



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Filologia e letteratura
italiana

Tesi di Laurea

L'arte con gli occhi di un poeta.
Scritti di Edoardo Sanguineti fra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Silvana Tamiozzo

Correlatrice / Correlatore

Ch.ma Prof.ssa Michela Rusi

Ch.ma Prof.ssa Elisa Curti

Laureanda

Cinzia e Bearzatti

Matricola 836054

Anno Accademico

2018 / 2019

INDICE

PREMESSA

I. Edoardo Sanguineti critico d'arte

Avvertenza

II. Commento

1. Neorealismo (*Sempre Avanti!*, 16 ottobre 1948)

2. Arte Italia-Francia (*La parrucca*, 7, 1955)

3. Segnalazione di *Documenti d'arte d'oggi*

3.1 Segnalazione di *Documenti d'arte d'oggi* (*Il Verri*, 3, 1956-7)

3.2 Segnalazione di *Documenti d'arte d'oggi* (*Il Verri*, 4, 1958)

4. Due articoli sull'arte informale

4.1 Fautrier all'Apollinaire (*Il Verri*, 1, 1959)

4.2 *Arte nuova* a Torino (*Il Verri*, 4, 1959)

5. Il dibattito sulla nuova figurazione

5.1 Per una nuova figurazione (*Il Verri*, 12, *Dopo l'Informale*, 1963)

5.2 La poesia neofigurativa di Purgatorio de l'Inferno

Conclusioni

III. Documenti rari

5ª mostra d'arte moderna, presentazione

Albino Galvano, 1960, presentazione

BIBLIOGRAFIA

Premessa

Nel 2004, durante un'intervista rilasciata a Stefano Verdino per la rivista *Nuova Corrente*¹, Edoardo Sanguineti traccia una sintesi retrospettiva della propria attività letteraria. Riflettendo sul ruolo delle avanguardie nel corso del Novecento, il ricordo si sofferma sopra il nome di Enrico Baj (1924-2003), artista fondatore del Movimento Nucleare e amico di sempre:

Il primo novecento ha conosciuto le avanguardie nel senso di manifesti, il secondo novecento non ha più manifesti. Recentemente alla mostra commemorativa di Baj tenutasi a Milano il catalogo titola 'l'ultimo manifesto' il manifesto nucleare di Baj, che è il congedo dei vecchi manifesti, ne riassume quasi paradoricamente le vecchie forme; è l'ultima volta che si tenta di raccogliere un gruppo attorno a una poetica [...].

Proprio nel catalogo di quella mostra, tenutasi a Milano nel 2003 a pochi mesi dalla scomparsa dell'artista, Sanguineti interveniva commentando come quell'«ultimo manifesto» avesse segnato, «consapevolmente o no», la fine del «Novecento dei movimenti», determinando l'inizio del «Novecento dei gruppi» (Sanguineti 2010¹: 254).

Con queste parole, al tramonto di una lunghissima e brillante carriera, il poeta sigla il passaggio di consegne avvenuto tra l'operazione pittorica dell'artista ed il proprio destino di animatore della neoavanguardia letteraria.

Muovendo dal legame con l'arte visiva, da sempre presente nell'esperienza di Sanguineti, il presente lavoro si propone di analizzare alcuni testi di critica d'arte scritti dall'autore fra gli anni Cinquanta e l'inizio del decennio successivo. Dopo un primo capitolo introduttivo, volto a fornire una panoramica degli scritti selezionati, si passerà al commento dei singoli testi, il cui obiettivo è molteplice: in primo luogo, si cercherà di ricostruire il pensiero di Sanguineti sui movimenti artistici di questi anni, illuminando ove possibile le relazioni con le coeve raccolte liriche dell'autore; in secondo luogo, sarà possibile mettere in luce la coerenza e l'organicità di una poetica che non distingue fra pittura e letteratura, ma abbraccia l'intero ambito delle discipline artistiche. Finalmente, una distinzione emergerà nell'evoluzione di questa stessa poetica d'arte: dall'esistenzialismo quasi inconsciamente respirato durante gli anni della formazione, Sanguineti passa negli anni Sessanta ad una costruzione ideologica più solida e matura che darà vita alle teorizzazioni letterarie del periodo neoavanguardistico.

¹ Cfr. *Nuova Corrente*, a. 51, n. 133, maggio-giugno 2004, pp. 95-106.

Avvertenza

Il *corpus* si compone di sei articoli di critica d'arte pubblicati fra il 1955 e il 1963, più uno sul cinema risalente al 1948. L'arco cronologico selezionato parte dunque dal primissimo esordio di Sanguineti, avvenuto sul quotidiano *Sempre Avanti!* nel 1948, e si spinge fino agli anni della neoavanguardia.

Al commento dei testi segue un'appendice di documenti rari contenente uno scritto disperso ed uno riedito solo in versione parziale.

Gli articoli commentati, tutti confluiti in successivi volumi d'autore, vengono citati nell'edizione più recente, come indicato nel seguente prospetto:

1. *Neorealismo*, in *Sempre Avanti!*, 16 ottobre 1948, p. 3; ora in Sanguineti (2017: 29-32).
2. *Arte Italia-Francia*, in *La parrucca*, 7, 1955, p. 112; ora in Sanguineti (2009: 234-8)².
3. *Segnalazione di "Documenti d'arte d'oggi"*, in *Il Verri*, 3, 1956-7, pp. 120-121; ora in Sanguineti (2017: 71-72).
4. *Segnalazione di "Documenti d'arte d'oggi"*, in *Il Verri*, 4, 1958, pp. 125-30; ora in Sanguineti (2017: 79-85).
5. *Fautrier all'Apollinaire*, in *Il Verri*, 1, 1959, pp. 122-3; ora in Sanguineti (2010¹: 198-9).
6. *"Arte nuova" a Torino*, in *Il Verri*, 4, 1959, pp. 104-6; ora in Sanguineti (2010¹: 213-5).
7. *Per una nuova figurazione*, in *Il Verri*, 12 (fascicolo speciale: *Dopo l'Informale*), 1963, pp. 96-100; ora in Tommaso (2004: 45-9), Sanguineti (2010¹: 216-20).

² Si segnala, per le citazioni da Sanguineti (2009), l'emendamento di tutti gli errori ritenuti refusi di battitura, cfr. Sanguineti (2009: 237): «attenuanti [sic]», che diventa qui Sanguineti (2009: 237): «attenuanti». Diversamente, nelle citazioni dal carteggio (Sanguineti 2009: 15-191) vengono mantenuti, senza aggiuntive segnalazioni, alcuni tratti caratteristici della mano di Sanguineti, come ad esempio la minuscola dopo il punto fermo.

II. Commento

1. Neorealismo, *Sempre Avanti!*, 16 ottobre 1948

Premessa

Il commento dei testi si apre con uno scritto sul cinema, il più antico fra i documenti del corpus nonché dell'intera bibliografia dell'autore. L'articolo, pur lontano dai restanti del gruppo per argomento e collocazione cronologica (precede infatti gli altri testi di ben otto anni), merita attenzione contenendo numerosi motivi che ricorrono anche negli scritti successivi.

Va sottolineato che la breve collaborazione con il quotidiano *Sempre Avanti!*³, in quanto unica testimonianza diretta del tirocinio critico dell'autore all'altezza degli anni Quaranta, riveste in tal senso un ruolo esclusivo⁴. L'articolo di cui ci occupiamo, disperso fino alla riedizione di Sanguineti (2017: 29-32), ad oggi compare solo in margine al lavoro di Prono (2017: 111-4). Manca perciò un più congruo approfondimento, che qui si cerca di fornire.

La terza fase del cinema

Sulla genesi di questo breve articolo, pubblicato il 16 ottobre 1948 presso il quotidiano *Sempre Avanti!*, non è dato sapere molto. Fra le numerose testimonianze che Sanguineti ha rilasciato sulla propria attività passata, solo in due occasioni, molto tarde, si accenna all'esperienza della prima pubblicazione: nel corso di un'intervista rilasciata a Giuliano Galletta nel 2000 (Galletta 2012: 38) e durante un seminario sul cinema tenuto al Dams di Torino nel 2004⁵. All'inizio della lezione, Sanguineti si presenta agli studenti con queste parole: «Non sono un esperto di cinema, però ho avuto dei trascorsi da cinefilo in giovinezza. A diciassette anni di età pubblicai il mio primo articolo proprio su un film, sulle pagine del giornale torinese *Sempre Avanti!* che chiuse poco tempo dopo (non per colpa mia, spero). Era uno di quei giornali locali nati con il fervore del dopoguerra, molto importanti per il territorio [...]. Io scrissi il mio articolo su un film sovietico, *Alle sei di sera dopo la guerra* di Ivan Pyriev, un autore che poi è rimasto sepolto nell'oblio perché non rientrava nella rigida ortodossia stalinista» (Prono-Allasia 2017: 13).

³ Ora in Sanguineti (2017: 29-32). Sanguineti farà in tempo a pubblicare per il quotidiano solo un altro pezzo, *Da Gongora a Ungaretti*, ora in Sanguineti (2017: 33-5), a causa della chiusura del giornale, avvenuta lo stesso ottobre 1948, cfr. Picconi-Risso (2017: 28) cui si rimanda anche per altre informazioni sulla collaborazione.

⁴ Le informazioni su questo periodo di vita dell'autore erano state finora tramandate soprattutto attraverso le numerose interviste rilasciate. Fra queste, si ricorda in particolare Gambaro (1993: 7-21).

⁵ Meno esplicito, ma altrettanto prezioso nell'evocare il contesto di produzione dell'articolo, il breve resoconto memorialistico *Quando andavo al liceo*, apparso ne *L'Espresso* il 17 novembre 1974 (ora in Sanguineti 1976: 122): «Quando all'associazione Italia-Urss proiettarono *Alle sei di sera dopo la guerra*, scrissi sull'*Avanti!* che si trattava di un capolavoro».

Sanguineti ha dunque solo diciassette anni quando compare, sulla terza pagina del quotidiano, l'articolo menzionato. Il commento al film sovietico non si esaurisce tuttavia in una semplice recensione, ma, come ebbe a dire lo stesso autore molti anni più tardi, diventa pretesto per una «riflessione più generale» (Galletta 2012: 38). Il titolo apparentemente irrelato, *Neorealismo*, ne circoscrive meglio l'argomento (Prono 2017: 112), poiché l'articolo si rivela in conclusione una critica polemica verso la tradizione cinematografica italiana, cui segue una proposta correttiva. Il chiarimento arriva fin dall'inizio del testo:

Neorealismo italiano e terza fase del cinema, argomenti molto dibattuti oggi e pressoché consunti: diciamo tuttavia una parola anche noi, prendendo pretesto da una pellicola a proposito della quale tante cose si sono dette e in verità tante rimangono da dire. *Alle sei di sera dopo la guerra* è un film di Ivan Pyriev che può infatti interessarci, per il suo intrinseco valore non soltanto, ma per quanto anche può insegnare: una lezione rimasta sventuratamente senza conseguenze, a tutt'oggi (Sanguineti 2017: 29)

Nell'argomentazione di Sanguineti il neorealismo italiano viene accostato al film di Pyriev mediante un secondo tema, la «terza fase del cinema». L'aggancio risulta in realtà un po' forzato, poiché i due argomenti coincidono con due momenti diversi del discorso critico cinematografico. La discussione sulla terza fase del cinema aveva avuto infatti il proprio apice nel 1945, e non aveva riguardato i film neorealisti, ma piuttosto le produzioni straniere (fra cui *Alle sei di sera dopo la guerra*), cfr. Termine (2003: 488). Diversamente, quando tutte le luci sono finalmente puntate sul nuovo fenomeno cinematografico, la questione della terza fase viene ritenuta superata e lasciata cadere.

Leggendo l'articolo con una certa distanza temporale, appare chiaro che il giovane neofita della cinematografia, mosso a scrivere dalla visione del film sovietico, abbia cercato di correggere le proprie notazioni impressionistiche documentandosi sulla pellicola come meglio poteva.

Poiché dall'individuazione della fonte d'informazioni di Sanguineti emergeranno elementi utili per comprendere la posizione dell'autore, prima di tornare alle sue parole bisogna fare un balzo indietro di qualche anno, e ricollocare il film e il dibattito entro il loro contesto cronologico originario⁶.

Quando *Alle sei di sera dopo la guerra*⁷ viene proiettato in Italia e fra i critici cinematografici esplode la questione della terza fase, l'Italia è appena stata liberata dall'occupazione nazista.

All'indomani del conflitto, anche il mondo culturale è chiamato all'appello per la ricostruzione del paese: «Non separiamo e non possiamo separare le idee dai fatti, il corso del pensiero dallo sviluppo dei rapporti

⁶ Per la ricostruzione storica si rinvia in particolare ai lavori di Nello Ajello (1979), Gian Piero Brunetta (2009) e Misler (1973), che offrono un'ampia analisi sul rapporto fra gli intellettuali ed il Partito Comunista toccando in maniera approfondita la questione della politica culturale ed il problema del cinema.

⁷ Regia di Ivan Pyriev, titolo originale *V šest' časov večera posle vojny*, Urss, 1944.

di forza reali, la politica dall'economia, la cultura dalla politica, i singoli dalla società, l'arte dalla vita reale»⁸. Con queste parole Palmiro Togliatti, il leader del Partito comunista italiano, chiama a raccolta gli intellettuali italiani, esortandoli ad abbandonare la condizione di isolamento ereditata dall'idealismo per entrare tra le fila della militanza attiva. Il Pci è forse il primo a pronunciarsi circa il coinvolgimento degli intellettuali, ma in questa prima fase l'impegno politico e il desiderio di avvicinare la propria attività alla realtà popolare sembra condivisa dall'intero «territorio dell'intelligenza» italiana, «che si estende dal 'crocianesimo di sinistra' fino al Pci» (Ajello 1979: 81).

La militanza di questo periodo abbraccia infatti l'ideale di alleanza antifascista, concretizzatasi prima nell'esperienza dei Comitati di Liberazione Nazionale (CLN), ed in seguito nei governi di unità nazionale. Se pure è vero che dietro questo atteggiamento di tolleranza si celavano anche degli interessi di partito – l'elasticità del Pci nell'ammissione dei nuovi iscritti gli consente un'affluenza continua dal 1944 al 1947⁹ – non si può negare che la disponibilità alla partecipazione politica da parte degli uomini di cultura sia stata diffusa e sincera. Lo testimoniano le numerose iniziative editoriali inaugurate fra il 1944 e il 1946, non solo vicine all'orbita comunista, che condividono i motivi «della 'responsabilità dello scrittore', della necessità di un'arte popolare, il rifiuto della letteratura esornativa e consolatoria»¹⁰.

Da questo contesto di grande permeabilità fra vita civile, culturale e politica, il cinema rimarrà inizialmente escluso. Da parte sua, il mondo della cinematografia non si sottrae alla chiamata per la rifondazione di una nuova società: anche in quest'ambito, «la prima parola d'ordine è promuovere forme diffuse e popolari di sapere cinematografico» (Brunetta 2009: 321), e nel giro di pochi anni nascono diverse riviste di cinema di vario livello. Lo stato di minorità di cui soffre la settima arte deriva in parte dalla considerazione che ne hanno i sostenitori dell'idealismo, ma soprattutto dal ritardo con cui la sinistra la riconosce fra gli strumenti validi per la lotta culturale. Almeno fino al 1947, le riviste culturali non danno spazio ad articoli sull'argomento¹¹, e l'industria cinematografica non è oggetto del dibattito politico ufficiale¹².

⁸ Togliatti, *Programma*, in *Rinascita*, a. I, n. 1, giugno 1944, ora disponibile online, cfr. <http://bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=36&t=elenco-flipping-Rinascita>.

⁹ Il reclutamento delle nuove leve, secondo precise direttive del partito, deve avvenire indipendentemente dall'adesione alla filosofia marxista, e spazia dai liberali ai cattolici, cfr. Ajello (1979: 45-112).

¹⁰ Cfr. Ajello (1979: 81-2). Fra queste, la più nota è senz'altro *Il Politecnico* di Vittorini. La polemica che oppone da un lato il direttore della rivista e dall'altro Togliatti e Alicata è il primo segno manifesto della sclerotizzazione cui è destinata ad andare incontro politica culturale comunista, sempre tesa fra pluralismo, libertà di dibattito ed al contempo osservanza delle direttive nazionali e internazionali. Sul tema del coinvolgimento politico degli intellettuali, delle riviste e per il caso Vittorini, cfr. Ajello (1979: 45-75, 113-37, 235-71) e Brunetta (2009: 128-33).

¹¹ Salvo sporadici esempi, prima di quest'anno anche una rivista culturalmente aggiornata come *Il Politecnico* ospita raramente interventi sul cinema. Lo stesso dicasi per *Rinascita* e il resto della stampa di sinistra. Una certa continuità di interesse si riscontra solo a partire dal novembre 1946, sulla rivista *Vie Nuove* (Brunetta 2009: 128-33, 383-4 n13, n20-24; Ajello 1979: 209-10).

¹² Nell'immediato dopoguerra gli Stati Uniti approfittano della debolezza dell'industria cinematografica per riversare sul mercato italiano i propri prodotti. Perché il fronte di sinistra affronti i problemi economici e strutturali del cinema ci vorrà tuttavia qualche anno; la stessa disattenzione verso questi aspetti si riscontra anche da parte dei critici del settore, cfr. Brunetta (2003: 127-35), Brunetta (2009: 129), Ajello (1979: 209, 217-8).

Questo isolamento non aiuta i critici cinematografici ad aggiornare i propri strumenti teorici, che a causa della lunga parentesi di egemonia crociana sono spesso fermi al retroterra idealistico del decennio precedente. Quando avviene, il tentativo di rinnovamento si risolve in un «bricolage estetico-filosofico-ideologico di cui non si possiedono le coordinate» (Brunetta 2009: 325), ed in conclusione la critica non si rivela capace di fornire nuove basi di appoggio al cinema italiano.

Alla sfasatura fra cinema e politica si aggiunge dunque quella interna fra critica e realtà filmica. I due ruoli, un tempo tappe di un'unitaria formazione registica, si avviano dal dopoguerra in poi a divenire percorsi professionali distinti (Brunetta 2009: 129, 320-3, 336, 381 n4; Termine 2003: 488).

La questione della terza fase del cinema, cui finalmente si è giunti, può essere letta proprio come un sintomo di questo scollamento fra critica a pratica registica. Il dibattito ha il «suo punto focale» nel «primo festival cinematografico italiano del dopoguerra» (Termine 2003: 488), tenutosi tra il 22 settembre e il 5 ottobre 1945 al teatro Quirino di Roma, ma l'origine dell'espressione va individuata proprio in una recensione di *Alle sei di sera dopo la guerra*, comparsa sull'*Unità* del 9 settembre 1945 con la firma del critico Umberto Barbaro¹³.

In quell'occasione, quasi tralasciando il commento del film, il critico propone di dividere la storia del cinema in tre periodi: due coprono il primo trentennio, dagli esordi del muto al cinema classico; l'ultimo (*terza fase*), coincide con i tempi coevi, e si distingue grazie ai recenti sviluppi nell'uso del sonoro¹⁴.

Dopo la rassegna del Quirino, altri critici si cimentano nell'elaborazione teorica della terza fase. In particolare, l'attenzione è caduta su tre film del festival ritenuti «veramente «nuovi» e «sorprendenti»¹⁵, che sembrano avallare l'ipotesi di un nuovo corso del cinema: *Ivan il Terribile* (1944) di Sergej Ejzenštejn, *Amanti perduti* (1945) di Marcel Carné ed *Enrico V* (1944) di Laurence Olivier¹⁶.

L'idea di trovarsi sulla soglia di una nuova fase accende la critica. Il discorso tocca in particolare due punti sensibili: da un lato, l'approdo ad una nuova fase lascia intravedere la possibilità anche per il cinema di

¹³ Cfr. Picconi-Risso (2017: 31), Prono (2017: 112) e la miscellanea Barbaro (1962: 339-40), ove è stato ripubblicato l'articolo.

¹⁴ (Barbaro 1962: 339-40). Le tre fasi ripercorrono i momenti topici della storia del cinema: la prima corrisponde all'«età dei pionieri», e si colloca «grosso modo dal 1895 ai primi anni dieci» (Costa 2011: 77); la seconda nasce con Griffith, che dona al cinema «una grammatica ed una sintassi» (Fofi 1995: 7), e culmina con l'avanguardia russa degli anni Venti. Grazie ai formalisti russi e al loro uso del montaggio, il cinema «entra definitivamente nel novero delle arti» (Barbaro 1962: 339). La novità della terza fase consiste nell'utilizzo di suono e montaggio in armonia fra loro, dopo i «risultati tutt'altro che esaltanti dei primi film sonori» e le iniziali resistenze dei grandi autori del muto, come Chaplin e gli stessi formalisti russi (Costa 201: 122). Nel corso del dibattito l'individuazione delle due fasi iniziali viene semplificata: la prima diventa quella del cinema muto classico e la seconda quella del primo sonoro, cfr. Termine (2003: 493).

¹⁵ Così si esprime il regista e critico Gianni Puccini in un articolo apparso su *Film d'Oggi* nel novembre 1945. Lo scritto viene poi ripubblicato nel 1947 su *Bianco e Nero* (5), ed è oggi riedito nella sezione *Documenti* di Cosulich (2003: 564-5).

¹⁶ *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, anch'esso proiettato in prima al festival, passa invece inosservato, cfr. Brunetta (2003: 141-2), Brunetta (2009: 322), Termine (2003: 488).

partecipare al clima di rifondazione, di cambiamento di rotta, richiesto al mondo culturale dopo la fine della guerra¹⁷; dall'altro, si pone l'accento sull'evoluzione del sonoro, la cui maturità viene usata come *paspartout* per elevare finalmente il cinema allo stesso livello di letteratura e teatro. Fra questi due aspetti sarà il secondo a prevalere, dimostrando al contempo l'ancoraggio del discorso alle riflessioni teoriche del decennio precedente e l'estraneità alle nuove contingenze storiche¹⁸.

Svoltosi fra le pagine delle riviste di cinema, il dibattito ha la sua ultima tappa nel numero dell'ottobre 1947 di *Bianco e Nero*. Il periodico si apriva con un saggio di Umberto Barbaro, *Ancora della terza fase ovvero della arte del film*, dove il padre della teoria riproponeva la questione in una forma più ponderata. Alla fine del volume venivano poi ripubblicati, sotto la sezione *Rassegna della stampa*, gli articoli che al tema avevano dedicato negli anni precedenti Gianni Puccini, Glauco Viazzi e Antonio Pietrangeli¹⁹.

È molto probabile che Sanguineti, alla ricerca di materiale per l'articolo da pubblicare su *Sempre Avanti!*, abbia letto anche il saggio di Barbaro sopracitato, nel quale viene nominato anche il film *Alle sei di sera dopo la guerra*. *Bianco e Nero* sembra essere infatti la principale fonte da cui l'aspirante scrittore deve aver tratto le proprie informazioni sulla questione della terza fase. Infatti, anche se al giornale non si fa diretto riferimento, è possibile riconoscere una sorta di dialogo fra Sanguineti e gli scritti che il periodico dedica alla questione. Un'unica esplicita citazione, proveniente dal saggio di Barbaro, basta a dare la garanzia che il periodico sia finito fra le sue mani. Si tratta di un richiamo polemico, poiché le parole del critico vengono riportate per precisare che il suo metro di valutazione non verrà preso in considerazione:

al di fuori di ogni formula consueta, questo film della terza fase, che altrimenti potremmo dire il più consueto che mai abbiamo veduto, ritrova una sua semplicità che facilmente disorienta. Mi spiego: *vi è una voluta lentezza, vi è un montaggio a blocchi interminabile, vi è un dialogo in versi e rime*²⁰; ma

¹⁷ A questa prima interpretazione risponde forse meglio la variante terminologica *terza via*, introdotta da Gianni Puccini nel suo articolo *Una terza via?*, per il quale cfr. (§).

¹⁸ La base stessa della tesi, puntando i riflettori sull'uso del sonoro, palesa l'influenza ancora esercitata dai formalisti russi degli anni Venti e dalle loro teorie circa l'uso del suono, cfr. Carpiceci (2012); Costa (2011: 122), Termine (2003: 488-9), Brunetta (2009: 321-2).

¹⁹ Cfr. *Bianco e Nero. Quadreno del centro sperimentale di cinematografia*, nuova serie, a. VIII, n.1, ottobre 1947. Gli articoli di Puccini, Viazzi, Pietrangeli e il saggio di Barbaro sono ora riediti nella sezione *Documenti* di Cosulich (2003).

²⁰ Corsivo nostro. Con queste parole Barbaro riportava in realtà le accuse mossegli dai detrattori del film e della sua teoria: «vorrei permettermi ancora di sgannare pubblicamente quegli spiritosi maligni, secondo i quali io avrei strologata l'espressione terza fase del cinema per disperazione, non sapendo dove sbattere la testa per definire criticamente un mediocre film sovietico, *Sei ore dopo la fine della guerra*, del quale, per tifosa fazietà, non avrei saputo rassegnarmi a dire tutto il male che merita: a scusa delle lentezze, in esso, di un montaggio a blocchi interminabili e a scusa dell'enormità, stravagante e indigesta, del dialogo in versi e rime». Poche righe più avanti il critico difende infatti il regista: «a me preme mettere in chiaro piuttosto che Piref è indubbiamente uno dei più promettenti registi della nuova cinematografia sovietica e che il suo film in questione, *Sei ore dopo la fine della guerra*, è effettivamente un tentativo pieno di interesse da più punti di vista, sul quale non è improbabile convenga, prima o poi, tornare a riflettere», cfr. *Bianco e Nero*, 1947: 11.

(con buona pace di Barbaro) sono le cose che meno interessano di questo film e che meno preoccupano lo spettatore sensibile.

Se Sanguineti riporta le parole del critico, è dunque solo per distanziarsene. Un'ulteriore brano dell'articolo ci informa su quale sia invece il giusto atteggiamento da assumere di fronte al film:

Il film ci impone la sua misura dai primi istanti di visione, ci costringe ad accettare con la massima naturalezza la sua irrealistica recitazione, il dialogo, le sue canzoni, i suoi cori copiosamente elargiti, il suo ritmo tenace e assoluto; poi, anche il più agguerrito osservatore diviene un lettore ingenuo, se non lo diviene non ha capito, e pazienza. Questo inconsueto film si accetta con estrema facilità perché al di là di certi problemi di tecnica specifica comincia il suo vero problema» (Sanguineti 2017: 29-30)

Ciò che differenzia l'interpretazione di Sanguineti e Barbaro è dunque l'attenzione al dato tecnico-formale. Barbaro ritiene che l'interpretazione di un'opera debba avvenire attraverso un'analisi interna all'opera stessa: poiché l'arte non può essere considerata «espressione di una determinata epoca, bensì preludio», il suo «valore» va ricercato esclusivamente nella sua «forma», nel suo «linguaggio» (Barbaro 1947: 14, 17). Nonostante il critico introduca nel suo pensiero qualche innesto storicista, il suo discorso appare in ultima analisi un'apologia della dottrina crociana (Brunetta 2009: 327).

Seppure con un linguaggio un po' impressionistico, Sanguineti vuole precisare che la sua valutazione dei fatti artistici parte dal presupposto contrario: essa comincia appunto «al di là di certi problemi di tecnica specifica».

Sull'importanza di questo «al di là», sembra invece concorde un'altra fonte di *Bianco e nero*, l'articolo di Glauco Viazzi, *A proposito della terza via*.

