

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**«Il vuoto dietro e il vuoto davanti».
Oltre l'italianità e l'americanismo: la
rotta Roma-New York nell'esperienza
di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja**

During the Fifties the relationships between Rome and American artistic environment has grown fastly. They were prepared by some individual experience, like that one of Corrado Cagli, that lived in the United States for about ten years, and they arose from a new interest by American galleries and institution, following the seminal XX Century Italian Art exhibition at the MOMA in 1949. Just after that show, new galleries like Catherine Viviano and Stable Gallery in New York, or Allan Frumkin in Chicago, started to present Italian artists. Afro and Burri were among the first to gain a new position in American critics, collectors and museums. From his side, Scialoja showed a profound interest in reflecting about new American painting. The three artists, having maintained autonomous ways in postwar Italian debate, confront themselves with the new forms of international modernism in the perspectives of New York School, getting their specific and different solutions of realizing new forms of painting.

Il rapporto fra il clima artistico romano del secondo dopoguerra e l'ambiente statunitense è uno dei motivi portanti per un riconoscimento in chiave internazionale dell'arte italiana o della "nuova" arte italiana. Tale rapporto viene vissuto nel senso di una reciprocità e non in termini di soggezione o di aspirazione all'acquisizione di modelli ai quali conformarsi¹, per quanto l'interesse per l'arte americana degli anni Quaranta-Cinquanta si faccia progressivamente strada presso molti artisti italiani della nuova o delle nuove generazioni, oltre che presso coloro che vanno ridefinendo il proprio modo di agire al di là delle prospettive più specificamente europee, in rapporto alle quali era cresciuta l'arte della prima metà del secolo. Precedenti rapporti con New York e il mondo artistico statunitense, attraverso i contatti e i viaggi di autori italiani negli Stati Uniti di quel periodo, erano dettati ancora prevalentemente da una certa curiosità, da spirito d'avventura o al più dal desiderio di affermazione su una scena che veniva intesa come una importante (e nuova) opportunità. È quanto traspare dai viaggi di Fortunato Depero o Giorgio de Chirico². Un caso diverso è quello di Corrado Cagli, che vivendo negli Stati Uniti fra la fine degli anni Trenta e gli anni immediatamente successivi alla conclusione del conflitto mondiale mette in gioco i caratteri della sua pittura per effetto di influssi culturali per la più parte esterni al territorio strettamente visivo e svolge qualche azione verso inedite aperture³.

All'interno di un nuovo genere di rapporti fra le due sponde dell'Atlantico una categoria di arte "italiana" o di "italianità" si fa strada nel dopoguerra, invece, proprio sulla base delle relazioni che si intrecciano con il mondo americano, dal quale essa riceve un riconoscimento che passa per vie personali prima che sistematiche⁴.

In questo senso va l'attenzione per autori come Afro, in particolare, che si è presto affermato come esponente di un'arte riconosciuta come italiana all'interno di una nuova situazione culturale, e con lui del primo riconoscimento tributato all'opera di Burri. A loro si affianca, anche sul piano delle riflessioni teoriche, Toti Scialoja, orientato a coltivare un confronto diretto con la pittura e la cultura americana. Per la loro specifica posizione e all'interno di un dialogo fra di loro, questi autori nel corso degli anni Cinquanta hanno fortemente contribuito a una definizione dell'immagine dell'arte italiana in America⁵. Differente il loro modo di agire e la loro relazione con l'Italia e l'America, con la tradizione e la modernità, ma i legami, non solo personali, che hanno intrecciato in quegli anni possono essere utili a considerare in che modo il rapportarsi a quel mondo potesse servire a rigenerare una coscienza di sé e del ruolo della propria opera in un contesto che guardava oltre i confini delle diatribe nazionali. Queste erano state determinanti negli anni immediatamente successivi al conflitto, anche all'interno della discussione su quanto fosse necessario aprire il respiro verso una dimensione europea e internazionale, rispetto alla difesa o all'affermazione di una propria specificità⁶, ma nell'arco di qualche anno apparivano superate, sia perché era modificato il contesto nel quale gli artisti agivano, sia per il modo in cui le loro opere potevano essere misurate dall'esterno. Lo si può giudicare dalla prospettiva in cui l'arte italiana è acquisita in una lettura del contesto europeo nella duplice rassegna, con la quale nel 1955, a dieci anni dalla fine della seconda guerra mondiale, il Museum of Modern Art e il Whitney Museum of American Art, realizzano una manifestazione in due parti, con una panoramica di autori e opere di arte europea e di arte americana che si confrontano, senza intrecciarsi⁷. Nella mostra del MoMA, curata da Andrew Carnduff Ritchie, l'arte italiana era rappresentata da cinque autori - Afro, Burri, Capogrossi, Mirko e Minguzzi -, che si ponevano nel segno di una presenza riconosciuta con una fisionomia propria inserita in un contesto europeo⁸. La situazione dell'arte italiana, per quanto presentata in modo parziale e sbilanciato verso l'area romana⁹, risulta di particolare importanza e delicatezza, per la posizione dell'Italia nello scacchiere internazionale¹⁰ e per il carattere che va assumendo un'arte che si colloca al di fuori delle contrapposizioni fra realismo e astrazione. Sono questi i poli dialettici all'interno dei quali Ritchie riconosce non tanto la semplificazione delle diverse collocazioni degli autori da lui selezionati, ma nel rapporto con le

contrapposizioni ideologiche che hanno alimentato il dibattito nell'arte europea di quegli anni¹¹.

