



Luca Pietro Nicoletti

L'Aquila 1962. “Alternative Attuali” e l’idea di “mostra-saggio”



Abstract

Il seguente contributo analizza, su fonti d’archivio, la prima edizione della manifestazione ideata e organizzata da Enrico Crispolti presso il Forte Cinquecentesco dell’Aquila, soffermandosi sui caratteri di maggiore novità proposti da questa rassegna rispetto al panorama coevo. Con *Alternative Attuali*, infatti, il critico romano proponeva su larga scala un nuovo tipo di collettiva, già sperimentato in piccolo a Roma con *Possibilità di relazione*: non una semplice rassegna di artisti, ma la proposta di un dialogo, senza gerarchie di merito, fra posizioni diverse (le “alternative”) volte al superamento dell’Informale. Con il modello della “mostra-saggio”, arricchita da un vero e proprio dibattito affidato alle pagine del catalogo, veniva per la prima volta applicata una idea espositiva che cercasse di sistematizzare in prospettiva critica (e in proiezione storica) la situazione presente.

The following paper analyses, from archive sources, the first edition of the show created and organised by Enrico Crispolti at the Forte Cinquecentesco in L’Aquila, focussing on the newest aspects of this exhibition compared to the contemporary scene. With *Alternative Attuali* (i.e. Current Alternatives), in fact, the Roman art critic was proposing on a large scale a new kind of collective exhibition, already experimented in a smaller size in Rome with *Possibilità di relazione*: not a simple artists' show, but a dialogue, with no merit hierarchies, between different positions (the “alternatives”) aimed at going beyond Informal art. This model of “exhibition-essay”, including an actual debate consigned to the catalogue pages, for the first time applied a form of display which would attempt to put the present situation in a critical (and historical) perspective.



Una “mostra-saggio”

Quando viene inaugurata nell’estate del 1962 presso il Castello Cinquecentesco (o Forte Spagnolo) dell’Aquila, *Alternative Attuali. Omaggio a Burri* si presenta come una manifestazione sotto molti punti di vista nuova nel panorama delle rassegne di arte contemporanea, che poteva persino apparire, agli occhi di alcuni commentatori, come «un corollario - complicato e difficile quanto si vuole, ma interessante e utile - alla stessa Biennale di Venezia» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 35), di cui in quell’anno si teneva la XXXI edizione. A coordinarla, con l’appoggio di Antonio Bandera, è un giovane critico romano non ancora trentenne, Enrico Crispolti, con le idee molto chiare sulla funzione del critico nel sistema delle arti e sugli orientamenti più vivi nel panorama delle ultime tendenze dell’arte del presente e, soprattutto, determinato a mettere a punto una formula di mostra

adeguata ad offrire una lettura critica articolata di quanto stesse accadendo. Crispolti si era accorto che le mostre collettive e le grandi rassegne — come Biennali e Quadriennali, ma anche i numerosi premi che in Abruzzo in particolare avevano una tradizione piuttosto fiorente come riportato sia da Ianni che da Gasbarini (1987) — radunando in ordine sparso opere recenti di artisti viventi o retrospettive di maestri, non erano sufficienti a dare conto al pubblico dei mutamenti in atto: era necessario, dunque, che una mostra di taglio trasversale dedicata all'attualità diventasse, da kermesse variamente assortita, un vero e proprio atto-critico volto a sollecitare il dibattito nella critica di settore. Si trattava, quindi, di operare parallelamente su due fronti (l'organizzazione della mostra e il suo catalogo) per dare concretezza a quella che Crispolti stesso definirà una "mostra saggio", ovvero una mostra che fosse portatrice di un pensiero critico reso visibile attraverso una scelta di opere e corredata da un adeguato apparato di testi e documenti necessari a una comprensione più profonda dell'argomento.

Con queste premesse, non è da trascurare il legame strettissimo fra la manifestazione aquilana e l'itinerario critico del suo curatore: fin dalle prime battute del catalogo, infatti, risulta evidente come *Alternative Attuali* costituisca un'espressione di sintesi di riflessioni che Crispolti stava conducendo dalla metà degli anni Cinquanta, e che fino a quel momento avevano trovato spazio nella cura e presentazione di mostre personali e collettive presso gallerie private oppure, in parallelo, su quotidiani e periodici. Ricostruendo la sequenza degli scritti del "taccuino critico" crispoltiano sull'Informale, infatti, ci si accorgerà chiaramente del sistema per messe a fuoco progressive, da un testo al successivo, tipico del suo esercizio critico sulle opere: pur aderendo allo specifico dell'oggetto analizzato di volta in volta e con attenzione agli aspetti processuali del lavoro artistico, sottotraccia egli sta portando avanti un proprio discorso, in un dialogo serrato con gli artisti stessi e visitando periodicamente i loro studi.

Dai documenti conservati intorno a questa mostra, infatti, ci si accorgerà subito che nel 1962 egli aveva già tessuto una fitta rete di relazioni, fra Roma e Milano ma non solo, tale da poter mettere in piedi una rassegna del genere praticamente da solo, senza ricorrere ai complicati e farraginosi sistemi burocratici tipici delle grandi mostre di quel tempo.

Non va nemmeno trascurata la convinzione, già allora radicata nel pensiero di Crispolti, di dover mettere in prospettiva storica anche l'esercizio della critica militante: le mostre non dovevano servire soltanto a rendere conto delle ricerche più recenti, ma dovevano offrire l'occasione di fare il punto su un percorso artistico dato e sui suoi sviluppi, cogliendo anche l'occasione per radunare una serie di documenti rari o di difficile reperibilità all'interno di cataloghi o piccole monografie.

