

BARBARA DRUDI
GIACOMO MARCUCCI

«ARTI VISIVE»

1952-1958

Gli
Orl

Arti Visive inaugura la collana “Anastatica” con la quale Gli Ori, e gli autori, tentano un esperimento editoriale. L’anastatica completa della rivista, i cui diritti non sono detenuti da alcuno, è proposta esclusivamente in formato digitale, accompagna il saggio contenuto in questo volume e non può essere posta in vendita separatamente. Abbiamo ritenuto che il lavoro critico ed esegetico compiuto sulla rivista non potesse essere totalmente compreso e apprezzato senza che il lettore avesse la possibilità di consultare il materiale originale ogni qualvolta lo ritenesse necessario. A questo scopo abbiamo compiuto un notevole sforzo per reperire il materiale, fotografarlo e trasformarlo in *pdf* facilmente consultabile. Lo abbiamo inoltre dotato di un indice dei nomi che risulterà utilissimo nella ricerca. Ci auguriamo che il lavoro fatto, esclusivamente a scopo scientifico, sia solo l’inizio di un’esperienza che porti ad approfondire aspetti fondamentali del Novecento italiano, a nostro avviso per troppo tempo trascurato.

Gli autori ringraziano Carla Panicali, per il materiale dell’Archivio *Arti Visive*, e Luigi Marcucci per il materiale relativo ai rapporti tra Colla e Balla; tengono inoltre a sottolineare che questo studio è stato realizzato, per usare le parole di Emilio Villa, “con la feroce avversione” della Fondazione Scialoja, nonostante lunghe parti di esso siano dedicate proprio all’appassionato contributo che Toti Scialoja e Gabriella Drudi hanno riservato alla rivista.

Fotografie

Massimo Napoli

Redazione, impaginazione

Gli Ori Redazione

Stampa

Grafica Lito, Calenzano

© Copyright 2011

per l’edizione, Gli Ori, Pistoia

per i testi, gli autori

ISBN 978-88-7336-447-4

Tutti i diritti riservati

www.gliori.it

info@gliori.it

<i>Introduzione</i>	7
<i>Come e dove nasce «Arti Visive»</i>	11
Ballocco	11
«A-Z» Arte d’oggi	12
Si forma il Gruppo Origine	19
Colla	21
Capogrossi	22
Burri	24
La mostra del Gruppo Origine	25
Origine continua senza Ballocco	28
Colla prende in mano Origine	32
Il primo comitato direttivo di «ArtiVisive»	33
Canevari	34
Dorazio	34
Prampolini	35
Pandolfi	36
Perilli	36
Levi	37
Ripellino	38
Scelta grafica e linguaggio della rivista	38
La suddivisione della rivista	39
Influenza di Prampolini e Dorazio su «Arti Visive»	40
L’entrata di Emilio Villa in «Arti Visive»	41
Incompatibilità Dorazio-Villa	42
Dorazio lascia la rivista	42
Anche Prampolini lascia la rivista	44
Villa	45
Esce Emilio Villa, entrano Toti Scialoja e Gabriella Drudi	48
Scialoja	49
Drudi	50
<i>Lettura della rivista</i>	53
Numero 1 prima serie	53
Numero 2 prima serie	61

Numero 3 prima serie	74
Numero 4-5 prima serie	89
Numero 6-7 prima serie	104
Numero 8-9 prima serie	113
Numero 10 prima serie	131
Numero 1 seconda serie	132
Numero 2 seconda serie	145
Numero 3-4 seconda serie	170
Numero 5 seconda serie	181
Numero 6-7 seconda serie	192
Numero 8 seconda serie	198
<i>Esegesi</i>	201
La prima fase ‘ecumenica’	201
Avventisti	202
Contesto storico	207
Due fronti contrapposti	209
Le interpretazioni diverse del Cubismo	209
I linguaggi del realismo	211
Cosa pensare oggi del realismo socialista?	211
Astrattismo	214
Segantini astrattista?	215
La proposta di Giacomo Balla come padre dell’astrattismo	216
Le compenetrazioni iridescenti	217
La mostra di Balla presso Origine	220
Balla e il Futurismo	223
Il curioso destino di un quadro futurista	224
La famiglia Balla	225
<i>Conclusioni</i>	229
<i>Indice dei nomi</i>	264
<i>Volumi consultati</i>	270