A proposito della ricezione della nuova arte italiana negli Stati Uniti occorre risalire però al 1949, quando il Museum of Modern Art aveva realizzato la mostra *XX Century Italian Art*. All'indomani delle elezioni del 1948, che avevano garantito all'Italia una posizione nell'area di influenza americana, e della successiva adesione dell'Italia al Patto Atlantico, che il MoMA dedicatesse una mostra all'arte italiana del Novecento poteva essere letto come una investitura nei confronti della recente storia del paese e della sua collocazione culturale oltre che politica. I curatori di quella mostra, James T. Soby e Alfred H. Barr, esprimevano chiaramente la soddisfazione di prendere in esame l'arte di un paese che era stato bistrattato per ragioni politiche fino a pochi anni prima e che, nell'uscire dalla guerra liberato, più che sconfitto, si prestava ad essere visto come laboratorio di idee nuove¹².

Con quella rassegna Soby e Barr indicavano l'urgenza di avvicinare la nuova stagione artistica italiana, inauguratasi all'indomani della fine del secondo conflitto, in continuità con ciò che l'arte italiana aveva prodotto nel corso della prima metà del secolo, dedicando ampio spazio al Futurismo, alla Metafisica e ad un esponente dell'école de Paris come Modigliani, per presentare quindi il ruolo svolto dalla "Scuola Romana" come ponte verso l'arte del dopoguerra. Nella sezione dedicata a *The Younger Abstractionists; the Fronte nuovo delle arti* si sottolineava il recente cambiamento radicale nelle relazioni con l'arte francese e internazionale, a seguito della fine della guerra e dell'isolamento culturale del periodo fascista, con i viaggi a Parigi di artisti come Birolli o Guttuso e con la partecipazione internazionale alla Biennale del 1948. A Birolli si attribuiva un ruolo centrale nell'ambito di Corrente e quindi nella costituzione della Nuova Secessione Artistica, poi Fronte Nuovo delle Arti. Appariva valorizzato Guttuso come l'artista più dotato di quel gruppo, anche se si notava l'autonomia di stile fra i singoli componenti di esso, apprezzando l'opera di Pizzinato e di Santomaso. Sempre in questo paragrafo del catalogo, fuori dal gruppo degli aderenti al Fronte Nuovo delle Arti, si dedicava attenzione a Cagli e Afro¹³.

Quella mostra pone le premesse per una nuova accoglienza dell'arte italiana negli Stati Uniti, anche in direzione di una via alternativa alla centralità europea di Parigi. Alcuni mercanti raccolgono l'attenzione verso la nuova arte italiana, in particolare Curt Valentin, che realizza una prima esposizione di Marino Marini nel successivo mese di febbraio (presentata proprio da James T. Soby), e Catherine Viviano, che nel settembre 1949, all'indomani della chiusura della mostra del Museum of Modern Art, prende contatto con alcuni artisti italiani - Afro, Cagli, Guttuso, Mirko e Morlotti - desiderando presentare il loro lavoro in occasione dell'apertura del suo spazio espositivo sulla 57a Strada, già sede della galleria di Julien

Levy. La sua galleria opererà nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta con una specifica attenzione per l'arte italiana, riuscendo a creare un'area di collezionisti particolarmente interessati a sostenerne l'attività, non solo acquistando pezzi di notevole importanza, ma generando un proficuo rapporto con importanti musei americani, presso i quali verranno raccolte opere che testimoniano di una stagione di notevole slancio e autonomia dell'arte italiana.

A seguito della prima mostra della Viviano Gallery, *5 Italian Painters*, e con la successiva personale di Afro, in occasione della quale egli si recherà negli Stati Uniti, cogliendo l'occasione per soffermarsi circa otto mesi sul suolo americano, proprio Afro diventa interlocutore privilegiato di Catherine Viviano, sia per l'interesse che la sua opera suscita, sia per il rapporto diretto e franco che si instaurerà con la gallerista. Giocano in questo fattori che riguardano la situazione italiana, oltre che le scelte personali. Afro non aveva preso parte ad alcuno dei raggruppamenti che avevano caratterizzato l'immediato periodo successivo alla fine della seconda guerra mondiale. La sua pittura non si identificava né con la linea dell'astrazione concretista, né con quella delle forme di figurazione; anche l'apparentamento con tratti postcubisti era assoggettato a una matrice colorista che Afro era andato coltivando al di là della stagione in cui alcuni aspetti del suo lavoro si avvicinavano ai temi di una "scuola romana" incline a coniugare reale e fantastico. Possiamo anche considerare che per diverse ragioni Guttuso, Pizzinato, Morlotti e Cagli (gli altri autori presentati nella mostra inaugurale della Catherine Viviano Gallery) fossero orientati in quel momento a coltivare con più attenzione la loro affermazione in ambito nazionale ed europeo. Si può dire quindi che Afro colga l'occasione che gli permette di affermarsi in breve come l'esponente di punta della nuova arte italiana di maggior successo in America, ruolo che terrà, condividendolo presto con Burri, per tutti gli anni Cinquanta.

La posizione di Afro nel corso di quel decennio risulta singolare, alla luce di quanto riguarda le relazioni fra arte italiana e americana e per la qualificazione di un'arte "italiana" all'interno della contemporaneità. Dal 1950, quando la sua prima esposizione personale nella galleria Viviano ottiene un importante successo, le sue opere prendono a circolare nelle case di alcuni dei maggiori collezionisti e a figurare in mostre organizzate nei musei americani, costituendo un caso pressoché unico per un artista italiano della sua generazione (figg. 1a-1b). La pubblicazione dell'epistolario intercorso fra l'artista e la gallerista fra il 1950 e il 1968, e la realizzazione dell'importante mostra organizzata dal MART di Rovereto con le opere del "periodo americano" dell'artista, composta per la gran parte di dipinti rimasti in musei e collezioni americane, hanno permesso di portare ulteriore attenzione su questo episodio delle vicende dell'arte del dopoguerra¹⁴. Riprendendo in esame le ragioni di un rapporto che è stato fon-