Il critico rifiuta il modello proposto per la terza fase, che ritiene limitata ad esprimere il modello culturale borghese. In linea con l'idea di impegno del dopoguerra, Viazzi imposta la discussione su una prospettiva più ideologica che estetica:

L'attuale momento storico è caratterizzato da un sempre più vasto venire alla ribalta di larghi strati di masse popolari; come possono corrispondere a questa realtà storica dei film che sono il punto ultimo di un cinema espressione d'una assai diversa società? // Perché noi crediamo che la cultura e, con essa, l'arte, debbano contribuire a trasformare il mondo; [...] Crediamo che il cinema nuovo potrà affermarsi nella storia d'oggi, non nella storia d'ieri; traendo la sua sostanza dalla realtà di oggi, non dal ripensamento letterario di ieri. E che ciò non sia risolvibile solo nell'ambito del cinema. Citiamo ancora Carné: «Quant à l'avenir du cinéma, je dirai, comme René Clair: *C'est uniquement une question de gouvernement*». Cioè, più ampiamente, di società (*Bianco e Nero*, 1947: 147)

Come osserva Termine (2003: 491), «non dubita, Viazzi, che si tratti di film esteticamente importanti», ma dubita della loro utilità al progresso sociale. Seppure precedente l'articolo di Sanguineti di due anni, l'articolo del critico, rappresentante delle idee della sinistra, è senz'altro un esempio per il pezzo che si propone di scrivere Sanguineti. La somiglianza ravvisabile fra le parole dei due va spiegata, se non come una diretta discendenza²¹, almeno come prova di una retorica di sinistra condivisa, cui anche Sanguineti è partecipe:

noi proponiamo non già una mostruosa rinuncia all'eredità della nostra cultura, ma crediamo ad una ragione storica che voglia condurci a risolverla senza rinnegarla, per giungere ad una esperta verginità d'arte che solo un nuovo contenuto etico potrà conseguire. // Vi sono problemi sociali ed umani che anche il cinema deve risolvere: ormai non si tratta più di documentare e di fotografare, ma di costruire e di costruire bene (Sanguineti 2017: 31)

Neorealismo e cinema sovietico

Contestualizzare l'articolo di Sanguineti all'interno del dibattito della terza fase non è tuttavia sufficiente per illuminarne tutti gli aspetti significativi. Gli scarsi tre anni che separano Sanguineti dal dibattito sono infatti sufficienti perché nello scenario politico-culturale si registrino alcune significative differenze e, sebbene per la giovane età Sanguineti si trovi ancora un po' ai margini di tali dinamiche, è possibile vedere nel suo articolo il riflesso di alcune tendenze storiche generali²².

Verso la fine del 1946 la strategia di unità nazionale comincia a cedere il passo alla logica dei blocchi contrapposti. Nel maggio 1947 i comunisti e i socialisti vengono definitivamente estromessi dal governo. Mentre il lancio del piano Marshall, nel giugno 1947, segna l'inizio dell'alleanza economico-politica dell'Italia con gli Stati Uniti, a settembre, durante la prima riunione del Cominform, il partito di Palmiro Togliatti viene invitato dall'Unione Sovietica ad allinearsi maggiormente alle politiche del comunismo internazionale.

Le direttive internazionali di durezza e intransigenza mettono in difficoltà il partito italiano, la cui strategia come si è detto si era fino ad allora mossa sotto la bandiera del pluralismo e della tolleranza. Non potendo permettersi un brusco cambio di rotta, il comportamento del partito finisce per frangersi in linee non totalmente concordi fra loro: da un lato, l'apertura al dibattito, dall'altro, la necessità di obbedire dalle direttive internazionali.

²¹ Possibile dal momento che, come si è detto, Sanguineti aveva sicuramente avuto fra le mani il periodico.

²² Per il contesto storico qui di seguito esposto, si rimanda ancora una volta ai lavori di Ajello (1979: 77-8, 142-7, 151, 175, 204, 236) e Misler (18-9, 49, 56-9)

Dal gennaio 1948, in seguito al VI Congresso del partito, viene istituita una Commissione culturale: sotto la direzione di Emilio Sereni, la commissione ha il compito di dirigere la politica culturale degli iscritti al partito. Con Sereni, la linea culturale del partito assume una veste ufficiale, e l'Unione Sovietica viene riconosciuta come «depositaria» della cultura socialista.

La campagna politica per le elezioni del 18 aprile 1948, se da un lato contribuisce a smorzare i toni in nome dell'«ecumenismo», quanto mai necessario «durante il varo d'un fronte popolare anti-borghese» (Ajello 1979: 146), dall'altro li accende. La sconfitta elettorale e il conseguente scioglimento del Fronte popolare rappresentano la definitiva battuta d'arresto degli ideali unitari.

Il congresso mondiale di Wroclaw, in Polonia, tenutosi nell'agosto 1948, è un'ulteriore tappa verso la durezza ideologica del comunismo italiano. Durante questo congresso, cui partecipano alcuni fra i più noti intellettuali, «si palesa apertamente il lato zdanovista con tutti i suoi temi», fra cui la «lotta al decadentismo cosmopolita di derivazione americana» (Misler 1973: 49).

Nonostante in Italia non sia mai avvenuto un vero e proprio trapianto del realismo socialista sovietico, con esplicite e vincolanti direttive culturali da parte del partito, il congresso di Wroclaw «getta, anche dal punto di vista del linguaggio, le basi per la critica militante degli anni seguenti» (Misler 1973: 49). Anche se con toni meno aspri di quelli sovietici, il germe del realismo sovietico viene incuneato nella politica culturale italiana, e il dibattito fra formalisti e realisti non sembrava più potere essere eluso (Pinna 2012/2013: 6).

La soluzione italiana alle direttive sovietiche viene trovata nel neorealismo: «a partire dal 1948 all'incirca», esso diviene «un passaggio obbligato per gli artisti di sinistra» (Ajello 1979: 203). Il nuovo genere viene apprezzato e propagandato soprattutto sotto un profilo verista, populista, o di denuncia sociale. Dalla critica ci si aspetta che venga anteposto l'aspetto contenutistico a quello formale²³.

Il settore artistico che meglio risponde a queste esigenze è il cinema²⁴. Dopo il primo periodo di indifferenza da parte dei politici, la settima arte si trasforma d'improvviso nel campo privilegiato della battaglia culturale. A favorire questo esito è anche l'atteggiamento della controparte governativa: la Dc, da sempre collaborativa con la politica espansionistica della cinematografia americana, attua tutti i mezzi a sua disposizione per osteggiare l'espansione del cinema neorealista. Ne consegue la formazione di un fronte unico d'opposizione, costituito da politici di sinistra, intellettuali e uomini di cinema, uniti dal comune avversario.

²³ Il successo del cinema neorealista in Italia è successivo a quello raggiunto a livello internazionale. Nel cinema, questa corrente espressiva dà i suoi migliori frutti nei primi anni di produzione, tanto che verso la fine degli anni Quaranta si avvertono già i primi segni di stanchezza. Il successo ne prolunga tuttavia l'esistenza, tanto da registrare alla fine degli anni Quaranta, quando la spinta iniziale sembra già essersi esaurita, la maggior parte delle pellicole ascrivibili sotto questo profilo (Brunetta 2003: 142-4, 193; Ajello 1979: 204-9, 213, 494 n41).

²⁴ Per le nozioni di storia del cinema di seguito esposte, cfr. in particolare Ajello (1979: 213, 217), Brunetta (2003: 133-5), Brunetta (2009: 153-4, 321, 334-8).

La difesa del cinema non verte solo sui temi della libera espressione artistica, ma anche sul fronte industriale. Godendo ora dell'appoggio della sinistra, l'industria cinematografica italiana entra finalmente fra le questioni del dibattito politico ufficiale.

Nonostante l'attacco del governo, il cinema riesce dunque a raggiungere l'attesa emancipazione rispetto alle altre arti²⁵. A dispetto dei rivolgimenti politici, il 1948 è dunque un momento felice per il cinema italiano: unito dal «credo comune» (Ajello 1979: 202) del neorealismo, il mondo della cinematografia italiana può vivere finalmente da protagonista quell'unione di intenti da cui prima era stata esclusa (Pellizzari 1999: 113).

L'interesse degli intellettuali verso il cinema porta ad una diffusa azione di «popolarizzazione», ed il numero dei circoli culturali dove si proiettano film inizia a crescere. I dibattiti che vi si svolgono sono spesso più simili a momenti di formazione politica che estetica. Racconta il critico Tullio Kezich: «L'accento cadeva sui dibattiti. Essi erano, più che i film, l'apice della nostra attività. I film si sarebbero potuti anche non vedere: si correva subito alla morale e si voleva che la morale fosse edificante. Non si parlava mai di estetica, ma sempre di ideologia, e il metro di giudizio era uniforme, o almeno lo era la terminologia con cui si facevano le valutazioni» (Ajello 1979: 209-10).

Il cinema occupa ormai una posizione di primo piano anche nel mondo della stampa periodica, dando spazio a molti intellettuali che, da non specialisti, diventano critici cinematografici più o meno occasionali.

Come molti allora, anche Sanguineti passò attraverso l'esperienza dei circoli culturali. Riferendosi al periodo della guerra fredda, il poeta racconta: «[i film sovietici] arrivavano da noi grazie all'Associazione Italia-Urss che era molto attiva. Proprio questa associazione qualche volta mi chiese di presentare dei film e stendere dei volantini illustrativi. Ricordo che una volta ho scritto su un film di Chaplin» (Prono-Allasia 2017: 14).

È infatti proprio all'Associazione che viene proiettato *Alle sei di sera dopo la guerra*²⁶, il film per cui Sanguineti si improvvisa critico di cinema, aggiungendo il suo nome a quello dei tanti critici occasionali.

Nell'appassionata difesa del film di Pyr'ev, si riconoscono alcuni dei motivi fatti propri dalla propaganda comunista italiana. La critica alla cultura liberale-borghese, già osservata nella comparazione con l'articolo *A proposito della terza via* di Glauco Viazzi, non si esaurisce nell'opposizione alla tradizione idealista, ma si colora di quello scontro fra contenuto e forma cui si è in precedenza accennato:

sfuggire al divertimento formale e risolvere un nuovo gusto di impegno: e vorremmo additare in certe soluzioni liriche un esempio ragguardevole, di un lirismo così concreto e immediato da consentirne non

²⁵ Lo conferma una lettera di Croce al numero del dicembre 1948 di Bianco e Nero, dove lo studioso con sintetiche parole attribuisce in sostanza anche al cinema il «diritto di cittadinanza fra le arti» (Ajello 1979: 209, 492, n32).

²⁶ Informazione fornita nell'articolo di Sanguineti (1976: 122).

molti comparabili; non un romanticismo in ritardo, ma già i primi segni di un umanesimo rinnovato, e questo sì veramente integrale; non, intendiamoci, la “bella” inquadratura, non l’armonico gioco della luce e dell’ombra, che si impone per sé solo, (il divertimento) ma un lirismo che ha quali propri elementi uomini e cose, ma passioni profondamente umane, e le più elementari, si badi, risolte senza ombra di intellettualismo, pur partendo da premesse così rischiose.

La stessa base letteraria del film, per la qualità istintiva del testo, non pesa, non ha gusto evocativo o prezioso comunque, ma vedi l’immagine uscirne sostanziata in grazia di un equilibrio che non conosce rischio alcuno» (Sanguineti 2017: 30)

Come nella testimonianza di Kezich, il film è valorizzato per la sua morale «edificante», mentre passa in secondo piano il valore estetico. Un simile pregio appare a Sanguineti appannaggio esclusivo dell’arte orientale:

pochi film come questo ci fanno sentire la nostra schiavitù intellettuale, il peso di una spaventosa erudizione e cultura, che giunta alle fasi estreme della sua storia rifiuta ogni impegno morale perché non ha più verità da proporci. Al di là di tutte le alchimie visive sta l’ammonimento di quest’opera: un’immediatezza espressiva alla quale è nostro dovere tendere oggi per la nostra salvezza.

Questa è per noi la sola avanguardia legittima.

La nostra erudizione dovrà certo ancora esaurirsi attraverso molto calligrafismo, ma conviene tener presente questa lezione e ricavarne un immediato vantaggio [...] Fra l’alchimia grafica, meravigliosa di *Ivan il Terribile*, e l’umana semplicità, e l’esemplare purezza di *Alle sei di sera dopo la guerra*, due tipiche soluzioni, noi chiediamo al cinema italiano una soluzione parallela alla seconda. *Senza Pietà* è una pregevole fonte di preoccupazioni» (Sanguineti 2017: 30-1)

Il motivo anti-formalista appoggiato dall’ala comunista si riconosce anche nell’uso di una diffusa terminologia. Nell’ambito del cinema italiano anni Quaranta l’accusa di *calligrafismo*, da intendersi come forma spregiativa per formalismo, si riferisce ad un particolare gruppo di autori, ritenuti troppo attenti al dato visivo ed inclini alle citazioni letterarie. Fra questi (Mario Soldati, Luigi Chiarini, Renato Castellani, Maria Poggioli e Luigi Zampa), anche Alberto Lattuada, il cui recente *Senza Pietà* (1948) viene menzionato da Sanguineti a fine articolo come esempio della pericolosa strada che il cinema italiano rischia di imboccare («*Senza Pietà* è una pregevole fonte di preoccupazioni», cfr. Sanguineti 2017: 31), cfr. Brunetta (2003: 115-7, 173-7), Camerini (1982: 4, 10, 19).

Un altro *topos* del linguaggio comunista è il frequente richiamo all’uomo, implicitamente opposto all’individualismo borghese²⁷. In Italia il modello del «nuovo umanesimo» socialista poggia inizialmente

²⁷ Come ben sintetizza il titolo di un articolo apparso sull’Unità del 17 novembre 1946: *Alla borghesia che dice individuo, il comunismo ha risposto: l’uomo*, cfr. Misler (1973: 35, n64).

sull'esempio del Fronte Popolare Francese, ma dal 1947 viene calamitato entro l'orbita della propaganda sovietica, che lo piega entro gli schematismi del realismo socialista. «Nelle critiche sovietiche al formalismo [...] il nodo centrale è la deformazione della figura umana, la perdita dell'immagine» (Misler 1973: 23, 35-6, 59). Nell'articolo di Sanguineti il motivo dell'umanesimo, ben presente, appare ancora nella sua versione più tenue. Declinati in varie forme, i riferimenti all'uomo si ripetono più volte nel giro di poche righe, cfr. «umanesimo rinnovato», «un lirismo che ha quali propri elementi uomini e cose, ma passioni profondamente umane», «l'umana semplicità».

Quando, infine, il giovane cinefilo dichiara la sua idea di *avanguardia* («un'immediatezza espressiva alla quale è nostro dovere tendere oggi per la nostra salvezza. Questa è per noi la sola avanguardia legittima»), è chiaro che il termine, anch'esso parte di un corrente formulario comunista, va inteso nella sua accezione etico-politica, e non culturale-artistica (Ajello 1979: 147).

Alle sei di sera dopo la guerra

Da ultimo, non resta che interrogarsi sul prodotto che Sanguineti porta a modello della nuova cinematografia.

Alle sei di sera dopo la guerra, prodotto in Unione Sovietica nel 1944, narra «una vicenda d'amore e d'armi collocata nel clima acerbo dell'ultima guerra» (Sanguineti 2017: 29). I due protagonisti, l'ufficiale Vasja e la maestra Varja, si conoscono a Mosca durante una licenza dell'uomo, e si innamorano dopo pochi istanti. Consapevoli che prima di incontrarsi di nuovo dovranno attendere la fine del conflitto, i due stabiliscono il luogo del futuro appuntamento: a Mosca, sul ponte presso il Cremlino, alle sei di sera dopo la guerra. Dopo varie peripezie verificatesi al fronte (entrambi sono arruolati e si distinguono per il loro valore), Varja e Vasja possono finalmente ricongiungersi nel luogo prescelto, e stretti in un abbraccio assistono allo spettacolo di Mosca illuminata dai fuochi d'artificio della vittoria.

Rievocando il film durante l'intervista con Giuliano Galletta (2012: 38), Sanguineti spiega che «i sovietici avevano una grande preoccupazione di elaborare un loro modello di film musicale, in contrapposizione con Hollywood»²⁸. In effetti, l'introduzione del *musical*, avvenuta in Urss negli anni Trenta, si spiega come parte del più ampio progetto sovietico di creare un cinema d'intrattenimento a fini propagandistici²⁹, capace di battere la concorrenza americana. Come tutta la produzione del periodo, anche le commedie musicali sono costrette entro i dettami del realismo socialista, e presentano «una realtà artefatta e zuccherosa per nascondere i problemi e i crimini del regime staliniano» (Giurlando 2010/2011: 160)».

²⁸ Cfr. anche Prono-Allasia (2017: 13-4).

²⁹ Già nel 1928, durante la Prima conferenza pansovietica di Partito sul cinema, viene espressa la volontà di sviluppare un cinema «dichiaratamente commerciale». La risoluzione colpisce direttamente la produzione sperimentale degli anni Venti, che aveva donato «al cinema sovietico la fama mondiale, allontanandolo però dallo spettatore comune», cfr. Nusinova (2000: 367; 378-81); sul tema, cfr. anche Miller 2010: 154; Buttafava 2000: 70-82.

Il regista Ivan Pyr'ev si fa strada nella produzione di *musical* verso la fine del decennio, facendosi conoscere per i suoi film ambientati nelle aziende agricole collettive (*kolchoz*)³⁰: storie in rosa il cui messaggio principale è l'esaltazione delle gioie del lavoro e della vita di campagna, accompagnate da musiche popolari intonate in coro dagli attori (Nusinova 2000: 380-1; Buttafava 2000: 82; Miller 2010: 159).

Con *Alle sei di sera dopo la guerra*, prodotto durante il conflitto, Pyr'ev non fa altro che adattare il genere del *musical* al contesto del momento, costruendo un film a soggetto bellico com'era richiesto dalla nuova politica culturale. Per superare il conflitto infatti «occorre indurre rapidamente la popolazione ad approvare un'altra lunga guerra con gravi perdite» (Bulgakowa 2000: 681), e la propaganda assolve a tale compito assegnando al cinema un ruolo primario: tra il 1941 e il 1945 primeggiano documentari e film a soggetto drammatico, e almeno la metà delle pellicole prodotte hanno direttamente a che fare con la guerra.

Il cinema offre del conflitto una visione manichea, priva di compromessi fra le due parti avverse, poiché deve dimostrare che «il fascismo non offre altra alternativa se non vittoria o morte, ridestando sentimenti patriottici» (Bulgakowa 2000: 681; Giurlando 2010/2011: 24-7).

Anche *Alle sei di sera dopo la guerra* partecipa al tentativo di plasmare un immaginario bellico collettivo, proponendo due protagonisti eroici che al loro amore antepongono il dovere cittadino: nonostante sappiano che andando in battaglia potrebbero non ricongiungersi mai più, i due non esitano a separarsi: «Siamo entrambi in guerra», ricordano durante un fortuito incontro al fronte. Lo spirito del film è sintetizzabile attraverso le parole di una canzone che Vasja e Pavel, i due soldati amici, cantano durante il loro incontro a Mosca con Varja e le altre donne: «Forse, ragazze, a questo racconto / dovrei aggiungere in particolare / che a volte abbiamo paura. / Ma la realtà è un'altra. / La realtà è che al fronte combattiamo il nemico, / ma anche cantiamo le canzoni che amiamo. / Leggiamo le lettere / e persino ridiamo / dieci minuti prima di morire»³¹.

Al contrario di altri lungometraggi del periodo, che avevano trovato nella rappresentazione realistica della violenza un elemento di novità, la «trasfigurazione» della realtà «a misura di genere» (Bulgakowa 2000: 692), l'ottimismo e l'assenza di sofferenza fanno ripiombare il film di Pyr'ev al livello dei *musical* anni Trenta, inscrivendolo entro il canone tracciato per realismo socialista³².

³⁰ Rientrano in questa categoria *La fidanzata ricca* (1938), *Trattoristi* (1939) e *La guardiana di porci* (1941).

³¹ Il testo sopracitato è tratto direttamente dal film, visto presso l'Archivio Storico dell'Arte Contemporanea (ASAC) di Porto Marghera in versione russa sottotitolata in italiano.

³² La rappresentazione realistica della violenza è la novità di alcuni celebri documentari e film di guerra drammatici, come *Il compagno P.* (1942) di Ermler e *Arcobaleno* (1943) di Donskoj, che riescono in tal senso a svincolarsi dal canone del realismo socialista e a dare spazio all'invenzione artistica (Bulgakowa 2000: 682, 692-5). Tuttavia, proprio la leggerezza della pellicola di Pyr'ev deve costituire per il pubblico sovietico del '44 una gradita possibilità di evasione. Il film riceve infatti dal pubblico una positiva accoglienza (Giurlando 2010/2011: 160-1; Bulgakowa 2000: 697).

Come già rilevato, in Italia la conoscenza del cinema sovietico avviene entro ambienti selezionati: proiezioni di partito o circoli culturali, come l'associazione Italia-Urss ricordata da Sanguineti.

Nonostante agli occhi di uno spettatore occidentale odierno le opere sovietiche degli anni Trenta e Quaranta possano risultare quasi indigeste per la loro aperta retorica di regime (Buttafava 2000: 82), per tutto il dopoguerra esse sono «oggetto di un'esaltazione spiegabile con motivazioni ideologiche», «a volte eccessiva» (Ajello 1979: 495 n63; Brunetta 2009: 136-41).

In Sanguineti l'innamoramento giovanile per lo stato sovietico riemerge ancora negli anni Duemila, quando con un'ingenua confusione lo scrittore descrive il regista Ivan Pyr'ev come: «un autore che poi è rimasto sepolto nell'oblio perché non rientrava nella rigida ortodossia stalinista» (Prino-Allasia 2017: 13).

A posteriori, l'atteggiamento «acritico e cieco» verso l'Unione Sovietica, protrattosi almeno fino al 1956, rimane uno dei punti più dolenti nella storia della critica di sinistra. Come osserva Brunetta (2009: 140), esso va tuttavia valutato entro «il contesto della lotta politica e sociale» dell'epoca: «nel lavoro culturale dei comunisti e delle sinistre coabitano forze contraddittorie ed è bene tentar di abbracciare, con lo stesso sguardo, le contraddizioni, i legami con l'Unione Sovietica e lo sforzo di trovare una linea di cultura nazional-popolare».

2. Arte Italia – Francia, *La Parrucca*, 7, 1955

Arte Italia-Francia è una recensione della mostra torinese *Pittori d'oggi: arte Francia-Italia*, pubblicata sul periodico milanese *La Parrucca*³³ nell'ottobre 1955. L'invito a scrivere una recensione per la mostra viene da Anceschi, al quale va anche attribuita la proposta dell'articolo alla *Parrucca*³⁴.

La corrispondenza fra Sanguineti e Anceschi fornisce uno scorcio della frenetica vita condotta dal ventiquattrenne Sanguineti nell'autunno di quell'anno: oltre ai contributi per le varie riviste lo impegnano la tesi di laurea³⁵, la revisione delle bozze di *Laborintus*³⁶, qualche lezione di greco presso un liceo privato nonché l'imminente nascita del figlio primogenito, Federico (Sanguineti 2009: 61-74).

A quest'altezza cronologica, la carriera letteraria di Sanguineti può dirsi dunque ben avviata, contando già un discreto numero di pubblicazioni: per le riviste *Numero*, *Documenti d'arte d'oggi* e *Caractères* sono uscite alcune sezioni di *Laborintus*; per *Numero*, *Galleria*, *Aut aut*, *Lettere italiane*, e *Questioni* sono uscite recensioni e opinioni di critica letteraria, fra cui il risultato più importante è il saggio *Da Gozzano a Montale*, pubblicato nello stesso 1955 per *Lettere italiane*³⁷. Per quanto riguarda la critica artistica invece, *Arte Italia-*

³³ Cfr. *Arte Italia – Francia, La Parrucca*, 7, 1955, p. 112; ora in Sanguineti (2009: 234-8).

³⁴ La genesi dell'articolo è documentata nel carteggio Sanguineti - Anceschi, cfr. Lorenzini (2009: 61-74). Risale al maggio 1955 anche la collaborazione di Anceschi con la giovane rivista, che cerca di incoraggiare mettendole a disposizione la propria esperienza ed introducendo i giovani talenti che si muovono sotto la sua egida. Una lettura più strumentale della partecipazione di Anceschi alla rivista è data da Strada (2005: 49-52, 62-73 e *passim*), che esaspera l'interessamento di Anceschi alla rivista e il ruolo di questa come diretto antecedente del *Verri* («dovrebbe risultare evidente che senza “La Parrucca” non ci sarebbe stato “Il Verri”», cfr. Strada 2005: 62). Intervistato nel 1975 dallo stesso Strada, Anceschi dimostra di non serbare molti ricordi sulla *Parrucca*, cui si disinteressa totalmente dopo il 1956, e che a posteriori considera un esperimento di retroguardia (Strada 2005: 50). La rivista, fondata nel 1953 e stampata fino al 1965 (con un'interruzione di quattro anni fra il 1958 e il 1962), presto scompare dalla memoria collettiva. Durante la sua attività ebbe tuttavia la capacità di attrarre a sé un eterogeneo gruppo di personalità influenti come Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Emilio Cecchi e, appunto, Luciano Anceschi. La sua direzione inoltre, per qualche tempo fu uno dei luoghi di ritrovo per la nuova generazione di intellettuali, o aspiranti tali, che popolavano le serate milanesi (Strada 2005: 19-129): fra i più precoci frequentatori troviamo Nanni Balestrini, cui si deve l'introduzione di Anceschi (dal maggio 1955) e che nel marzo 1954 pubblica presso *La Parrucca* una delle sue prime poesie, *Verde-Azzurro* (Strada 2005: 37-9). Nel corso degli anni si vedono comparire, come collaboratori più o meno occasionali, anche altri nomi di scrittori emergenti: oltre a Sanguineti (nell'ottobre 1955), si registra la presenza di Giovanni Raboni (dal giugno 1954), Alfredo Giuliani (dal maggio 1955), Giovanni Comisso (nell'agosto 1955), Alberto Arbasino, Luciano Erba (entrambi nel gennaio 1956) e Leo Paolazzi (dal febbraio 1957), cfr. Strada (2005: 237-267). In mancanza di ulteriori elementi non è possibile stabilire il ruolo svolto da Anceschi nel reclutamento di questi autori presso *La Parrucca*, ma il precoce aggregarsi attorno ad un medesimo luogo editoriale di alcuni nomi che dal 1956 costituiranno il gruppo redazionale del *Verri* risulta tuttavia ugualmente significativo. Che si tratti di una convergenza spontanea o guidata, più che una prefigurazione del giornale di Anceschi questo fenomeno sembra palesare un'esigenza generazionale: il bisogno di un ambiente editoriale nuovo, aperto e pronto ad accogliere i nuovi talenti letterari. Esigenza che fu poi, appunto, concretizzata nel *Verri*.

³⁵ Completata solo nel 1956 e poi pubblicata nel 1961 per Olschki con il titolo *Interpretazione di Malebolge*, cfr. Risso (2006: 54 n29).

³⁶ Il primo volume di poesie di Sanguineti uscirà all'inizio dell'anno successivo con il titolo *Laborintus. Laszo Varga: poesie 1951-1954* nella collana *Oggetto e Simbolo* diretta da Anceschi per l'editore Magenta, cfr. Lorenzini (2011: 133 n9).

³⁷ Cfr. *Da Gozzano a Montale, Lettere italiane*, VII, 2, pp. 188-207; ora in Sanguineti (1961).

Francia segue solo a due presentazioni su catalogo: quella scritta per l'artista e amico Antonio Bueno³⁸ nel 1953, e quella per la quinta edizione della *Mostra d'arte Moderna*³⁹ organizzata nel 1954 presso il Collegio Valdese di Torre Pellice.

In calce all'articolo analizzato è riportata una citazione dell'*Esposizione universale*⁴⁰ di Baudelaire, un saggio in cui il poeta francese, vestendo i panni del critico d'arte, conduce i suoi lettori alla scoperta della grande esposizione parigina del 1855. Il paragone con l'antecedente francese è calzante: non solo Sanguineti si trova a ricoprire il medesimo ruolo di poeta-critico d'arte, ma anche a svolgere quel particolare compito che è, secondo Baudelaire, la «comparaison des nations et de leurs produits respectif». *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, la mostra che Sanguineti commenta, prevede infatti, come indica il titolo, l'esposizione di opere italiane e francesi, al fine di ottenere una testimonianza sulle novità artistiche dei due paesi⁴¹. Continua Baudelaire: «Il est peu d'occupations aussi intéressantes, aussi attachantes, aussi pleines de surprises et de révélations pour un critique, pour un rêveur dont l'esprit est tourné à la généralisation aussi bien qu'à l'étude des détail» (Sanguineti 2009: 234). Contrariamente alla manifestazione parigina di metà Ottocento, la mostra torinese si presenta però priva di vere rivelazioni, pur meritando attenzione:

Un secolo è passato, esattamente un secolo, da quando Baudelaire scrisse queste parole, e se la mostra «Italia-Francia» 1955, che si è aperta in Torino, a Palazzo Madama, non è veramente l'Exposition Universelle 1855 di Parigi, se una cauta esplorazione di queste sale potrà dirsi infine piena di quella qualsiasi altra cosa che voi vorrete, non certamente di sorprese e di rivelazioni per un critico (meno ancora, crediamo, per il «reueur» di cui parla l'epigrafe), tale esposizione potrà ancora offrirsi tuttavia, nei limiti delle due nazioni esploratrici, come un'occupazione interessante, e trascriviamo fedelmente, «attachante[s]», nei limiti onesti di una cronaca paziente e, potrà essere la parola esatta, interessata. (Sanguineti 2009: 234).