Introduzione

Roma, secondo dopoguerra: “Lungo l’Aniene, in una località imprecisabile, si nascondevano tra una folta vegetazione due grossi legni logorati da chissà quale travaglio e maceri, come se fossero appena usciti dal fiume. Riposavano, stanchi per un inimmaginabile viaggio e, sorpresi nel sonno non hanno reagito alla nostra presenza”.

Chi scrive nel 1957 questo piccolo racconto – surreale e visionario – è Ettore, un omino grassottello con dei buffi occhiali tondi, sulla sessantina, dall’aria poco bellicosa. Ettore, benché sembrasse più un farmacista di paese o un tecnico di laboratorio, faceva lo scultore. Con lui – compagno di scorribande – Ezio, un esperto fabbro che aveva anche il compito di guidare il ‘tricyclo’ sul quale sarebbero stati caricati i due grossi legni logorati, di quei ‘legnacci’ Ettore avrebbe fatto una statua. Era stato uno scultore al modo tradizionale: con la mazzetta e scalpello come Michelangelo, o modellando argilla come un etrusco; ma ora tutto questo non gli bastava più. Buttati via i vecchi attrezzi, si era convinto di dover fare ‘statue’ assemblando ferrivecchi arrugginiti trovati in qualche discarica, o chissà cos’altro. Al suo fianco un giovane pittore di nome Alberto, che era stato medico chirurgo. Lui invece si era convinto di poter fare dei quadri senza colori e pennelli, ma impiastricciando qualunque sostanza gli capitasse a tiro o magari cucendo assieme dei vecchi sacchi di juta. A raccontarne le ‘gesta’ e tesserne le lodi Emilio, uno strambo e scalcinato poeta senza fissa dimora, che dormiva dove capitava e con la fama di ubriacone, che leggeva i poemi greci e la Bibbia, con la stessa disinvoltura e tranquillità con la quale altri leggevano un giornale sportivo.

I tre – Ettore Colla, Alberto Burri e Emilio Villa – vivevano a Roma, anche se nessuno di loro c’era nato. Amando il buon vino si trovavano spesso in osteria. Emilio – il poeta – una volta davanti ad un bicchiere di vino e ricordando le parole di un altro poeta (che invece a Roma c’era nato), disse ridendo a suoi amici: “Vedi noi? Mò noi stamo a fà bardoria: Nun ce se penza’ e stamo all’osteria... Ma invece stamo tutti ne la storia”¹.

Emilio aveva ragione.

Non aveva l’aspetto di un guerriero Ettore, ma chiamandosi così – come l’eroe omerico – non poteva che essere un uomo giusto e generoso, convinto di dover lottare strenuamente contro l’ingiustizia e l’impostura. Da qualche

1. C. Pascarella, *La Scoperta dell’America e altri sonetti*, Mondadori, Milano 1964.

anno Ettore aveva deciso di dichiarare guerra: una guerra senza quartiere all'arte 'realista' e in difesa dell'arte 'astratta'. È la storia di questa strana 'guerra', di quei tre uomini e dei loro amici che vogliamo raccontarvi. Ma perché per Ettore era necessario fare una guerra per difendere l'arte astratta? Andiamo con ordine e cerchiamo di rispondere.