damentale non solo per lui, ma per tutta l'arte italiana di quel periodo, si può osservare che le mostre di Afro, in particolare quelle che scandiscono la sua produzione degli anni Cinquanta, costituiscono un segnale importante per l'acquisizione di un autore italiano fra i maestri dell'arte mondiale. che passa per le abili strategie di mercato, ma anche per i tratti dell'evoluzione della sua pittura. Si potrebbe, in sintesi, dire che la prima mostra dell'artista, della primavera 1950, serve a confermare l'immagine positiva che la sua opera offre al pubblico americano, in un singolare connubio fra solidità d'impianto formale e cromatico e rilettura misurata della matrice neo o postcubista, per raggiungere i toni di un equilibrato dialogo con le radici della modernità, in lavori come *San Martino*, della Barnes Foundation, o *Concertino*, dell'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo. Si apre poi un secondo momento, nel quale Afro, spinto anche dalle suggestioni ricevute dal soggiorno americano, siano esse legate al contatto con la realtà del paesaggio, alle immagini raccolte e lasciate sedimentare dentro di sé, oltre che a quanto aveva avuto modo di osservare nei musei e nelle case dei collezionisti nel corso della sua prima permanenza in America, avvia una più decisa apertura verso cromatismi accesi e dissonanti, oltre che mediante forme apparentemente più libere, come si nota in alcune delle opere che figurano nella sua personale nella galleria newyorkese della primavera 1952, e in altre eseguite in quell'anno, da *Rodeo*, (Yale University Art Gallery) e *Cow-boy* (collezione privata) a *Il libro giallo* (The Museum of Modern Art, New York) e *Paura del buio* (ancora dell'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo); (figg. 2-3). Sono però le opere esposte nel 1955 e nel 1957, oltre che l'apprezzatissima sala personale della Biennale del 1956, a spingere Afro fra i maggiori artisti mondiali e a concedergli l'onore di essere invitato a realizzare il dipinto per l'UNESCO, eseguito negli Stati Uniti nel 1958 (fig. 4). Se questi dati sono ormai noti - anche se è giusto rimarcarli per accennare al peso che l'opera di Afro ha avuto nel corso degli anni Cinquanta, e che l'ha spinta ad affiancare quella di Mirò, di Picasso, di Calder o di Giacometti nel palazzo dell'UNESCO a Parigi, ma anche a trovare particolari sintonie con Philip Guston o Willem de Kooning -, ci si può ancora una volta domandare se in tale successo giochi in qualche modo una componente che caratterizza l'artista all'interno di un linguaggio internazionale che sembra giungere a gradi di corrispondenza sempre più consapevoli (fig.5). Si può osservare come non solo per la critica americana, attenta a cogliere le sfumature dei mutamenti che intervengono nel lavoro di Afro, ma anche in una concezione di fondo, che resiste all'usura del tempo, nella sua arte si colga, pur mediata fra i riflessi di una graduale perdita di riferimenti figurativi (quanto pesa, nel bene e nel male, la lettura della persistenza di temi iconografici che spingono, anche per effetto dei titoli, a leggere molte sue opere di quello stesso periodo quali elaborazioni

di temi da decodificare!), la presenza di un retaggio che risale ad una tradizione veneta, come tanto la critica italiana quanto quella americana hanno sempre sottolineato, e quindi a un modo di essere in cui l'adesione e la partecipazione al moderno non esclude il legame con un passato in cui sono da rintracciarsi i caratteri, forse, di un legame con una cultura che viene intesa sempre come immersa nella sua ingombrante storia.

Non si poneva, per Afro, il problema di un'appartenenza o dell'affermarsi di una visione "identitaria", ma era implicito nel suo fare e forse nelle modalità del suo successo americano, che il suo non fosse e non potesse essere un informale teso a una gestualità che nasce dal suo farsi, anche e ancora nelle nuove condizioni in cui la sua opera si trova negli ultimi anni del decennio, secondo quanto dichiara egli stesso nel 1958 a Venturi in una nota che è stata intesa come il segno di un salto decisivo dell'artista verso formulazioni più libere e "astratte"¹⁵.

Il ruolo di Afro, apripista e paradigma della nuova arte "italiana" negli Stati Uniti, emerge anche nel giudizio di uno dei critici della prima personale di Burri negli Stati Uniti, che presentando l'artista umbro al pubblico americano, nota come egli a suo giudizio, pur consapevole dell'arte astratta americana, abbia un forte marchio di indipendenza, anche nei confronti di un autore italiano come Afro, appunto¹⁶. Pur molto diversi nel carattere del loro lavoro, orientato ad affermare i valori del pittorico l'uno, teso a creare una nuova formula di estetizzazione della materia l'altro, Afro e Burri andranno stringendo un rapporto di amicizia, che si riflette anche nel modo in cui la loro opera si confronta con il clima americano.

È stato recentemente rilevato che le prime opere di Burri possono essere giunte negli Stati Uniti anch'esse tramite la galleria di Catherine Viviano nel 1952, ma la prima mostra dell'artista umbro in America avviene nel gennaio 1953 a Chicago nella galleria di Allan Frumkin, che aveva incontrato Burri a Roma, forse su suggerimento di Sebastian Matta, e decide di esporre le sue opere nel corso della prima stagione della sua galleria, all'interno di un programma che alternava attenzioni per l'area del Surrealismo e dell'Espressionismo astratto¹⁷ (fig.8). L'apprezzamento per il lavoro di Burri negli Stati Uniti, come è noto, è molto rapido, con un'opera che rappresenta al meglio il carattere dei suoi primi "sacchi" acquisita dal Guggenheim Museum già nel 1953 (*Composizione*, del 1953) (fig. [qui](#)) ed esposta nella mostra *Younger European Painters: A Selection*, alla fine di quell'anno, quando Burri ha anche la sua seconda mostra personale americana, nella Stable Gallery di Eleanor Ward a New York. Il notevole successo americano di Burri lungo tutti gli anni Cinquanta e Sessanta, che passa presto per consacrazioni di ambito museale¹⁸, transita certamente per il riconoscimento dell'originalità della sua opera, accostata inizialmente all'esperienza del collage, ma presto considerata per la sua qualità eminentemente costruttiva,