Era la prima occasione, dunque, in cui Crispolti poteva tirare le fila, con un catalogo importante, di una situazione che stava monitorando con attenzione da tempo, su quella delicata transizione dall'Informale al suo superamento dialettico, mettendo in atto su grande scala modalità già precedentemente sperimentate in circostanze di estensione più contenuta. Fin da subito, infatti, il critico individua le premesse teoriche e una prima messa a punto espositiva di quanto si vedrà nella mostra aquilana in due occasioni fondamentali: un saggio sulle *Ipotesi attuali*, ovvero le ultime tendenze dell'arte moderna, pubblicato nel famoso numero monografico della rivista "Il Verrì" dedicato all'Informale nel 1961 (Crispolti 1968, pp. 19-52) per il quale rielaborava e ampliava uno scritto già presentato per la piccola ma fondamentale mostra *Possibilità di relazione* organizzata presso la galleria l'Attico di Roma nel 1960¹. Pochi mesi prima di aprire la mostra aquilana, poi, fa da precedente diretto delle conclusioni presentate in quella sede un lungo contributo pubblicato su invito di Renato Barilli ed Andrea Emiliani in occasione della mostra *Nuove prospettive della pittura italiana* tenutasi a Bologna nel giugno del 1962 (Barilli & Emiliani, 1962), che a sua volta entrerà in più di un'occasione in dialogo diretto con *Alternative Attuali*. La sequenza di questi scritti, una volta messi in fila secondo le indicazioni offerte dal critico stesso, consente di recuperare la compattezza di un discorso serrato che Crispolti stesso, pochi anni più tardi, riunirà nelle prime pagine di un volume di sintesi su quel periodo intitolato, significativamente, *Ricerche dopo l'Informale* (Crispolti 1968, pp. 19-52, pp. 52-81, e pp. 83-93).

Al di là della specifica ipotesi critica da lui proposta, e prima di entrare nel merito dell'elaborazione della mostra, *Alternative Attuali* si distingue per le sue modalità di presentazione dei contenuti e per l'idea implicita di mostra ad essa sottesa. Già in *Possibilità di relazione*, infatti, egli aveva cercato, in misura ridotta, di mettere in pratica quanto farà poi all'Aquila: il fascicolo-catalogo di accompagnamento, di grande formato, oltre alla riproduzione delle opere esposte offriva un'ulteriore occasione di approfondimento testuale attraverso testi critici e testi di artisti. Per l'occasione, infatti, aveva chiesto a due critici milanesi, Emilio Tadini (che scriverà poi anche per le mostre di Bologna e l'Aquila) e Roberto Sanesi - a cui, stando ai documenti d'archivio, si sarebbe dovuto aggiungere Renato Barilli - riconosciuti come gli osservatori più attenti nei confronti della Nuova Figurazione, di scrivere due brevi riflessioni su quell'argomento in modo da creare un piccolo dibattito critico, come farà, chiamando a raccolta molte più voci, sullo stesso modello di *Nuove prospettive*, anche all'Aquila (con scritti di Renato Barilli, Eugenio Battisti, Alberto Boatto, Emilio Garroni, Edouard Jaguer, Filiberto Menna, Josè Pierre, Edoardo Sanguineti, a cui si sarebbe dovuto aggiungere Umberto Eco, poi

¹ In particolare si rimanda a Casero 2012 e Ferrario 2006, pp. 44-45

defezionario). In tal senso, il catalogo di mostra, oltre al rendiconto di quanto esposto, è occasione di dibattito alla stregua delle riviste di cultura umanistica di quel momento, in cui il genere dell'inchiesta e del dibattito a più voci andava particolarmente di moda, con il proposito ulteriore di suscitare a sua volta un ulteriore dibattito sui mezzi di comunicazione. In tal senso, la mostra aquilana avrà una particolare risonanza. Seppur occasionato soprattutto dalla mostra bolognese di Barilli ed Emiliani, infatti, il dibattito aquilano è molto presente nei contributi all'inchiesta promossa da Roberto Tassi su *Palatina* dedicata a *La generazione del dopoguerra* (1962), fra cui si distingue un densissimo e sofferto articolo di Francesco Arcangeli, forse il lettore più attento dei due cataloghi bolognese e aquilano (Arcangeli 1962). Ancora prima, però, le reazioni della stampa erano state così numerose e vivaci da indurre gli organizzatori di *Alternative Attuali* a pubblicare un fascicoletto aggiuntivo dedicato agli echi della stampa, radio e televisione che trascrivesse i testi di tutti gli interventi in recensione alla mostra come un ulteriore contributo critico alla discussione: era la prima volta in cui Crispolti, come aveva già tentato con altre manifestazioni, già a partire dalla mostra a tre su *Burri Morlotti Vedova* a La Salita nel 1957 o da un tentativo di inchiesta sul bollettino della torinese galleria Notizie di Luciano Pistoì (anche questo caratterizzato da una lunga replica di Arcangeli), riusciva con successo a innescare una discussione a lunga gittata su un tema di attualità artistica.

Al contempo, però, oltre ai critici, Crispolti capisce che è importante far parlare anche gli artisti stessi, chiedendo loro di scrivere una breve "dichiarazione di poetica" appositamente per la mostra. In *Alternative Attuali* farà lo stesso, chiedendo un testo nuovo anche agli artisti che avevano già scritto per *Possibilità di Relazione*, e invitando i numerosi artisti in più presenti alla mostra a fare altrettanto. Anche questo è un tratto caratterizzante della critica militante crispoltiana: la dichiarazione di poetica è un momento fondamentale, per il critico, per confrontarsi direttamente con il pensiero degli artisti, a cui poi è suo compito dare una sistematicità entro un più articolato sistema interpretativo. Viene da esigenze di questo genere, infatti, la minuziosa attenzione con cui, fin da giovanissimo, Crispolti ha tenuto un archivio ordinato della corrispondenza tenuta con i critici e gli artisti, a cui più volte, fin da allora, ha attinto nei propri scritti: la lettera, o il documento privato, quanto la dichiarazione di poetica, consentivano infatti una presa diretta sulla visione del mondo da parte degli artisti stessi.

