

G I O R G I O D I G E N O V A

STORIA
DELL'ARTE ITALIANA DEL '900
per generazioni

**GENERAZIONE
ANNI VENTI**

E D I Z I O N I B O R A

1991

Pag. 43 - 44 - 101

STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900

di Giorgio Di Genova

Un'opera assolutamente nuova ed appassionante che, con la sua originale impostazione, si propone di evidenziare tutte le esperienze e le personalità artistiche italiane del nostro secolo, senza tralasciare neppure quelle cosiddette «minori» che vengono solitamente trascurate.

Un taglio generazionale, intendendo per generazioni l'insieme degli artisti nati in un decennio (per esempio «Generazione anni Venti» comprende gli artisti nati dal 1920 al 1929), costituisce inoltre una efficace prospettiva di analisi tesa ad evidenziare il rapporto dialettico esistente tra tendenze (Futurismo, Metafisica, Novecento, Astrattismo, Informale, ecc.), istituzioni (Biennale, Triennale, Quadriennale, ecc.) e vicende personali dei singoli artisti, al fine di riconsiderare globalmente l'arte italiana del '900, riscrivendone la storia tramite la revisione della storiografia esistente e l'analisi della documentazione su **oltre 1300 artisti tra pittori, scultori, incisori e architetti.**

La Edizioni Bora, assumendosi quest'impegno editoriale di così grande portata, intende rispondere alle esigenze sia degli appassionati d'arte, sia di un pubblico nuovo che si accosta all'arte. L'opera, quindi, oltre che proporsi come indispensabile strumento di consultazione per studiosi e collezionisti, si rivolge anche al lettore emergente dall'odierna civiltà di massa e in generale a tutti coloro che domandano un mezzo di conoscenza e di orientamento per riconoscere e comprendere tendenze del passato ancora meritevoli di essere considerate, e magari collezionate, e al tempo stesso per orientarsi tra i termini del dibattito artistico in corso.

PIANO DELL'OPERA

- 1990 - Generazione anni Dieci (vol. 3°)
- 1991 - Generazione anni Venti (vol. 4°)
- 1992 - Generazione Maestri storici (vol. 1°/I tomo)
- 1993 - Generazione Maestri storici (vol. 1°/II tomo)
- 1994 - Generazione primo decennio (vol. 2°)
- 1995 - Generazione anni Trenta (vol. 5°)
- 1996 - Generazione anni Quaranta (vol. 6°)
- 1998 - Generazioni ultime (vol. 7°)



45 - Vinicio Bertini: *Realtà totale*, 1951.
tecnica mista, cm. 200 × 125.