attraverso la peculiare attenzione per i procedimenti, puntualmente raccontati e descritti nei testi che ne analizzano le caratteristiche (figg. 6-7). Singolare, tra gli altri, l'articolo di Milton Gendel, il fotografo che da Roma fornisce *reportage* sulla situazione artistica italiana, il quale accompagna e rivela l'esecuzione di un'opera di Burri all'interno della serie di articoli monografici che la rivista «Art News» in quegli anni dedica all'avvicinamento al modo operativo dei singoli autori. L'articolo di Gendel, che compare nel numero di dicembre 1954, significativamente fin dal titolo - *Burri makes a picture* e non "paints a picture" - è molto attento agli aspetti fabbrili e ai loro esiti. Proprio per questa via, attraverso la descrizione del procedimento, anche nei suoi dettagli, si può comprendere la lettura in chiave compositiva, caratteristica che in certo senso contraddistingue il suo lavoro anche nei confronti delle pratiche dell'Espressionismo astratto americano e dell'informale europeo. Traducendo concretamente la tensione della critica americana a interpretare in chiave di processo o di elaborazione formale l'arte che corrisponde alle norme non scritte di un approccio "modernista", si potrebbe dire che nel fare stesso si riconosce la radice dell'opera in una direzione che raccoglie una tensione a portare la storia, i modelli visivi, frutto di una sensibilità innata e coltivata, più che di una "identità", nel presente, dando valore specifico al processo dal quale scaturisce l'opera¹⁹. Se questo sembra corrispondere al linguaggio attuato da molti autori americani e internazionali delle generazioni emerse nel dopoguerra, la peculiarità di una partecipazione alle forme della modernità o del modernismo vede una inclinazione che resta definita nei termini che distinguono la posizione di Burri da quella degli *action painters* e fa scaturire da questa una specifica attenzione per la sua opera, non come di esponente del medesimo modo di operare, ma come autore che vive della medesima condizione con accenti che sono legati al proprio modo di essere e alla propria cultura.

Questo argomento, che può essere di labile dimostrazione, è uno degli elementi centrali del confronto che viene esercitato nelle riflessioni e nelle conversazioni che vedono, con Afro e Burri, protagonista Toti Scialoja. Due di queste, avvenute nella seconda metà degli anni Cinquanta, sono state pubblicate alcuni anni fa. Il confronto fra i tre artisti, che in una di tali conversazioni (24 aprile 1956) si allarga anche a Giuseppe Capogrossi, verte sugli aspetti qualificanti il loro lavoro artistico, che si sofferma sui dati concreti e sugli elementi specifici dell'operare, cercando di allontanarsi dagli influssi letterari, simbolici e poetici. Se questo appare chiaro nel caso delle osservazioni dedicate alle opere di Burri - «perché [il Sacco] è il compendio delle ragioni psicologiche, ideali, delle ragioni di forma e colore. Potrei ottenere quello stesso tono di marrone, ma non sarebbe lo stesso perché non avrebbe in sé tutto quello che io voglio che abbia. Parlare di simbo-

lismo è pericoloso, viene subito interpretato male. Però c'è anche una parte di quello. Deve rispondere come superficie, come materia e come idea. Nel sacco trovo quella perfetta aderenza fra tono, materia e idea che col colore sarebbe impossibile»²⁰ - tale preoccupazione sarà ancor più esplicitata da Scialoja, in chiusura dell'altra conversazione nota, dove egli si sofferma specificamente sulla necessità di rifondare il linguaggio della pittura e dell'arte al di fuori delle connotazioni poetico-letterarie, per una direzione di ricerca formale, che in un certo senso appare nuova, per l'ambito italiano. In questa direzione le osservazioni di Scialoja riguardano il confronto con l'arte di altri luoghi, e in particolar modo dell'America, e asseriscono la necessità di fondare un linguaggio che si ponga su quella rotta, ma sia autonomo, indipendente. Dice Scialoja in quell'occasione:

noi abbiamo una tremenda tara, in questo momento, noi, personalmente, noi quattro e pochissimi altri, ci sentiamo proprio all'opposizione di tutto quello che si è fatto in Italia fino ad oggi. Questa presa di coscienza è finalmente viva, reale, tocchiamo la realtà. Siccome la realtà di oggi non è certamente allegra, poi per noi è anche meno allegra di tutti gli altri artisti, che vivono in una tradizione più efficace e sono sorretti da qualche cosa, mentre noi invece abbiamo il vuoto dietro e il vuoto davanti, per noi che sentiamo questa realtà, questa realtà non può essere allegra, quindi i nostri quadri sono abbastanza disperati, ma questo è logico...²¹

Rendersi autonomi dalla propria «tradizione», sentirla come «vuota» e azzerarla, e nello stesso tempo non rimanere fagocitati da un'altra visione delle cose e del mondo, era la scommessa che artisti come loro hanno affrontato. Se l'abbiano vinta, loro o altri che come loro negli anni Sessanta e oltre si sono confrontati con l'arte europea e soprattutto americana, non è facile e forse possibile dirlo, ma credo che sia il punto attorno al quale le riflessioni attuali possono condurre.