Non va trascurato però nemmeno l'aspetto "maieutico" di questa pratica nei confronti degli artisti stessi. Il critico infatti chiede agli artisti di scrivere qualcosa appositamente per la manifestazione, soprattutto qualora non fossero soliti rilasciare abitualmente dichiarazioni in occasione delle loro mostre. Talvolta, come emerge

dalla corrispondenza d'archivio, si tratta di una richiesta quasi traumatica per gli artisti. Per Lucio Del Pezzo, stando a una lettera a Crispolti del 1 giugno 1962, si è trattato di una fatica considerevole fornire delle indicazioni verbali per il proprio lavoro: «la tua richiesta del testo mi ha messo un gran panico addosso, per cui solo ora sono riuscito a superarlo e ho scritto quello che ti allego; che non credo sia niente di speciale, ma può aiutare a capire meglio la mia pittura e spiega un po' il mio modo di fare e di intendere. A suo modo lumeggia anche certi aspetti autobiografici; pur astenendomi da dichiarazioni di principio, che personalmente, forse per una certa mia timidezza, non mi sono congeniali. D'altronde il tuo articolo ora finalmente apparso su *Art International* chiarisce ogni altro aspetto del mio lavoro, molto meglio di quanto io possa fare» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Di carattere diverso, invece, la reazione di Vasco Bendini: nel suo caso, infatti, è una evoluzione stilistica a giustificare l'esigenza di un chiarimento scritto. Appena pochi anni prima, stando a quanto scrive in una lettera del 2 maggio 1962, la sua pittura era sufficientemente autorappresentativa da non aver bisogno di quel genere di intervento, che ora invece ritiene più utile per i nuovi lavori: «mi informi nella tua ultima lettera di dovermi preparare per un pezzo breve - quale dichiarazione di poetica - da inserire nel catalogo della mostra *Alternative Attuali*. Anche per *Possibilità di relazione*, ricordo, mi fu fatta la stessa proposta, ma allora non accettai, e tale atteggiamento era imposto dal contenuto stesso della mia pittura. Ora, come mi auguro, qualcosa è definitivamente mutato in me. E volentieri e con molto impegno ho lavorato per te. Sono stato breve, come mi hai raccomandato, ma sono certo di non aver scritto cose inutili al fine di chiarire la mia posizione» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Accanto a tutto questo, poi, Crispolti fa di *Alternative Attuali* uno strumento di consultazione per ulteriori approfondimenti: cosciente della natura effimera dei documenti relativi all'arte contemporanea, il catalogo della mostra offre l'occasione per un riordino bio-bibliografico di artisti anche molto giovani, in modo da offrire al lettore la possibilità di orientarsi anche al di là di quanto potesse trovare in mostra e in catalogo, con una puntualità di enumerazione di dati che, a quelle date, ha rari riscontri sia nelle mostre di arte antica quanto, ancora più, in quelle di arte contemporanea. Eppure, in tal senso, Crispolti aveva le idee molto chiare già a date molto precoci del proprio percorso. Basterebbe, a tal proposito, rileggere una lettera scritta da lui nel 1956 al collezionista bresciano Guglielmo Achille Cavellini, che si stava apprestando a realizzare un catalogo della propria collezione. Prima ancora che questi organizzasse la famosa mostra delle proprie opere presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Cavellini aveva infatti intenzione di realizzare un catalogo della collezione. Al giovane critico non era sfuggito che un'occasione del genere poteva prestarsi bene, al di là della storia

collezionistica, a un'operazione di più ampio respiro che desse conto delle tendenze della pittura informale italiana e straniera (francese soprattutto), che Crispolti, con slancio giovanile e con la sua tipica capacità progettuale di cantieri di lunga gittata, si offre naturalmente di curare in prima persona. In una lettera del 13 febbraio 1956, conservata presso l'archivio Cavellini di Brescia e in copia nell'archivio Crispolti di Roma, egli forniva una serie di raccomandazioni, poi non seguite dal collezionista, che spiegano il metodo di lavoro che Crispolti stesso utilizzerà poi per le schede bio-bibliografiche aquilane (ma senza in quest'ultimo caso riferimenti diretti alle opere): «il catalogo vero e proprio dovrebbe essere formato naturalmente dalle schede di ciascuna opera recanti: titolo, data (specificando se datata, o come vada datata), tecnica, misure in cm., brevissimo cenno critico (come dire che quelli sono i primi dipinti di Birolli in Bretagna, e simili), cenno bibliografico, pure brevissimo (ove sia stata esposta quell'opera, ove riprodotta). Le schede di ciascuna opera dovrebbero essere aggruppate sotto il nome dell'autore, e gli autori ordinati alfabeticamente. Le schede di ciascun autore dovrebbero essere precedute da una nota critica, magari di una pagina stampata, che includesse anche i dati biografici dell'artista e ne chiarisse la poetica e le ragioni, e da un brano di lettera o comunque da una dichiarazione di poetica dello stesso artista, pure magari di una pagina (e qui, se Lei non ha opportune lettere di tutti, potrebbero scrivere pregando di inviargliene una proprio per questo catalogo)» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato).