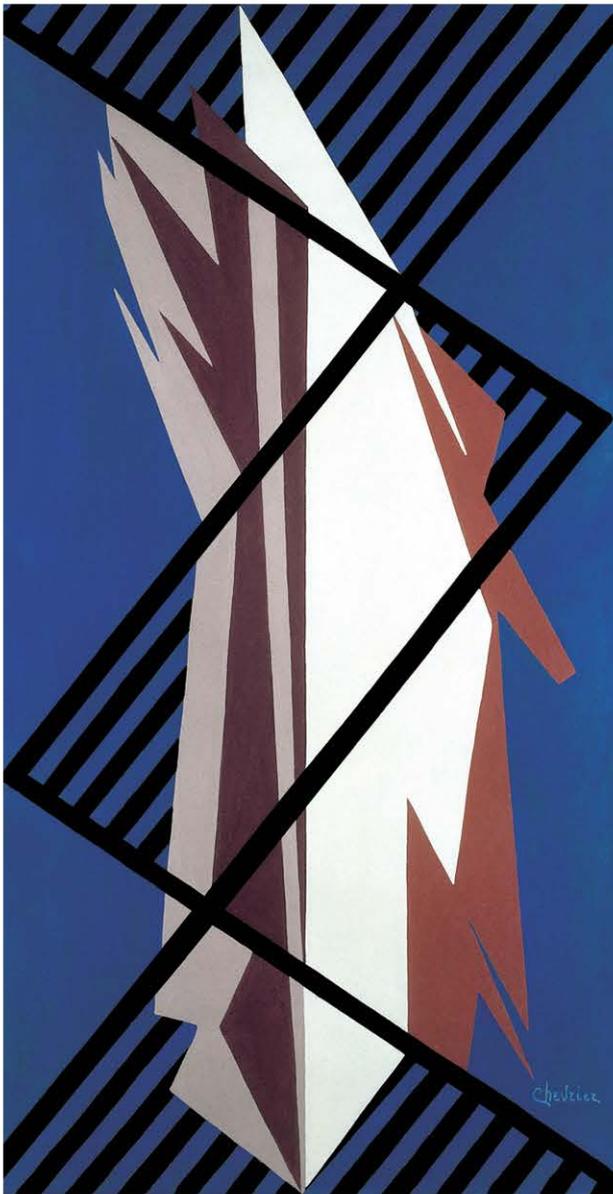
A Milano, intanto, il MAC prosegue con la sua attività editoriale ed espositiva. Nel febbraio 1950 viene posta in visione alla Libreria Salto la monografia di Di Carro, Frunzo, Guaschino, Porzano del Gruppo dei Sette di La Spezia, già citato. Dal 20 gennaio al 2 febbraio 1951, sempre alla Libreria Salto, espongono i romani Dorazio, Mino Guerrini e Perilli, seguiti dai coniugi Accardi/Sanfilippo (31 marzo-6 aprile), poi dal livornese Ferdinando Chevrier (12-25 maggio), presentato in catalogo da Bertini, che l'aveva segnalato ai componenti del MAC e che tiene a sottolineare che Chevrier, «formatosi al di fuori di cenacoli d'avanguardia... è giunto alla concezione di un'arte astratta prima, concreta poi, per quel senso di urgenza che si era andata col tempo maturando in lui». In realtà Chevrier già nel '51 (*Composizione*) aveva dimostrato una predilezione per traiettorie diagonali poste in rapporto dialettico con forme sottostanti, atteggiamento che nel '52 sarà portato avanti con un'accentuazione del dinamismo di tali rapporti (*Composizione, Struttura*), altrove più suggerita (*Pittura n. 5*, 1952). Caramel parla, al riguardo, di «simultanea compresenza di forma chiusa e forma aperta, staticità e movimento», evidenziando che le sue tele «non attingono mai (a) una fissità araldica, e sono invece scattanti, dinamiche, per i rapporti dei colori, la vivacità e varietà degli elementi formali, l'energia delle diagonali, l'articolazione dei nessi spaziali, informati a una tesa dialettica tra essenza e fenomeno» (10).

Intanto, a Roma, nel gennaio del '51 si teneva in via Aurora la prima mostra dell'effimero Gruppo Origine, sostenuto da Emilio Villa e costituito da Ballocco, Burri, Capogrossi e Colla (11) e l'anno successivo in vista della XXVI Biennale si costituisce, dopo frenetici contatti tra milanesi, veneziani e romani, il Gruppo degli Otto, del quale entrò a far parte Moreni (12), che invitato con 5 opere alla Biennale ne espose quattro (*Sulla spiaggia, Battelli*, 1951; *Storia del mare, Barche*, 1952).

Nella Biennale del '52, il neorealismo si presenta ancora in modo massiccio con la sala di Guttuso, in cui fa spicco l'elaboratissimo quanto privo di emozione *La battaglia di Ponte Ammiraglio*, ma anche pareti di Mucchi, Pizzinato e ancora Zigaina (13). Ma la sua posizione di forza è solo apparente. È già in atto la rimonta degli astratto-concreti e dei protoinformali, e il Gruppo degli Otto, che sarà presente al gran completo con inviti chi per 9 opere chi per 5, come appunto Moreni.

Le gallerie che espongono artisti astratto-concreti nei primi anni Cinquanta aumentano progressivamente. Ed, oltre a quello dato agli artisti del MAC e agli astrattisti torinesi, si offre spazio agli artisti spazialisti, come farà la Galleria del Cavallino di Venezia con una mostra di Crippa e Dova, sin dal 1952, anno in cui era apparso a Milano il *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*, datato 17 maggio e firmato da 17 artisti, tra cui comparivano, oltre al capofila Fontana e a Burri, Crippa, Dova, Peverelli e Tancredi.