Oltre che nelle sue opere, che a seguito delle sue ponderate e profonde riflessioni sui modelli contemporanei americani, avviate prima e approfondite a seguito dei due viaggi negli Stati Uniti del 1956 e del 1960, passano attraverso un automatismo che torna a essere compositivo per ragioni interne al fare, nelle sue note personali, raccolte nel *Giornale di pittura*, e negli interventi pubblicati in diverse occasioni Scialoja svolge un'azione di confronto con le peculiarità dell'arte "americana" destinata, per contrasto, a evidenziare una specificità fondata sull'attenzione e non sulla soggezione o la contrapposizione (figg. 8-9-10). I tratti individuali della ricerca, portati al massimo grado, diventano espressione e rappresentazione formale di un problema che raccoglie le tensioni estetiche e quelle etiche, potendo fondare una nuova direzione dell'agire che si nutre della propria origine, ma si apre alle molteplici possibilità dell'essere e dell'esistere, coincidenti o meno con i tratti di una possibile storia, con i suoi caratteri culturali peculiari, aperti, nel pre-

sente e in prospettiva futura, alle componenti che ne delineano le potenzialità, in un contorno che non può che essere interrogativo:

La pittura "americana" mi ha insegnato ad esser libero, sperimentale con me stesso, come nessuna altra pittura. Libero, crudelmente sincero ed umile con me stesso, non magico, non faustiano, non deprimente. È divenuta un dato della mia coscienza di artista e di uomo, credo che contenga una carica di futuro, di verità nel tempo più di ogni altra. Una pittura che annuncia agli uomini di domani, la società di domani: quella di oggi, cioè, che va lentamente prendendo (o perdendo?) coscienza di se stessa²².

- 1 In questo concordo con quanto sostenuto da Adachia Zevi - cfr. A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, 2005, capitolo VII, *Roma-New York: nessuna subalterità* pp. 226-279 - anche se mi avvalgo della sua valutazione per il periodo precedente a quello da lei preso in considerazione, vale a dire i primi anni Sessanta e il confronto con le forme di arte Pop.
- 2 Al proposito dei quali cfr. F. Depero, *Un futurista a New York*, Montepulciano, 1990; M. Scudiero, *Un futurista a New York*, in *Depero: l'uomo e l'artista*, Rovereto, 2009, pp. 399-471; G. de Chirico, *Il meccanicismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1912-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino, 1985; *Giorgio de Chirico and America*, a cura di E. Braun, Hunter College of the City of New York, New York, 1996 (Torino, 1996); G. de Chirico, "Et in New York Ego", cap. VIII di *Memorie della mia vita*, Milano, 1998, pp. 238-251; S. Somaschini, *Nuovi documenti sul viaggio americano di Giorgio de Chirico (agosto 1936 - gennaio 1938): trionfo o fallimento?*, in «L'Uomo Nero», a. X, 10, dicembre 2013, pp. 131-150.
- 3 Cfr. *Cagli*, catalogo della mostra, Mole Antonelliana, Ancona 12 febbraio - 4 giugno 2006, a cura di F. Benzi, Milano, 2006; D. Colombo, *Geometria non euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli*, «L'Uomo Nero», a. X, 10, dicembre 2013, pp. 167-198.
- 4 Tale momento è stato trascurato nel numero di «October» dedicato all'arte italiana del secondo Novecento (cfr. «October», 124, primavera 2008), a parte l'attenzione per Burri e per Fontana, ma risulta premessa indispensabile per trattare di relazioni che riguardano questioni di poetica, di sensibilità e di politica culturale in cui l'arte italiana si va affermando nel dialogo serrato con la nuova posizione centrale di New York nell'ambito dell'arte visiva.
- 5 Alle loro vicende, spiccatamente individuali, ma che hanno un terreno di confronto che nella seconda metà degli anni Cinquanta si fonda anche su una frequentazione ravvicinata, trovando nell'unica mostra che li vede specificamente affiancati, *Afro Burri Scialoja*, nella Galleria La Tartaruga di Roma nel gennaio-febbraio 1957, una manifestazione pubblica evidente, andrebbero accostate quelle di altri autori d'area romana, a cominciare da Piero Dorazio, Pietro Consagra e Giuseppe Capogrossi. Il primo dal 1953 è fortemente orientato a un confronto diretto con il mondo dell'arte americano, utile anche in una direzione di una convergenza teorica con le posizioni del formalismo modernista; il secondo ottiene una importante e decisiva attenzione negli Stati Uniti, che passa per il successo "americano" delle sue opere nella Biennale di Venezia del 1956 e per i contatti diretti che da lì si approfondiscono. Su Capogrossi cfr. L. M. Barbero, F. Pola, *Un percorso inedito: Capogrossi e gli Stati Uniti*, in *Capogrossi. Una retrospettiva*, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 29 settembre 2012 - 10 febbraio 2013, a cura di L. M. Barbero, Venezia, 2012, pp. 233-279.
- 6 Come emerge, per esempio, negli interventi a proposito di un nuovo "europeismo", al quale invitava Argan, rispetto a una visione più attenta alla concezione di un'"autonomia di cultura", nelle parole di Cesare Brandi; cfr. G. C. Argan, *Pittura italiana e cultura europea*, in «Prosa», 3 (1946), pp. 276-302; ripubblicato in *Studi e note*, Roma, 1955, pp. 21-56 (stralci in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia - III***: tra Neorealismo ed anni Novanta*, Torino 1992, pp. 55-59); e C. Brandi, *Europeismo e autonomia di cultura nella pittura moderna italiana*, III, in «L'Immagine», 1 (luglio-agosto 1947), 3, p. 155.
- 7 Cfr. *The New Decade, 22 European Painters and Sculptors*, 11 maggio - 7 agosto 1955, a cura di A. C. Ritchie e *The New Decade. 35 American Painters and Sculptors*, New York, Whitney Museum of American Art 11 maggio - 7 agosto 1955, a cura di J. I. H. Baur. In questa sono raccolte opere non solo di esponenti dell'Espressionismo astratto Pollock, de Kooning, Kli-

ne, Motherwell, Reinhardt, Gottlieb, ma anche di tendenze che mediano tra arte figurativa e diverse forme di astrazione. La mostra del MoMA, non unica nel suo genere (alla fine del 1953 il Solomon R. Guggenheim Museum aveva presentato la selezione *Younger European Painters*, per esempio), dava spazio a 22 artisti europei.