Per l'arte d'avanguardia, “di greco in latino”

Almeno in un primo momento la mostra dell'Aquila doveva essere molto più ampia rispetto a quella che verrà poi realizzata. Stando ai documenti conservati presso l'archivio Crispolti di Roma, in un progetto iniziale, precedente il mese di marzo 1962 (il 23 marzo si ha infatti una prima risposta ufficiale da parte di Marco Caria, direttore dell'Ente Provinciale per il Turismo dell'Aquila) la manifestazione si sarebbe dovuta chiamare *Arte d'Avanguardia. L'Aquila 1962*, e avrebbe dovuto comprendere due sezioni, rispettivamente di cento e centocinquanta opere fra dipinti e sculture, e non comprendeva la sezione di architettura presente poi in mostra a cura di Paolo Portoghesi. La prima sezione, intitolata *Italia 1945-1960. Posizioni e personalità*, avrebbe compreso «un panorama riassuntivo dei movimenti più significativi e delle maggiori personalità della pittura e scultura italiana dal 1945 al 1960» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), raccontato attraverso opere di artisti di generazioni diverse, rappresentanti significativi di diverse tendenze del Novecento, con particolare attenzione per la seconda e la terza generazione. A titolo esemplificativo, con un ordine che somiglia a una gerarchia di valori, Crispolti elencava in sequenza: Burri, Fontana, Capogrossi, Guttuso, Morlotti, Moreni, Birolli,

Vedova, Licini, Soldati, Mannucci, Viani, Spazzapan, Prampolini, Reggiani, Guerreschi.

Di questa sezione, il cui titolo ricorda quello che verrà dato, cinque anni dopo, alla mostra di *Sei pittori italiani dal 1945 ad oggi* curata con Antonio Del Guercio ad Arezzo, nella mostra aquilana sarebbe rimasto soltanto l'*Omaggio a Burri*, che resterà distinto dalle vere e proprie "Alternative" (Nicoletti 2015) ma apparirà, ai primi commentatori, come un solido basamento su cui poggiare l'architettura di tutta la manifestazione: secondo Marcello Venturoli, su *Paese Sera*, questo «avvenimento nazionale maiuscolo anche nel quadro di una mostra meno estiva e con tutte le carte in regola per apparire in una Biennale e in una Quadriennale»(ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 39); mentre l'antologica retrospettiva del pittore di Città di Castello, collocata al pianterreno del Castello Cinquecentesco, sulle pagine de *// Contemporaneo* apparve a Duilio Morosini come l'«edificazione della base di un edificio pressoché intero», cioè come la base su cui si edifica la costruzione critica delle altre sezioni della mostra (Nicoletti 2015, p. 50).

In questa prospettiva, quindi, l'esposizione aquilana doveva connotarsi per una sezione volta all'attualità più recente, ma giustificata dalla continuità dialettica con una stagione precedente, da guardare già con approccio storiografico, ricalcando ovviamente la falsariga degli studi fino a quel momento condotti da Crispolti stesso: tutti i nomi presentati in questo elenco, infatti, erano stati oggetto almeno di un articolo, se non di un saggio o di una mostra, curata da lui nei sei anni precedenti. Qui, infatti, si trattava di tirare le somme delle riflessioni prima parcellizzate nei testi per i vari artisti e di rifondere la materia in un unico ragionamento complessivo che seguisse lo sviluppo cronologico parallelo dei vari artisti. In un altro appunto, infatti, questa sezione veniva ulteriormente dettagliata tramite due elenchi, uno delle «posizioni» e uno delle principali «Personalità», che si sarebbero dovute intervallare in un'unica scansione cronologica. Il problema principale, quasi ossessivo, di una manifestazione di questo genere è proprio quello di trovare un ordine categoriale per classificare esperienze ancora molto recenti. Attenendosi a tale elenco, il raggruppamento di artisti e opere per «posizioni» comprendeva una sezione sugli «svolgimenti del concretismo» comprendente Soldati, Reggiani, Licini, Radice e Viani; lo spazialismo con Fontana, Scanavino, Capogrossi e Donati, il «nuclearismo» con Baj, Bertini, Dova e Donati; una sezione per il venturiano «astratto-concreto», ma limitata ad Afro, Corpora, Turcato e Birolli e distinta da una classe di «neonaturalisti» comprendente opere di Morlotti e Moreni del 1954 insieme ad altre di Mandelli. Morlotti e Birolli, però, tornavano anche in un'altra sezione, insieme a Guttuso e Leoncillo, relativa al «postcubismo (Fronte Nuovo Arti)». Succintamente, poi, un'ultima specifica sezione sugli «svolgimenti del '900» comprendeva Sironi,

Morandi e Tosi. Quanto alle «Personalità», Crispolti aveva previsto un'ulteriore suddivisione interna per quinquenni. Per il periodo 1945-1950 aveva previsto delle sculture di Lucio Fontana del 1947 e dei «buchi '50»; un "catrame" di Burri, opere di Capogrossi del 1950 e una «grafia» di Prampolini. Il quinquennio 1950-1955, invece avrebbe presentato «buchi e pietre» di Fontana, uno «straccio e sacco» di Burri, opere di Capogrossi del 1953 e 1954, di Mannucci del 1952 e 1955, di Dova del 1952 o 1953, di Moreni e Mirko del solo 1953, Baj del 1954, Nino Franchina del 1955, Umberto Milani del 1954 e 1955, Morlotti intorno al 1955, opere di Vedova del 1953 o 1954, le "sabbie" di Prampolini del 1955, e opere di Rotella dello stesso anno. L'ultimo quinquennio, 1955-1960, invece, avrebbe compreso opere di Moreni del 1956-1957 e 1960, Morlotti del 1956-1957 e 1958, per chiudere con Lucio Fontana, dalle sculture a gambo ai tagli, senza dimenticare almeno un «pallone», ovvero una delle nature in terracotta del 1959. (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato) Il problema di fondo che questa sezione di mostra doveva risolvere, insomma, riguardava la genesi dell'Informale nei quindici anni successivi alla guerra: lo stesso che si poneva per il catalogo della collezione Cavellini e lo stesso che Crispolti cercherà di risolvere curando un volume, annunciato nelle pagine pubblicitarie del catalogo aquilano ma mai giunto a stampa, sulla *Poetica dell'Informale*. In questo volume, riccamente illustrato stando alla presentazione (70 illustrazioni a colori e 288 in bianco e nero), che sarebbe dovuto uscire per la milanese Rusconi e Paolazzi Editori, si sarebbero trovati «per la prima volta raccolti in volume gli scritti principali dei protagonisti degli ultimi quindici anni della pittura mondiale» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Lo stesso manifesto mostra anche, in estrema sintesi, un elenco di movimenti, tendenze e temi su cui il libro si concentra: Abstract Expressionism, Abstraction lyrique, Action Painting, Art Autre, Art Brut, Automatismo, Gesto, Informel, New Dada, Spazialismo, Tachisme.