La tiepida impressione lasciata al visitatore della mostra non è una responsabilità personale degli artisti o degli organizzatori: si tratta della condizione generale di un'epoca, che coinvolge chi come «noi, gettati dalla sorte in una zona e un tempo storici assai propizi al *pavure homme [américanisé]* [...], poco propizia,

³⁸ Poi riedito in Sanguineti (1975). Il rapporto fra i due, conosciutisi durante la collaborazione per *Numero*, sfocia in un'amicizia duratura, come testimonia il fitto carteggio ora riprodotto in Tommaso (2004: 85-144), ove sono raccolte anche le numerose presentazioni che Sanguineti ha scritto per l'amico nel corso degli anni.

³⁹ Cfr. Catalogo *5ª Mostra d'arte Moderna*, n.n.

⁴⁰ Cfr. Sanguineti (2009: 234). La citazione è tratta da Baudelaire, *Exposition Universelle 1855. Beaux-arts*. Prima di Sanguineti, anche il pittore Totj Scialoja aveva usato l'incipit del saggio di Baudelaire per commentare la sua visita alla *Esposizione d'arte contemporanea inglese* tenutasi a Roma nel 1945. Il testo di Scialoja, uscito sulla rivista *Mercurio*, II, 14, 1945, è ora riedito in Tarasco (2015: 106-112).

⁴¹ La fonte d'informazioni più completa sulla rassegna *Francia-Italia* è la tesi di dottorato di Luca Pietro Nicoletti (2011/2012), che qui si cita diffusamente e a cui si rimanda per un maggiore approfondimento bibliografico.

o nulla affatto, al *rêveur*⁴²) (Sanguineti 2009: 234), non può che accontentarsi di qualche apprezzamento sul particolare, senza mai giungere a conclusioni di rilevanza generale. Trovandosi in una simile situazione, non si può che concordare fatalisticamente con le profetiche parole di Baudelaire: «il arrive souvent que, tout étant perdu, tout est à refaire» (Sanguineti 2009: 234).

Dopo queste considerazioni di carattere generale, Sanguineti comincia la sua «cronaca paziente» della mostra.

Pittori d'oggi. Francia – Italia, tenutasi presso Palazzo Madama nei mesi di settembre e ottobre, nel 1955 è alla sua quarta edizione⁴³. La rassegna, che affianca «personalità già affermate» ad artisti più «“giovani”» o emergenti⁴⁴, in quell'anno dedica una doppia retrospettiva ad Anastasio Soldati e Louis Marcoussis, e degli omaggi a Nicola Galante, Arturo Martini, Roberto Melli, Jean Metzinger, Nicolas de Staël, Georges Valmier e Ossip Zadkine (Nicoletti 2011/2012: 261; Catalogo *Francia-Italia*, n.n.).

Fra questi maestri, tutti positivamente commentata da Sanguineti, l'apprezzamento più sentito va a Soldati e de Staël. Del primo, pioniere dell'astrattismo italiano, la mostra ospita trentadue opere, la cui datazione va dal 1932 al 1953, anno della morte⁴⁵. Allo spettatore veniva dunque fornita una documentazione completa del percorso artistico dell'autore, che più volte nel corso della sua carriera si era spostato dal puro astrattismo geometrico a contaminazioni di ispirazione metafisica: per darne un esempio, basta citare, fra le opere riportate nel catalogo della mostra, la differenza fra la *Composizione* del 1941 e l'omonimo quadro del 1953, (cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.).

⁴² Corsivo nostro. Sanguineti contrappone il *rêveur*, già incontrato prima, ad un'altra figura baudleriana descritta nell'*Esposizione Universale*: il «pauvre homme tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral» (Sanguineti 2009: 234).

⁴³ La prima edizione ebbe luogo nel 1951, promossa e animata da un comitato organizzativo fra cui spiccano, per iniziativa e impegno, Luigi Carluccio, critico d'arte per il *Popolo Nuovo* e per la *Gazzetta del Popolo*, fondatore della galleria *La Nuova Bussola*, e Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici. Dopo le prime tre edizioni, con cadenza annuale, dal 1955 la manifestazione assume la formula biennale, raggiungendo un totale di sette esposizioni, fino al 1961 (Nicoletti 2011/2012: 10, 146 e *passim*, Bourel 1993: 122). La rassegna, oltre a sottolineare il legame privilegiato di Torino con la nazione d'oltralpe, manifesta una ricerca di contatto con l'estero cui aspirano nel dopoguerra tutte le città italiane, che dopo il lungo isolamento degli anni Trenta e dei primi Quaranta sono ansiose di conoscere le novità artistiche diffuse oltre confine (Bourel 1993: 122). Fra le nazioni europee cui guardare, Torino non è la sola a privilegiare il rapporto con la Francia, come testimoniato da altre rassegne artistiche internazionali svoltesi nei maggiori centri italiani. In tal senso, una nota va senz'altro ad *Arte francese d'oggi*, importante mostra del 1947 che prima di approdare a Torino si era fermata a Roma, Firenze e Milano (Nicoletti 2011/2012: 14, 21-34, 43-53).

⁴⁴ Cfr. Bourel (1993: 122). Opere e artisti venivano selezionati da una commissione di rinomati critici e influenti personaggi del mondo dell'arte: per il quarto anno, da parte italiana, partecipano alla commissione Giulio Carlo Argan, Francesco Arcangeli, Rodolfo Pallucchini, Marco Valsecchi e Vittorio Viale; da parte francese, Georges Besson, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaigue e Jean Leymarie (Nicoletti 2011/2012: 261; Catalogo *Francia-Italia*, n.n.).

⁴⁵ L'elenco completo dei quadri è riportato nel catalogo della mostra, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n. Data la natura del presente lavoro, sembra interessante ricordare che la prima monografia su Soldati è opera di due scrittori, Gatto e Sinisgalli (cfr. <http://www.archivosoldati.it/nota-biografica>). Oltre che per le sue opere, Soldati va ricordato anche per aver fondato, nel 1948, il Movimento Arte Concreta, assieme a Dorfles, Munari e Monnet, § II.3.

Lionello Venturi⁴⁶, nella presentazione scritta per il catalogo della mostra, descrive la ricerca artistica di Soldati come una «linea costante», in cui «ci sono sconfinamenti in tutte le direzioni, incroci e riprese che appunto recano alla direttrice principale il contributo di un lavoro creativo sempre rinnovantesi» (cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.). Anche Sanguineti riconosce in questa evoluzione sopra una «linea costante» la cifra costitutiva dell'artista, descrivendola al contempo come la sua grandezza ed il suo limite:

l'autenticità sofferta e diligente delle sue preziose operazioni pittoriche, nella coerenza perfetta e continua con cui queste sembrano generarsi l'una dall'altra, giardino concluso di un'esperienza eccezionale, in una sorta di deduzione spirituale in serie unica, conferma, con la malinconica certezza della meditazione postuma, la necessità folgorante di una vocazione non mai tradita, custodita anzi con uno strenuo e umile rigore; se un limite conviene segnare, altrimenti, e aperto e confessato limite, esso è dunque quel tanto di domesticamente esercitato in cui si chiude la magia di questi dipinti, proprio quel tanto di intimo che garantisce come innocente l'evocazione; questa «*flor aséptica de la raíz cuadrada*»⁴⁷ è fiore di orto botanico, insomma, e meglio che altrove vive nell'atmosfera morbida di una colta serra tiepida (che, fuori di immagine, è poi la fedeltà precisa dell'«astrattismo» di Soldati alle ragioni «metafisiche» della sua pittura). (Sanguineti 2009: 235)

Con queste parole Sanguineti difende la pittura di Soldati dal giudizio di freddezza e apatia che talora ricade sull'astrattismo geometrico, ma al contempo sottolinea che la dimensione intimista ed esistenzialista presente in tutte le sue opere ne mina in parte la forza eversiva.

Il secondo autore commentato è de Staël, presente alla mostra con sette dipinti⁴⁸. Morto suicida pochi mesi prima della mostra, de Staël è considerato fra i padri dell'arte dell'informale francese, tendenza verso la quale si possono avvicinare i suoi lavori degli anni Cinquanta (Pasini 1996: 260).

Il pittore viene descritto da Sanguineti con maggiore sintesi rispetto a Soldati, ma con altrettanta referenza. Riprendendo le parole di Cogniat, il critico che lo presenta nel catalogo, Sanguineti riconosce in de Staël «*un des esprits les plus libres de ce temps*»⁴⁹, fedele, con quasi romantica provocazione e romantico abbandono, al proprio segreto destino di poeta» (Sanguineti 2009: 236); il piccolo spazio che gli è dedicato viene trasformato dai suoi quadri «nella parete più superba dell'intera mostra» (Sanguineti 2009: 235).

⁴⁶Lionello Venturi ebbe un ruolo rilevante in Italia sia per la promozione dell'arte astratta, «sia per la sua apertura al moderno in direzione francese». Costretto a lasciare Torino durante il fascismo, dopo l'esilio e il rientro in patria lo storico dell'arte si stabilisce a Roma, ma le sue idee continuano ancora ad esercitare sul capoluogo piemontese un peso particolare, cfr. Nicoletti (2011/2012: 17-8) e la bibliografia ivi indicata.

⁴⁷ La citazione proviene dalla poesia di Lorca, *Ode a Salvador Dalí*.

⁴⁸ *Composition* (1946, 1947, 1948), *Les martigues* (1953), *La boîte d'aquarelle* (1954), *Nature morte au fichet* (1955), *L'atelier à Antibes* (1955), cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁴⁹ Corsivo nostro.

Fra gli altri francesi, Sanguineti nomina Metzinger e Valmier⁵⁰, descritti con tiepida sufficienza; la medesima sorte tocca, fra i nuovi, a Gischia⁵¹, mentre qualche parola di apprezzamento viene spesa per Garbell, «sola figura», tra i francesi viventi, che «può attrarre con qualche forza di persuasione l'attenzione del nostro rêveur»⁵² (Sanguineti 2009: 236).

Nella descrizione dei francesi Sanguineti mantiene un certo distacco diplomatico, che si allenta invece nella sezione dell'articolo dedicata agli artisti italiani. Sempre fra le righe, ma con maggiore spigliatezza, di fronte alle opere dei connazionali il poeta lascia emergere la propria opinione in merito al panorama artistico che si trova a giudicare.

Sebbene non vi siano nette stroncature (tranne nel caso di Guttuso, come si dirà a breve) vediamo qui riaccendersi la delusione verso quella mancanza «di sorprese e di rivelazioni» lamentata nell'incipit del testo: «la sezione italiana», costituita da un nucleo eterogeneo per stile ed età, mostra di avere come tratto unificante «quella generale stanchezza che» nella mostra «trova confessione solenne, senza attenuanti» (Sanguineti 2009: 237). La critica vale in particolare per quattro nomi noti:

Afro, Ajmone, Corpora, Morlotti⁵³, sembrano intesi piuttosto a una gelosa ed esperta difesa del loro territorio di visione, che non a qualche conquista di generosa incertezza; un poco logorati da questa guerra di posizione, risultano alquanto svigoriti e lievemente inclinati verso una fase più anonima e più riposta (Sanguineti 2009: 237)

Il riferimento alla «guerra di posizione» va ovviamente calato all'interno della nota *querelle* che aveva finito per smembrare il Fronte Nuovo delle arti⁵⁴ in due fazioni opposte, il gruppo astrattista degli Otto⁵⁵ e il gruppo dei realisti, riunitisi dal 1952 intorno alla rivista *Realismo* (Ajello 1979: 242-53). Estimatore dell'arte

⁵⁰ Presenti alla mostra, il primo con *La femme à la cafetière* (1911), *L'usine* (1917), *Composition à la bouteille* (1918), *Paysage* (1918), *Le port* (1920), *Paysage, Le repos* (1921), *Nature morte* (1930); il secondo con cinque *Composition* (del 1920, 1926, 1929 e due del 1931), *Fleurs* (1923), *Nature Morte* (1925), *Nu* (1926), cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁵¹ L'artista, nel complesso poco presente nella rassegna italo-francese (Nicoletti 2011/2012: 12), nella quarta edizione è presente con ben otto dipinti: *Le deux arbres* (1953), *Les poissons rouges*, *Le chevalet rouge*, *Figure et nature morte*, *Figure et guitarre*, *Figure* (1954), *Les algues e Paysage sous-marin* (1955), cfr. Catalogo *Italia-Francia*, n.n.

⁵² Garbell espone a Palazzo Madama con tre dipinti del 1955: *Gloire du matin*, *Le mois de Marie* e *Londres*, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n. L'interesse per l'artista viene così motivato: «con qualche sua eccessiva indulgenza al piacere delle grandi dimensioni [...] tuttavia qui sostenute con un vigore che ai giorni nostri diviene sempre più raro, egli raggiunge, nella sua *Londres* [corsivo nostro] (1955) almeno, una propria visione di indiscutibile bellezza, sommandosi quivi con un sentimento acuto e necessario del colore, una puntualità ritmica e compositiva, non meno inconsueta, nella sua vitale libertà, di quel vigore», cfr. Sanguineti (2009: 236).

⁵³ Le opere portate in mostra da Afro Basaldella sono *Composizione*, *Monte Fumaiolo*, *Paesaggio*, *Paesaggio verde* (1955); da Ajmone: *Ortensie*, *Giardino in fiore*, *Il sole fra i rami* (1955); da Corpora: *Viaggio di notte*, *Palude e Pescherecci nell'argentaro* (1955); da Morlotti infine: *Grano turco*, *Cespo d'erba*, *Grano giallo e fiori* e *Sterpi e fiori* (1955), cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁵⁴ Un «difficile tentativo di azione comune di artisti dalle inclinazioni più diverse», quali Guttuso, Morlotti, Pizzinato, Turcato, Santomaso, Corpora, Vedova, Viani, Birolli, Morlotti, Leoncillo e Franchina (Pinna 2012/2013: 17).

⁵⁵ Il gruppo degli Otto venne costituito nel 1952 da Birolli, Moreni, Santomaso, Turcato, Vedova assieme a Afro, Corpora e Morlotti, cfr. Caramel (1994).

non figurativa, come si è visto nel caso di Soldati e de Staël, Sanguineti non imputa a questi pittori la tendenza stilistica scelta, ma l'averne fatto una bandiera, antepoendo ragioni di appartenenza identitaria ad una più coscienziosa ricerca espressiva.

Una migliore recensione ricevono infatti altri due componenti degli Otto, Birolli («per un suo privato recupero») e Moreni («sempre carico di una forza sua»⁵⁶). Altre due figure di rilievo, Paulucci e Carmassi⁵⁷, vengono apprezzati per la loro disponibilità ad evolversi: in «una fase di transizione più sciolta e problematica» il primo, in un «rinnovato vigore» il secondo (Sanguineti 2009: 237).

L'ultima sezione affrontata è quella degli artisti meno noti. Fra questi, due sono le personalità veramente apprezzate: Paola Levi Montalcini⁵⁸, che dall'inizio del decennio si è avvicinata al gruppo del MAC torinese (Fagiolo dell'Arco 1993: 128; Poli 1983²: 61) e, soprattutto, Sergio Saroni⁵⁹. Quest'ultimo dal 1956 attira l'attenzione di Luigi Carluccio e Luciano Pistoï, che per qualche anno lo fanno esporre in gruppo con Ruggeri e Soffiantino, coi quali condivide a quest'altezza cronologica riferimenti alla pittura di Morlotti e Moreni (Poli 1983²: 60). Poiché questo pittore tornerà all'attenzione di Sanguineti anche nel 1963, quando imperversa la questione della nuova figurazione, vale la pena riportare per intero il commento espresso nei suoi confronti:

converrà rivolgere il discorso ai giovanissimi, a quel giovanissimo, meglio, che si offre al momento come la sola possibile promessa di una nuova generazione di pittori: alludo a quel Saroni, che appena ventenne (Torino, 1935), a noi pare già degno di un risentito allarme, implicato in una ricerca di forse improprio impegno, ma dotato di un indubitabile istinto, pittore vero, insomma, per grazia di Dio.

I maggiori rappresentanti della pittura socialista presenti alla mostra, Renato Guttuso⁶⁰ e Edouard Pignon⁶¹, ricevono invece un diverso trattamento. A Guttuso viene attribuita

⁵⁶ Cfr. Sanguineti (2009: 237). Birolli è presente con tre opere dell'anno in corso (*Lampi nel vigneto*, *La notte*, *La luna nella roggia*) e una del 1954, *Spaccato di mare*. Moreni con *Sterpi sulla collina*, *Sterpi* e *Delta del torrente*, tutti del 1955, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁵⁷ Enrico Paulucci fu membro del gruppo dei *Sei di Torino* (1928-1931). In questa occasione espone tre opere del 1955: *Campagna*, *Paesaggio di collina*, *San Benedetto*, *Campi*; Carmassi, più giovane (nasce nel 1925), era ormai divenuto un *habitué* di Francia-Italia (Nicoletti 2011/2012: 260-2). Per la quarta edizione porta *Apparizione azzurra*, *Paesaggio*, *Luna Park*, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁵⁸ Fra i pochissimi casi di donne pittrici, la Levi Montalcini (sorella gemella di Rita Levi Montalcini) sarà una presenza stabile di *Francia-Italia* già dalla terza edizione (Nicoletti 2011/2012: 260-2). Per il quarto anno porta tre quadri del 1955: *Lungo i valloni di Hill*, *Presso il nebbioso stagno di Auber*, *I laghi si raccolsero nei cavi del terreno*, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n. La pittrice condivide l'esperienza del MAC assieme ad Albino Galvano e Carol Rama, due conoscenze che la avvicinano a Sanguineti.

⁵⁹ Saroni presenta a Francia-Italia tre lavori del 1955: *La casa bianca*, *I lampi sul vigneto*, *Il giardino dei licheni*, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁶⁰ Guttuso partecipa alla mostra con quattro opere di quell'anno: *Spiaggia*, *Omaggio a Géricault*, *Bambino*, *Piccola spiaggia*, cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n.

⁶¹ Di Pignon vengono esposte ben sette opere: *Ostenda* (1954), *Le paysan à l'Olivier* (1954-5), *Paysans à l'Olivier*, *Cueillette du jasmin*, *Paysage ocré*, *Paysage blanc*, *Le greffage* (1955), cfr. Catalogo *Francia-Italia*, n.n. Sono in molti a ritenere che fra i francesi la mostra faccia perno su Pignon e Gischia (Nicoletti 2011/2012: 164-5).

una sconcertante involuzione, quasi orgogliosamente sostenuta e offerta (non meno sensibile, in Pignon, al di là delle Alpi, la costante gratuità di un'esperienza estremamente impersuasiva, in tutte le sue fasi diverse)⁶² (Sanguineti 2009: 237)

I due pittori sono stati spesso associati in ragione delle «affinità tematiche», della «generica adesione al picassismo o, probabilmente, dal fatto di essere» entrambi «pittori che avevano fatto della loro opera una ragione di impegno sociale e politico» (Nicoletti 2011/2012: 70, 166). Per spiegare questo tipo di raggruppamenti e l'opinione astiosa espressa da Sanguineti, è necessario ancora una volta richiamarsi alla tensione che corre fra sostenitori e detrattori della fazione realista, tensione che porta Guttuso a impersonare, a seconda del caso, la parte di caposcuola o di capro espiatorio⁶³.

La valutazione della mostra nei termini di un parallelismo fra astratto e figurativo emerge in parte anche dalla ricezione della stampa: secondo il critico Marziano Bernardi, per esempio, il pubblico avrebbe preferito vedere una pittura «apertamente comunicativa, non problemistica». D'accordo con lui Luciano Pistoï, che ritiene la scelta di opere «strettamente dipendente dagli orientamenti critici e dai gusti dei suoi organizzatori», a dispetto della veste di ufficialità conferita dalla sede di Palazzo Madama (Nicoletti 2011/2012: 162-3). In effetti, con la quarta edizione *Pittori d'oggi. Francia-Italia* inizia ad acquisire un certo peso a livello nazionale (Nicoletti 2011/2012: 161), ed al contempo il suo programma, da sempre oscillante fra linea astratta e figurativa (Fagiolo dell'Arco 1993: 132), comincia a pendere maggiormente verso la prima delle due tendenze⁶⁴.

Accanto ad obiezioni più didascaliche come quelle di Bernardi e Pistoï, c'è già chi, come Guido Perocco, paventa il rischio che l'espansione delle tendenze non figurative si trasformi, presso le nuove generazioni, in una «nuova accademia» dell'arte astratta. Il riferimento va già ad un astrattismo affidato sempre più «alla psicologia e all'intimismo, di fronte allo scadere dell'astrattismo geometrico». Ciò che mostrano le nuove generazioni sarebbe dunque, per Perocco, l'approdo ad una fase successiva, consistente nel «vedere dentro alla pittura astratta, creare un nuovo spazio nelle nuove dimensioni, esprimersi attraverso vibrazioni quanto mai sottili di colori e di forme, cercare ad occhi spalancati, nella materia cromatica

⁶² Il commento ricorre, ancora più marcato, nella lettera scritta ad Anceschi il 26 settembre 1955, pochi giorni dopo l'inaugurazione della mostra: «ricordo ancora con vero malessere gli ultimi Guttuso (che lei ha avuto buona ventura di evitare): mirabile esempio di artistica ruina» (Sanguineti 2009: 61).

⁶³ Cfr. Pinna (2012/2012: 16 n45); Ajello (1979: 245-253). Come ricorda Ajello (1979: 247) «anche quando l'autore della *Crocefissione* tornava entusiasta da un incontro con burocrati culturali sovietici del peso e della brutalità di Aleksandr Fadeev, profeti autorizzati del verbo di Zdanov, il suo entusiasmo non lo spingeva ad applicare i loro consigli in Italia. Neppure la definizione di neorealismo fu mai fatta propria dai guttusiani». Il pittore del resto si era fortemente sbilanciato sulle posizioni del partito in diverse occasioni: screditando ad esempio, sulle pagine dell' *Unità*, la mostra *Cinquante peintres italiens d'aujourd'hui*. Tenutasi a Parigi nel 1951, l'esposizione, che comprendeva quasi tutto il gruppo degli *Otto*, era stata definita da Guttuso un'offesa per l'arte italiana, cfr. Nicoletti (2011/2012: 50).

⁶⁴ Cfr. Nicoletti (2011/2012: 166). Il parallelismo fra successo della mostra e propensione all'astrattismo (nelle edizioni successive ancora più conclamata) è da intendere come indice di una parabola artistica che si stava svolgendo a livello nazionale, cfr. Nicoletti (2011/2012: 14, 170, 198).

qualcosa che sfugge continuamente»⁶⁵. Simili riflessioni sembrano meglio prefigurare la tendenza informale che sta ormai prendendo piede anche in Italia, e che in pochi anni riuscirà, se non a superare, quanto meno ad aggirare la logica binaria del discorso astratto-figurativo. Se nelle loro tele molti artisti già operano in direzione di questo cambiamento, almeno per tutta la prima metà del decennio la svolta non è emersa alla coscienza dei più. In questo quinquennio si cerca ancora di ricomporre un quadro che era stato forzatamente interrotto durante gli anni Trenta e Quaranta: la comunità artistica tutt'ora fatica per ritrovare una dimensione internazionale, ed ancora aspettano di essere esaurite «esperienze artistiche [...], come il Realismo sociale e l'Astrattismo concreto», che «hanno radici precedenti» al periodo bellico (Poli 1995: 9; Bourel 1993: 122-4). In sintonia con il suo tempo, Sanguineti si schiera con chi, sul crinale di questa metà anni Cinquanta, sembra rappresenta il nuovo, ovvero le correnti artistiche non figurative, comprendendo con questo termine sia l'astrattismo di matrice geometrica che le nuove tendenze informali⁶⁶.

Il resoconto di Sanguineti si chiude riportando all'attenzione alcune considerazioni iniziali. La scoperta di Saroni, stimato giovane promessa per «l'indubitabile istinto», nonostante un «forse improprio impegno» (Sanguineti 2009: 237), induce lo scrittore a riflettere sul proprio criterio di valutazione e sul criterio con cui le opere si prestano ad essere valutate:

E forse ancora qui tocchiamo il giusto limite di questa nostra «promenade» per le sale della mostra: ed è un limite di storia, puntualmente, che nel vizio di decentrate polemiche ci induce ad affidarci in sommo grado, più di quanto veramente sia nei nostri voti, alle suggestioni probabili di un temperamento, comunque impegnato (Sanguineti 2009: 237)

Le polemiche che viziano la condotta di artisti e critici sono «decentrate» perché distraggono dagli obiettivi veramente importanti, che sono di carattere etico. Quando il ragionamento estetico prende il posto di quello etico, come accade secondo Sanguineti nel presente, nell'impegno a districarsi fra le secche del discorso astratto-figurativo, nuovo-vecchio, al critico non rimane che registrare pregi o difetti dei singoli artisti, misurandone l'impegno personale attraverso un «vigore», un «temperamento», che si contrapponga alla «generale stanchezza»⁶⁷.

Nonostante anche Sanguineti, come si è visto, prenda posizione nel dibattito artistico, egli cerca di non trascurare il profilo ideologico. Sforzandosi dunque di arrivare ad una considerazione di utilità generale,

⁶⁵ Nicoletti (2011/2012: 166) riporta alcuni estratti dell'articolo di Perocco, *Artisti di due paesi di fronte ad una Nuova Accademia*, uscito su *Gazzettino-Sera*, 30 settembre-1 ottobre 1955.

⁶⁶ Cfr. le interviste contenute in Tommaso (2004: 8) e Gianelli (1993: 43).

⁶⁷ Lo conferma il commento a Soldati: unico pittore elogiato senza riserve, è anche l'unico alla cui opera viene riconosciuto un «significato etico» (Sanguineti 2009: 235).

conclude che la lezione della mostra non è solo quella offerta dalle opere esposte, ma l'esposizione della situazione storica attuale:

se qualcosa può insegnare questa esposizione, nello spazio assai limitato dell'incontro di oggi, essa può porsi come allusivo emblema minimo di una diffusa situazione, può valere, se non ci inganniamo, per tutta questa nostra stanca Europa che nella propria stanchezza presente non ha ancora trovato posti autentici, a riscatto dei suoi troppi poeti stanchi: «tout étant perdu, tout est à refaire» (Sanguineti 2009: 237-8)

3. Segnalazione di *Documenti d'arte d'oggi*

3.1 Segnalazione di *Documenti d'arte d'oggi 1956-57, Il Verri, 3, 1957*

Nel terzo numero del *Verri*⁶⁸, uscito nella primavera 1957, Sanguineti pubblica una recensione di *Documenti d'arte d'oggi 1956/57*⁶⁹, terzo annuario del gruppo artistico Movimento arte concreta (Mac). Il Movimento, fondato a Milano nel 1948 da Gillo Dorfles, Bruno Munari, Gianni Monnet e Anastasio Soldati, produsse in molte città italiane un notevole aggiornamento nel panorama dell'arte non-figurativa. In un momento in cui le tendenze astratte erano dominate dalla linea espressionista e postcubista di derivazione francese, promossa da critici del calibro di Lionello Venturi⁷⁰, il MAC propose come modello di riferimento alternativo l'astrattismo puro di autori come Kandinskij, Mondrian e Max Bill e promosse esperienze artistiche innovative come lo spazialismo di Fontana⁷¹. Oltre a ciò, il gruppo si distingue rispetto ad altre formazioni associative del dopoguerra per la sua idea di opposizione all'*establishment* artistico, costituito da gallerie e critici d'arte che operano a livello locale e nazionale influenzando di fatto le nuove tendenze di ricerca. Inseguendo questo ideale associativo «di pari senza un personaggio guida», il Movimento cerca l'appoggio di un sistema di distribuzione alternativo e si assume «la responsabilità di produrre anche scrittura»⁷².