- 8 Solo i francesi sono in numero maggiore, sette, anche se l'attenzione portata all'arte inglese, tedesca e italiana può essere letta come un segno della volontà di superare il confronto serrato tra "scuola di Parigi" e "scuola di New York", predominante, anche se con qualche apertura in altra direzione, nelle prospettive di mostre come *Black or White; Paintings by European and American Artists; Talent 1950*, New York, Kootz Gallery, 1950, a cura di C. Greenberg e M. Schapiro, o *Véhémcences confrontées*, promossa da Michel Tapié nella galleria Nina Dausset a Parigi nel marzo 1951 (dove Capogrossi è l'unico autore invitato a estendere l'attenzione oltre Parigi e New York). I cinque italiani presenti si erano in vario modo già conquistata, nel breve volgere di quegli anni, una certa notorietà negli Stati Uniti, attraverso esposizioni personali e altre partecipazioni a momenti di confronto a livello internazionale, come il concorso per un monumento al "prigioniero politico ignoto", da erigersi a Berlino, nel quale Minguzzi e Mirko avevano ottenuto una specifica attenzione; cfr. J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, in «Art Journal», vol. 53, 4, inverno 1994, pp. 28-36, e R. Burstow, *The Limits of Modernist Art as a "Weapon of the Cold War": Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner*, in «Oxford Art Journal», vol. 20, 1, 1997, pp. 68-80.
- 9 Tra gli elementi critici si può indicare che, nonostante Ritchie nella sua introduzione si soffermi sul rapporto tra forma e spazio nelle realizzazioni artistiche e nelle posizioni teoriche esposte dagli autori invitati a partecipare alla rassegna, non comprenda la presenza di Lucio Fontana, la cui ricezione negli Stati Uniti sarà ritardata di qualche anno ancora.
- 10 Solo accennata, ma in un delicato passaggio, a proposito del ruolo di Francia e Italia nel fronte anticomunista europeo che gli Stati Uniti, anche sotto il profilo culturale, tra il 1947 e il 1948 vanno costruendo, a proposito della relazione fra i forti partiti comunisti di questi paesi e la situazione artistica e culturale, nell'importante saggio di S. Guilbaut, *Postwar-Painting Games: the Rough and the Slick*, in *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, a cura di S. Guilbaut, Cambridge, Mass. / London, England, 1995 (prima ed. 1990), pp. 30-79. Più articolata l'attenzione per la posizione italiana e per il suo ruolo nell'equilibrio geopolitico del mondo occidentale nella riflessione di C. Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s: A Geopolitics of Western Art Worlds*, Ashgate, Farnham - Sussex, England, 2015. Cfr. anche J. Lewison, *Jackson Pollock and the Americanization of Europe*, in *Jackson Pollock. New Approaches*, New York, The Museum of Modern Art, a cura di K. Varnedoe, P. Karmel, 1998, pp. 201-231. Manca ancora una approfondita analisi sui rapporti tra le posizioni espresse in ambito artistico e le ingerenze e le relazioni di carattere eminentemente politico in Italia in quei decisivi anni.
- 11 The greatest tensions during the decade have been political. One by-product has been that in art the Communists have sought to steal the term "realism" just as they have sought to appropriate the words "peace" and "democracy". In France most non-Communists painters tend to be abstract, in one way or another. In Italy and West Germany the same is true, and in these two countries the memory of the sentimental, would-be heroic realism of Fascist or Nazi art may have had something to do with their choice of an opposite direction... Ritchie, *Foreword*, in *The New Decade: 22 European...*, cit., 1955, p. 9.
- 12 «The climate for art is propitious in Italy just now, with the shackles of Fascism isolationism

rusting empty on the ground, and we have sought - again without claim to finality - to indicate what directions the newer creative impetus is taking», J. T. Soby, A. H. Barr, Jr., *Foreword*, in *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra, New York, The Museum of Modern Art, 1949, p. 5.