Oggi, negli anni Duemila, il fatto che una pittura o una scultura possa non avere un soggetto, ed essere quindi 'astratta', o se si vuole 'non figurativa', appartiene ormai al senso comune: persino i nostri figli non disegnano più solamente cassette dal tetto rosso, su prati verdi sormontate da un cielo immancabilmente azzurro. Spesso indulgono ad ardite sperimentazioni formali, scarabocchiano in totale e giocosa libertà segni indistinti ma dalle accese tonalità. Non si pongono assolutamente il problema che quella 'cosa' che hanno fatto sia la rappresentazione di qualche altra 'cosa', o debba avere un significato, o, peggio, richiedere una giustificazione. Alle eventuali obiezioni di un insegnante o di un genitore, che gli chieda ingenuamente: 'cosa rappresenta tesoro?' il pargoletto si difende affermando con sicurezza – come rivendicando un diritto fuori discussione – che si tratta di un 'quadro astratto'.

Le cose – si sa – non sono sempre andate così.

Quando si è affermata questa forma di libertà? Quando è stato che l'astrattismo si è affermato come una forma possibile d'arte? C'è chi risponde a questo quesito asserendo che il merito – anche se per alcuni si tratterebbe invece di una colpa – andrebbe ascritto alle avanguardie artistiche degli inizi del Novecento: le cosiddette 'avanguardie storiche'. Ma, sebbene non esista dubbio che ad allora vadano fatte risalire le prime serie proposte d'arte astratta, bisogna – a tanti anni di distanza – ammettere che quel germoglio non attecchì, rimanendo di fatto una faccenda limitata a una *élite* culturale.

Sostenere che quello delle avanguardie sia in parte un mito culturale costruito a posteriori, sarebbe probabilmente un'esagerazione. Ma, anche senza accettare questa ipotesi estrema, non si può negare che le avanguardie non riuscirono a penetrare nella coscienza collettiva, nonostante lo slancio e le buone intenzioni. Tuttavia, occorre precisarlo, dei semi furono gettati, ma bisognerà aspettare qualche decennio per poterne raccogliere i frutti: il terreno non era fertile, il clima non ancora favorevole, troppo poco il tempo a disposizione.

Le ragioni sono molteplici, e non è certo il caso di addentrarsi in una minuta disamina. Accenneremo giusto – a mo' di semplice pro memoria – a talune delle cause di macroscopica evidenza.

Nella prima metà del Novecento il mondo vide due guerre mondiali, enor-

mi crisi economiche e sociali – si pensi a quella americana del 1929 – successive e precedenti i conflitti: ad un tempo – in un circolo vizioso – causa ed effetto degli stessi.

Fu anche il tempo in cui si instaurarono le grandi dittature, che certo non vedevano di buon occhio l'arte libera e d'avanguardia. Inutile dire delle dittature nazi-fasciste, ma anche in terra di Russia l'euforia rivoluzionaria durò poco: con il consolidarsi del potere di Stalin, la frizzante atmosfera degli esordi dell'arte rivoluzionaria che aveva dato luogo ad ogni sorta di sperimentalismo, fu ben presto sostituita da un cupo clima di repressione del dissenso, che portò a un triste conformismo appiattito in arte sul dogma del realismo socialista.

Qui ci fermiamo, e ci riproponiamo la stessa domanda: se non fu al tempo delle avanguardie, quando avvenne che l'astrattismo fu accettato e divenne – sia pure, come vedremo, tra mille difficoltà – una possibilità legittima dell'arte?

Gli anni cruciali si possono individuare in quelli che vanno dalla fine della seconda guerra mondiale al 1960: è proprio di questi che il presente studio vuole occuparsi.

Ora, per fare un discorso sensato – seppure sommario – su quegli anni, sia pur limitandosi al mondo artistico, può essere opportuno assumere un punto di vista. Trovare un 'luogo' che ci permetta di orientarci mentre seguiamo percorsi che si presumono all'interno di quel mondo e di quel tempo, ormai solamente 'immaginabili'.

È meglio dire subito che questo 'metodo' di fare storia dell'arte non si contrappone in alcun modo – né vuole avere verso di questi un atteggiamento polemico – a coloro che ritengono di dover tracciare 'mappe' più generali. I due metodi, lungi dall'essere in contrasto, convivono piuttosto in complementarietà, creando – nei casi più virtuosi – sinergie positive.