Si sviluppa anche per questo una politica di collaborazione con altri gruppi artistici, utili a creare un nuovo circuito di spazi espositivi ed eventi nonostante le divergenze di posizioni talora importanti. È questo il

⁶⁸ Com'è noto, la rivista nasce nell'autunno 1956 e viene pubblicata inizialmente con cadenza trimestrale. Nello stesso n. 3 del 1957 si segnala anche la presenza di una nota critica sulla rivista *Film*, ora in Sanguineti (2017: 66-9). In entrambi i casi, si tratta di incarichi commissionati da Anceschi (Sanguineti 2009: 132-3), prassi ormai abbastanza consolidata fra i due. La segnalazione dei *Documenti* è uno dei primi prodotti verrini di Sanguineti, essendo preceduta solo dalle note all'*Inferno* dantesco edite nel primo numero della rivista. Per maggiori informazioni sull'attività svolta nel biennio 1956-1957 presso il *Verri* e le altre riviste, cfr. Sanguineti (2009: 77-149), Lorenzini (2009: 202-9) e Picconi-Risso (2017: 9-26). Oltre alla già menzionata *Bibliografia on line degli scritti di Edoardo Sanguineti* (cfr. § 1), si segnala che gli indici dell'intera prima serie del *Verri* (1956-1961) sono consultabili online alla pagina <https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-verri-prima-serie>. Fra le interviste all'autore, interessanti osservazioni sull'organizzazione e sulla natura del *Verri* provengono da Gambaro (1993: 43-51).

⁶⁹ L'esemplare consultato è conservato presso Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Porto Marghera.

⁷⁰ In un noto articolo del 1946 intitolato *Considerazioni sull'arte astratta*, Venturi sostiene: «quando parliamo oggi di arte astratta intendiamo il cubismo e i suoi derivati». Una simile linea critica ebbe il merito di addolcire la contrastata transizione fra «vecchio» e «nuovo», di evitare un'eccessiva polarizzazione fra realismo e astrattismo e di favorire l'apertura in direzione internazionale; per contro, prolungò una certa dipendenza dal modello d'oltralpe, e rese più difficile l'approdo a soluzioni artistiche maggiormente innovative, cfr. Poli (1983¹: 12-4, 17-8).

⁷¹ Da qui il bisogno del gruppo di riconoscersi nella corrente del *concretismo*, sinonimo di astrattismo di cui il MAC si servì per indicare lo scarto esistente fra la propria arte e quella di derivazione picassiana, cfr. Corgnati (1999: 9-15), Caramel (1996: 7-8), Poli (1983¹: 11-4, 17-9), Poli (1983²: 58, 61). Per un maggiore approfondimento sul Mac, cfr. anche gli studi contenuti in Canani-Di Genova (1999).

⁷² Cfr. Mantovani (1999: 61). Queste ultime caratteristiche, replicate con ancora maggiore veemenza dai nucleari e, fuori d'Italia, dal gruppo Cobra, verranno in seguito rivendicate anche dal *Gruppo 63*. Tale modalità associativa va dunque considerata uno dei tratti che il gruppo di letterati condivide con l'ambiente artistico. Sull'importanza giocata dall'auto-produzione critica si pronuncia Sanguineti stesso, cfr. Gambaro (1993: 202-3).

caso, ad esempio, degli artisti torinesi Scropo, Biglione, Galvano, Parisot, Levi-Montalcini e Rama, che firmano un manifesto di adesione al MAC in occasione della *Mostra di pittori concretisti di Milano e Torino*, svoltasi presso la Galleria Gissi di Torino nel novembre 1952⁷³. Nonostante i sei pittori compiano in quegli anni una scelta in direzione concretista, il loro linguaggio espressivo non si concilia mai totalmente con la ricerca formalista del MAC milanese, conservando un dialogo con la propria matrice espressionista ed approdando, in seguito, a percorsi di ricerca individuali e vicini sotto molti aspetti all'*art autre* (Poli 1983¹: 19; Poli 1983²: 61-2; Mantovani 1999: 64-6).

Fra gli altri collaboratori, la presenza più estranea è sicuramente quella del Movimento nucleare, fondato nel 1951 da Enrico Baj, Sergio Dangelo e Joe Colombo. I nucleari infatti non si limitano a discostarsi dal concretismo a livello pittorico, ma ne avversano dichiaratamente l'esistenza⁷⁴. Nonostante ciò, i tre artisti citati, cui si aggiunge Leonardo Mariani, condividono con il MAC mostre o ne sfruttano gli spazi espositivi: nel dicembre 1952 espongono in una mostra ufficiale del MAC, e nello stesso anno pubblicano sul suo bollettino (*Arte Concreta 10*) il manifesto *Danger Public – Argument Manifeste*; nel 1953 il MAC accoglie, nella sala espositiva dello studio di architettura *Studio b24*, le mostre dei nucleari *Prefigurazione: prospettive del movimento nucleare* e *Mostra del movimento nucleare*, cfr. Caramel (1996: 18).

Risulta insomma «di tutta evidenza che il MAC, al di là delle teorie e della denominazione, nella pratica era molto meno rigorosamente concretista di quanto predicava» e finì per accogliere «sotto l'ombrello dell'arte concreta ogni linguaggio aniconico», cfr. Di Genova (1999: 23), Richetta (1983: 74), Poli (1983²: 61).

Un simile atteggiamento, sotto molti aspetti contraddittorio⁷⁵, è d'altronde coerente con un altro caposaldo del concretismo: la *sintesi fra le arti*. Quest'ultima va intesa non solo nello specifico significato

⁷³ Più precisamente, Levi Montalcini e Rama si aggiungono al gruppo l'anno successivo (Mantovani 1999: 63). Alla collettiva del 1952 partecipa un folto gruppo di varia vocazione artistica: Aloisa, Fontana, Mazzon, Monnet, Munari, Soldati, Di Salvatore, Regina, Parisot, Scropo, Davico, Merz, Biglione, Galvano, Mesciulam, Giannattasio, Radice, Dorflès, Veronesi, Panta, Nigro, Bombelli, Bertini. Nella presentazione della mostra, Galvano sottolinea l'importante ruolo giocato dalla galleria: «È stato Gissi infatti ad aiutare qualcuno tra i primi gesti generosi e spregiudicati (e a pagare di tasca propria) per dare all'arte contemporanea a Torino in questo dopo-guerra una sede ed un mercato, ed anche se oggi le pareti che può offrirci hanno una estensione limitata, la cosa non è davvero priva di significato», cfr. Richetta (1983: 74), cui si rimanda per le vicende relative alla presenza concretista a Torino.

⁷⁴ Presupposto che si conferma nella storia del gruppo: e sul piano compositivo, dove la materia ed il gesto informi si ricompongono, dopo qualche anno, in abbozzi figurativi; e nelle vicende che lo coinvolgono, fra cui la più importante è forse la partecipazione dei suoi membri al *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata* (opposto alla nuova Bauhaus fondata da Max Bill a Ulma) ed agli *Incontri Internazionali di Ceramica* tenuti ad Albisola Marina, cfr. dell'Arco (1993: 138), Poli (1983²: 62-3), Petrusa (1995: 40-1). Va tuttavia sottolineato che, fra i componenti originari del gruppo, anche Dorflès assume una posizione tendenzialmente anti-costruttivista, seppure le sue motivazioni siano più di ordine estetico che ideologico, cfr. Caramel (1996: 8).

⁷⁵ Questa strategia, che in un primo momento porta il gruppo ad un notevole allargamento del proprio territorio d'azione, a lungo andare finisce per frantumarlo, mancando fra gli «adepti» una compattezza ed una «vera organizzazione collettiva», cfr. Di Genova (1999: 25), Vianello (2004: 62-3). Un commento di Sanguineti, rivolto più in generale al clima di solidarietà diffuso nell'ambiente artistico, può aiutare a comprendere i motivi di queste scelte talvolta contraddittorie sotto il profilo ideologico: «Quella dei pittori era, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, una "società" molto solidale. Se un pittore da Torino doveva andare a Napoli chiedeva a un amico napoletano se conoscesse qualcuno disposto a ospitarlo nel suo studio. [...] Uno doveva accontentarsi, certo, perché i laboratori dei

di avvicinamento fra pratiche dell'arte, architettura e design, ma anche, più in generale, come atteggiamento di apertura libertaria e antidogmatica rispetto alle diverse metodologie artistiche ed ai diversi apporti personali, cfr. Caramel (1996: 7-8), Di Genova (1999: 23).

Da questa dinamica proviene il bollettino del MAC, pubblicato dapprima mensilmente con il nome di *Arte Concreta*, ed in seguito annualmente con il titolo *Documenti d'arte d'oggi*. Il periodico aveva la funzione di proporre una sistematizzazione teorica ed al contempo promuovere opere ed iniziative del gruppo: fra le sue pagine manifesti di poetica e note critiche si alternano perciò liberamente a presentazioni di mostre e riproduzioni di opere. A distinguere il quaderno del MAC dalle altre riviste culturali è inoltre la spiccata attenzione all'aspetto del prodotto, campo nel quale la presenza di Bruno Munari e Gianni Monnet permise d'introdurre soluzioni spesso inedite nel panorama dell'editoria italiana. Testi e opere non vengono infatti proposti attraverso una normale riproduzione, ma si trovano impreziositi da carte di vario colore, spessore e qualità, da sovrapposizioni di fogli tramite giochi di trasparenza del materiale o di tagli sagomati; fra le opere artistiche, è frequente imbattersi in grafiche originali. Più che di un periodico, si tratta dunque di una «rivista d'artista» (Maffei 2004: 31), in cui la serialità della tiratura tipografica lascia il posto alla pratica artigianale del manufatto unico⁷⁶.

Quando viene inaugurata la serie annuale *Documenti d'arte d'oggi*, nell'ottobre 1954, il gruppo è ormai troppo espanso e frammentato per riuscire a coagulare «sulla pagina stampata una volontà ordinatrice con un progetto editoriale preciso», e l'opera di adornamento rischia di superare la funzione documentaria (Maffei 2004: 35, 38). Fra i tanti materiali fra loro giustapposti, da quest'anno si aggiunge anche una sezione letteraria. La curatela viene affidata a Luciano Anceschi, che dal 1954 al 1958, anno di chiusura della rivista, svolge il compito di selezionare i testi poetici⁷⁷. La comparsa, nel bollettino del 1954, della

pittori erano delle soffitte, ma esisteva questa *bohème* sempre disposta a aiutarti. Tale atteggiamento generava una strana solidarietà, che portava anche nemici mortali, tecnicamente molto diversi, per il fatto di essere pittori, a stringere forti amicizie. Appare più chiara, allora, la specie di "idillio", di collaborazione che c'è stata tra artisti anche diversissimi, ma il loro incontro nasceva dal fatto che ci si trovava alle stesse vernici, negli stessi bar, negli stessi studi, uniti in una catena che poi varcava i confini nazionali. Perciò, in questa trama solidale, era anche più facile individuare gli individui più rappresentativi e più significativi», cfr. Tommaso (2004: 7).

⁷⁶ L'aspetto del periodico non risponde solo a finalità estetiche, ma riflette l'identità del gruppo sotto vari aspetti: in primo luogo, l'attenzione tipografica è frutto dalle ricerche di design proprie della *sintesi fra le arti*; in secondo luogo, l'accostamento di materiali molto vari proviene dalla già menzionata contraddizione linguistica interna al gruppo, la quale viene tuttavia governata dai redattori conferendo al magmatico caos un aspetto affascinante. La storia editoriale del MAC e la sua descrizione sotto il profilo visivo è ripercorsa da Giorgio Maffei (2004: 11-49). Per il sommario delle riviste, completo di indici delle pubblicazioni, cfr. Maffei (2004: 127-249).

⁷⁷ Cfr. Milone (2013: 73, 84 n7), Maffei (2004: 37, 168). In questo arco di tempo, Anceschi (forse in collaborazione con Dorflès, cfr. Barilli-Curi-Lorenzini 2005: 122) seleziona per il MAC poesie di: Giorgio Orelli, Luciano Erba, Nelo Risi, Renzo Modesti, Giorgio Simonetti-Manacorda, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Elio Pagliarani, Leo Paolazzi, Edoardo Sanguineti, Giuseppe Guglielmi, Giovanni Giudici, Vittorio Bodini, Alberto Savini, Alberto Oggero, Roberto Sanesi, Antonio Redaelli, Alfredo Rizzardi e Silvio Brandi. La compresenza, fra i nomi citati, di cinque dei poeti di *Linea lombarda* ed altrettanti *Novissimi* (cui si aggiunge il nome di Guglielmi) «non deve tuttavia generare equivoci» (Milone 2013: 82): tale convergenza si deve principalmente all'azione di Anceschi, che intercede con i poeti senza tuttavia metterli in contatto fra di loro. Per Sanguineti, la dinamica si ripete quasi invariata nei rapporti con i redattori-artisti, limitati a qualche sporadico episodio, cfr. Sanguineti (2009: 19-22, 127, 160 e *passim*). Sulla sezione letteraria dei *Documenti*, ed in particolare sulla presenza novissima, cfr. Milone (2013: 71-84), Maffei (2004: 47-8) e la

poesia intitolata *Laszo Varga*⁷⁸ e firmata Edoardo Sanguineti, è uno dei primi atti di fiducia di Anceschi verso il lavoro del giovane poeta⁷⁹.

Nei *Documenti* del 1957, recensiti da Sanguineti per il *Verri*, la tendenza «ondivaga» tra matrice concretista e nuove esperienze artistiche è ben percepibile, e si «perdono quasi del tutto le notizie sull'attività del Movimento a favore di una maggiore libertà informativa dai vari fronti» (Maffei 2004: 38). L'intromissione di artisti estranei all'arte concreta non sembra tuttavia disturbare Sanguineti, che anzi apprezza il tentativo editoriale di mettere in comunicazione «modi d'arte diversi» ed appare compiaciuto per la presenza di alcuni suoi amici e conoscenti:

In questo fascicolo, prezioso ed elegante come sempre, un orizzonte di gusto estremamente largo, ma estremamente coerente, ha accostato alcune riproduzioni di opere di Baj⁸⁰ (del '55 e del '56) una tavola della Levi Montalcini, accompagnata dall'acuta presentazione di Galvano per la personale torinese della pittrice (ottobre '56)⁸¹, ad alcune raffinate pagine di Dangelo, dai *Giochi di bambini nel castello di Mik Mak* [...] una suggestione particolare nasce dall'incontro libero di modi d'arte diversi e tuttavia concordi in un aperto discorso generale: da Monnet a Munari, da Scanavino a Dorfles, da Reggiani a Fontana⁸² si allarga un panorama che accoglie in unità le risoluzioni più acutamente differenziate (Sanguineti 2017: 71)

bibliografia ivi indicata. L'elenco dei testi poetici è ricavabile dagli indici dei volumi, per i quali cfr. Maffei (2004: 168-201); buona parte di essi è stata ripubblicata da Corgnati (1999: 100-8), che in alcuni casi non rispetta però l'originaria disposizione in versi.

⁷⁸ Si tratta della futura ventesima sezione di *Laborintus*, pubblicata prima sul mensile *Arte Concreta* n. 24 (giugno 1954) ed in seguito raccolta nei *Documenti d'arte d'oggi 1954* (Maffei 2004: 173, 190). La versione pubblicata per il *Mac*, analizzata e riprodotta da Milone (2013: 79-80), si presenta come una sorta di *scriptio continua* medievale, a differenza dalla versione del 1956 che invece prevede una più chiara disposizione degli *a capo*. Piuttosto che un residuo dell'iniziale progetto di alternare prosa e poesia, ipotesi avanzata da Milone (2013: 79-80), la variante va considerata come uno stadio primitivo della sperimentazione metrica di Sanguineti. In quest'ottica, l'emendazione è coerente con gli interventi applicati dall'autore alle varianti di altre poesie, anch'essi concentrati sulla risegmentazione e l'abbreviazione del verso, cfr. Risso (2006: 10-1).

⁷⁹ Nel carteggio fra i due la poesia per *Arte Concreta* ed un «pezzo su Pound» richiesto per *aut aut* risultano essere i primi due incarichi ricevuti in commissione dal nuovo mentore, cfr. Sanguineti (2009: 19-20). Quanto all'articolo sul Pound, si tratta del breve saggio *I Canti Pisani*, pubblicato in *aut aut*, 22, luglio 1954, cfr. Lorenzini (2009: 195).

⁸⁰ Si tratta dei quadri: *Animale*, *Alt*, *Venite a giocare con noi*, *Battaglia*, *A mezzanotte il tapiro rosso assalì il bambino*, del 1955, *Ed essa si levò gridando* e *Danzatrice*, del 1956, cfr. *Documenti d'arte d'oggi* (1957: 37-44).

⁸¹ Paola Levi Montalcini espone nell'ottobre 1956 alla Galleria La Bussola. Affianco alla tavola una citazione di Jean-Michel Atlan esplica in estrema sintesi la poetica della pittrice: «Les formes qui me paraissent les plus valables, tant par leur organisation plastique que par leur intensité expressive ne sont à proprement parler *ni abstraites ni figuratives*. Elle participent précisément des ces piussions cosmiques de la métamorphose, où se suite la véritable aventure...», cfr. *Documenti d'arte d'oggi* (1957: 78).

⁸² Fra questi, si segnala in particolare la grafica di Lucio Fontana che fa da sfondo ad un componimento poetico di Antonio Tullier. Si tratta di un *nonsense* che gioca sul diverso significato ottenibile disponendo in diversa sequenza le lettere che compongono i nomi degli autori, cfr. *Documenti d'arte d'oggi* (1957: 56-7). Nella segnalazione di Sanguineti ai *Documenti* del 1958 un simile scherzo poetico di Tullier riceverà un'aspra critica.

La scelta di menzionare per primi Baj, Dangelo, Levi Montalcini e Galvano è un'eloquente presa di posizione a favore di questi artisti.

Il legame stretto con Baj e Galvano durante il periodo della formazione è stato più volte ricordato da Sanguineti stesso⁸³, e rappresenta per gli studiosi un fatto noto. Tuttavia, se il contributo di Baj all'opera del poeta è stato discretamente approfondito⁸⁴, lo stesso non si può dire per la figura di Albino Galvano⁸⁵. Il cenno di Sanguineti allo scritto di presentazione per la Levi Montalcini è stato dunque colto come un'occasione per approfondire alcuni elementi sul pensiero dell'artista.

Conosciuto al liceo come insegnante di Filosofia, Galvano fu sotto molti aspetti il trampolino di lancio del giovane Sanguineti. L'aria di novità portata dal professore nel liceo torinese è ricordata, con una nota di *humor* e insieme di riconoscenza per l'autentica rivoluzione che questo insegnante portò nella sua formazione, nel breve resoconto *Quando andavo al liceo* (Sanguineti 1976: 122):

Tra le mura del vecchio «D'Azeglio», al Liceo istituzionalmente inteso, la Scuola era ancora la Scuola, in sé per sé, quella vera e quella propria, del Babbo e dell'Avo, fatta come si deve, con tutti i Manuali e con tutte le Nozioni che ci vogliono, e il resto. La Storia era con le date delle battaglie, gli alberi genealogici, le clausole dei trattati: la Geografia con l'altezza delle cascate, la densità della popolazione, la produzione del rame, le arachidi, la juta. E avanti così, in tutte le Discipline. L'umanesimo, per fortuna, era molto positivo e filologico. Dopo D'Annunzio, comunque, regnava un meraviglioso deserto, in cui ci si avviava in segreto, con il sacco a pelo e i cani da slitta. Per molto tempo, mi sono coricato la sera, leggendo di nascosto *La fin de la jalousie*.

Poi, nell'ultimo anno del Classico, ci spunta in cattedra Albino Galvano, a farci la lezione di filosofia: parla lì tranquillo, come se tutti noi conoscessimo da sempre la posizione di Heidegger sulla Deduzione Trascendentale, la grafologia di Klages, gli scritti teorici di Klee, la tesi di Cusin sulla destra storica, e

⁸³ Cfr. l'intervista rilasciata a Tommaso (2004: 7-22): «Tra i pittori torinesi che con cui ero in stretto contatto c'era Albino Galvano, che era stato mio insegnante di filosofia all'ultimo anno di Liceo Classico, pittore, critico d'arte, filosofo, molto appassionato alla psicanalisi, uomo di grande cultura; diventammo grandi amici, una volta finito il rapporto scolastico»; «Enrico Baj io lo conosco nel 1951, quando ancora non aveva neppure uno studio autonomo: aveva uno studio d'avvocato, e lì incominciava ad accumulare le sue pitture. [...] E stava proprio inventando il "nuclearismo". A Milano, all'inizio degli anni Cinquanta, intorno al gruppo "nuclearista", molto importante, c'erano da Fontana a Manzoni, Dova, Crippa. Ma in particolare con Baj ci fu subito una buona intesa, e cominciò immediatamente una collaborazione molto rapida. Baj è forse il pittore con cui ho avuto i rapporti più continui». Cfr. inoltre le interviste rilasciate a Gambaro (1993: 11, 27-9, 87 e *passim*), Gianelli (1993: 44-7) e l'articolo in Sanguineti (1976: 122).

⁸⁴ Gli studi che trattano, anche solo marginalmente, il rapporto fra Sanguineti e i nucleari sono numerosi. Pioniere in tal senso è forse l'articolo di Curi (1965: 96-111), uscito per la prima volta sul *Verri* nel 1964, ma va nominato anche Trimarco (1991: 103-8). Fra i più recenti, cfr. Tommaso (2004: 55-6), Baccarani (2002: 107-16) e Fastelli (2017: 211-34).

⁸⁵ Come già rilevato nel prezioso studio di Elisabetta Baccarani (2002: 177-83), dove la figura di Galvano è studiata dal punto di vista filosofico. Il presente lavoro, che tenta di approfondire il pensiero artistico dell'uomo, fa riferimento principalmente agli studi di Mantovani (1999: 60-7), Poli (1983¹: 9-23), Poli (1983²: 62) e Richetta (1983: 74-6), che verranno diffusamente citati e a cui si rimanda per ulteriore bibliografia.

altri simili dettagli di base. Il giorno in cui egli ci apparve, noi clandestini emergemmo dai sottobanchi, e gettammo le armi con un grande grido, ordinando subito whisky per tutti (anche in senso letterale): avevamo trovato lo sceriffo che ci piaceva. Sbattendo le palpebre alla luce del sole, assistemmo con spaventata gioia alla immediata agonia della nostra adolescenza.

Oltre che un amico con il quale condividere uscite e discussioni, il pittore-filosofo è anche un punto di riferimento per ampliare la propria cerchia di conoscenze, non solo in ambito artistico. Lo racconta a Ida Gianelli (1993: 45): «Fra i pittori Galvano è probabilmente colui con cui ho dialogato di più. Era anche il più colto, sia sul versante propriamente pittorico, sia su quello storico. E anche lui aveva uno spettro di interessi culturali ampissimo. Lo incontravo al cineclub, a teatro, ai concerti, nelle gallerie d'arte. Aveva una grande apertura verso ciò che accadeva di nuovo. [...] Era uno con cui si poteva parlare di tutto. E anche quando incontravo uomini di lettere, di cultura letteraria, erano spesso già collegati a Galvano: penso a Vincenzo Ciaffi, [...] a Oscar Navarro, [...] e anche a Seborga [...]. Sono stati loro i primi lettori delle cose che io venivo scrivendo».

Galvano, Ciaffi e Navarro, cui si aggiunge il nome di Mario Lattes, sono anche indirettamente coinvolti nella conoscenza di Sanguineti e Anceschi. I primi contatti fra i due avvengono infatti grazie ad una recensione pubblicata da Sanguineti sul giornale *Questioni*, fondato e diretto proprio dai quattro intellettuali torinesi⁸⁶.

È ormai noto inoltre come fu proprio grazie all'intercessione di un artista conoscente di Galvano che Sanguineti pubblicò, sulla rivista d'arte *Numero*, le sue prime poesie⁸⁷.

La stima reciproca fra i due continuerà negli anni a venire, e verrà manifestata anche in pubbliche occasioni: nel 1960 Galvano tiene una mostra personale presso la Galleria Il Canale di Venezia, e la presentazione viene affidata a Sanguineti⁸⁸. Molti anni dopo, per una personale del 1979/1980 tenutasi a Torino presso

⁸⁶ La rivista viene fondata nel 1953 con il nome di *Galleria di Arti e Lettere*, mutato in *Questioni* dall'anno successivo, cfr. Bandini-Mantovani-Poli (1983¹: 182-3). Quanto allo scritto di Sanguineti (uscito su *Questioni*, 1, febbraio 1954) si tratta di una recensione all'antologia poetica *Lirica del Novecento*, curata nel 1953 da Anceschi e Sergio Antoninelli. L'apprezzamento di Anceschi, comunicato per lettera, sarà l'occasione per aprire il «cordiale e lungo colloquio», da allora mai conclusosi, che Sanguineti auspica nella sua risposta, cfr. Sanguineti (2009: 17), Lorenzini (2009: 5-6, 195), Tommaso (2007: 299-304).

⁸⁷ Lo racconta Sanguineti stesso nell'intervista rilasciata a Lisa Tommaso (2004: 11). Il reclutamento di Sanguineti fra i collaboratori di *Numero* viene ricordato anche dalla direttrice Fiamma Vigo, cfr. Manno Tolu-Messina (2003: 81) e § 1. La lista di conoscenze avvenute grazie al tramite di Galvano potrebbe continuare: è il caso ad esempio di Manganelli, il quale, durante una visita «in casa Galvano», informa Sanguineti che presso *Il punto* è uscita la prima recensione di *Laborintus*, firmata da Pasolini, cfr. Sanguineti (2009: 118) e Lorenzini (2009: 205-6).

⁸⁸ Il testo viene in seguito riproposto, in versione parziale, per un'esposizione di Galvano presso la Galleria Quadrante di Firenze, nel 1962 (in questa veste, ora in Tommaso 2004: 38); l'acume del commento sul lavoro pittorico di Galvano è notata anche dallo storico dell'arte Francesco Poli (1983²: 62). Fornendo la sua interpretazione delle opere della mostra, Sanguineti ha inoltre l'occasione di esprimere alcune teorie sull'avanguardia che in seguito verranno rielaborate anche in sede letteraria. Il testo, non più ripubblicato nella sua veste originale, si presenta dunque come significativa testimonianza dell'influenza che le idee di Galvano ebbero sul giovane poeta. Si è dunque ritenuto opportuno riprodurlo in appendice come testo raro, cfr. § III.

palazzo Chiabrese, il poeta è chiamato nuovamente a presentare un contributo per il catalogo: si tratterà questa volta di una poesia dedicata al pittore⁸⁹. Per parte sua Galvano, nell'*Autobiografia* scritta per la medesima mostra, non manca di ricordare fra i giovani pittori e letterati il nome di «Edoardo Sanguineti, il più vicino e il più caro fra tutti», cfr. *Catalogo Albino Galvano* 1980: 22.

Nella conversazione con Ida Gianelli (1993: 46-7), ad una domanda dell'intervistatrice che lo interroga sulla natura del rapporto con Galvano, Sanguineti risponde: «Più che il pittore era forse il critico, il pensatore che mi interessava. Sulla questione pittorica lo sentivo meno vicino, benché l'intesa fosse molto forte, sul piano della poetica»⁹⁰.

La poetica di Galvano potrebbe dunque essere utilizzata come un'interessante fonte per comprendere alcuni aspetti di quella dell'allievo Sanguineti. Per seguire questa traccia, che non può essere qui che appena imbastita, si riporta l'attenzione sul manifesto di adesione al MAC stilato dal gruppo torinese⁹¹, firmato da Scropo, Parisot, Biglione e Galvano ma probabilmente riconducibile alla mano di quest'ultimo (Mantovani 1999: 63).

I quattro artisti esordiscono evidenziando la volontà di «promuovere» in città «un movimento di *arte concreta* [corsivo nostro] -non solo nelle espressioni propriamente plastiche, ma anche nei riflessi letterari, culturali e di pensiero». Nello scorrere le righe del testo, di non semplice comprensione, gli autori si dimostrano recalcitranti di fronte all'etichetta di concretismo: oltre a precisare che l'attività di promozione non comporterà «apologie pubblicitarie», essi tentano di svincolarsi dagli interessi settoriali dell'arte per portare il discorso su un più ampio livello esistenziale. Il ricorso al «nome stesso di *arte concreta* [corsivo nostro]» viene giustificato perché «sorto dall'esigenza di definire un nuovo atteggiamento dello spirito»⁹²,

⁸⁹ Cfr. *Catalogo Albino Galvano* 1980: 7. Come molti altri «testi-omaggio composti per scrittori e pittori», si tratta di un acrostico organizzato in terzine di endecasillabi, cfr. Weber (2004: 76-97). Questo il testo del componimento, intitolato *Per Albino Galvano*, poi confluito nella sezione *Fuori catalogo* di *Segnalibro* (Sanguineti 2010²: 410): «Animam tangunt le forme del sogno: / Lapidì lente, lebbre e labbra labili, / Bave e bandiere, bocche del bisogno: / In narrayione signorum cognoscimus, / Nativi segni e sogni et ipsi agnoscimur, / Oculo mentis forme infirmi poscimus: / Giglio e glicine gemi, germe e ghianda, Albero e antropo, troppo troppo topico, / Luce di lama, luna, lima, landa: / Viscere vegetali calchi cotte: / Animam tangunt somniorum imagines, / Nescie scienter, sapienter indotte: / Occhio d'ombra, ombra d'occhio, circo, cerchio:».

