la Costituzione, il governo esclusivo del partito moderato) proprio come si accavallano i gruppi degli artisti, la cui forma teorica e comunicativa sembra tornare ad essere il manifesto. Tra i gruppi del dopoguerra, «Forma» a Roma nel 1947, composta da Turcato, Dorazio e altri, che si proclamano «formalisti e marxisti». Un gruppo che raccoglie adesioni tra Milano, Roma e Venezia è il «Fronte nuovo delle arti» con Birolli e Cassinari, Vedova e Pizzinato, Morlotti e Guttuso, Turcato e Santomaso.

Il problema sembra apparentemente quello del confronto tra astrattisti e realisti, in realtà si tratta più che altro di un problema di appartenenza politica. Mentre alcuni acuti intellettuali come Savinio, Moravia e Alvaro si pongono il problema della sorte dell'Europa e della speranza tra cristianesimo e comunismo, Elio Vittorini ammonisce da «Il Politecnico» che l'intellettuale può essere autonomo e non deve essere costretto a «suonare il piffero per la rivoluzione».

Tra i libri dell'immediato dopoguerra, un capolavoro è *Ladri di biciclette* di Luigi Bartolini, che ci riporta anche al clima del neorealismo nel cinema: Rossellini, Visconti, De Sica, Zavattini. In questi anni i pittori italiani ricominciano a esporre in Europa e in America: si notano la piccola storia dell'arte italiana nella mostra «XX Century Italian Art» a New York (1949), e la storia dei due movimenti più attuali, «Futurismo e pittura metafisica», a Zurigo (1950).

Astratto, figurativo, realismo

Intorno al 1950 si chiarisce la situazione dell'Astrattismo che cerca anche una sua storia. Nel 1949 Fontana dà vita a Milano al primo ambiente spaziale; si rafforza a Milano il Movimento Arte Concreta che opera dal 1948 intorno a Soldati e a Munari; matura la conversione di Capogrossi che espone nel 1950 presentato da Cagli. L'Astrattismo trova il suo punto di riferimento in Kandinskij, che viene presentato a Roma da Dorazio (curiosa la riedizione degli scritti sullo *Spirituale dell'arte* a cura di una società religiosa nel 1940); individua i suoi precursori (Licini e Soldati sono tuttora operosi); trova una platea internazionale (appare nel 1950 il numero speciale dedicato all'Italia dei «Cahiers d'Art» di Zervos); ha una rivista dal 1952 («Arti visive», diretta da Colla e dal poeta Emilio Villa); e dispone di una galleria di punta, la Fondazione Origine (presenta nel 1952 un «Omaggio a G. Balla futurista»). La mostra «Arte astratta e concreta in Italia», che presenta nel 1951 la Galleria d'Arte Moderna a Roma, sembra un avvio ed è invece quasi la conclusione del periodo. Tra i più raffinati teorici del periodo, indichiamo un pittore e un poeta. Appare nel 1954 *La fantasia dell'arte nella vita moderna* di Piero Dorazio, mentre Leonardo Sinisgalli ha pubblicato nel 1946 *Furor mathematicus*. È sempre più duro lo scontro. Renato Guttuso, il più acceso polemista del periodo, si allinea con fede al partito comunista, mentre altri credono all'autonomia dell'intellettuale, pur proclamandosi marxisti. Si aggroviglia la situazione con gli interventi di Lionello Venturi, che presenta *Otto pittori italiani* nel 1952 e *Pittori italiani d'oggi* nel 1958: sembrano molto difficili gli equilibri tra Birolli e Vedova, Turcato e Afro, Morlotti e Moreni, Santomaso e Mafai, Pirandello e Corpora, Cassinari e Scialoja. Il più alto rappresentante di questa linea astratto-concreta è forse Afro. Le due schiere contrapposte si contendono la discendenza da Picasso, che nel 1953 ha una retrospettiva a Roma curata da Lionello Venturi. Il dibattito si approfondisce su alcune riviste, non soltanto artistiche. Da «Spazio» di Luigi Moretti, che appare nel 1950, a «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli.

Informale, Spazialismo, «Origine»

Da una costola dell'Astrattismo nascono le prime esperienze informali, intorno al 1949, o meglio le ricerche sulla materia e sul segno e la liberazione del gesto. Appare nel gennaio 1951 un cataloghino del gruppo «Origine», composto da Burri, Capogrossi e Colla. Ma già da alcuni anni è attivo a Milano Lucio Fontana, tornato nel 1947 dall'Argentina dove ha lanciato nel 1946 il «Manifesto bianco»: il suo Spazialismo è un tentativo di riprendere i contatti con la globalità del Futurismo. Il vero teorico dell'Informale è in Europa Michel Tapié, fin dal 1951; nel 1952 pubblica *Un Art autre* (nello stesso anno Harold Rosenberg conia il termine *Action Painting*); nella mostra «Vehémences confrontées» (Parigi 1951) colloca la pittura di Capogrossi accanto a De Kooning, Mathieu, Pollock, Wols. Interessano subito l'America, i musei e i critici americani, le opere di Burri (passa dai catrami ai sacchi, dai legni ai ferri), di Colla (arriva a un assemblaggio di ferri di recupero dalla composizione classica), di Capogrossi (approfondisce la sua teoria del segno nella serie delle *Superfici*). Isolato a Venezia, Emilio Vedova passa dall'iniziale Astrattismo a un segno libero e drammatico che si può paragonare soltanto a quello di Pollock. Attorniato da amici e imitatori, Lucio Fontana approfondisce a Milano il senso della ricerca al di là dell'arte, realizzando la profezia di Boccioni: «Il quadro non basterà più».