Questa prima articolazione della mostra, poi non realizzata, doveva comunque svolgere una funzione di premessa necessaria e orientata su due assi portanti: mettere in evidenza la linea più vitale e originale dell'Informale; e mostrare la continuità con le avanguardie attraverso quei maestri di una generazione più anziani (Prampolini, Licini, lo stesso Fontana) che a vario titolo avevano aderito alle avanguardie per poi rinnovarsi a confronto con le tendenze più attuali.

Come si legge in un altro dattiloscritto, probabilmente la traccia di una conferenza, conservato nell'archivio Crispolti fra i documenti di questa mostra, l'Informale, che, con evidente calco vasariano, secondo lui «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino», era presentato come antitesi ai problemi «schiettamente di linguaggio» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), come potevano verificarsi nei casi dell'astrattismo geometrico o del "Concretismo": «L'informale insorge [...] per

il grido diretto, lo scontro immediato con la realtà, il rapporto diretto con il mondo dell'esperienza - problematico e contraddittorio - al quale invece quei puri elementi di un linguaggio ideale si contrapponevano. L'informale ha cioè spostato il problema dal terreno della problematica appunto di linguaggio espressivo, in senso grammaticale (forme pure, colori puri), a quell'origine stessa dell'atto espressivo». In tal modo, oltre a superare l'antitesi tra figurativo e non-figurativo, l'Informale si poneva secondo lui in termini polemici anche nei confronti del «Surrealismo figurativo, che si era in certo modo arenato nel concetto di automatismo come mera associazione di immagini. L'Informale riscatta il concetto di automatismo portandolo da un piano metodologico sperimentale ad un piano assoluto - ed in tutto ciò tuttavia sono i suoi legami con la stessa poetica surrealista» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato).

Ciononostante, il critico puntualizza subito che l'Informale non è una nebulosa indistinta, bensì una tendenza in cui si possono riconoscere delle linee ben marcate: da una parte permangono degli «accenni d'immagine» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), come in Fautrier e Dubuffet, ma anche in De Kooning, Bacon e Alberto Giacometti; dall'altra c'è una polarità verso «la non-figurazione lirica - area del gesto» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), entro cui si collocano Wols, Pollock e Tobey. Ma l'esigenza fondamentale di questo momento, in definitiva, è proprio di dare un ordine: individuare delle "polarità", pure generali, serviva proprio a offrire delle chiavi di lettura di un flusso di cose in corso.

Classificare le tendenze in atto

Nel primo progetto di mostra, dunque, *Alternative attuali* era il titolo della «rassegna internazionale», volta, in parallelo ad *Arte d'avanguardia*, a riunire opere rappresentative delle ricerche più recenti «dell'avanguardia europea e nordamericana» attraverso artisti «molto giovani: dai quaranta in giù». Nel già ricordato progetto iniziale si legge infatti che

Scopo della mostra è di presentare un quadro delle nuove tendenze pittoriche e plastiche manifestatesi in questi ultimissimi anni in antitesi dialettica alla poetica informale. Un quadro del genere non è ancora stato realizzato. [...] Queste nuove tendenze sono molteplici, e perciò la mostra è suddivisa in sezioni secondo le tendenze problematiche più pronunciate. Accomuna tuttavia queste nuove tendenze una necessità di apertura, che contraddice abbastanza radicalmente il personalismo soggettivistico della poetica informale, che rappresenta finora il maggior movimento artistico dell'arte mondiale nel nostro dopoguerra. (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato)

Alternative Attuali tenta dunque, come fa notare Antonio Bandera, in un testo in catalogo fortemente ispirato da Crispolti, di precisare i «valori fisionomici» delle ricerche in corso (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 13). E questi valori, precisa invece Crispolti nella sua breve introduzione, sono «ipotesi di chiarimento» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 9) della situazione in corso. L'incipit del suo saggio è polemico: in una stagione di mode, la sua proposta punta ad un livello più profondo di conoscenza, ad artisti che hanno seguito una loro linea di ricerca e di contatto con il presente. Ricerche, insomma, che nella sua visione sono più di altre in grado di sopravvivere alle consuetudini del momento e che dimostrano l'«esistenza d'una continuità di ricerca che investe strati più profondi, non sconvolti, e spesso neppure toccati dalle conseguenti ondate di superficie» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 9). Il punto fondamentale, infatti, è ribadire la vitalità di una tendenza come l'Informale mostrando che il suo superamento era possibile anche senza un disconoscimento di quell'esperienza, anzi piuttosto approfondendone le modalità espressive a contatto con nuovi contenuti: il riferimento polemico, infatti, era rivolto soprattutto a un ritorno di sperimentazioni geometrico-percettive, che di lì a poco verranno lette, da una parte della critica, come ricerche “dopo l'Informale”, da intendersi però come definitivo accantonamento di quella tendenza.