⁹⁰ L'intervistato continua: «Sul piano della realizzazione concreta era più facile che mi trovassi in armonia con altri. Tra di noi c'era dissenso, a cominciare dal terreno politico. Lui era un conservatore di ingegno illuminato, ma molto lontano da quelle che allora erano le mie simpatie. Era un liberale, ma in senso conservatore del termine, anche se estremamente intelligente. Questo fecondava molto il dialogo», cfr. Gianelli (1993: 47). Anche Galvano, da parte sua, ricorda con affetto l'allievo, tanto che

⁹¹ Cfr. *Bollettino Arte Concreta* n.9, 15 novembre 1952; poi ripubblicato, fra gli altri, in Poli (1983¹: 189) e Maffei (2004: 154).

⁹² Se «negli strumenti del suo lavoro quotidiano» l'uomo può scorgere la proiezione dei propri «bisogni materiali», così nell'arte può vedere oggettivati quelli spirituali. Si rende dunque necessario rompere «ogni ponte con tradizioni storicamente esaurite», ormai non più adatte a fornire un'illustrazione dell'animo umano: a queste va sostituita «la ricerca d'una diretta *presentazione* [corsivo nostro] di oggetti in cui si vengano obbiettivando i bisogni spirituali dell'uomo» moderno.

e non in quanto banale «negazione polemica» rispetto ad una terminologia⁹³, o utilizzo di un «processo di *astrazione* [corsivo nostro]» diverso da quello fondato sul «dato ottico o mnemonico»⁹⁴. Arte concreta varrà allora come «ricerca d'una diretta *presentazione* [corsivo nostro] di oggetti in cui si vengano obiettando i bisogni spirituali dell'uomo» moderno, non più esprimibili attraverso «tradizioni» pittoriche «storicamente esaurite».

Con questo vago riferimento ad una modalità pittorica che non *rappresenta* ma *presenta* gli oggetti, e rompe «ogni ponte» con il passato, si esaurisce l'esplicazione sul programma operativo fornita dal manifesto.

Quanto segue si propone non come puntuale intervento sull'attività concretista, ma come dichiarazione di valenza generale: l'attenzione viene posta sulla necessità di operare alla luce di una forte cognizione morale: infatti, «l'aderire ad un movimento di *arte concreta* [corsivo nostro] non può non implicare una responsabilità liberamente assunta sul limite più impegnativo, staremmo per dire *più aggressivo* [corsivo] di lotta contro ogni conformismo o pigrizia intellettuale». Tale discorso, si sottolinea, viene espresso nel dato contingente per la pittura, ma va inteso come principio di qualsiasi azione e disciplina: vale infatti «oggi nel campo, propriamente nostro, della pittura, altra volta -all'occasione- in diversa applicazione estetica e pratica».

All'arte concreta, chiude il manifesto, «è estraneo... il pudore, con cui [...] alcuni artisti che pur dipingono e scolpiscono utilizzando mezzi nuovi e figurativamente diretti, si sono affrettati a far istituire dagli amici critici presentatori, sottili distinzioni a dimostrare che la loro arte sembra, sì, astratta, ma astratta non è; come ci è estraneo il troppo abile gioco delle adesioni a movimenti avvallati da magari autorevolissimi consensi ufficiali»⁹⁵.

Dal testo emergono, in conclusione, due punte ideologiche dell'artista Albino Galvano. La prima è l'enfatica volontà di apertura verso il nuovo, cui l'artista si dichiara spinto da un «desiderio di rigore» che sarà da intendere come rigore intellettuale. Nel desiderio di rompere ogni ponte con il passato è possibile leggere il travaglio fra vecchio e nuovo vissuto con particolare drammaticità nella stagione del dopoguerra. Questo «sentimento da *tabula rasa*» non riguarda tanto i più giovani, «che non raramente cercheranno di entrare nel sistema» (Mantovani 1999: 61), ma piuttosto chi, come Galvano e i suoi compagni, rappresentando negli anni Cinquanta la generazione di mezzo, deve «fare i conti con la crisi interiorizzata di un modello forte», com'era «in particolare, quello casoratiano per Galvano» (Poli 1983¹: 18).

⁹³ Il riferimento va alla *vexata questio* fra arte astratta e concreta, cfr. (§).

⁹⁴ Cfr. la definizione di Dorfles, che nel 1951 descrive il concretismo come una «corrente che non cercava di creare delle opere d'arte togliendo lo spunto o il pretesto dal mondo esterno e astraendone una successiva immagine pittorica, ma che anzi andava alla ricerca di forme pure, primordiali, da porre alla base del dipinto senza che la loro possibile analogia con alcunché di naturalistico avesse la minima importanza», cfr. Corgnati (1999: 14).

Il testo così interpretato si differenzia dalla lettura fornita da Richetta (1983: 74), secondo cui Galvano, discostandosi dalle posizioni del MAC, starebbe fornendo come sua (erronea) definizione di arte concreta un «processo di *astrazione* [corsivo nostro] dal dato ottico o mnemonico».

⁹⁵ Quest'ultima allusione polemica va ricondotta ancora una volta a Venturi, cfr. Poli (1983¹: 19).

Su questo aspetto del percorso pittorico di Galvano si pronuncia anche Sanguineti, che nella già citata intervista rilasciata a Ida Gianelli (1993: 45) commenta: «In quegli anni in cui la grande polemica tra figurativo e non figurativo era divenuta una questione di vita o di morte, un emblema del vecchio e del nuovo, lui si era impegnato molto verso l'arte astratta»⁹⁶.

La seconda componente ideologica a emergere dal manifesto è la preminenza che la riflessione morale conserva sopra ogni altra azione, sia essa artistica o di diversa natura. Come commenta Mantovani (1999: 63-4), in Galvano «la questione estetica» ricade sempre «sotto specie etica», e il lavoro dell'intellettuale, dell'artista, deve avere il proprio punto fermo «nell'allarmata coscienza critica, nella responsabilità che non può consentirsi “nessuna comoda complicità”»⁹⁷.

Ricettività verso il nuovo, «vitalità della ricerca» (Mantovani 1999: 64), presenza e rettitudine intellettuale trovano dunque in Galvano un punto di raccordo. Difficile non scorgere una simile convergenza nelle opinioni espresse in questi anni dal giovane allievo e amico Sanguineti⁹⁸.

Il parallelo con il pensiero di Galvano può essere finalmente completato proseguendo nella lettura della recensione alla rivista del MAC.

L'iniziale favore verso i *Documenti* lascia il posto ad «un senso di crescente perplessità e di crescente insoddisfazione» verso il «documentato». Il cambiamento di opinione avviene quando il lettore abbandona la percezione dell'«occhio» per giungere a quella della «mente» (Sanguineti 2017: 71):

Ed ha le sue radici, questo, in qualche sentimento di delizioso e di squisito errore, che accompagna fatalmente l'osservatore-lettore e lo lascia infine inquieto e impersuasato: se errore vi è (delizioso e

⁹⁶ Un simile ricordo emerge, nello stesso anno, durante il colloquio con Fabio Gambaro (1993: 11-2): «*Fu Galvano ad avvicinarla alla pittura informale? Sì. C'era in lui una grande avidità di assorbimento che lo spingeva a essere attento nei confronti di ogni novità e quindi anche dell'informale. Egli era molto legato all'astrattismo, in un'epoca in cui il grande dibattito era tra figurazione e non figurazione, dibattito che evidentemente aveva più un valore simbolico che concreto. Proprio questa sua posizione lo isolava un poco dai maestri di allora, Casorati e Menzio*». Dal rapido passaggio, senza un evidente nesso logico, fra informale e astrattismo, non è possibile intuire se Sanguineti stia qui facendo un tutt'uno di queste due espressioni d'arte non figurative, o se invece fra un'affermazione e l'altra sia meglio sottintendere un cambio di progetto della frase attorno al comune argomento della propensione di Galvano verso il nuovo. Come già osservato (cfr. supra), Galvano e gli altri esponenti del concretismo torinese unirono alla ricerca astratta peculiarità pittoriche personali, e quasi tutti si diressero in una seconda fase verso soluzioni sotto molti aspetti vicine all'informale.

⁹⁷ Seppure la vitalità dell'etica non venga certo meno nelle intenzioni dei concretisti milanesi, un pensiero come quello di Galvano, per il quale l'etica è principio e fine alla base di ogni azione, non può che cozzare con l'idea concretista della sintesi fra le arti. Seguendo un ragionamento più «positivamente attualistico» (Mantovani 1999: 62), il concretismo concentra la propria attenzione sul prodotto, come testimonia il testo teorico scritto da Franco Passoni nel n. 12 di *Arte Concreta* (Maffei 2004: 161): «Sintesi è il diretto concorso di tecnici e artisti, sul piano della stretta collaborazione, per il raggiungimento finale d'un "concreto" il quale aderisca alla funzione in armonia di colleganza fra il mondo della forma, lo spazio e l'applicazione pratica dell'opera collettiva [...] Noi affermiamo che il prodotto è l'unico e inequivocabile soggetto sul quale tutti noi dobbiamo concentrare i nostri sforzi».

⁹⁸ La stima reciproca fra i due continuerà anche negli anni successivi, e verrà manifestata anche in pubbliche occasioni: nel 1960 Galvano tiene una mostra personale presso la Galleria Il Canale di Venezia, e Sanguineti ne cura la presentazione. una personale, lo testimonia la bella presentazione scritta da Sanguineti per la mostra personale che Galvano tenne nel 1960, presso. Il testo propone oltre a dare un'intelligente interpretazione dell'opera del pittore (venne infatti ripreso, nel 1962,) che poi comparirà in forma parziale anche nel bollettino

squisito, torniamo a dire), esso non riposa all'interno di questi «documenti», ineliminabilmente preziosi, ma all'interno del documentato (Sanguineti 2017: 71)

Nell'argomentazione di Sanguineti non vi è traccia di giudizio sulla validità estetica delle opere che osserva: ciò che Sanguineti rimprovera è il senso di autocompiacimento che da queste gli sembra provenire. Sotto accusa ricade dunque, prima di tutto, l'atteggiamento critico degli artisti verso il proprio operare.

Non si manca di osservare il formulario utilizzato dall'autore: termini come «delizioso», «squisito» (usati con un'ambigua, voluta enfasi), e, poco più avanti, «arcadia», sono forse più eloquenti delle sue stesse argomentazioni. Il ricorso, una volta ancora⁹⁹, al medesimo lessico utilizzato dal versante neorealista, testimonia il clima di contrastata dialettica fra vecchio e nuovo, figurativo e non figurativo, che colpiva trasversalmente tutti i partecipanti ad un simile scenario. Anche chi, come Sanguineti, osteggia la posizione reazionaria di certa arte realista di sinistra, si trova tuttavia sotto certi aspetti ad attingere al medesimo universo concettuale.

Un'ulteriore evoluzione nel discorso porta Sanguineti a considerare il problema al di fuori dello specifico contesto dei *Documenti d'arte d'oggi*:

I «documenti» riaprono, nel modo più diretto e più efficace, in effetti, la difficile *questio* dell'arte d'oggi, la ripropongono nei suoi termini più immediati, così che quel tanto di *raccolta arcadia* che si ritrova nel fascicolo è per sé atto critico e problema urgente, e se non tocca individualmente che pochi dei collaboratori, pare tuttavia ostinatamente diffondersi come aura comune e non facile a determinarsi (Sanguineti 2017: 71-2)

Pregio dei *Documenti* non è tanto quello di fornire un aggiornamento informativo dell'arte concreta, come essi vorrebbero, ma piuttosto il loro costituirsi come testimonianza della situazione artistica attuale. L'atteggiamento arcadico che in essi si può scorgere non interessa infatti il solo gruppo di artisti presenti fra le pagine della rivista, e diviene il sintomo di una più grave malattia. Come cura a questo erroneo atteggiamento, l'artista (ma il discorso può valere in generale per l'uomo) può usare come arma difensiva la riflessione morale; la quale implica, inevitabilmente, una presa di coscienza sul proprio tempo e sul ruolo svolto, in tale tempo, dal proprio operato:

I «documenti» qui raccolti valgono dunque in primo luogo come specchio in cui è bene che l'uomo d'oggi contempli l'immagine di sé e del proprio mondo, e si apra, in un colloquio sincero, ad una qualche domanda morale. (Sanguineti 2017: 72)

⁹⁹ Come si è visto nel commento ai precedenti articoli, ed in particolare in *Neorealismo*.

Da ultimo, si segnala che l'unico accenno di Sanguineti alla sezione letteraria riguarda: «una composizione poetica di Guglielmi» e «un *Viaggio minimo* di Giò Pomodoro, impaginato con versi di Sanesi»¹⁰⁰ (Sanguineti 2017: 71). Tace invece i testi: *Cristallizzazione* di Nanni Balestrini¹⁰¹, *Il filo di ferro...* di Antonio Radaelli, *Terza marina* di Alfredo Rizzardi e due sue stesse poesie. Si tratta delle prime sezioni della raccolta *Erotopaegnia*, nella rivista pubblicate senza numerazione e con qualche variante nel testo¹⁰².

È interessante osservare le poesie di Sanguineti all'interno di questo contesto dedicato all'arte astratta, poiché esse, a dispetto degli altri componimenti poetici presenti nel volume, appaiono apprezzabili anche a livello visivo. Sotto questo profilo, la versificazione di Sanguineti sembra riflettere nelle sue forme la rigidità spigolosa di certi quadri dell'astrattismo geometrico, esito cui concorre sicuramente la misura impropria del verso, il senso di estraneità suscitato dal latino e la riduzione delle frasi a sintagmi.¹⁰³

¹⁰⁰ Roberto Sanesi, presente con la breve lirica *Vestitur alba clamide*, oltre che poeta fu critico d'arte e letterario. Per *Aut aut* firma, nel gennaio 1957, una delle prime recensioni di *Laborintus*, evidenziandone i legami con la situazione pittorica degli anni Cinquanta, cfr. Fastelli (2017: 263-4 n66). Il cenno all'autore potrebbe dunque essere un segno di riconoscimento di Sanguineti verso il suo recensore. Giuseppe Guglielmi presenta la lirica *Essai sur le vuide*, cfr. Documenti d'arte d'oggi (1957: 75, 113), Maffei (2004: 196); Corinati (1999: 105).

¹⁰¹ La poesia è analizzata da Federico Milone (2013: 75-6). Sanguineti si interessa al lavoro di Balestrini solo dopo aver letto, nel successivo numero del *Verri* (n.4, 1957), le sue poesie *De cultu virginis* e *Apologo dell'evaso*. In una lettera datata 8 febbraio 1958 scrive ad Anceschi: «voglia darmi notizie compiute di NANNI BALESTRINI, di cui leggo sull'ultimo 'Verri' due poesie eccellenti, veramente eccellenti. è giovane, è vecchio? Ha già stampato? Ha collaborato ad altre riviste? se mi volesse dare il suo indirizzo, gli scriverei volentieri», cfr. Sanguineti (2009: 53). Oltre all'esperienza del *Verri*, i due condividono, in questi anni, la vicinanza all'ambiente artistico dei nucleari § II.5.

¹⁰² Per l'analisi delle varianti, cfr. Milone (2013: 80) e Lorenzini (2011: 137-8). Sanguineti nel maggio 1956 invia invano le due poesie ad Anceschi, affinché questi le pubblichi nel neonato *Verri*. Alla inattesa pubblicazione sul periodico del MAC fanno in tempo a precedere, su *Officina*, 9-10 giugno 1957, le due sezioni successive della raccolta, future *Erotopaegnia* 3 e 4. Com'è noto, questa iniziale collaborazione con *Officina* darà adito alla polemica con Pasolini svoltasi fra le pagine della rivista, cfr. Lorenzini (2009: 206-9).

¹⁰³ Elisabetta Baccarani (2002: 109-12) sottolinea invece la similarità con l'arte nucleare: «Immaginiamo, per un momento, di dover confezionare un'edizione illustrata della poesia sanguinetiana degli anni '50. [...] Certo non potrebbero mancare le immagini embrionali e fatali, i bambini sognanti, i paesaggi uterini di Guido Biasi [...]. Nella nostra ipotetica iconografia per *Laborintus* dovremmo senz'altro riservare ampio spazio al Baj prefigurativo del periodo nucleare. [...] Tra figure atomizzate, crani nucleari, spirali, insetti lunari, macchie, colaggi [...] non sarebbe davvero difficile reperire qualche indovinato *pendant* figurativo per le sezioni più «atomiche» di *Laborintus*».

3.2 Segnalazione di *Documenti d'arte d'oggi 1958, Il Verri, 4, 1958*

Nell'autunno 1958 esce un nuovo numero dei *Documenti d'arte d'oggi*, e Sanguineti è chiamato a recensirlo¹⁰⁴. Si tratta dell'ultima pubblicazione del periodico concretista, la cui produzione cesserà con lo scioglimento del gruppo, avvenuto nello stesso 1958.

Il nuovo fascicolo ripropone il *format* tipico dei *Documenti*, volto a catturare l'attenzione del lettore non solo attraverso la proposta dei tanti materiali innovativi (inviti, disegni, testi critici, poesie, opere d'arte...), ma anche mediante la diversificata modalità di assemblaggio che questi ricevono.

Le anime del gruppo sono molte e diversificate, trovandosi a convivere nel medesimo volume riflessioni costruttiviste sul rapporto arte-industria con riflessioni sull'«organicità dell'astrazione»¹⁰⁵, il concretismo del gruppo originario con l'arte nucleare e con la novità rappresentata dall'opera di Piero Manzoni (Maffei 2004: 39).

Nel redigere la recensione, Sanguineti chiama alla memoria le parole usate per i *Documenti* del 1957, ed invita i lettori a «partecipare» alla sua stessa «perplexità e insoddisfazione», prodotta anche quest'anno dalla «raccolta arcadia» che si trova nel volume (Sanguineti 2017: 79). Il commento comincia dunque in tono polemico, sostenuto per tutto lo svolgimento del testo e accompagnato da una continua e tagliente ironia.

La critica, questa volta indicata con termini tutt'altro che criptici, trova subito il suo bersaglio nella «direzione apertamente sperimentale» (Sanguineti 2017: 79) vantata dai *Documenti* fin dalla copertina. Questa espone infatti, incollata sopra una stampa serigrafica di Monnet (Maffei 2004: 39, 200), un'etichetta pubblicitaria ove si può leggere il seguente testo: «contiene all'interno una scultura da viaggio di Munari e una poesia bilaterale di Tullier», cfr. *Documenti d'arte d'oggi 1958*.

L'opera di Munari è fra i primi esempi di sculture da viaggio realizzate dall'artista: si tratta, in questo caso, di un «oggetto pieghevole di cartoncino», racchiuso fra le pagine del volume. Aprendo le pagine, i tagli della carta appositamente piegati si sollevano, rivelando la presenza della scultura¹⁰⁶.

Sanguineti riprende alcuni stralci della descrizione fornita dall'autore stesso, con l'effetto di sottolineare la velleità di un simile oggetto di design:

Per il lettore inesperto diremo subito che il Munari propone come scultura da viaggio un «oggetto pieghevole di cartoncino» (giallo, per l'esattezza), in cui i tagli e le incisioni «seguono l'andamento delle diagonali del quadrato secondo una serie di misure prestabilite», così che «aperto a 45 gradi l'oggetto

¹⁰⁴ L'articolo di Sanguineti esce sul *Verri, 4, 1958*, 125-30; ora anche in Sanguineti (2017: 79-83).

¹⁰⁵ È questo il titolo di un intervento di Dorflès, ora riprodotto interamente in Maffei (2004: 202-3).

¹⁰⁶ La serie delle sculture da viaggio si compone di vere e proprie sculture (non racchiuse cioè fra le pagine di un libro) che devono rispettare il criterio della piegatura e della leggerezza del materiale. Al di fuori del design industriale, l'invenzione ha molto successo proprio nella sua versione editoriale, poiché la tecnica è oggi molto diffusa nel mondo dei libri per l'infanzia. Per un rapido excursus sull'opera di Munari, cfr. Munari (2008).

entra nello spazio tridimensionale con ritmo simmetrico e con movimento incrociato». Si avverte l'osservatore, e il rilievo non ammette replica, che «esiste un legame tra materia e forma» nell'opera d'arte, e che «una scultura è tale in quanto occupa uno spazio a tre dimensioni reali e secondo un certo modo voluto dall'artista». Si tratta dunque, se mai, come forse avremmo anche compreso senza avvertenza alcuna, di porre in questione, appunto, il modo voluto dall'artista (Sanguineti 2017: 79)

Questo «magro giuoco di forbici» non è che il derivato ultimo dell'«inquieta ricerca» che contraddistingue l'arte contemporanea. Riprendendo il paragone ipotizzato da Dorfles fra epoca barocca e secondo Novecento, Sanguineti definisce questo atteggiamento come «neobarocco»¹⁰⁷. Con ironia tratteggia dunque la figura di un «lirico *neobarocco* [corsivo nostro] [...] di non discorde sentire»,

il quale potrebbe utilmente meditare in versi, con viva accensione epigrammatica, come il sentimento delle «oscillazioni del gusto» [...] trovi un suo nitido emblema [...] in questo «oggetto pieghevole di cartoncino», acuta immagine di un effimero innalzarsi di 'oscillanti' immagini, pronte a 'piegarsi', subito e docilmente, di fronte a sperimentazioni ulteriori di ulteriori poetiche, di fronte a proposte tecniche imprevedute e imprevedibili ancora (Sanguineti 2017: 83)

La poesia «bilaterale» di Antonio Tullier si inserisce nella produzione di lirica illustrata che l'autore inaugura nel 1954 in collaborazione con Monnet. Il fine dell'artista-poeta è quello di creare «una concatenazione paritaria fra parola e visualità» (Maffei 2004: 44), ponendosi in tal modo in una direzione affine a quella della poesia visiva¹⁰⁸. La lirica in questione, composta in occasione di una mostra di pastelli di Monnet (Maffei 2004: 45), era «fondata sul permanere in identità, anche per riflessione speculare, di alcune lettere del nostro alfabeto, e segnatamente: A, I, M, O, T, U, V»¹⁰⁹.

Anche in questo caso, Sanguineti non manca di sottolineare il carattere a suo parere superfluo dell'opera:

¹⁰⁷ Il termine e la riflessione provengono dall'articolo *Barocco e neobarocco*, scritto da Dorfles per *Il Verri* (2, 1958, 180-2). Il paragone fra l'epoca barocca e quella attuale si reggerebbe sull'osservazione di un rinnovato gusto per le forme morbide e naturali (per dirla con Dorfles, organiche), in contrapposizione al razionalismo ed al gusto per il rigore geometrico che aveva prevalso fra gli anni Dieci e gli anni Trenta. Si osserva inoltre che un riferimento al barocco è già presente nella conclusiva citazione goldoniana di *Laborintus 23* («et j'avois satisfait le goût baroque de mes compatriotes!»). Secondo l'interpretazione di Risso (2006: 270-84), «il termine 'barocco' non indica, nel nuovo contesto, uno stile specifico o una consuetudine a caricare eccessivamente un'opera secondo un modello nel Settecento percepito come deteriore, poco pulito, pieno di dettagli, ma la possibilità di unire insieme cose sentite come distanti e di aprire al reale». Un reale nuovo, attuale, che contempra «l'unione di razionale e di patetico, di comico e di affezioni del corpo, di corpo e di anima, passioni e intelletto». Ancora, una simile accezione di *barocco* sembra ricorrere nel saggio *Poetica e poesia di Soffici*, uscito su *aut aut*, 24, 1954 e poi riedito in *Tra liberty e crepuscolarismo*, dove si parla positivamente del «particolare realismo analogico e barocco» di Soffici, cfr. Lorenzini (2017: 289-90).

¹⁰⁸ Un esempio ne è stato fornito, nella descrizione del precedente annuario MAC, attraverso il caso della collaborazione Tullier-Fontana.

¹⁰⁹ La chiosa di Sanguineti continua ironicamente: «e notiamo, vera occasione perduta, una molto spiacevole carenza di 125 H, per non dire delle lettere straniere adottabili dal nostro alfabeto, quali Y o W» (Sanguineti 2017: 80).

All'eventuale lirico «neobarocco» noi consiglieremo dunque di insistere, per questa volta, sopra l'ambivalenza della disposizione grafica, rivelatrice di un fondo di metafisico realismo che assai ci stupisce, presso il Tullier, nel caso, giacché la doppia valenza della lettura ci restituisce due volte, per volgere di pagina, un'identica sostanza immutabile, ancorché capovolta nel proprio ordine (Sanguineti 2017: 80)

L'esempio più significativo di questa tendenza sperimentale "nociva" sembra però essere rappresentato da Pietro Manzoni. L'artista è qui presente con tre lavori che testimoniano la sua attività presso il Movimento Nucleare¹¹⁰: riprodotti in bianco e nero, le tre opere del 1957 *Tenderly*, *Paradoxus Smith* e *Igitur* vengono definite da Sanguineti «le sue composizioni più felici», proprio perché «rivelano ancora, presso l'autore [...] quella particolare declinazione del gusto «neobarocco» che è la poetica del movimento nucleare» (Sanguineti 2017: 81).

Manzoni tuttavia, «in palese contraddizione con i principi stessi del nuclearismo», si dirige verso la china pericolosa del vuoto comunicativo. Lo testimonia la sua firma in calce al manifesto *Per la scoperta di una zona di immagini*¹¹¹, qui di seguito citato da Sanguineti, dove l'opera di Manzoni viene spiegata come una ricerca di

«immagini quanto più possibili assolute», di immagini che non valgono per quel che ricordano, spiegano, esprimono, ma valgono «solo in quanto sono: essere» (Sanguineti 2017: 81)

La poetica di Manzoni si curva già, dunque «nella direzione dell'agghiacciante candore delle sue ultime tele» (Sanguineti 2017: 81). Il riferimento va ovviamente ai famosi *Achromes*, di cui il periodico riproduce la versione di tre esemplari in gesso (Picconi-Risso 2017: 84), ma che Sanguineti deve aver visto anche di persona. Afferma infatti di avere «ancora nello sguardo l'impressione paurosa delle 126 sue tele rigorosamente bianche, contemplate nel suo studio pochi giorni fa»¹¹² (Sanguineti 2017: 81).

¹¹⁰ Pur senza perdere la sua autonomia, Manzoni partecipa a varie esperienze collettive dell'epoca, fra le quali appunto quella nucleare e quella concretista. Nel 1957, assieme a Biasi, Colucci, Sordini e Verga firma il manifesto *Per una pittura organica* e il *Manifesto di Albisola Marina*; sempre dello stesso anno, risulta fra i firmatari del manifesto *Contro lo stile*. Nel 1959 fonda assieme a Castellani la rivista *Azimuth*, edita in due soli fascicoli fino al 1960. Pur nella diversità di intenti, la rivista viene considerata una «continuazione» delle pubblicazioni MAC, «non solo dal punto di vista artistico figurativo ma anche tipografico». A ricordarlo è Dorfles stesso, il quale sottolinea tuttavia la maggiore affinità con Castellani rispetto a Manzoni, che ha sempre conservato una maggiore indipendenza d'azione e di poetica, cfr. Maffei (2004: 69-70, 114). Per la riproduzione dei manifesti, cfr. Celant (1990: 213-16), Caramel (1994: 144-5) e Sauvage (1962: 207-10).

¹¹¹ Il manifesto viene redatto nel dicembre 1956, a Milano, e firmato da Piero Manzoni, Camillo Corvi Mora, Ettore Sordini e Giuseppe Zecca, cfr. Maffei (2004: 107). Il testo è riprodotto, fra gli altri, in Celant (1990: 191).