Insomma i primi anni del Cinquanta vedono una gran proliferazio-



47 - Ferdinando Chevrier: *Composizione*, 1951
olio su tela, cm. 65 x 135.
Coll. Galleria Giraldi, Livorno

(14) V. Editoriale, in «Realismo», n. 1, Milano, giugno 1952.

(15) Ne aveva assorbito gli stilemi negli anni dell'immediato dopoguerra, quando frequentava l'Accademia di Brera (1944-1948), dove strinse amicizia con Dova. Dal '49 al '50, per naturale sviluppo del discorso neocubista, era approdato ad una pittura astratto-concreta, con opere generalmente intitolate *Composizione*, una delle quali esposta alla Biennale del '50, come visto. Ma alla Biennale avviene l'impatto con il *dripping* di Pollock, che nel Padiglione USA esponeva tre opere, e questo lo porta a rivedere la sua posizione, anche sulla scorta dello Spazialismo di cui aveva già firmato il terzo manifesto del 2 aprile 1950. Nascono così *Concetto spaziale*, *Spirali*, *New York*, *Ritmo nero su blu*, tutte opere del '50, nelle quali, eccetto l'ultima, di congiunzione tra forme astratte e grafismo scapigliato e spiralicco, ma sempre elegante.

(16) M. Calvesi. *L'Informale in Italia fino al 1957*, 7° Premio Modigliani. Livorno, mar.-apr. 1963, p. 61.

ne di ricerche astratto-concrete e una cospicua attenzione del mercato d'arte per tali ricerche, che ancora ricorrono ai manifesti per la loro definizione teorica e spesso si sostengono con riviste. Tra queste ultime va segnalata l'apparizione a Roma nell'estate del '52 di «Arti Visive», pubblicazione della fondazione Origine, che ebbe in Dorazio, oltre che in Colla, il principale ispiratore.

I neorealisti, che avevano a loro sostegno i critici Raffaele De Grada e Mario De Micheli, facevano altrettanto e a Milano nel giugno del 1952 comparirà il primo numero di «Realismo», col dichiarato intento di «propagandare, organizzare, difendere e promuovere ogni attività artistica, come contributo alla cultura, come aiuto all'opera degli artisti, come partecipazione alle lotte di tutto il popolo per la sua libertà, il suo benessere, la sua pace» ed inoltre di raccogliere e rafforzare «quanto si produce nell'ordine realista, suscitando l'emulazione» (14).

Se si confrontano le date si noterà come «Arti Visive» sia l'immediata risposta da Roma, dove risiedeva Guttuso, capofila del neorealismo, a «Realismo», il quale a sua volta era stato un contraltare a «Arte Concreta» del gruppo MAC, che usciva dal 1949 a Milano, più che ad «AZ», cessata già nel '51, dopo due anni di pubblicazioni.

Sul piano espressivo, tuttavia, nei primi anni Cinquanta si viene ad imporre l'Informale, che costituirà per parecchi artisti quel passaggio obbligato, che nel decennio precedente era stato il post-cubismo, o il picassismo.

L'automatismo psichico, che era stato il pilastro del Surrealismo, ultima delle avanguardie storiche, s'impone nelle ricerche di molti artisti della generazione anni Venti. E a confrontare le opere di certi loro coetanei neorealisti, come Attardi (la cui adesione all'astrattismo era stato un episodio puramente sperimentale e contingente, tant'è vero che già nel '48 aveva cominciato a picasseggiare) e Vespignani, tutti dediti a tematiche sociali, con quelle di Baj, Dova, Bertini, Tancredi, Crippa, Moreni dei primi anni Cinquanta, si ha la sensazione che esse siano distanti decenni e decenni, mentre sono contemporanee.