Nel tentativo di chiarire questa situazione, però, Crispolti adotta una via interpretativa inedita: se *Arte d'avanguardia* avrebbe dovuto seguire una scansione cronologica, in questo caso la mostra si articola «per alternative, in un arco problematico molto vasto» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato), in cui si riscontrano distanze e convergenze, raggruppando gli artisti secondo affini «polarità problematiche» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Ciò significa, in primo luogo, fare piazza pulita di tendenze e movimenti, di raggruppamenti e sodalizi fra artisti come potevano essere il Movimento Nucleare, o lo Spazialismo, oppure il cosiddetto “Realismo esistenziale” milanese, che avevano già avuto un loro riconoscimento, per esempio, nel libro di Arturo Schwarz sulla pittura italiana dal 1945 al 1957 (Sauvage 1957): il taglio, qui, non solo voleva essere trasversale, ma era consapevole di dover fare i conti con un campo ancora aperto e di non poter richiudere i vari artisti entro delle gabbie circoscritte come poteva essere l'adesione a un movimento o la firma di un manifesto. Le polarità messe in opera, qui, servivano soprattutto a dare un ordine, senza voler essere indicazioni troppo assolute e basate, soprattutto, su analogie di linguaggio visivo: «una polarità dunque che si sforza di oggettivare, in particolari costellazioni simboliche, la sonda soggettiva spinta al suo limite radicale» (Crispolti 1968, p. 71). Del resto, nel brogliaccio di conferenza prima ricordato, egli affermava con decisione che «ciò che conta è riconoscere non solo il

diritto ma il dovere della critica (e proprio in senso metodologico) di aderire ed intervenire nel divenire stesso della creazione artistica, come elemento polarizzante e chiarificatore» (Roma, Archivio Crispolti, non inventariato). Le ragioni profonde di questa scelta si possono riconoscere confrontando in parallelo il catalogo della mostra aquilana e il saggio per quella bolognese. In quest'ultimo testo, in particolare, Crispolti denunciava la mancanza di «una rassegna esauriente dei contributi che la *quarta generazione* [...] ha dato appunto alla cultura artistica italiana dei nostri giorni, fin quasi dall'immediato dopoguerra, con opere e con programmi, con fervore d'attività e di relazioni culturali» (Crispolti 1968, p. 55). Ma ciò che conta, al di là di una prima ipotesi di periodizzazione che individua un momento decisivo fra 1955 e 1957 e di un'indicazione in Vacchi e nel Nuclearismo (Dova e Baj in particolare) delle proposte più vivaci del momento, è una lettura di più ampio respiro, già discussa su *il Verri* nel 1961 ma qui ripresa con maggiore ampiezza, circa le radici di queste tendenze alla confluenza fra Informale e istanze neodadaiste.

Crispolti riconosce il merito di queste ultime, ma si accorge anche che queste hanno dato il via a una moda dilagante che ne ha stravolto le ragioni originarie: non è la via di Cèsar che ha preso il sopravvento, ma l'accumulo empirico di oggetti, di cui addita il primo responsabile in Arman. Al contrario, invece, l'uso dell'oggetto in direzioni più mature: «anziché mortificare l'oggetto, costringendolo nuovamente nei limiti della sua stessa nozionalità empirica, si sarebbero potute chiedere all'oggetto empirico - naturalmente con scelte e designazioni particolari - le virtualità espressive di una nuova - ed in buona parte inedita - capacità magica» (Crispolti 1968, p. 64).

Il saggio per *Nuove prospettive*, a questo punto, diventa un'utile glossa per capire la divisione in categorie proposta nella mostra aquilana.

Alcune di queste sono visibilmente più vicine all'area Informale e alla sua componente di non-rappresentazione, tanto da afferire, fin dai titoli, al lessico della pura arte astratta: da una parte, infatti, si collocano quegli artisti impegnati nella costruzione di una composizione, ancora gestuale, ma con una chiara *Struttura, ritmo, spazio* (Jochen Hiltmann, Gerard Hoehme, Zoltan Kemeny); per altri, invece, vanno invertiti i termini del discorso in *Gesto, struttura, continuità*, dato da un rapporto più immediato con il gesto, ma reso leggibile come traccia e non invischiato in un magma di materia informe, come una nuova "icona" (Karl Otto Götz, C.F. Reuterswärd, Francesco Somaini e Jacques Zimmermann). Infine, una finestra aperta verso l'*abstraction lyrique* è costituita dalla categoria *Ipotesi di lirismo* (Vasco Bendini, Frédéric Benrath, Antonio Carena, Winfred Gaul, Morris Louis, Hans Meyer-Petersen, Kenneth Noland). Già da questa esemplificazione si può comprendere che si tratta di distinzioni talvolta sfumate, che non hanno nessuna

intenzione di stabilire una gerarchia, ma di mettere a fuoco il linguaggio nella sua problematica fenomenologica.