¹¹² Segue la citazione di un verso del marinaio Giacomo Lubrano, eloquente indice della considerazione che Sanguineti riserva a Manzoni: «Con un verso, adesso, del Lubrano, nella sua *Caccia di lepri su la pesta delle nevi nel verno: e dove ha più candor, manca di fede* [corsivo nostro]», cfr. Sanguineti (2017: 81). La sfiducia nutrita per Manzoni emerge anche dalla una lettera scritta ad Anceschi nell'agosto 1960, dove l'artista è posto in parallelo a Mario Diacono (gallerista, critico e poeta vicina ad Ungaretti, cfr. Lorenzini 2009: 213): «ricorda tanto il Manzoni: tipo

Le opere di Munari, Tullier e Manzoni condividono dunque con l'epoca barocca l'attenzione posta sull'acrobatismo tecnico, sulla ricerca della soluzione inedita che desta stupore. A questi elementi si aggiunge, come peculiarità dell'epoca moderna, un atteggiamento che Sanguineti trova sintetizzato in una battuta di Gischia riportata nei *Documenti*. L'artista francese asserisce che, nell'epoca attuale, «Il pittore non sceglie quello che vuol fare, sceglie quello che non vuol fare» (Sanguineti 2017: 82).

L'osservazione stimola Sanguineti a trarre delle considerazioni di carattere generale:

Ebbene, si ha davvero la conclusiva impressione, a libro chiuso, che il repertorio del linguaggio pittorico, per forza di esclusioni, appunto attraverso quella medesima brama apparente di sempre più vaste conquiste tecniche e formali, quale noi quotidianamente verificiamo nelle opere degli artisti, venga restringendosi in misure sempre più coatte e concluse, e che infine tali artisti, sempre meglio consapevoli nelle loro scelte negative, sempre più rigorosi nelle decisioni di quelle regioni che essi intendono respingere energicamente come a loro spiritualmente invisibili e straniere, siano prossimi ad incontrarsi, pur muovendo dalle più diverse zone della cultura d'oggi, e attraverso le strade più discordi, in un centro solo, di solenne e sconcolato silenzio (Sanguineti 2017: 82)

Come accaduto anche negli articoli precedentemente analizzati, più che l'operato dei singoli artisti viene infine considerata rilevante «la qualità dai tempi»¹¹³ da cui essi sono determinati.

È un segno dei tempi, e un segno dei più notabili, questa fuga concorde, tanto superiore alle responsabilità individuali di questo o di quel pittore, di questo o quello scultore, di questo o quel poeta, verso l'imminente punto morto della civiltà figurativa e letteraria contemporanea, un punto dove l'ansia di sperimentazione è destinata a divorarsi infine con i propri denti (Sanguineti 2017: 82)

Citando il critico Santi, Sanguineti osserva che «le grandi crisi della storia dell'arte» avvengono quando gli artisti non manifestano più «una volontà sicura – quasi esistesse una meta da raggiungere», ma operano mossi dalla «necessità di districarsi in qualche modo da un ambiente» che è in via di cristallizzazione. «Siamo ad una nuova cristallizzazione»¹¹⁴, conclude Sanguineti (Sanguineti 2017: 82).

'avventuriero'. ma per nulla avventuroso [...] non crede in niente [...]. fiuta il vento (e fiuta male, regolarmente). ma presto scriverà poesie 'bianche' esattamente come Manzoni dipinge quadri 'bianchi'», cfr. Sanguineti (2009: 183).

¹¹³ Come recita il celeberrimo verso di *Laborintus 1*: «noi che riceviamo la qualità dai tempi», citazione foscoliana che si lega, qualche riga dopo, a quella staliniana «le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni» cfr. Risso 2006: (67, 74-5).

¹¹⁴ Il testo continua: «Così che aveva forse ragione Piovene, se ricordiamo bene, in un suo elzeviro, quando discorreva di una nuova sete di realtà implicita nel *neobarocco* [corsivo nostro] contemporaneo, e prossima ormai a maturarsi e ad esplodere». La frase, di difficile interpretazione, mira forse a comunicare che, entro questa dinamica di cristallizzazione culturale, cresce un germe rivoluzionario che può cambiare le sorti della storia. In tal caso, per quanto riguarda il contesto artistico così come poteva figurare nella mente di Sanguineti, gli attori di questo cambiamento sarebbero da individuare nei pittori nucleari. Il riferimento a Piovene è tratto dall'articolo *Filosofi e Biennale* (La

Fra gli artisti citati, Baj, la coppia Galvano-Montalcini e Fontana¹¹⁵ sono gli unici nelle cui opere il «gusto» neobarocco trova una positiva declinazione, «meno impetuosa e meno provocante» ma maggiormente «limpida» (Sanguineti 2017: 81). Si conferma dunque la vicinanza fra Sanguineti e questi artisti, già osservata nel precedente commento ai *Documenti* (§ II.3.1).

La recensione di Sanguineti si conclude con il commento della sezione letteraria, che nel fascicolo del 1958 comprende più di dieci scrittori¹¹⁶. «Pur giudicando con severità l'annuario», Sanguineti «riserva una valutazione positiva alle poesie incluse nel volume» (Milone 2013: 83 n2). Fra i tanti poeti, egli nomina tuttavia solo una manciata di autori: Balestrini, Guglielmi, Porta, Pagliarani, Erba e Radaelli. L'attenzione riposta su questi nomi è merito, da un lato, di una maggiore maturità compositiva che alcuni di essi hanno dimostrato di aver raggiunto; da un altro versante, si può finalmente riconoscere che il lavoro redazionale del *Verri* sta cominciando a dare i suoi frutti anche sul piano delle relazioni personali e lavorative. Il discorso è sicuramente valido per Balestrini, qui presente con il componimento *Nonostante i colchici*¹¹⁷. Nonostante i legami con la tradizione poetica novecentesca non siano ancora stati del tutto recisi, il componimento segna «un decisivo avvicinamento ai modi poetici del Balestrini novissimo» (Milone 2013: 77), come emerge dalla descrizione fornita da Sanguineti. Come si ha già avuto modo di dire (§ II.3.1), la conoscenza fra i due giovani poeti è molto recente, risalendo al marzo 1958 il primo scambio di lettere (Sanguineti 2009: 154-5). A stimolare l'interesse di Sanguineti verso il collega milanese fu proprio la lettura di alcune sue poesie pubblicate sul *Verri*, cui si accenna anche nella presente recensione:

Fra i testi poetici, per concludere, ci sembrano particolarmente degni di nota, tra gli altri, quelli, tipicamente «neosperimentali», di un Balestrini, che riconferma, con il suo *Nonostante i colchici*, l'avviso sicuro di gusto testimoniato sopra le pagine dello stesso "Verri", con una sua ferma cadenza di ironica narratività (dove l'ironia, pur denunciando sedimentazioni inequivocabilmente restituibili ad una linea

Stampa, 21 settembre 1958, 3), dove si legge di: «un certo barocchismo che si sta propagando nell'arte non figurativa [...] Ed il barocco appare sempre quando l'arte è affamata di natura, di nuove realtà da rappresentare e di contenuti da esprimere» (Picconi-Risso 2017: 85).

¹¹⁵ Di Baj i *Documenti* 1958 riproducono una sezione intitolata *Litografie e ritratti*, su cartoncino rigido ripiegato; di Galvano l'opera *Tristesse d'été* 1949, *Anticipazione* 1953 e un testo dell'autore; di Levi-Montalcini, introdotta da estratti di precedenti presentazioni di Dragone, Sauvage e Carluccio, le opere *Terra bruciata* e *Timbri e rumori*; di Fontana una litografia non titolata, cfr. *Documenti d'arte d'oggi* 1958.

¹¹⁶ Questo l'elenco completo degli autori e delle poesie, in ordine di apparizione: Giorgio Simonotti-Manacorda, *Monferrato*; Nanni Balestrini, *Nonostante i colchici*; Silvio Brandi, *Sputnik*; Giovanni Giudici, *L'incursione sulla caserma*; Giuseppe Guglielmi, *Non ipotetico ritratto*; Luciano Erba, *Molto al di là degli agghiacciati mari*; Renzo Modesti, *Immagini di Bedlington*; Elio Pagliarani, *Come si trasferiscono valute*; Leo Paolazzi, (senza titolo); Galliano Mazzon, *Di mattina all'alba...*; Paolo Radaelli, (senza titolo); Alfredo Rizzardi, *Istantanea di Stratford-Upon-Avon*; Edoardo Sanguineti, *Erotopaegnia*, cfr. Maffei (2004: 200-1).

¹¹⁷ La poesia, che non verrà inclusa nelle successive raccolte dell'autore, è riprodotta in Milone (2013: 76) e Corgnati (1999: 106).

crepuscolare o «neocrepuscolare», scava nei «vieux clichés» linguistici, impiegati come carte di giuoco o tessere di mosaico, con balzi da epigramma in «perpetuum mobile», con le punte equamente distribuite per ogni verso), cfr. Sanguineti (2017: 82-3)

Altri testi «particolarmente degni di nota» di nota sembrano quelli di Guglielmi, con il suo *Non ipotetico ritratto*¹¹⁸,

Di un Pagliarani, alle prese con il più rigorosamente *economico* [corsivo nostro] Pound, nel suo *Come si trasferiscono valute*¹¹⁹, un Pound aggredito, nei modi e nella sostanza, con diligente energia; di un Paolazzi¹²⁰, che rivela un'arguzia sottile e sicura, in un ghirigoro di immagini svelte, divertite, e di assai amaro fondo, nella scettica eleganza del suo raccontino in versi; di un Radaelli, finalmente, che questo sfondo porta in primo piano e sotto piena luce, asciutto, senza distrazioni (Sanguineti 2017: 83)¹²¹.

Meno convinta l'opinione su Erba,

qui fermo ad un esercizio che ci sembra singolarmente facile, con il suo *Molto di là dagli agghiacciati mari*¹²², in cui risuona appena l'eco delle sue scaltre soluzioni, esercizio minore che guida un troppo esile motivo a una distensione di troppo forte responsabilità (Sanguineti 2013: 83)

Anche questa volta, Sanguineti omette di menzionare le proprie poesie, gli *Erotopaegnia* 5 e 7, che figurano già con numero di sezione e testo coincidenti a quelli della futura raccolta, pubblicata nel 1960 (Milone 2013: 81).

Pensa però anche a al suo nome forse, quando, a chiusura dell'articolo, sembra quasi avanzare la proposta di una nuova *generazione*¹²³ di poeti:

E con qualcuno di questi nomi si può attendere ora, da parte di Anceschi, un paragrafo addizionale alla sua «linea lombarda»; taluni testi sono, ormai, lucidamente disponibili (Sanguineti 2017: 83)

¹¹⁸ Continuazione del teso *Hoplà wir leben*, uscito sul *Verri*, 3, 1958 e poi riedito nella miscellanea *Panglosse, Blandimentiis, Ornamentis, Coeteris, Meretriciis. Poesie 1953-1966*, cfr. Picconi-Risso (2017: 83).

¹¹⁹ Che confluirà nel poemetto *La ragazza Carla*, cfr. Picconi-Risso (2017: 84).

¹²⁰ Il componimento di Leo Paolazzi, in seguito noto con lo pseudonimo Antonio Porta, non reca alcun titolo, e non verrà rieditato in successive raccolte. Lo si trova riprodotto in Milone (2013: 78) e Corgnati (1999: 107).

¹²¹ Per l'analisi dei testi di Balestrini, Porta e Pagliarani, cfr. Milone (2013: 71-84).

¹²² Il componimento confluirà nella raccolta *Il nastro di Moebius*, cfr. Picconi-Risso (2017: 83).

¹²³ Nel 1952 Anceschi cura l'antologia *Linea Lombarda*, in cui sono raccolti «testi di autori affini per poetica, situati a cavallo fra la "terza" e la "quarta generazione"», cfr. Tommaso (2007: 43). A questa seguì nel 1954 l'antologia *Quarta generazione*, curata da Luciano Erba e Piero Chiara, alla quale Sanguineti risponde con una severa recensione pubblicata su *Lettere italiane* IV, 4, 1954 (ora riedita in Sanguineti 2009: 228-33 e commentata da Lorenzini 2009: 9-10). La proposta dei poeti citati nei *Documenti* come nuovo capitolo nella storia della poesia italiana va dunque intesa anche come alternativa polemica agli autori della *Quarta generazione* di Erba e Chiara.

Com'è noto, saranno i poeti stessi a recidere i legami con le generazioni precedenti, preferendo dedicare alla propria poesia non solamente un nuovo capitolo, ma un'intera novissima antologia¹²⁴.

¹²⁴ Solo due anni più tardi infatti uscirà l'antologia *I Novissimi: poesie per gli anni Sessanta*, pubblicata nel 1961 per i tipi di Rusconi e Paolazzi ed in seguito più volte ristampata presso Einaudi: dal 1965 fino all'edizione più recente, nel 2003.

4. Due articoli sull'arte informale

Come si è visto in § 3, durante la seconda metà degli anni Cinquanta la cultura artistica italiana vive un momento di accelerazione. Artisti e critici sono meglio informati, e l'Italia è proiettata in una prospettiva internazionale. L'*impasse* fra astrazione e figurazione, forma e contenuto, realismo e astrattismo, può finalmente essere superato, ed anche la penisola apre finalmente le porte a quella che viene definita arte informale.

Data la confusione che coinvolge questo termine, è opportuno riportare alla memoria alcuni concetti ed alcune tappe fondamentali¹²⁵.

Quando si parla di *informale*, non si deve pensare ad un movimento artistico unitario, ma piuttosto ad un «clima» culturale diffuso (Picone Petrusa 1995: 29). Si tratta infatti di una tendenza che si allarga coinvolgendo anche discipline fra loro assai differenti: dalle problematiche del pensiero (l'esistenzialismo, la psicanalisi, la fenomenologia, le scuole di pensiero orientali), alla letteratura (dal teatro dell'assurdo alla *beat generation*), all'arte propriamente detta, sulla quale ci si sofferma qui maggiormente.

Nelle arti plastiche e visive quest'arte viene definita *autre* perché vuole distinguersi dalle altre forme d'arte che l'hanno preceduta, in particolare le avanguardie geometrico-astratte derivate dalla Bauhaus e da De Stijl e l'astrattismo postpicassiano, ma anche, ovviamente, dal realismo sociale. Il termine *art autre* si diffonde all'inizio degli anni Cinquanta grazie al testo che diventerà la base teorica della nuova arte, *Un art autre* di Michel Tapié (1952). I principali autori dell'arte informale operano tuttavia fin dagli anni Quaranta: il biennio il 1945-6 viene generalmente considerato uno dei momenti esordiali della tendenza in Europa. Nel giro di questi due anni esporranno infatti a Parigi, presso la galleria Drouin, i padri dell'informale europeo Wols, Jean Fautrier (con la serie degli *Otages*) e Dubuffet (*Hautes Pates*).

Oltre alla definizione di *altra*, questo tipo di arte riceve anche il nome di *informale*. La parola indica che l'attenzione del pittore non cade più sopra l'aspetto formale del dipinto o della scultura, essendo rivolto il suo interesse verso la materia ed il gesto, ovvero gli elementi stessi che compongono l'opera. Proprio perché l'aspetto formale è secondario, un'opera informale può prevedere esiti dall'aspetto informale quanto figurativi (Picone Petrusa: 29, Poli 2003: 264).

La parola, traduzione del francese *informel*, si diffonde in occasione della mostra *Signifiants de l'Informel* svoltasi a Parigi nel 1951 presso lo studio Facchetti¹²⁶. Questa mostra assieme alla precedente

¹²⁵ Si fa qui riferimento principalmente: per il caso internazionale, a Pasini (1996), Picone Petrusa (1995) e Poli (2003); per il caso nazionale e torinese, Pasini (1996: 298-368), Fagiolo dell'Arco (1993), Bourel (1993), Poli (1932²); utili anche Fastelli (2017) e Spignoli (2017).

¹²⁶ Vi esporranno Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Michaux, Ripelle e Serpan, cfr. Pasini (1996: 180).

Véhémencens confrontées, svoltasi nello stesso anno presso la Galleria Dausset¹²⁷, aprono ufficialmente la nuova tendenza (Pasini 1996: 180, Poli 2003: 264-5, Picone Petrusa 1995: 30).

Gli artisti informali operano per lo più come singoli, conducendo ricerche individuali frutto di personali poetiche ed esperienze di vita. In Europa, la maggior parte di essi è tuttavia accomunata da un pensiero di matrice individualista ed esistenzialista (Picone Petrusa 1995: 29), e la loro fortuna è legata alla sponsorizzazione di critici d'arte.

Nonostante in Europa l'informale stia vivendo negli anni Cinquanta il suo apice, in Italia la tendenza si diffonde solo nella seconda metà del decennio, soprattutto nella fase di consolidamento ed esaurimento. Come si è visto infatti, il dibattito italiano è rimasto per molto tempo fermo all'opposizione astratto-figurativo, su cui ha influito anche la condizione storico-politica, e le aperture verso l'estero riguardano per lo più la Francia postpicassiana. Non mancano tuttavia ricerche che anticipano i tempi: in tal senso vanno considerati soprattutto i lavori del gruppo Origine (Burri, Colla, Capogrossi, Ballocco), dei Nucleari, dello spazialista Fontana, di Vedova e Pizzinato. In Piemonte e in Liguria hanno inoltre sede la particolare esperienza internazionale del Movimento per una Bauhaus Immaginata (1951) e degli Incontri Internazionali della Ceramica (1954). A quest'esperienza partecipa, fra gli altri, l'italiano Pinot Gallizio, destinato a diventare uno dei tramiti per lo sbarco di Tapié in Italia (Bourel 1993: 124).

Proprio in Piemonte, e precisamente a Torino, Tapié «aveva trovato una situazione favorevole» per il suo «lavoro di promozione culturale e commerciale dell'arte informale internazionale»¹²⁸. Ciò si deve soprattutto all'azione della Galleria Notizie fondata nel 1947 da Luciano Pistoï, in precedenza critico d'arte per *l'Unità*. Notevole importanza ebbe anche la rivista della galleria, *Notizie Arti Figurative*, diretta da Pistoï, Benoldi, Crispolti, cui collaborarono diversi artisti e critici, fra cui Tapié, cfr. Bourel (1993: 124), Poli (1983²: 63-4), Fagiolo dell'Arco (1993: 137-8). Notizie diventa in breve tempo «il centro dell'attività artistica d'avanguardia a Torino», allestendo mostre dei maggiori artisti italiani e internazionali: è qui che si svolge, nel maggio 1958, la *Prima mostra di pittura industriale* di Pinot Gallizio, dove «le tele sono presentate avvolte su rulli, srotolate e appese sulle pareti e anche indossate da ragazze che sfilano» (Poli 1983²: 64); sempre nel 1958, presso la galleria espongono, fra gli altri, Wols, Jorn, e il torinese Spazzapan; negli anni a seguire troveranno posto i lavori di artisti del calibro di Fontana, Burri, de Kooning, Pollock, Dubuffet e Fautrier.

¹²⁷ Vi espongono Bryen, Capogrossi, de Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russell, Wols.

¹²⁸ Cfr. (Poli 1983²: 63-4). Nel 1960 a Torino Tapié fonda infatti il suo International Center of Aesthetich Research.

4.1 Fautrier all'Apollinaire, Il Verri, 1, 1959

Su *Il Verri*, 1, 1959¹²⁹, Sanguineti pubblica una recensione della mostra personale di Jean Fautrier, tenutasi a Milano presso la Galleria Apollinaire. La rassegna, curata da Guido Le Noci, ripercorre l'attività del pittore dal 1928 fino al periodo attuale, consentendo al visitatore della mostra di osservare il processo evolutivo che parte dagli esordi dell'anteguerra, passa attraverso il ciclo degli *Otages* (1943-4) e prosegue infine verso la composizione più serena delle nature morte (*Les objets*, 1955)¹³⁰.

Sebbene nei lavori degli anni Venti e Trenta vi siano delle anticipazioni dei futuri sviluppi informali, è solo a partire dagli *Otages* che la pittura materica di Fautrier passa un punto di non ritorno. In questi dipinti l'artista elabora magistralmente la tecnica della *haute pâte*, sostituendo la tradizionale "immagine" dipinta con «strati di colore bianco e colla, raggrumato con spatolate ampie e raccolte come fosse un intonaco»; questo spesso strato di pasta non ricopre tutta la tela, ma lascia spazio ad uno sfondo costituito in genere da «cera su cui viene lasciata cadere densa polvere di pastello» (Pasini 1996: 201-2).

Gli *Ostaggi* che danno il nome alla serie di quadri sono i soldati francesi presi in ostaggio e poi uccisi dai nazisti durante la strage di Oradour-sur-Glane. Sebbene il soggetto non sia dipinto, dalla pittura sembrano emergere delle figure riconoscibili; esse appaiono tuttavia «in forma larvale, fantasmatica, allusiva», generate direttamente «dalle pieghe della materia-luce di per sé stessa espressiva». Prive di qualsiasi allusività simbolica, le immagini appaiono» quasi «come una sorta di memoria interna della sostanza pittorica» (Poli 2003: 265-6).

Nonostante alla base della sua opera vi sia un fatto storico-politico realmente accaduto, l'opera di Fautrier non vuole porsi come presa di posizione ideologica, ma piuttosto come esternazione di una condizione esistenziale. Tale condizione, riprodotta nei quadri da nuclei figurati (gli *Otages*, gli *Objets...*), viene estraniata dal contesto e posta «all'attenzione quasi con vocazione d'assoluto» (Pasini 1996: 204). A ciò si deve l'utilizzo dello spazio vuoto intorno alle *alte paste*: esso ha la specifica funzione di astrarre il soggetto dal contesto.

È stato osservato come proprio questo isolamento della figura, questa alienazione dal contesto, si traduca in una riduzione di tensione che l'autore sembra compensare con un «*quid* estetizzante» (Pasini 1996: 204): dove manca la materia, non a caso, prende posto uno sfondo piatto e lucido che non esclude una concessione al piacere della vista (Picone Petrusa 1995: 32). Una situazione che non si verifica nei lavori di altri informali, che, permettendo alla materia di espandersi liberamente all'interno del quadro, non

¹²⁹ Ora in Sanguineti (2010: 198-9).

¹³⁰ Gli ultimi dipinti esposti risalgono al 1957-8. Il catalogo della mostra contiene testi di André Malraux, Jean Paulhan, Herbert Read e Guido Le Noci, cfr. Catalogo *Fautrier*, n.n. Per un approfondimento sull'opera di Fautrier, cfr. Pasini (1996: 193-214) e, di carattere più sintetico, Picone Petrusa (1995: 30-2) e Poli (2003: 264-6), principali punti di riferimento per questa sezione del lavoro.

sminuiscono la tensione di caotica della realtà vissuta, dimostrando di possedere uno sguardo più acuto e penetrante sul presente (Pasini 1996: 204).

Nell'intervista rilasciata a Ida Gianelli (1993: 46), già più volte menzionata, Sanguineti accenna allo sconcerto che un pittore informale poteva suscitare nel pubblico del dopoguerra, quando il gusto medio delle città era ancora sintonizzato sulla paesaggistica: «passare dai paesaggi piemontesi a Fautrier era davvero un grande salto. Era il momento del passaggio alla cultura d'avanguardia, e s'incontrava resistenza, non solo all'arte ma anche alla letteratura e alla musica». Del resto, la grande impressione che i dipinti dell'artista francese dovevano aver suscitato in Sanguineti è testimoniata dalla composizione, nel gennaio 2003, di un'eccfrasi poetica intitolata *Otages*¹³¹.

Un racconto diverso, più polemico, è invece quello apparso sul *Verrì* nel 1959. Così comincia la cronaca della visita alla mostra:

Arrivo, di fronte ai quadri di Fautrier, in un caotico pomeriggio milanese, dalle sale della mostra di B. [Baj, ndt], portando ancora, inquietanti, nelle mie orecchie, le parole acerbe, impietose, dello stesso B. [Baj, ndt], contro il pittore parigino, contro la sua scaltra cucina artistica (Sanguineti 2010: 198)

Sanguineti si unisce alla posizione dell'amico, e non esita a descrivere l'effetto sortito dai quadri come una

macerazione elegante su cui concregono, come un lucido muschio iridato, sensibilismo corrotto e putrefazione raffinata: un profumo di squisiti cadaveri emana da queste pareti, circola in quest'ambiente, implacabile (Sanguineti 2010: 198)

Con una cruda metafora, forse un macabro rimando agli *Ostaggi* raffigurati da Fautrier¹³², Sanguineti paragona i quadri dell'artista a degli «squisiti cadaveri». Con queste poche parole, egli giudica l'operato di Fautrier ad un tempo esangue ed estetizzante. Ma non basta: il morbo che affligge questi quadri sembra avere un potere contagioso, poiché l'intero ambiente della mostra ne risulta affetto.

Non piace inoltre a Sanguineti «la firma di André Marlaux», braccio destro di De Gaulle, in calce alla presentazione della famosa esposizione tenutasi nel 1945 presso la Galleria Drouin, per l'occasione riprodotta nel catalogo della mostra milanese. L'arte di Fautrier conta troppi ammiratori interessati, e dietro di essa si può infatti scorgere

¹³¹ Pubblicata nella raccolta *Varie ed eventuali*, la poesia è in realtà un omaggio al musicista Vinko Globokar (Lorenzini 2017: 294). Si riportano qui di seguito i versi di chiusura: «[...] in una corrosa / materia, sporca e quasi cancerosa, / forma di carne informe, un subadamo, / fatto di poltiglia e fango, in un ricamo / di stracci di epidermide grumosa: / (quasi un Fautrier, per capirci, tradotto / in gemiti di strilli, tra stridori / straziati): è questo che rivedo, sotto / polpe di suoni, colori di orrori / crostosi, tra ritmemi di osso cotto / in spappolati tumori, rumori».

¹³² La descrizione nel suo insieme ricorda infatti una velata eccfrasi delle opere dell'artista.

inevitabile ormai, e non meno pronta a scaltramente esercitarsi, l'arte del generale De Gaulle; con questo pittore la Quarta Repubblica muore, in sede culturale, esattamente come muore, in sede politica, con l'uomo di Colombey. È un'intiera stagione della storia francese, insomma, quella di cui Fautrier celebra, con così discreta eleganza, gli affascinanti funerali (Sanguineti 2010: 198)

Pur in assenza di espliciti chiarimenti, dal paragone con il capo di stato francese si può dedurre che la stagione culturale che Fautrier chiuderebbe sia quella della ricostruzione postbellica, con tutto il *côté* ideologico e culturale ad essa legato: finito il tempo della speranza collettiva, «l'artista vive un vero e proprio ripiegamento su se stesso» e l'attenzione ricade sull'individuo e sulla sua esistenza (Picone Petrusa 1995: 29). Perdendo la memoria dal proprio ruolo sociale, sembra suggerire Sanguineti, l'artista produce un'arte esanime e ieratica, indifferente agli accadimenti del reale e per questo connivente con le forze al potere, da cui si fa docilmente guidare¹³³. «È l'età dell'*informel*, l'età che stiamo vivendo: "beauty" e "fear"»¹³⁴ (Sanguineti 2010: 199).

L'insicurezza sembra infatti dominare le scelte degli artisti, che non riescono ad avanzare nuove proposte ed operano solo per «categorie negative»¹³⁵. Coerente è in tal senso la predilezione di Sanguineti per i pittori nucleari: questi artisti, che mai accettarono di vedersi costretti sotto le etichette dei critici, vengono oggi considerati una delle tante espressioni artistiche nate dal clima informale (Picone Petrusa 1995: 40-42; Poli 2003: 265, 271-2). La loro autonomia e il ruolo che svolsero come precursori dello stile neofigurativo li colloca tuttavia in una posizione *borderline*, tanto che il loro nome compare solitamente anche negli studi sui nuovi movimenti realisti del secondo Novecento, cfr. (Pinna 2012/2013: 19-23). Il loro manifesto *Contro lo stile*, stilato nel 1957 e firmato da un cospicuo gruppo di artisti, si conclude con queste parole, che certo dovettero essere gradite a Sanguineti: «Noi affermiamo l'irripetibilità dell'opera d'arte: e che l'essenza della stessa si ponga come *presenza modificante* [corsivo nostro] in un mondo che non necessita più di rappresentazioni celebrative ma di presenze»¹³⁶.

¹³³ Opinione condivisa anche da Fastelli (2017: 217), secondo il quale ciò che Sanguineti non condivide nell'opera di Fautrier e nella vulgata dominante dell'*art autre* è la «poetica dell'indifferenza», seguendo la quale l'arte «pone se stessa unicamente come il portato di una condizione storica, di una crisi storica, per essere precisi, ma lo fa senza alcuna ipotesi trasformativa della realtà», cfr. Fastelli (2017: 217).