- 13 The art of Afro, even if non-representational, is notable for its warm elegance and romantic mood, while Cagli has added to abstraction an element of enigmatic mystery by reviving in a personal manner the strong linear perspective and dramatic shadows of de Chirico's "metaphysical" period..., *ibidem*, p. 33.
- 14 Cfr. B. Drudi, *Afro da Roma a New York 1950-1968*, Prato - Siena, 2008 e *Afro. Il periodo americano*, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 17 marzo - 8 luglio 2012, a cura di G. Belli, Milano, 2012. Una riconsiderazione storico-critica dei documenti che testimoniano delle ragioni e dei caratteri di questo legame si può dire sia stata avviata con il catalogo della mostra *Afro. Itinerario astratto 1948-1975*, Verona, Galleria dello Scudo 1989, a cura di L. Caramel, Milano, 1989, nel quale sono state pubblicate lettere, immagini e documenti ritrovati principalmente nell'archivio dell'artista, scomparso nel 1976, e vari aspetti delle sue relazioni con il mondo americano sono state oggetto di altre mostre e pubblicazioni nel corso degli anni successivi, come nel catalogo della mostra *Afro & Italia/America; Incontri & Confronti*, Udine, Chiesa di San Francesco - Pordenone, Palazzo Ricchieri e Villa Galvani 25 novembre 2006 - 18 marzo 2007, a cura di L. Caramel, Milano, 2006.
- 15 Cfr. L. Venturi, *Afro*, in *Pittori italiani d'oggi*, Roma, 1958, pp. 93-94.
- 16 «I am assured that his painting is absolutely personal, that, while he is conscious of American non-objectively he has developed quite independently of such knowledge, just as he shows no relationships to such an Italian artist as Afro...», A. S. Weller, *Chicago*, in «Art Digest», vol. 27, 9, febbraio 1953, pp. 10-11. L'articolo dimostra una forte attenzione alla lettura delle modalità con cui Burri lavora e presenta le sue opere, "senza forma", ma con grande senso dell'equilibrio architettonico, secondo un'attitudine critica che anche le successive recensioni delle mostre di Burri negli Stati Uniti sulle principali pubblicazioni americane denotano; cfr. F. P. Porter, *Alberto Burri*, in «Art News», New York, vol. 52, 8, dicembre 1953 e M. Sawin, *Burri Patches A Picture*, in «The Art Digest», dicembre 1953.
- 17 Cfr. *Oral History interview with Allan Frumkin*, New York City, Archives of American Art, Washington, Smithsonian Institute 14 aprile 1970, a cura di P. Cummings, [qui](#). Tra le prime mostre allestite nella galleria di Allan Frumkin alcune sono di autori inclini all'Espressionismo astratto, come Nicholas Carone, Richard Diebenkorn, Ernie Briggs, altre di area surrealista come Joseph Cornell o Yves Tanguy. Una seconda mostra personale di Burri viene presentata da Frumkin nell'aprile 1954, con opere di grande importanza, quale il *Grande Sacco* del 1952 poi acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.
- 18 La prima personale di Burri in spazi museali ha luogo nel 1955 al Colorado Springs Fine Arts e quindi all'Oakland Art Museum e un'altra itinerante per diversi musei (Carnegie Institute di Pittsburgh, Arts Club di Chicago, Allbright Art Gallery di Buffalo, San Francisco Museum of Art) si tiene fra la fine del 1957 e l'estate del 1958.
- 19 Anche le parole di Burri, con le quali si chiude il lungo articolo di Gendel, e che anticipano la dichiarazione da lui rilasciata per il catalogo di *The New Decade*, contribuiscono a tale specifica attenzione:

The words don't mean anything to me, they talk around the picture. What I have to express appears in the picture. In this one I have worked with a high red space that is expanding forward and in all directions. With the other elements it is involved in a

whole chain of pulls and tensions. But this is only the architectonic structure. For the rest I have nothing to add A. Burri, cit. in M. Gendel, *Burri makes a picture*, in «Art News», New York, vol. 53, 8, dicembre 1954, p. 69. L'opera descritta è *Gobbo Rosso*, andata poi distrutta in un incendio.

- 20 A. Burri, in *Conversazione fra Afro, Burri, Capogrossi, Scialoja e Nicola Chiaromonte*, 24 aprile 1956, trascritta da M. Balzazzo, G. Drudi, in *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea 12 novembre 1995 - 18 febbraio 1996, a cura di F. D'Amico, p. 142.
- 21 T. Scialoja, dalla registrazione di un incontro del 1959 tra Gabriella Drudi, Afro, Burri, Nicola Chiaromonte e Scialoja, trascrizione in *De Amicitia*, Studio Sotis, Roma, 14 febbraio - 19 aprile 1997, pp. 54-55.
- 22 T. Scialoja, *Procida, luglio 1957*, nota riportata in *Giornale di pittura*, Roma, 1991, p. 70. Il passo conclude una lunga riflessione sulla necessità di distinguersi dalla pittura "americana" e da quello che sta diventando il suo mito. Molte altre parti delle sue note di quegli anni riguardano i riflessi della conoscenza diretta del mondo e degli artisti americani, ma trattano implicitamente della propria esperienza di pittura.



Fig. 1a-1b: Catalogo della mostra Afro, Catherine Viviano Gallery, New York, 15 maggio - 10 giugno 1950