D'altra parte, spesso i percorsi degli uni e degli altri – ovvero chi si tenga sulle 'grandi linee', o chi invece scenda nel 'particolare' – si incontrano: è lì e allora che ci si possono scambiare opinioni e informazioni, con beneficio reciproco. Restando per altro ovvio che una storia dell'arte debba occuparsi innanzitutto degli oggettivi esiti finali, ovvero delle cosiddette 'opere d'arte', più che delle astratte teorie e degli asseriti propositi.

Il luogo geografico di partenza scelto per questa nostra indagine è l'Italia, anzi per meglio dire Roma: il punto di vista soggettivo quello dei protagonisti di quella straordinaria avventura che fu la pubblicazione della rivista «Arti Visive», uscita a Roma dal 1952 al 1958. Si è ritenuto potesse essere utile

metterla a disposizione del pubblico, rendendola di nuovo ‘fruibile’ attraverso la sua ripubblicazione ‘anastatica’, convinti che la sua ‘proposta’ culturale possa essere tuttora di pubblico interesse e meriti una rinnovata attenzione.

Nell’intraprendere questo compito ci siamo resi conto di come fosse difficile comprendere oggi il contenuto della rivista, e quanto si esponesse il lettore al rischio dell’equivoco, senza il supporto di un apparato critico che chiarisse il contesto in cui la rivista si inseriva, e che rendesse conto di quanto stava prima, al di fuori, e dopo la rivista, ma che con essa aveva molto a che fare. Ecco il perché del presente testo.

Come e dove nasce «Arti Visive»

«Arti Visive» è una bella rivista. Bella da far brillare gli occhi agli appassionati d’arte contemporanea. Sebbene «Arti Visive» si dichiari innanzitutto strumento di diffusione delle opere e del pensiero degli artisti della fondazione Origine (metamorfosi del precedente “gruppo Origine”), scorrerla vuol dire fare un vertiginoso viaggio a ritroso nel tempo, per trovarsi in mezzo a tutte le ‘questioni’ più appassionanti che si ponevano a chi volesse occuparsi d’arte – sia facendola sia parlandone – in quel tempo. Non è una cosa raccontata: si sta lì insieme ai tanti (quasi tutti) mitici protagonisti dell’arte di quegli anni. Nei fatti, dunque, gli esiti della rivista non coincideranno perfettamente con la poetica del gruppo, andando – segnatamente dopo la trasformazione di Origine in fondazione – molto al di là di quella. Comunque è fuori di dubbio che qui vada fissato – facendo dunque un piccolo passo indietro – il punto di partenza di questa nostra storia.

BALLOCCO

Il “gruppo Origine” nasce per l’iniziativa di Mario Ballocco. Benché questo fatto sia innegabile, è meglio chiarire subito che il suo ruolo nella vicenda «Arti Visive» sarà nullo. Tuttavia, siccome «Arti Visive» nascerà come una derivazione della fondazione Origine – evoluzione a sua volta del gruppo Origine – ci occuperemo comunque per un po’ di lui, tentando di ricostruirne (in parte su base ‘congetturale’, beninteso) la mentalità e la visione dell’arte e di spiegare le ragioni del suo modo di agire.

Ballocco (1913-2008), pittore di esplicita ortodossia geometrico- astrattista, è noto nell’ambiente artistico milanese della fine degli anni Quaranta, in particolare come fondatore e direttore della rivista «A-Z arte d’oggi», mensile pubblicato dall’ottobre del 1949 all’aprile del 1952. Come talvolta accadeva in quel periodo agli artisti più impegnati, la sua attività di pittore si coniugava a quella di teorico e organizzatore: egli cercava di offrire prospettive concrete ai giovani pittori astrattisti, facendo quindi opera di divulgazione delle esperienze non-figurative italiane e internazionali e organizzando mostre e convegni. Il suo lavoro non era rivolto unicamente al futuro: nella ricerca pittorica Ballocco si giovava infatti della tradizione ‘milanese’ di arte astratta: il gruppo del Milione (Licini,

Ballocco fonda
la rivista «A-Z»