È l'aspetto su cui, per il suo approccio anticanonico probabilmente, si dilungheranno i detrattori più accaniti, da Duilio Morosini (ed. Bandera & Crispolti 1962b, pp. 49-54), o Giuseppe Gatt, che su *La Fiera Letteraria* parla di «ipotesi vaghe e disparate, non di rado assurde, talvolta addirittura umoristiche» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, pp. 68-70) o Venturoli che, sempre su *Paese Sera*, non aveva apprezzato i criteri di classificazione degli artisti, che avrebbero portato a partizioni «di partenza scientifica, ma di arrivo o risultato romantiche e letterarie» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 39). Non si hanno, tuttavia, proposte alternative, nemmeno da parte di Arcangeli, il quale afferma: «i titoli distintivi nel catalogo d'una mostra ricca di meriti e di risorse come quella dell'Aquila a me paion tuttavia etichette su vini spesso male appaiati, disiecta membra, assolutizzazioni astratte d'un tessuto che si spera vivente: una fenomenologia più coartante che liberatrice» (Arcangeli 1962, p. 83). Filiberto Menna, al contrario, su *Arte Oggi* coglie nel segno il senso di questo ordinamento: «La ripresa di certe istanze della poetica neoplastica non riguarda tanto, almeno nei casi migliori, una ripresa di moduli formali, quanto la ripresa della esigenza, che stava alla base di quella esperienza, di stabilire un rapporto equilibrato tra un soggetto e un oggetto, ossia tra uomo e natura, individuo e ambiente sociale» (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 74).

Proprio su questo crinale, infatti, si concentrava la distinzione fra i primi tre gruppi, fra *oggettività e relazione*, già oggetto di *Possibilità di relazione*, che vedeva fra i suoi principali sostenitori, anche in catalogo, Emilio Tadini, che comprendeva Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni e Valerio Adami (insieme ad Aldo Bergolli, Alfredo Del Greco, John Hultberg, Irving Petrlin, Antonio Recalcati); e *Soggettività e relazione organica* (Pierre Alechinsky, Rodolfo Aricò, Piero Ruggeri, Sergio Vacchi, Concetto Pozzati, Rafael Canogar, Alan Davie, Wilhelm Freddie, Juan Langlois, Reinhold e Antonio Saura) gruppo in cui Menna avrebbe incluso anche Adami (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p.24), accanto a cui si collocavano, come situazione intermedia, quegli artisti che procedevano verso una *Simbolizzazione interiore* (Tadeusz Brzozowski, Jacques Lacomblez, Cesare Peverelli, Bernard Saby, Emilio Scanavino, Jerzy Tchorzewski). La prima categoria, scriveva Crispolti, si basava su un carattere «assolutamente oggettivo, impedendosi quasi un intervento d'ordine affettivo-sentimentale» (Crispolti 1968, p. 88). Si trattava insomma di una «moderna e inedita ipotesi di descrizione», quindi una volontà di accettare e registrare quello che accade e di dargli una forma narrativa moderna.

Non più, insomma, immagini che riconducono al tema del primordio, come invece accade nel gruppo successivo, i cui artisti «insistono su una dimensione di

durata» e portano verso una «feticizzazione del portato eventivo» dell'informale (Crispolti 1968, p. 89). Nel primo caso, infatti, l'idea di racconto aveva portato a mantenere un impianto compositivo debitore nei confronti dell'Informale, ma con una maggiore nitidezza grafica, spostando l'accento verso «strumentazioni empiriche d'ordine assolutamente sociologico» (Crispolti 1968, p. 89). Nel secondo caso, invece, una componente "organica" creava un rapporto "soggettivo" con il dipinto, ovvero, scrive Crispolti, «una pienezza affettivo-passionale che porta alla sua stessa simbolizzazione, virtuale almeno, nella dialettica organica» (Crispolti 1968, p. 89): l'operazione gestuale, insomma, non è più soltanto pulsione che si trasmette alla tela, una trascrizione intima che somiglia a un monologo, ma esce da questo impasse perché trova a pretesto un'immagine, una "figura", che suggerisce un'idea di natura organica. La *Simbolizzazione interiore*, invece, sulla falsariga delle conclusioni a cui il critico era arrivato presentando la mostra di Emilio Scanavino all'Attico proprio nel gennaio 1962, era una via di mezzo rispetto alle due precedenti categorie, dal momento che unisce «volontà d'oggettivazione analitica» ed «esaltazione di una tematica eminentemente individuale» (Crispolti 1968, p. 89), ma si distingue per uno scandaglio interiore: qui, infatti, il segno non va a costruire una figura con dei tratti riconoscibili, ma una «figura simbolica» tutta interiore. Il punto nodale, che univa questi tre gruppi, era in sostanza la scelta di aver tenuto un dialogo più o meno serrato con i modi dell'Informale, ma di aver fatto un uso del gesto non fine a se stesso, ma in funzione di una rappresentazione, andando soprattutto a concentrare l'intervento gestuale in un'area del quadro, in modo da costruire una vera e propria figura, ed evitando un'effusione estensiva su tutto il campo pittorico.

Lo snodo chiarificatore era stato ben espresso nel saggio bolognese, dove Crispolti esemplifica questa polarità di caratteri confrontando Scanavino e Vacchi, collocando come termine intermedio il caso di Cesare Peverelli, che sarebbe più vicino al primo che al secondo, ma con una problematica peculiare che non coincide del tutto con la sua, per via di una «figura-ambiente, o meglio di figura ad intenzione di simbolo nella sua situazione ambientale altrettanto simbolica» (Crispolti 1968, p. 74). Il punto essenziale, comunque, era chiarire come fosse possibile seguire la via della pittura di gesto senza lasciarsi travolgere dall'impulso immediato e inconsulto, ovvero che la via del Nuovo Racconto, secondo la definizione molto usata da Emilio Tadini in quegli anni — e che gli valse la taccia di «giacobinismo demagogico» da parte di Piero Raffa (ed. Bandera & Crispolti 1962b, p. 37) — costituiva «una ricerca di definizioni di rapporti e relazioni non filtrata necessariamente attraverso lo schermo della passionalità più eccitata, non sottoposta all'ipotesi d'una continua prevaricazione soggettiva» (Crispolti 1968, p. 76).