Poesia e prosa

Anche negli anni Cinquanta letterati e pittori lavorano all'unisono. Tra le riviste, periodico punto d'incontro, da notare «Civiltà delle macchine», diretta dal poeta Leonardo Sinisgalli, che ospita Severini e Savinio, ma anche le prime prove di Burri, Colla, Capogrossi, Rotella. Alle riviste letterarie, come «Botteghe Oscure», collaborano anche con testi i pittori del tempo. Sulle pagine di «Officina» e «Il Menabò» nasce il nuovo sperimentalismo letterario, che si confronterà con quello pittorico.

Si presentano alcune opere di intellettuali dell'anteguerra: Savinio pubblica a Parigi *Psyché* (1950), Palazzeschi fa illustrare a Mino Maccari *Bestie del 900* (1951), Longanesi pubblica *Una vita*, ironica suite illustrata (1949). I nuovi punti di riferimento diventano Carlo Emilio Gadda (è del 1957 *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*) e Pier Paolo Pasolini (sono degli anni Sessanta i più efficaci testi sulla vita delle borgate romane). Continua l'attività poetica di Ungaretti, Montale, Penna. Nel 1954 Leonardo Sinisgalli raccoglie in una antologia, *Pittori che scrivono*, i più bei testi del Novecento.

Crisi dell'informale segno, imagine, monocromo

Ha faticato a precisarsi la ricerca del Segno-Gesto-Materia in Italia, ma come al solito in pochi anni lo Sturm und Drang provoca una alluvione di seguaci.

Alla fine degli anni Cinquanta, in concomitanza col New Dada newyorkese e col «Gruppo O» tedesco, si cerca una nuova immagine e un nuovo ordine spaziale. A Milano un gruppetto di artisti si raccoglie intorno alla rivista «Azimuth», che ha anche una galleria. Piero Manzoni è un fanatico di Lucio Fontana, teorico prima che artista, di un grado zero della pittura. Enrico Castellani è un poetico realizzatore della tabula rasa.

A Roma la ricerca oscilla tra una emergente figurazione e l'astrazione assoluta. Piero Dorazio espone le sue tele monocrome a Berlino (1959) e nella Biennale di Venezia (1960). Francesco Lo Savio teorizza nuovi strumenti per una immagine rigorosa. Nasce intorno alla rivista «L'esperienza moderna» di Perilli e Novelli una nuova idea del quadro-scrittura (che molto deve a Cy Twombly, a Roma dal 1957). Intanto, Udo Kultermann prepara la mostra «Monochrome Malerei» (apre a Leverkusen nel marzo 1960) alla quale invita Fontana, Dorazio e Scarpitta, Castellani e Manzoni, Lo Savio.

Sul fronte dell'immagine, opera Mimmo Rotella che già nel 1955 lavora con i manifesti strappati (décollage) e sarà tra i precursori di quel *Nouveau Réalisme* che Pierre Réstany lancia a Parigi (1960). Al lavoro sono anche tre giovani romani (Schifano, Angeli, Festa) che vogliono riordinare l'Informale, mentre Jannis Kounellis prepara la mostra delle grandi tele con segnali nello spazio primario; a Torino, Giulio Paolini sfiora l'enigma del concetto.

Anni Sessanta il trionfo dell'immagine e un Nuovo grado-zero

Gli anni del boom economico (così si diceva allora), di una fiducia nelle sorti del mondo, con l'occhio volto fiduciosamente agli USA. È la Biennale di Venezia del 1964 a sancire lo sbarco degli USA in Italia, ma già prima molti giovani artisti sono travolti dalle figure della Pop Art. In letteratura, è tornata la ricerca sperimentale con il Gruppo 63 e i «novissimi» in poesia: Umberto Eco coglie il valore indeterminato delle nuove ricerche (*Opera aperta*).

I centri della ricerca sono soprattutto Roma, Milano, Torino. A Torino, Michelangelo Pistoletto mette a fuoco una immagine sdoppiata e esistenziale (di ascendenza forse futurista), mentre Paolini approda al puro concetto. A Roma si susseguono le vicende immaginative di Kounellis e Cerali, Pascali. A Milano continua l'avvenirismo di Lucio Fontana, mentre alcuni giovani approfondiscono l'immagine. 1967: a Torino, Michelangelo Pistoletto propone il pamphlet *Le ultime parole famose*. Basta con la ricerca-quadro: occorrono nuovi spazi e nuovi comportamenti? È l'inizio della contestazione (e poi il Sessantotto). L'arte povera che si coagula intorno a un critico (Celant) e a alcuni ricercatori torinesi (Merz, Anselmo e altri) è forse una conclusione. E un nuovo inizio...