Crippa, che s'era ormai lasciato alle spalle l'esperienza post-cubista (15), per aderire dal '50 allo Spazialismo di cui firmò anche il quarto e quinto manifesto, aveva sviluppato nelle «spirali» una personale declinazione dello spazialismo, in cui la predominante era, per dirla con Calvesi, «una grafia aggrovigliata ma limpida, capillare, come un nastro dalle frequenze ultrasoniche, dove il gesto automatico sembra ostentare una lucidità medianica ed un'incisiva, astronomica esattezza da orbita planetaria». Di questi spazi siderali Crippa evocò poi gli atoni abitanti, personaggi animali ed umani, totem o robot, idoli assenti di un'approdante dimensione di anni luce e mostri generati dal suo perpetuo dinamismo» (16). Infatti, a partire dal 1951, aveva cominciato a oggettualizzare i suoi arruffamenti di onde sonore (*Uomo selvatico*, *Solitudine*, 1951; *Arabeschi*, *Segno e spazio*, 1952; *Totemica*, 1954; *Toro*, 1955) e i suoi piani ritagliati (*Il Trovatore*, *Jongleur de farces*, *Giocatori*, 1955; *Orfeo*, *Ulisse*, *Icaro*, *Prometeo*, *Insopprimibile malinconia*, 1956), che per conformazione talvolta hanno consonanze con le forme che Dova aveva cominciato a dipingere per «affinità di simpatia con certe ricerche di Max Ernst, di Lam». Egli stesso spiegò l'origine e il superamento di questa esperienza scultorea: «Uscivo dal periodo delle mie spirali, che poi ho ripreso in seguito, in quanto mi premeva dare un segno umano alle mie forme gestuali. Dapprima provai con dei fili di ferro che arrotolavo e saldavo insieme, poi piano piano, quasi senza accorgermene, mi nacquero tra le mani i primi curiosi personaggi che poi diventarono "totem". Dalla figura umana passai alle metamorfosi di alcuni animali, tori, elefantini, che per la loro primordionalità potevano persino ricordare certe figure stilizzate rinvenute nelle famose grotte d'Altamira in Spagna. Tradussi le mie scoperte in pittura e adottai una tecnica particolare, sul colore grasso e corposo, applicavo delle velature di cera a caldo, ne nacque una specie di encausto. Era un lavoro difficilissimo perché la cera è infiammabilissima e dovevo usare accorgimenti particolari per mantenere un risultato pittorico».

Anche in queste sculture, come in tutta l'opera di Crippa, si avverte la prepotente influenza di Max Ernst, da lui conosciuto nel 1951 a New York, da Jolas, nella cui galleria espose proprio dopo una per-

rioso passato, e poco disposta a tutto ciò che s'allontana dalla figura.

Prima di salire al Nord, vale la pena di ricordare che proprio nei primi anni del Cinquanta il perugino Enzo Brunori toccava corde astratte (*Sedia-Cappotto-Cappello*, 1950) sulla base di quel neocubismo sintetico per così dire, che aveva abbracciato sul finire degli anni Quaranta e aveva portato a ritmiche astratte (52), poi sviluppate, dopo il congelamento scompartito del citato olio del '50, in *Notte d'estate* del '52. In quest'olio le zone determinate dal libero intersecarsi delle linee spesse sono trattate con un pennelleggiare già preludente agli effetti atmosferici presto abbracciati, per lasciarsi definitivamente alle spalle il cézannismo di tutta evidenza, nonostante la disarticolazione della spazialità rotta e franta dalle mosse intersezioni delle linee, in *L'Eucaliptus* (1952). Brunori, che s'era proposto a Roma sin dal '50 nella mostra *Artisti Perugini* (53), nel '51 tiene la sua prima personale nella capitale presso la Galleria Il Pincio (era stata organizzata da Prampolini, come 59^a mostra dell'Art Club), con opere dal '46 al '51, che in catalogo lo stesso pittore commenta con un suo aforisma: «Lo studio del vero esclude ogni forma d'imitazione». Ed è un'affermazione che va tenuta a mente per tutta la produzione del pittore perugino, che all'epoca faceva parte dell'ampia schiera di artisti di sinistra che s'erano insediati nel secondo dopoguerra a Villa Massimo (54).

Nel corso degli anni Cinquanta la centrale milanese del MAC intesse una rete di rapporti sempre più ampi con vari artisti di Torino, Genova, Roma, Napoli ed altre parti d'Italia ed anche stranieri, fino a giungere nel maggio del '55, dopo un serrato dibattito, all'unione col gruppo Espace di Parigi, che portò ad un'eccessiva dilatazione del raggruppamento (55). Tra gli artisti coinvolti nelle vicende e attività del MAC ne troviamo diversi degli anni Venti, quali, per non dire degli architetti e dei già considerati Bertini, Chevrier, Moretti, Nativi, Dorazio, M. Guerrini, Perilli, Accardi, Sanfilippo e il bolzanino Augu-