¹³⁴ Sanguineti cita dall'introduzione inglese di Herbert Read al catalogo della mostra («Magis is an ambiguous word, implying sometimes beauty, sometimes fear», cfr. Sanguineti 2010: 199).

¹³⁵ Cfr. Sanguineti (2010: 199). Costatazione già fatta da Sanguineti nella recensione ai *Documenti d'arte d'oggi 1958*, riferendosi in particolare agli *Achromes* di Manzoni, cfr. § II.3.2.

¹³⁶ In calce al manifesto, che rappresentò un significativo momento di aggregazione europea, si possono leggere le firme di Arman, Enrico Baj, Bemporad, Gianni Bertini, Jacques Colonne, Stanley Chapmans, Mario Colucci, Dangelo, Enrico De Miceli, Reinhout D'Haese, Wout Hoeboer, Hundertwasser, Yves Klein, Theodore Koenig, Piero Manzoni, Nando, Joseph Noiret, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Pierre Restany, Saura, Ettore Sordini, Serge Vandercam, Angelo Verga. Cfr. Picone Petrusa (1995: 42) e Caramel (1994: 144-5), dove è possibile leggere integralmente il testo del manifesto.

Il poeta conclude sottolineando che il suo giudizio non vuole colpire in particolare l'opera di Fautrier, il cui valore

s'intende, nei suoi limiti scoperti, non si contrasta: qualcosa di "completo" e di "intero"¹³⁷, in qualunque modo. Ma si ripete, per il suo caso, l'evidenza di una trascrizione documentaria. Nelle sue pitture, di una bellezza crudele e senza energia, è il grafico fedele, ancora una volta, di una condizione del tempo storico, di una disposizione umana, virtuosamente indifferente e viziosamente intelligente, che si consuma senza riscatto e senza speranza (Sanguineti 2010: 199)

Da ultimo, un utile paragone fra la poetica di Sanguineti e quella di Fautrier può essere svolto intorno al tema della *rovina*¹³⁸. Nella recensione or ora analizzata Sanguineti definisce l'opera di Fautrier una «perfezione di rovina» che si purifica «per gradi» (Sanguineti 2010: 198). Si è già osservato come l'artista, in linea con la poetica dell'*hic et nunc* informale, prediliga alla prospettiva storica lo smarrimento nell'attimo presente. Nella sua opera tuttavia questo presente esprime solo una porzione di realtà, e l'isolamento dell'*hatue pâte* all'interno della tela esemplifica l'astrazione dell'opera rispetto al contesto storico sociale da cui deriva. Il quadro propone, in conclusione, una realtà in rovina, ma al contempo la purifica, offrendo l'illusione di un utopico mondo dove l'individuo è scisso dal contesto collettivo.

In relazione alla propria opera, il poeta utilizza invece il concetto della *rovina* per spiegare la funzione del plurilinguismo e della citazione all'interno di *Opus metricum*. Ne dà testimonianza l'intervista rilasciata nel 1965 a Ferdinando Camon (1965: 217-39), da cui si cita abbondantemente:

tutte le lingue (almeno nel *Laborintus*, per fermarmi ad esso, ma questo vale anche per gli inserti che esistono in *Erotopaegnia* [...]) in fondo sono da me trattate come lingue morte: anche il francese che impiego è un *vecchio* francese, di natura libresca, ma non fruito nel senso della citazione, del richiamo al classico, dell'autorizzazione, ma come qualcosa di *dissotterrato dalle rovine*. Allora: poiché [fra Eliot e Pound] il punto di riferimento era piuttosto Eliot [...], potrei dire che il *Laborintus*, da questo punto di vista, è una specie di *Terra desolata* alla rovescia: nel caso di Eliot il piano delle citazioni è caratteristico, ed egli stesso, all'interno della Terra desolata, dichiara che si tratta di frammenti usati come puntelli per sostenere le rovine ("These fragments I have shored against my ruins"). Nel caso del *Laborintus*, si

¹³⁷ Parole riprese da *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler, da cui Sanguineti riporta la seguente citazione: «ciò che caratterizza una forza creatrice in declino è l'informe e lo sproporzionato di cui l'artista abbisogna per produrre ancora qualcosa di completo e di intero», cfr. Sanguineti (2010: 199).

¹³⁸ La questione è suggerita da Fastelli (2017: 227-8), che si sofferma sopra l'interessante paragone fra la poetica del frammento in Sanguineti ed Ungaretti, proponendo come minimo comune denominatore proprio la poetica informale. A questo riguardo, cfr. anche Spignoli (2017: 120-134) e Lorenzini (2017: 286-95), ove si tocca anche il legame fra Fautrier ed Ungaretti, e fra quest'ultimo e Sanguineti.

manifesta un orizzonte di rovine irredimibili, invece, immediatamente. Cioè *il mondo della cultura, della tradizione culturale, diventa una mera galleria di mummie esibibili*.

L'esibizione della «rovina», che il poeta non intende sorreggere bensì additare¹³⁹, risponde a quello che è il problema primario nelle prime due raccolte: la capacità della poesia di rappresentare una realtà autentica, senza mistificarla attraverso l'espressione artistica. Non un'ingenua mimesi dunque, ma un realismo che sottintende «una percezione *autentica* del reale, ove per autentica s'intende ideologicamente orientata in modo storicamente valido, cioè tale da soddisfare alle esigenze sociali in una nuova prospettiva sociale» (Camon 1965: 226, 230).

¹³⁹ Il concetto è ribadito in Sanguineti (2000: 297): «è chiaro, non raccoglievo e rimescolavo frammenti per frenare una rovina, ma per mettere a nudo, rovinosamente, rovine su rovine».

4.2 'Arte Nuova' a Torino. Il Verri, 4, 1959

Nell'estate 1959 il critico Tapié, in collaborazione con Pistoï, organizza presso il Circolo degli artisti di Torino la rassegna *Arte Nuova – Esposizione internazionale di pittura e scultura*¹⁴⁰. Si tratta di una mostra molto importante, che prevede la presenza di settanta artisti provenienti da tutto il mondo: per l'occasione, si trovano raccolte opere dei più importanti informali americani (Pollock, Kline, de Kooning, Tobey...), europei (Appeal, Degottex, Fautrier, Tápies, Wols...), giapponesi (gruppo Gutai) e italiani (Burri, Fontana, Moreni, Capogrossi, Vedova...). L'esposizione avrà una notevole risonanza, e rappresenta per l'Italia una tappa fondamentale non solo dal punto di vista dell'informazione artistica ma anche sul piano organizzativo e mercantile¹⁴¹.

Una "filosofia della pittura moderna" è ancora da scrivere, ma bene si può intendere (o indovinare) quale incredibile ricchezza di svolgimenti questo tema potrebbe offrire a uno studioso sottile (Sanguineti 2010: 213)

Questo l'esordio scelto da Sanguineti per la recensione della mostra, scritta per *Il Verri* nell'agosto 1959¹⁴². Oltre alla consueta ironia destinata alle recensioni poco lusinghiere, l'incipit del testo anticipa la traccia che Sanguineti intende seguire nello svolgimento del suo discorso. Ancora una volta, la riflessione si manterrà infatti ad un livello di speculazione filosofica più che estetica, e porterà più volte l'attenzione sulla necessità di una messa a punto teorica della situazione artistica attuale.

Un primo stimolo in tal senso proviene dalla presentazione scritta da Tapié per il catalogo della mostra. Il critico propone ai visitatori di interpretare la mostra attraverso

"deux points de vue" dialetticamente complementari [...] incarnati nelle battute di un giovane scrittore ("on aurait pu appeler ce Festival le Festival de la Solitude, tant chaque élément, chaque artiste, est individué, personnalisé, isolé, dans le contexte") e di una collezionista di grande e profonda esperienza, secondo la caratterizzazione offerta dal critico stesso ("ce qui est extraordinaire dans cette enorme et complexe exposition, c'est qu'elle a l'unité d'une grande collection privée"), cfr. Sanguineti (2010: 213)

Sanguineti accoglie la suggestione di Tapié, interrogandosi sulla convergenza di questi due tratti opposti, individualismo e unità, i quali si trovano a coesistere all'interno della mostra. Partendo dal motivo dell'unità («verificabile a prima vista», cfr. Sanguineti 2010: 213), il poeta si domanda come valutare

¹⁴⁰ Oltre ai due nomi citati, fecero parte del comitato organizzatore Angelo Dragone, Coichi Tominga e la direzione del Circolo degli artisti e dell'Associazione arti figurative di Torino. Il catalogo, curato da Dragone, contiene testi introduttivi di Tapié e Pistoï, cfr. Poli (1983²) e Catalogo *Arte Nuova*.

¹⁴¹ Cfr. Poli (1983²: 65 e 65 n27), cui si rimanda anche per l'elenco completo degli artisti.

¹⁴² Cfr. *Il Verri*, 4, 1959, p. 104; ora in Sanguineti (2010: 213-15).

un'affinità di gusto che lega fra loro non solo diverse nazioni, ma addirittura tre diversi continenti. Posto che una parziale risposta si può trovare nel criterio selettivo operato dagli organizzatori, il vero motivo «nasce *in re*, dalla congiuntura storica, più che mai propizia (anzi, più che mai costretta) a tale internazionale convergenza» (Sanguineti 2017: 213-4). Come già osservato nelle precedenti recensioni, l'autore interpreta l'espressione artistica come specchio di una condizione storica.

Stando le cose a questo modo, la seconda peculiarità della mostra, l'individualismo, non può che profilarsi come un'inquietante condizione esistenziale del mondo presente. Ben distante dallo spirito propositivo ed ecumenico del dopoguerra, l'uomo nuovo che si affaccia verso il decennio Sessanta è ripiegato in sé stesso e si rifiuta di agire:

Se leghiamo ora, all'antitesi della "collectionneuse", la tesi del "jeune écrivain", la conclusione che si presenta sinteticamente aperta è questa folgorante frustrazione della individuale libertà creativa, per cui il "festival della solitudine" confessa, con immediato e spontaneo gesto, l'anonimato storicamente fatale di ogni solitudine collettiva (massime se piuttosto onanisticamente goduta che acerbamente sofferta, patita). Dalla prefazione del libretto come dalle sale della esposizione giunge insomma l'immagine di una costante, iterata confessione pittorica (o plastica) non poco sconcertante, proclamando qui ognuno, e ognuno a modo suo, si capisce, con monotona ostinazione, lo stesso referto, sociologico e psicologico, intorno alla propria condizione invalicabilmente monastica (Sanguineti 2010: 214)

Il pegno da pagare per questa libertà individuale che non deve niente a nessuno (la confortante ideologia del «FAY CE QUE VOULDRAS», cfr. Sanguineti 1010: 214), è l'esaurimento stesso della creatività artistica:

la libertà estetica, oggi come oggi, per pagare l'elefantiasi della propria illusione, deve cibarsi ad un tempo della propria carne tumorale. Oltre il limite della angosciante rivelazione di un Wols¹⁴³ e della orgiastica proclamazione di un Pollock¹⁴⁴, non è difficile osservare, in questa tebaide, il consumarsi della libertà artistica in libertà calligrafica (Sanguineti 2010: 214)

Gli artisti che si riconoscono sotto la definizione dell'*art autre* non si accorgono che la loro «saggia anarchia» è ormai diventata inoffensiva, ed «attende tranquilla il giusto salotto» nel quale gli acquirenti potranno farne vanto e ornamento. Anche gli artisti di indiscutibile talento come i «padri solenni» Wols e

¹⁴³ Presente con una pittura del 1946, cfr. *Catalogo Arte Nuova*: 89.

¹⁴⁴ Pollock espone un olio del 1949, *Arrosage*, cfr. *Catalogo Arte Nuova*: 71.

Pollock non possono essere salvati da questo comune destino, e si trovano ormai celebrati in «ogni rotocalco [...] anche presso i barbieri»¹⁴⁵ (Sanguineti 2010: 214).

I due pionieri non sono però gli unici «artisti autentici» che Sanguineti ammette di «incontrare, passando da una sala all'altra: da Burri a Yoshihara, da Delahaye a Tobey, da Brown a De Kooning, la selezione dimostra di potersi collocare a un livello di indiscutibile certezza» (Sanguineti 2010: 214).

Proprio la presenza di nomi così importanti richiede un'adeguata riflessione: «questa mobilitazione di forze e forme europee, americane e giapponesi» richiede «a gran voce la trascrizione su un piano moralistico» (Sanguineti 2010: 214).

Segue l'analisi di quello che Sanguineti considera l'errore, sul piano della poetica, nel quale persistono artisti, critici e organizzatori della mostra: l'incapacità di opporsi a questa tendenza inerziale che trasforma la «libertà artistica in libertà calligrafica» (Sanguineti 2010: 214) si trasforma in connivenza verso la decadenza dell'arte. L'arte *autre*, sorta come risposta artistica alle esigenze di un mondo *autre*, quello del dopoguerra, attraversa ora una fase di stagnazione culturale:

L'esito presente della vicenda non-figurativa replica, per l'"art autre", la contraddizione del più immediato ieri: l'involuzione calligrafica non restaura soltanto l'eterna condizione degli epigoni, ma la corregge in un senso specificamente allarmante, poiché insinua il tema della gratuita sublimazione estetica per ogni palmo di tavola dipinta e per ogni spanna di struttura plastica (Sanguineti 2010: 214)

Tale dubbio può essere suscitato in particolare dalla linea di ricerca seguita, in area francese, da artisti come Michaux, Mathieu e Degottex, la cui opera, mischiando ascendenze surrealiste a studi sulla cultura e la calligrafia orientale, arriva ad un automatismo segnico raffinato ed essenziale (Poli 2003: 267-8). L'atmosfera di rarefazione respirata nelle sale della mostra viene esemplificata infatti attraverso un ironico aneddoto che ha come protagonisti l'«elegantissimo "Bushido" di Degottex»¹⁴⁶ e una visitatrice americana, che si sofferma ad ammirare il dipinto «in estatica contemplazione»¹⁴⁷ (Sanguineti 2010: 215).

Questa mistica dell'*hic et nunc*, intesa come atteggiamento che non solo taglia i ponti con il passato, ma cui è indifferente anche il futuro (Pasini 1996: 19,22), non può che cozzare con l'ideologia di Sanguineti, «sensibilissimo [...] al richiamo del presente», ma di un presente posto rigorosamente in prospettiva storica (Lorenzini 2003: 207).

Questa distanza fra Sanguineti e l'arte informale non coinvolge tuttavia l'intera produzione artistica di questa tendenza. Trasformatasi verso la fine degli anni Cinquanta in un «"accademia" generalizzata e

¹⁴⁵ Non viene incluso nell'elenco invece Fautrier, presente alla mostra con un *Paesaggio* del 1928 (Catalogo *Arte Nuova*: 42) «per ragioni che il lettore di questa rivista forse rammenta ancora», cfr. Sanguineti (2010: 214). Il riferimento va ovviamente all'articolo *Fautrier all'Apollinaire*, cfr. § II.4.1.

¹⁴⁶ Per l'opera e la biografia dell'autore, cfr. Catalogo *Arte Nuova*: 37.

¹⁴⁷ «in aria, pollice teso, mormorava rapita essere quella, anche quella, quale esperienza!», cfr. Sanguineti (2010: 215).

standardizzata» (Pasini 1996: 23-4), la stagione informale nella sua prima fase aveva rivestito un ruolo di arte d'opposizione, aprendo una strada innovativa e attuale alla rappresentazione della realtà:

il rifiuto della rappresentazione figurativa [...] non significava, in principio, siffatta degustazione. Erano tragiche torte in faccia, quelle, e non già torte di schiuma e di biscotto per la vetrina del pasticciere (o del Circolo degli Artisti). I comitati d'onore hanno nomi squisiti, ma hanno ormai castrato egregiamente, di giorno in giorno, siccome sogliono, l'impeto vitale della protesta e della violenza, anarchica davvero un tempo e, per quel che era dato, libera davvero e ineducata e assai poco domestica: con quale coscienza dei limiti storici e delle ragioni storiche, per l'appunto! (Sanguineti 2010: 215)

L'articolo si conclude con il consueto richiamo alla coscienza critica dell'artista:

D'accordo: la pittura non modificherà il mondo, ma dal mondo sarà modificata (se il mondo, per intanto, modificato sarà); ma non si chiede all'artista quel che come artista non può dare; si chiede (ché il moralismo conclude, come deve, predicando) che assuma più critica coscienza del proprio critico operare e, infine, più autentica libertà (Sanguineti 2010: 215)

Questa osservazione di buon senso risulta tuttavia più articolata rispetto alle affermazioni moralistiche dell'autore viste in precedenza. Dire che la pittura «non modificherà il mondo» significa anche liberare l'arte dal compito di intervenire direttamente sulla contemporaneità. Oltre a constatare un'ovvia distanza dalle posizioni pedagogiche del neorealismo, va rilevato che, a quest'altezza cronologica, l'attenzione di Sanguineti ricade sopra una dimensione di responsabilità interiore, legata alla coscienza ed alla volontà dell'artista. Una condizione di impegno, questa, che certo non verrà mai meno, ma che assumerà in seguito una forma differente, spostandosi dal piano etico a quello politico, dal soggettivismo esistenzialista all'oggettivismo marxista, e con quest'ultimo, alla teoria dell'ideologizzazione del linguaggio¹⁴⁸.

Dalle posizioni del Sanguineti critico d'arte è possibile dunque passare a quelle del Sanguineti poeta, che proprio nel 1959 conclude la composizione di *Opus metricum*¹⁴⁹: la ricerca di un nuovo realismo si realizza certamente entro un «orizzonte fortemente ideologizzato» (Lorenzini 1978: 36), ma tale operazione viene svolta «secondo un'opzione, per così dire, volontaristica che in seconda istanza è sicuramente un indirizzo politico, ma che, primariamente, è il portato di una disposizione etica» (Fastelli 2017: 216-7).

¹⁴⁸ Un importante lavoro di documentazione sul passaggio dall'esistenzialismo al marxismo nella formazione di Sanguineti è in Baccarani (2002: 17-43).

¹⁴⁹ Stando alle datazioni proposte dall'autore in Segnalibro, l'ultima poesia di Erotopaegnia risale al maggio 1959, cfr. l'indice del volume in Sanguineti (2010¹).

5. Il dibattito sulla nuova figurazione

Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio del nuovo decennio la cultura visiva italiana vive una serie di cambiamenti che sembrano determinati dal desiderio emergente, in molti artisti, di abbandonare la poetica soggettivista e nichilista dell'informale. Questi «giovani artisti rifiutano di concepire il senso dell'esistere in termini strettamente inerenti alla loro individualità, e [...] sentono come ineluttabile la necessità di mettersi in gioco nella contingenza del reale». Sul piano pittorico, questa comune esigenza non si traduce in un diretto rifiuto dell'informale¹⁵⁰, ma nel tentativo di conferire a quest'ultimo una nuova «volontà di comunicazione», che si traduce in una nuova attenzione posta sopra la presenza di immagini figurative (Casero 2012: 46-7).

Nel mondo artistico si viene dunque delineando l'idea di una tendenza definita *nuova figurazione*, termine col quale si usa genericamente indicare l'operato «di artisti e gruppi di artisti che, tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, realizzarono opere figurative, ma avvalendosi di mezzi e conoscenze dell'esperienza informale». Quella della *nuova figurazione* è dunque una categoria controversa, con la quale non si può indicare una tendenza autonoma quanto piuttosto una fase di transizione e di rielaborazione teorica all'interno del percorso che porta dall'informale alla pop art (Pinna 2012/2013: 5).

In Italia, una prima tappa di questo nuovo indirizzo è la mostra *Possibilità di relazione*, organizzata nel 1960 a Roma dai critici Enrico Crispolti, Emilio Tadini e Roberto Sanesi¹⁵¹. La rassegna conta una cospicua presenza di pittori appartenenti al gruppo del realismo esistenziale¹⁵², nelle cui opere gli elementi figurativi sono appena suggeriti, organizzati in «immagini allusive» che paiono «coagularsi spontaneamente sulla tela» (Casero 2012: 50). In queste opere la realtà emerge dunque caotica e frammentaria, incapace «di riassemblarsi, se non in forme provvisorie e instabili» (Pinna 2012/2013: 25). Da questa prima esperienza deriva la mostra *Alternative Attuali. Rassegna internazionale di architettura, pittura e scultura d'avanguardia*, tenutasi all'Aquila nel 1962 e curata da Crispolti e Antonio Bandera¹⁵³.

Fra le tappe italiane della neofigurazione vanno inoltre inserite le mostre dell'inglese Francis Bacon, il cui originale stile pittorico, che univa problematiche esistenzialiste a crude e verosimili rappresentazioni,

¹⁵⁰ Come si è avuto modo di dire in § 4, la non-figuratività non è un tratto distintivo dell'informale. Molti artisti informali riproducono infatti nelle loro opere figurazioni più o meno pronunciate: si pensi a Dubuffet, De Kooning, Fautrier ecc., cfr. Poli (2003: 263-283), Picone Petrusa (1995: 29-42).

¹⁵¹ Alla mostra, tenutasi alla Galleria L'Attico, espongono i pittori: Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Vasco Bendini, Mino Ceretti, Gianni Dova, Cesare Peverelli, Concetto Pozzati, Bepi Romagnoni, Piero Ruggeri, Emilio Scanavino, Sergio Vacchi e Tino Vaglieri, cfr. Casero (2012: 49).

¹⁵² Il gruppo si forma a Milano fra il 1954 e il 1956. Vi partecipano Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni, Mino Ceretti, Giuseppe Banchieri, Tino Vaglieri, Floriano Bodini e Gianfranco Ferroni, cfr. Ferrari (2006: 6), Caramel (1994: 219-22), Negri (1995: 22-3).

¹⁵³ La mostra si organizza come ciclo triennale (1962, 1965, 1968). Per informazioni, cfr. Casero (2012: 49) e Pinna (2012/2013: 23-7).

esercitò sugli italiani una notevole influenza. La prima esposizione italiana di Bacon si tiene alla Biennale di Venezia del 1954, ma la sua diffusione avviene solo qualche anno più tardi grazie alla mostra itinerante del 1958¹⁵⁴ e soprattutto alla retrospettiva che ebbe luogo, nel settembre 1962, presso la Galleria di Arte Moderna di Torino (Pinna 2012/2013: 32; Fagiolo dell'Arco 1993: 141).

A livello internazionale, un momento importante si ha con l'esposizione parigina *Pour une nouvelle figuration*, tenutasi nel 1961 alla galleria Mathias Fels di Parigi; ad essa si ispirò due anni più tardi la nota rassegna fiorentina intitolata *La nuova figurazione* (§ II.5.1). Le influenze più vitali arrivano tuttavia da oltre oceano, dove questo clima di «appassionato interesse per la figura» (Fagiolo dell'Arco 1993: 132) viene preannunciato dalla mostra *The new images of man*, che si tiene al Museum of Modern Art di New York nel 1959, incentrata sulle opere di artisti come Karel Appel, Francis Bacon, Willelm De Kooning, Alberto Giacometti e Jean Dubuffet. La mostra è d'altra parte una delle numerose prove di forza con cui l'arte statunitense sta dimostrando all'Europa la propria centralità a livello non solo creativo, ma anche ideologico e mercantile. Con la Biennale di Venezia del 1964, l'assegnazione del Gran Premio a Robert Rauschenberg determina la consacrazione ufficiale Pop Art e l'identificazione di New York come nuova capitale dell'arte (Poli 1995: 9; Pinna 2012/2013: 5-7; Fagiolo dell'Arco 1993: 141).

La strada che porta al superamento dell'informale si compone dunque di varie esperienze, non sempre facilmente distinguibili fra di loro, se non a posteriori. La tendenza neofigurativa sembra infatti poter accontentare i protagonisti di ogni fazione artistica e intrecciare «interpretazioni differenti, talvolta persino inconciliabili» (Trimarco 1991: 104): oltre alla già sottolineata connessione con l'arte informale, la paternità di questa corrente è rivendicata anche dai sostenitori della corrente realista. Presa coscienza che un eccessivo coinvolgimento in questioni di natura extra-artistica non era più considerato accettabile, alcuni storici protagonisti del realismo italiano come Zigaina, Francese e Pizzinato «ripresero un lavoro sulla forma che era stato messo tra parentesi» (Negri 1995: 22). Dalle pagine del Bollettino della *Nuova Pesa* di Roma, galleria di punta del realismo, il critico Antonello Trombadori poteva dunque finalmente proclamare «la morte della falsa distinzione tra figurativo e non figurativo, al fine di uno pseudoconcetto sul quale si è retta in questi quindici anni la battaglia teorica e pratica contro il realismo. Noi non respingiamo il termine di 'nuova figurazione', ne rivendichiamo anzi la paternità, essendoci sempre battuti per far luce sul fatto che il preteso superamento della natura figurativa del linguaggio plastico e pittorico altro non era se non figurativismo che si vergognava di sé stesso, 'involuzione figurativa'» (Pinna 2012/2013: 28).

Contrariamente a quanto affermato da Trombadori, il pericolo nascosto dietro l'etichetta di nuova figurazione era proprio quello far apparire la nuova tendenza come una rivincita dell'immagine

¹⁵⁴ La rassegna ebbe sede in tre diverse città: a Torino presso la Galleria Galatea, a Milano alla Galleria dell'Ariete e a Roma all'Obelisco, cfr. Pinna (2012/2013: 32).

rappresentativa su quella aniconica, riportando l'attenzione sopra l'ormai logora *querelle* che in Italia solo recentemente era stata accantonata. Per l'opinione pubblica almeno la questione sembra porsi in tal senso: venendo a sommarsi ad una matassa terminologica che già in precedenza si era fatta aggrovigliata, la nuova figurazione contribuisce a promuovere l'erronea interpretazione dell'informale quale diretto derivato dell'astrattismo o suo equivalente lessicale. Una testimonianza del clima di confusione che faceva da sfondo alle dinamiche artistiche del periodo proviene dall'inchiesta *Concerto a più voci sull'arte oggi: opinione di trentadue artisti, venticinque critici e nove mercanti d'arte*, pubblicata nella primavera del 1963 sulla rivista *Civiltà delle macchine*¹⁵⁵. Nel *reportage*, le domande che i curatori Gino Montesanto e Giuliana Zavadini pongono agli intervistati palesano la diffusione di un'opinione simile a quella sopra evidenziata. Obiezioni sull'imprecisione delle richieste vengono infatti sollevate da numerose e autorevoli voci, come Enrico Crispolti:

Il quesito dà per scontato che l'informale rappresenti l'ultima ipotesi nell'ambito della cosiddetta arte astratta, o non figurativa. È tuttavia facile obiettare che questa interpretazione [...] non risponde alla verità dei fatti. Storicamente è stata proprio la poetica informale, dalla metà degli anni Quaranta, [...] ad impostare una problematica prescindente completamente dall'antitesi figurazione-non figurazione che è invece uno dei miti non solo delle correnti astratte, ma anche di quelle figurative, fra le due guerre (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 44).

Altri tentano poi una migliore impostazione del problema. Questa l'opinione di Renato Barilli:

quello che là [nell'informale] era germinale, qui si distende, si articola, si arricchisce di particolari e di circostanze. [...] Lo sguardo dell'artista ora intende fissare, constatare, descrivere, entrando quasi in gara con le tecniche della fotografia e del cinema [...]. È una vasta fame di obiettività, di precisione: precisione nel fissare i singoli brani, poiché per il resto l'artista attuale, a differenza di chi segue il figurativo tradizionale, si riserva di farne un uso liberissimo, di montarli, di mescolarli e giustapporli come meglio creda, senza alcuna soggezione alla verosimiglianza naturalistica (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 41).