Più complesso, invece, il caso delle due sezioni successive: *Simbolo e magicità oggettiva* (Enrico Baj, Lucio Del Pezzo, Öyvind Fahlström, Sergio Fergola, Mimmo Rotella) e *Magicità, figure e forme allarmanti* (Guido Biasi, Henri Ginot, Hundertwasser, Leoncillo, Phillip Martin, James Metcald, Mario Persico, Bernard Schultze, Ugo Sterpini). Entrambe, come si evince dal saggio bolognese, si riconnettono al problema dell'oggetto e del suo uso all'interno del quadro. Questo, anziché raffigurare semplicemente se stesso, infatti, potrebbe essere sfruttato per le sue potenzialità espressive ed essere caricato di un nuovo significato, sia come icona sia come qualità formale, all'interno di un discorso più articolato e messo in rapporto con altri oggetti per ottenere una nuova immagine, che poteva partire dalla lezione di Dubuffet intorno alla *féerie quotidienne* per giungere «ad una vera e propria nuova *imagerie* simbolica» (Crispoliti 1968, p. 64), muovendosi su quella soglia di "apertura" - da intendersi nell'accezione data al termine da Umberto Eco - dell'oggetto. In questo modo, l'oggetto avrebbe avuto modo di rivelare «capacità appunto a carattere magico-fascinatorio, considerate non come ipotesi mistiche, ma come concreta presenza di simboli e di "segnali", le cui possibilità espressive assommassero una carica di elementi e significati irripetibili altrove» (Crispoliti 1968, p. 64).

Lo aveva capito molto bene, ancora una volta, Filiberto Menna, forse fra gli osservatori più acuti della mostra aquilana e fra i più impegnati nel dibattito (sia in catalogo sia a stampa). Menna è il solo ad usare per queste opere, sempre su *Arte Oggi*, la definizione di «arte di immagine, fondata su un atteggiamento più colloquiale con i dati del reale, con i quali gli artisti cercavano di stabilire appunto nuove possibilità di relazione» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 73). La chiave di volta, già ricordata, stava in un termine che era stato desunto, in senso allargato, dalla filosofia di Enzo Paci, ovvero la "relazione". Come scrive sempre Menna, con fulminante chiarezza, «anche la pittura informale [...] poneva il problema di un rapporto, di una relazione tra un soggetto e un oggetto. Ma nel tentativo di giungere ad una presa il più possibile diretta del reale approdava non ad una relazione, quanto ad una identificazione totale e irreversibile (e quindi dialettica) dei termini del binomio. [...] Il problema che si pone agli artisti più giovani è dunque il problema di uscir fuori da quella "notte". E a salvarsi dal nulla (o dal tutto, non importa) di una identificazione totale, può bastare anche l'ironia, che è già distacco e critica di quella situazione annientante» (ed. Bandera & Crispolti 1962a, p. 73).

L'autore

Luca Pietro Nicoletti (1984) è dottore di ricerca in storia dell'arte. Si è occupato di arti visive del secondo Novecento - con particolare attenzione ai rapporti fra Italia e Francia e al contesto milanese - e di cultura editoriale. Dirige per Quodlibet la collana "Biblioteca Passaré. Studia di storia dell'arte contemporanea e arti primarie". Scrive su *Titolo, Contemporart, la Biblioteca di via Senato*. Collabora con la GAM di Torino e la Fondazione Alessandro Passaré di Milano. Ha curato l'edizione di scritti di Gualtieri di San Lazzaro (Parigi era viva, 2011; Modigliani. I ritratti, 2013) e di Enrico Crispolti (Burri "esistenziale", 2015). Ha pubblicato il volume: *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi* (Macerata 2014).

e-mail: luca.pietro.nicoletti@tiscali.it

Riferimenti bibliografici

Arcangeli, F. 1962, 'Una discussione', *Palatina*, VI, 21-22, gennaio-giugno, pp. 72-99.

Bandera, A, & Crispolti E (ed.) 1962a, *Alternative Attuali: rassegna internazionale: architettura, pittura, scultura d'avanguardia. Omaggio a Burri; retrospettiva antologica 1948-1961*, catalogo della mostra, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, luglio-agosto 1962, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Bandera, A, & Crispolti E (ed.) 1962b, *Alternative attuali: rassegna internazionale architettura, pittura, scultura d'avanguardia: omaggio a Burri, retrospettiva antologica 1948-1961. Echi e commenti stampa radio TV*, Visigalli-Pasetti, Roma.

Barilli, R, & Emiliani, A 1962, *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogo della mostra, Bologna, Palazzo di Re Enzo, Giugno, Edizioni Alfa, Bologna.

Casero, C 2012, 'Nuove possibilità di relazione: l'Informale oltre l'Informale', *Ricerche di S/confine*, vol. III, n. 1, pp. 45-52.

Crispolti, E 1968, *Ricerche dopo l'Informale*, Officina Edizioni, Roma.

Crispolti, E (ed.) 1987, *Alternative Attuali/Abruzzo '87*, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Ferrario, R 2006, *Scanavino e Crispolti. Carteggio 1957-1970 e altri scritti*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Gasbarrini, A 1987, 'Alternative Attuali e gli anni Sessanta' in *Alternative Attuali/Abruzzo '87*, ed E Crispolti, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Ianni, F 1987, 'L'arte in Abruzzo dal 1944 al 1986, nelle varie aree geografiche' in *Alternative Attuali/Abruzzo '87*, ed E Crispolti, catalogo della mostra, Forte Spagnolo, L'Aquila, 22 marzo-26 aprile 1987, Mazzotta, Milano.

Nicoletti, L.P. 2015, 'Esistenzialismo e materia', in Crispolti, E, *Burri "esistenziale"*, ed. L P Nicoletti, Quodlibet, Macerata, pp. 211-260.

Sauvage, T 1957, *Pittura italiana del dopoguerra. 1945-1957*, Schwarz, Milano.