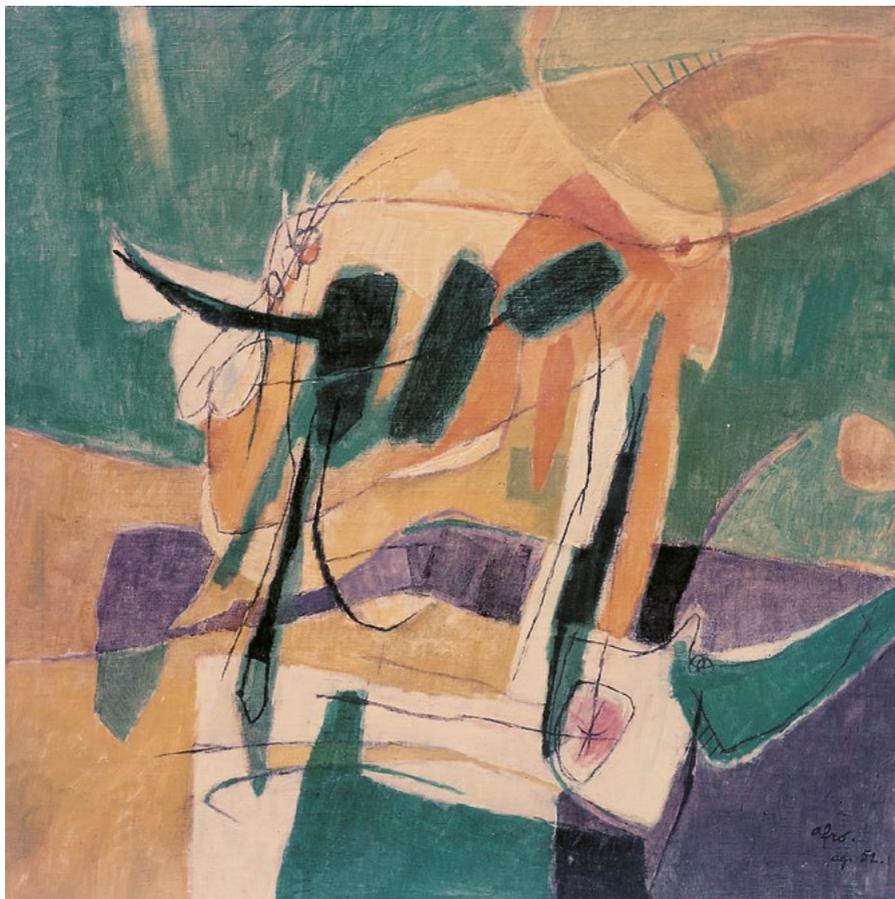


Fig. 2. AFRO, *Rodeo*, olio su tela 110,5 x 110,5 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, coll. Richard Brown Baker, B. A. 1935 (donato nel 2008, acquistato dalla Catherine Viviano Gallery il 10 aprile 1957)



Fig. 3: AFRO, *La paura*, olio su tela, cm 175 x 145, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, firmato e datato al centro a destra Afro. 52 (donato da Seymour H. Knox al museo nel 1956, dopo l'acquisto nella Catherine Viviano Gallery)



Fig. 4: Afro al Mills College, al lavoro sul dipinto *Il giardino della speranza*, immagine riprodotta in «Life», del 25 maggio 1959



Fig. 5: Afro, Burri, Calder e Scialoja a Perugia, nel 1955



Fig. 7: ALBERTO BURRI, *Grande sacco*, 1953, olio, sacchi, tele, corde su tela, 150 x 250 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Fig. 8: ALBERTO BURRI, *Sacco e oro*, 1953, sacco, oro su tela, 124 x 109,5 cm (esposto in occasione della personale dell'artista alla Allan Frumkin Gallery, Chicago, gennaio 1953)



Fig. 9: TOTI SCIALOJA, *Il sonno grigio n. 2*, 1956, tempera magra su tela di cotone, 150,4 x 100,2 cm, Fondazione Toti Scialoja, Roma (esposto nella mostra personale nella galleria Catherine Viviano, New York, 1956)

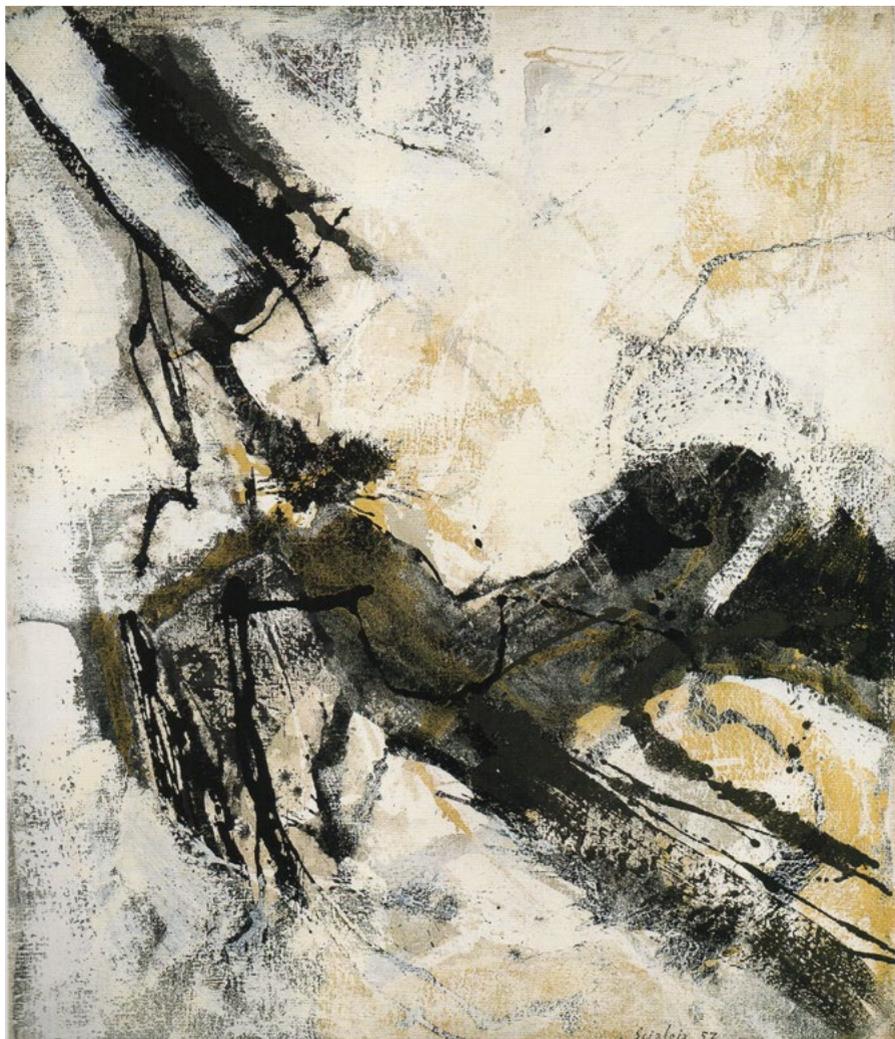


Fig. 10: TOTI SCIALOJA, *Irritazione*, 1957, tempera e vinilico su tela di canapa, 102,2 x 93,3 cm, Fondazione Toti Scialoja, Roma



Fig. 11: TOTI SCIALOJA, *Blue Moon*, 1959, vinilico e polvere su tela di canapa, 158,3 x 251,7 cm, Fondazione Toti Scialoja, Roma