Fra i nomi dei critici intervistati, compare anche quello di Edoardo Sanguineti. L'opinione rilasciata per il periodico, in seguito mai ripubblicata, è forse la sua prima testimonianza in merito alla nuova figurazione, e merita di essere ampiamente citata:

La crisi dell'arte non figurativa è verificabile (e da tempo, ormai) [...]. Vogliamo affermare che da un lato si assiste, come si deve, alla lunga e sterile agonia dell'astrattismo [...]: e si può bene dichiarare che, per

¹⁵⁵ Cfr. *Concerto a più voci sull'arte oggi*, *Civiltà delle macchine*, XI, 2, marzo-aprile 1963, 37-54.

tale riguardo, l'astrattismo sta morendo nella sua giusta, vaticinabile morte naturale, rivelando, per infiniti sintomi, la spontanea tendenza di ogni stile, nel suo stadio crepuscolare, a precipitare in una sorta di strana inerzia sclerotica e congestionata ad un tempo, i suoi movimenti estremi. D'altro lato, a correzione e a confutazione del confuso epigonismo dominante sopra tale versante, [...] si assiste ad un sempre più sicuro affermarsi di quelle tendenze che, sotto l'ambiguo nome di «nuova figurazione» o sotto nomi diversi, sono venute riproponendo, con vivacità di anno in anno crescente, una concreta problematica figurale. [...] l'arte non figurativa abbraccia, nell'avventura del nostro secolo, due ordini nettamente differenziati (o nettamente differenziabili per meglio dire) di poetiche: le poetiche di carattere simbolico-segnico, in cui si affermò un violento distacco da ogni tentazione naturalistica, e che in tale distacco fondarono le loro giustificazioni più profonde, le loro essenziali ragioni espressive, e finalmente offrirono i loro più autentici risultati; e le poetiche, invece, che in parte furono delle prime uno spurio sottoprodotto formalistico (e in parte una mera replica in forma di farsa, secondo la nota legge) legate tutte a un'estetica, più o meno nitidamente confessata, della pura visibilità, e documentate in opere in cui il non voler significare nulla fu ostentato vanto [...]. Tracciare con nettezza i confini tra questi due versanti di ricerca è compito storiografico di estrema urgenza, tanto più che si tratta ormai di postuma impresa [...]. Non sembri allora cosa paradossale il concludere che l'astrattismo simbolico-segnico, nato da una volontà di «presentazione» del reale direttamente contraria, insieme, alla «rappresentazione» naturalisticamente intesa e alla insignificanza procurata del formalismo astratteggiante, non fu propriamente antfigurativo [...]. Fu, e voleva e doveva essere, non figurazione, per chi aveva, e voleva, e doveva avere della figurazione (o eventualmente ha ancora) una nozione rozzamente dimidiata. E tutto ciò implica, per noi, che la «nuova figurazione», nelle sue direzioni più autentiche [...] è direttamente l'incorrotta figlia di quel tale astrattismo di cui dicevamo ora, tanto legittimamente fondato e legittimato [...]. Sia allora lecito qui ricordare che chi scrive tra i firmatari del manifesto antiabstracto di Napoli del gennaio 1959, che fu promosso, tra gli altri, da un Baj, da un Persico, da un Del Pezzo. Ricordo questi nomi, che mi sono cari, perché così direttamente vengo a rispondere anche a chi desidera i nomi di artisti già perfettamente indicativi. [...] l'opera di Baj, in particolare, nel suo decennale cammino, è la testimonianza più esplicita e solenne che una «nuova figurazione» è da noi autenticamente nata, e ha tracciato già sentieri numerosi di ricerca, e ha offerto già indiscutibili capolavori. Ma intanto [...] già si aprono equivoci nuovi, e con l'inevitabile *querelle* della «nuova figurazione» trovano passaporto altri sofismi. Il cielo non vorrà che si concedano oggi, in grande premura, a ogni paio d'occhi che vedono, immediate patenti di nobiltà. Torna minacciosa la «vecchia figurazione», in questa nostra terra, che rimane dei ciechi... (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 47-8).

Come si evince dall'intervista, il poeta è un fermo sostenitore della tendenza neofigurativa, che considera una necessaria svolta per superare forme artistiche ormai inadeguate, quali l'informale, trasformatosi in «epigonismo», e le tendenze naturalistiche. Al di là di una certa confusione a livello terminologico, data dal valore polivalente attribuito al termine astrattismo, emerge una personale visione delle faccende artistiche. A tal proposito varrà, anche se fuori contesto, l'affermazione di Curi (1965: 96-111), secondo cui

Sanguineti configura «una sorta di legge della dialettica artistica» che illustra «come il superamento di una situazione di epigonismo si attui efficacemente solo attraverso la contestazione della sua matrice».

Al contrario di altri critici, che si soffermano sulla distinzione di astrattismo, informale e nuova figurazione in relazione al differente approccio del pittore verso il mondo¹⁵⁶, Sanguineti concepisce ogni fase artistica come necessario capovolgimento di una fase precedente, quando questa sia ormai arrivata ad esaurire la propria carica creativa (considerata cioè, per dirla con Sanguineti, «la spontanea tendenza di ogni stile, nel suo stadio crepuscolare, a precipitare in una sorta di strana inerzia sclerotica e congestionata»¹⁵⁷). Saltando dunque a piè pari la tappa dell'astrattismo concreto, dato ormai per assodato il suo superamento grazie all'esperienza informale, il poeta si sofferma su quest'ultima tendenza dividendola in due categorie di poetica o, se si vuole, in due tempi. Il primo tempo corrisponde al momento autentico della creazione artistica, identificato in quelle che Sanguineti chiama «poetiche di carattere simbolico-segnico» (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 48). Con questa categoria egli vuole indicare quelle esperienze di informale che intrattengono «maggiori rapporti con la tradizione surrealista della *scrittura automatica* [corsivo nostro] e con le indagini sul segno di Klee», cfr. Picone Petrusa (1995: 35). Questa modalità espressiva viene usata da autori come Hartung, Wols, Pollock, il gruppo Cobra ed il gruppo nucleare nella sua prima fase¹⁵⁸.

Il secondo tempo riceve invece una categorizzazione più generica, venendo a identificarsi con tutte le esperienze artistiche ritenute mere imitazioni e, in quanto tali, «spurio prodotto formalistico» (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 48). Questo secondo gruppo può essere fatto coincidere con tutta l'arte informale prodotta nel periodo di esaurimento della tendenza, e, per le motivazioni viste in § II.4.1, anche con alcuni pionieri come Fautrier.

Tracciati i confini fra questi due versanti dell'esperienza informale, Sanguineti passa ad illustrare il concetto di figurazione. Esso coincide con «una volontà di *presentazione* [corsivo nostro] del reale»: tale volontà è stata espressa, nell'epoca immediatamente precedente a quella coeva, proprio da quell'«astrattismo simbolico-segnico» la cui esistenza si poneva al contempo come opposizione «alla *rappresentazione* [corsivo nostro] naturalisticamente intesa» (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 48) e alla vacuità delle sperimentazioni inerziali dell'informale.

¹⁵⁶ Si cita a titolo esemplificativo l'opinione di Francesco Arcangeli, ma gli esempi sono numerosi: «I dilemmi fra astrattismo e realismo, o tra figurazione e non figurazione, anche se non privi di senso, ne sottendono uno più profondo che concerne il rapporto fra l'artista e la realtà, la natura, la vita. Questo rapporto, naturalmente inabolibile, esiste anche nell'astrattismo classico, ma esso si costituisce proprio attraverso un apparente e voluto distacco intellettualistico; nell'informale invece il rapporto è quello d'una partecipazione la più profonda possibile», cfr. (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 38).

¹⁵⁷ Cfr. *Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 47-8. In sede letteraria questa teoria, che trova la sua prima elaborazione nel saggio *Da Gozzano a Montale* (cfr. Sanguineti 1961), viene applicata procedendo in direzione opposta a quella dei crepuscolari e degli ermetici: come sottolinea Curi (1965: 96-111) «Sanguineti si rendeva conto che stabilire un rapporto dialettico con le esperienze cronologicamente più vicine avrebbe significato [...] far durare una situazione, non capovolgerla. Assumendo a oggetto di contestazione i testi più rappresentativi del Novecento italiano egli riusciva invece a evitare [...] la mediocrità di sperimentazioni che ad altro non potevano portare che a prolungare, mascherandola, una perplessità epiginica».

¹⁵⁸ Questi artisti trovano infatti un giudizio positivo negli articoli di Sanguineti analizzati in § II.4.2 e § II.5.

Così dicendo, Sanguineti taglia una netta linea di demarcazione fra la vecchia e la nuova figurazione, nascendo quest'ultima, finalmente, proprio da quella prima fase informale che sbarra la strada alla riproduzione mimetica e naturalistica. Con uno spostamento verso la dimensione letteraria, merita attenzione l'intervista rilasciata a Camon (1965: 226), che palesa una poetica unitaria che si estende dall'arte alla poesia: «Ho scritto il *Laborintus*, ben convinto che fosse più realistico di quello che allora in Italia passava per poesia realistica; e sono convinto che *Purgatorio de l'Inferno* segni una linea assai più realistica di tante altre che oggi vantano una maggiore aderenza al reale. Le ragioni dell'avanguardia sono, insomma, per me, quelle di una maggiore possibilità di realismo»¹⁵⁹.

La testimonianza rilasciata per *Civiltà delle macchine* si conclude con la dichiarazione che in Italia già da molti anni degli artisti operano una simile figurazione *autre*: si tratta dagli artisti Luca, Biasi, Di Bello, Persico, Del Pezzo, Fergola, Baj, il cui *Manifesto di Napoli* (1959), come si avrà modo di vedere in § II.5.1, viene firmato anche da Sanguineti e Balestrini.

Lo scrittore tuttavia rimane perplesso circa la sorte futura di questa tendenza, e chiude dimostrando una certa disillusione circa l'assennatezza dei contemporanei, in questi tempi ed in « questa nostra terra, che rimane dei ciechi» (*Civiltà delle macchine*, XI, 2, 1963, 48).

¹⁵⁹ Sul tema, cfr. Risso (2006: 35-6 e 270-74).

5.1 Per una nuova figurazione

Nel dicembre 1963 il *Verri*, 12, pubblica un fascicolo speciale dedicato all'arte, intitolato *Dopo l'informale*. Interpellato ancora una volta come critico d'arte¹⁶⁰ Sanguineti dà il suo contributo alla discussione scrivendo un articolo dal titolo *Per una nuova figurazione*¹⁶¹, nel quale tenta di tratteggiare il cammino della nuova corrente artistica in Italia.

Il testo comincia con un commento della mostra internazionale *La nuova figurazione*¹⁶², tenutasi fra l'11 giugno e il 6 luglio 1963 presso la sala espositiva La Strozzi di Firenze. Sanguineti era stato incaricato di scrivere per il catalogo una presentazione su due suoi conterranei, Piero Ruggeri e Sergio Saroni¹⁶³, ed in quell'occasione si era lasciato andare a dichiarazioni di viva speranza ed entusiasmo:

per questo transito operativo ormai pubblicamente sancito, dalla prefigurazione alla figurazione, non vediamo soltanto l'affermarsi di un adeguato rispecchiamento espressivo della presente situazione umana e culturale, e l'obbiettivo riconoscimento, portato *in re*, a amici che da molto tempo si travagliano nella direzione più probabile e feconda¹⁶⁴: diciamo ancora che si offre l'occasione di una vera rottura di fronte alla pigrizia di troppi calcoli freddamente deduttivi [...]. Così, mentre le metamorfosi del gusto giungono a scoprire tutta la loro arbitraria ed economica insincerità, e deragliano in gruppo, si presenta, per la prima volta forse in tutto il dopoguerra, l'opportunità di un efficace chiarimento, di una vera rottura dei ranghi. Le vecchie tavole si stanno infine spezzando, e il

¹⁶⁰ La rivista si apre con tre saggi di ampio respiro curati da Crispolti, Menna e Barilli; l'intervento di Sanguineti si colloca invece fra gli interventi più sintetici di Dorfles, Calvesi, Tadini, Vivaldi, Boatto e Volpi, cfr. *Verri*, 12, 1963.

¹⁶¹ L'articolo, uscito sul *Verri*, 12, 1963, è ora riedito in Tommaso (2004: 45-9) e Sanguineti (2010: 216-20)..

¹⁶² Alla mostra partecipa una numerosa e composita folla di artisti: Karel Appel, Eduardo Arroyo, Enrico Baj, Antonio Bueno, Jean Corneille, Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Lucio Del Pezzo, Jean Dubuffet, Bernard Dufour, Friz Hundertwasser, Asger Jorn, Robert Lapoujade, Jan Lebenstein, Silvio Loffredo, Bernardino Marinucci, Echaurren S. Matta, Alberto Moretti, Gastone Novelli, Teresa Pagowska, Achille Perilli, Mario Persico, Eduard Pignon, Hans Platschek, Mario Prassinis, Antonio Recalcati, Mimmo Rotella, Piero Ruggeri, Sergio Saroni, Antonio Saura, Mario Schifano, Emil Schumacher, Sergio Vacchi, Venturino Venturini. Il catalogo contiene una nota di Mario Bègomi e un saggio di Jean-Louis Ferrier; gli artisti sono presentati da testi di José-Augusto França, Jean-Louis Ferrier, Friedrich Bayl, Vicente Aguilera Cerni, Raymond Cogniat, Zdzyslaw Kepinski, Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Enrico Crispolti, Laura Vinca Masini, Maurizio Calvesi, cfr. Catalogo *La nuova figurazione*, n.n.

¹⁶³ Cfr. *Ruggeri, Saroni*, in Catalogo *La nuova figurazione*, n.n., poi riedito in Tommaso (2004: 39-44). I due pittori torinesi vengono portati alla ribalta dal critico Carluccio, e fin dalla seconda metà degli anni Cinquanta «sono presenti nelle maggiori rassegne nazionali con quadri in cui le valenze neorealistiche del primo momento tendono a lasciare il posto a suggestioni gestuali materiche proprie dell'espressionismo astratto americano, senza comunque scomparire del tutto». Nel 1957 Pistoia li fa esporre presso la Galleria Notizie definendo la loro pittura «antinformale» (Poli 1983²: 61). In seguito, Ruggeri è presente alle rassegne di stampo neofigurativo *Possibilità di relazione* (1960, Roma) e *Alternative attuali* (1962, L'Aquila), mentre Saroni espone alla mostra *12 maestri della terza generazione* (1961) presso la Galleria La Nuova Pesa, accanto a Ajmone, Attardi, Brunori, Chighine, Francese, Guerreschi, Romiti, Sughi, Tabusso Vespignani e Zigaina, cfr. Pinna (2012/2013: 24-5, 72). Sanguineti nota positivamente Saroni fin dalla IV edizione di *Francia-Italia*, § II.2. Entrambi gli autori sono presenti infine all'esposizione della *5ª mostra d'arte Moderna* tenutasi a Torre Pellice nel 1954, per cui Sanguineti cura l'introduzione al catalogo, cfr. Catalogo *5ª mostra d'arte Moderna*, n.n.

¹⁶⁴ Il riferimento va agli amici nucleari, già ricordati nella dichiarazione rilasciata per *Civiltà delle macchine*, § II.5.

registro dei valori presenta una sua nuova verginità, quale pareva ragionevolmente impossibile, ormai, a verificarsi (Tommaso 2004: 40).

Considerato che fin dall'articolo *Neorealismo*, scritto ben quindici anni prima, Sanguineti auspicava per l'arte italiana l'approdo ad «un nuovo contenuto etico» che avrebbe portato ad «una esperta verginità d'arte» (§ II.1), è facile comprendere la gioia che nutre il tono messianico qui utilizzato.

A pochi mesi di distanza, l'articolo sul *Verri* sembra però voler ritrattare l'esaltazione espressa nel catalogo della mostra. L'esposizione fiorentina aveva avuto il merito di confermare l'attenzione del mondo artistico verso il fenomeno neofigurativo, ma non era riuscita a fornirne una chiara interpretazione: la rassegna «allineava» infatti artisti internazionali «delle più diverse tendenze, mantenendo così la definizione “nuova figurazione” nell'ambito dell'ambiguità» (Pinna 2012/2013: 30).

L'autore dunque commenta:

In complesso, giova riconoscerlo, eravamo ottimisti: non diremo che la mostra abbia approfondito il discredito che circondava l'idea di una “Nuova Figurazione”, ma diremo che sicuramente non riuscì ad attenuarlo. [...] Si capisce che l'esposizione fiorentina abbia un po' sciupato l'occasione buona per fondare una qualche critica discriminazione, livellando impavidamente i più diversi risultati e i più diversi conati figurativi (né qui discutiamo tanto di valori pittorici, quanto, semplicemente, di valori figurativi), rimescolando le carte di un giuoco che, per sé, era anche troppo confuso (Sanguineti 2010: 216).

In realtà, già nel catalogo della mostra Sanguineti avanzava delle preoccupazioni verso la «*querelle* critica» che si alza attorno al fenomeno artistico, temendo che, da quella che sembrava presentarsi come una «schermaglia» di «mere denominazioni»¹⁶⁵, potessero nascere «nuovi equivoci» tra la vecchia e la nuova figurazione (Tommaso 2004: 40-1).

Rimane tuttavia convinto

che convenisse allora, più che mai, intervenire, e proprio aprire illimitati crediti, a favore di una nozione che ci sembra conservare, ancora e sempre, un'assoluta centralità. [...] bene o male il discorso era avviato: e conviene non lasciarlo più cadere (Sanguineti 2010: 216).

¹⁶⁵ «vittime dei tempi ci parranno allora, in primo luogo, gli artisti e le loro opere, e proprio molti e molte tra quelli e quelle che ci sono più care, e che ben di rado possono sottrarsi, per forza di cose, al giuoco delle più inconciliabili etichette critiche, in cui vengono di volta in volta costretti [...] pena l'esclusione immediata da non si sa quale concluso giuoco del dialogo contemporaneo, dal vigilato giardino di quelle che vengono definite come le forze attive e operanti», cfr. Tommaso (2004: 39). L'accusa riguarda sicuramente anche il caso specifico dei pittori Ruggeri e Saroni, oggetto di una “contesa” fra i critici Carluccio e Pistoì che li inquadrarono, rispettivamente, come informali e «antinformali», cfr. Poli (1982²: 61).

Proponendosi dunque di continuare la battaglia avviata, Sanguineti tenta di fornire gli strumenti informativi necessari per quella «critica discriminazione» necessaria a fondare dei nuovi «valori figurativi» che ritiene sia mancata alla mostra. Segue una cronaca di quella che il poeta considera la storia della nuova figurazione, riconosciuta, come già visto nell'inchiesta *Concerto a più voci sull'arte oggi*, nel lavoro artistico dei nucleari milanesi e napoletani. Sebbene la critica odierna propenda per conferire alla nozione di *nuova figurazione* un'accezione più ampia, va sottolineato che la rilevanza assunta da Baj e dal Gruppo 58 in merito alla nuova tendenza è un dato comunemente riconosciuto¹⁶⁶. Il caso di Baj è forse il più noto: la sua pittura automatica degli esordi rappresenta una delle prime espressioni dell'informale in Italia, ma non manca fin da allora l'emersione di immagini fra l'informe e il figurativo. Questo «gestualismo che origina forme umanoidi e figurazioni colte nel loro istante aurorale» (Caramel 1994: 136) incontrerà infatti ben presto la definizione di *Prefigurazione*, termine che dà il titolo alla mostra di Baj, Colombo, Dangelo e Mariani tenutasi nel 1953 presso lo Studio B24 di Milano.

Sanguineti riporta le parole scritte dal critico Enrico Brenna per il catalogo della mostra: parole che completano l'operazione artistica conferendogli un esplicito contenuto critico (Caramel 1994: 138):

(Questi pittori), una volta disintegrata, tentano di ricomporre la pittura, ne ricercano i simboli e le ragioni di vita. Sono in fase che diremo prefigurativa e la loro materia tende a prendere una forma che, se non è ancora definita, lo è in divenire. [...] Queste ricerche non restano un fatto casuale ma convergono in un sentimento ben chiaro in tutti: il desiderio di ricondurre la pittura a un aspetto figurativo (Sanguineti 2010: 217).

Sempre nel 1953, i pittori napoletani Guido Biasi e Mario Colucci si recano a Milano per incontrare Baj e conoscere il programma dei nucleari. Da questo primo incontro seguirà un lungo periodo di collaborazione, che culmina nel 1959 con la mostra *Gruppo 58 + Baj*: in quell'occasione viene redatto il *Manifesto di Napoli*, cui aderiscono «per consenso di poetica» anche Balestrini e Sanguineti. Con il *Manifesto di Napoli*, scrive il poeta, «la protesta figurativa» poteva ormai dirsi «matura e ferma»: «si trattava ormai, non di prefigurazioni, ma di nuove figurazioni, precisamente»¹⁶⁷. A questo anno risalgono infatti i primi *Generali*

¹⁶⁶ A titolo esemplificativo, cfr. Dorflès (1984: 101-4), Dorflès (1993: 131-41) e Pinna (2012/2013: 19-23).

¹⁶⁷ Cfr. Sanguineti (2010: 217). La storia dei nucleari e del Gruppo 58 verrà più volte ricordata da Sanguineti negli anni a venire, divenendo, come ammette lui stesso, un vero «chiodo» fisso, cfr. l'articolo *Proposta per una figurazione veramente nuova*, uscito su *Marcatre*, 26/27/28/29, IV, 1966, 428-9, e, oltre ad esso, l'articolo *Risemantizzazione del reale*, uscito su *Marcatre*, 14/15, 1965, 26-7, poi riedito in Sanguineti (2010: 259-61) e la presentazione *L'ultimo manifesto*, scritta per il catalogo della mostra di Baj, *Opere 1951-2003* (Skira, Milano, 2003), poi ripubblicato in Sanguineti (2010: 254-6). Riferimenti bibliografici su questi stessi eventi sono: Bacarani (2002: 107-16) e bibliografia ivi indicata, Schwarz (1994) e le schede relative ai pittori nel sito <http://www.verbapicta.it/>. Il testo del *Manifesto di Napoli* è riedito in Sauvage (1962: 210) e Celant (1990: 234).

di Baj ed anche nel gruppo napoletano si incontra un graduale avvicinamento «verso l'area delle ricerche oggettuali» (Caramel 1994: 142).

Nel 1959 avviene inoltre la fondazione della rivista del Gruppo 58, *Documento Sud*, cui Sanguineti partecipa fin dal primo numero pubblicando la poesia *Il palombaro e la sua amante*, dedicata al pittore Guido Biasi¹⁶⁸. Si tratta del primo di una lunga serie di componimenti dedicati ad artisti amici: sebbene questi testi vengano in seguito relegati in "appendice" fra la produzione minore, è lecito constatare che si tratta di un tipo di composizione mai abbandonato, costituente una sorta di binario parallelo alle poesie confluite nella produzione maggiore¹⁶⁹. Nate da vere e proprie collaborazioni con artisti o come semplice omaggio, queste poesie testimoniano non solo la costante vicinanza di Sanguineti ai fatti dell'arte, ma anche il suo coinvolgimento personale e professionale.

Percorso il cammino della nuova figurazione fino al tempo presente, Sanguineti torna a riflettere sugli avvenimenti dell'anno 1963. Nonostante la presenza di Baj, Del Pezzo, Dangelo e Persico¹⁷⁰, la mostra tenutasi alla Strozzi di Firenze non soddisfa, come si è visto, le sue aspettative. La mobilitazione di forze che si muove intorno alla nuova figurazione produce però anche frutti positivi, che per Sanguineti si concretizzano, nel luglio della stessa estate, nella mostra *Visione-Colore* tenutasi a Venezia nella nuova sede espositiva di Palazzo Grassi¹⁷¹. La rassegna guida il visitatore attraverso un percorso che dalle «cariche espressionistiche» e dagli «umori surreali» del gruppo Cobra porta ai lavori di «Dubuffet, Alan Davie e Sam Francis, il gruppo Spur e Baj» (Sanguineti 2010: 218): artisti questi, tutti riconducibili ad una forte matrice surrealista e distinti da un programma artistico che, oltre a fissare i presupposti del lavoro pittorico, comprende un forte coinvolgimento politico (Picone Petrusa 1995: 38-42). I loro nomi andranno dunque compresi entro quell'«astrattismo simbolico-segnico» che, nell'inchiesta di *Civiltà delle macchine*, Sanguineti aveva indicato come il movimento precursore della nuova figurazione.

Nonostante la mostra non pretendesse di fornire una «un ripensamento adeguato del problema» sotto il profilo storico e critico, essa «gettava le basi di una riflessione che era davvero orientata, finalmente, nella direzione corretta» promuovendo chi, «in anni difficilissimi», aveva lottato per «la buona causa

¹⁶⁸ Cfr. *Documento Sud*, 1, 1959, consultabile anche online presso il sito <http://www.capti.it/index.php?lang=IT>. La poesia venne in seguito ripubblicata nel volumetto del 1962 *K. e altre cose* per confluire poi in *Segnalibro* (Sanguineti 2010²: 349). La collaborazione di Sanguineti per la rivista partenopea continua anche negli anni seguenti: cfr. i fascicoli *Documento Sud* II, 3, 1960 e II, n. 5, 1960, consultabili online al sito sopracitato.

¹⁶⁹ Un'accurata analisi di questa produzione, raccolta nella sezione *Fuori Catalogo* di *Segnalibro*, e ne *Il Gatto lupesco* è fornita da Luigi Weber (2004); per i testi dedicati ad artisti confluiti ne *Il Gatto lupesco*, un utile prospetto è inoltre fornito da Tommaso (2004: 33-5).

¹⁷⁰ Gli artisti, cui si unisce Roberto Crippa, sono presentati nel catalogo da Dorfles. Baj espone due opere del ciclo degli *ultracorpi*: *Personaggi in montagna* e *I fidanzati con la suocera*; Dangelo, definito da Dorfles «uno dei più interessanti nel panorama della *figurazione-astratta* [corsivo nostro] dell'ultima stagione italiana» è presente con *The Unforgettable* e *Suburban Eyes*; Del pezzo e Persico presentano due tavole polimateriche: *Ritratto di un grande amico al museo* e *Grande scrittura* il primo, *Totem* e *La coppia dello specchio* il secondo, Cfr. Catalogo *La nuova figurazione*, n.n.

¹⁷¹ Cfr. Catalogo *Visione-Colore*, n.n.

dell'invenzione e della fantasia pittoriche, e, con queste, e in queste, delle possibilità figurative in generale» (Sanguineti 2010: 217-8).

Ancora una volta, l'attenzione di Sanguineti si posa in particolare su Baj: è lui a segnare la via che conduce dalla distruzione delle vecchie convenzioni linguistiche alla costruzione di un nuovo linguaggio pittorico, rappresentando il miglior esempio del passaggio di consegne che deve svolgersi fra le vecchie avanguardie informali e la nuova figurazione¹⁷².

chi giungeva alle sale di Baj dopo aver attraversato tutta l'esposizione, poteva dire di aver percorso, in un certo senso, e se non altro in allegoria, gran parte della preistoria (e si vorrebbe dire della prefigurazione) di quella figurazione nucleare che è, e sia detto infine con tutta chiarezza, la nostra nuova figurazione, assolutamente parlando (Sanguineti 2010: 218).

Dopo il periodo informale, destinato a risolversi in un «solenne e sconcolato silenzio» (Sanguineti 2017: 82, § II.3.2), la nuova figurazione di Baj si profila dunque come una forza tutta positiva, permettendo al pittore di parlare nuovamente della realtà, ma al riparo dalle falsificazioni del realismo tradizionale. Per arrivare a questo risultato l'artista ha dovuto dotarsi di un nuovo linguaggio pittorico, con una nuova sintassi ed una nuova semantica: «la nuova sintassi consiste nell'articolarsi tra loro di *segni* artistici inconsueti, la nuova semantica consiste nella urgenza di esprimere più precisi elementi significativi, addirittura narrativi, che si rivelano attraverso l'uso di figurazioni, ora beffarde, ora arcane, ora simboliche»¹⁷³.

Le tavole di Baj, con i loro pezzi di meccano e di legno, "matériaux déjà usés par la vie"¹⁷⁴ o nitidi e freddi documenti dell'industria ludica, scavalcavano veramente tutta la declamazione, elegante e angosciata, delle estreme proposte europee, rivelando finalmente, in quel limbo di implacabili colori infantili, il segreto "segnico" riscoperto alle sue naturali radici: in quel registro, appunto infantile, intorno a cui ruota da sempre, con implacabile e premiata fedeltà, l'immaginazione di Baj.

«Un registro», precisa Sanguineti, «infantile» non perché «giocato in chiave primitiva, edenica, innocente», ma bensì «puramente e immediatamente alfabetica» (Sanguineti 2010: 218), perché le sue opere

¹⁷² Come si sostiene anche in *Ruggeri, Saroni*: «Da tempo ormai abbiamo potuto riconoscere un po' tutti che il compito storico delle forme non figurative è esaurito, che la distruzione della vecchia figurazione naturalistica e delle ragioni che l'avevano sorretta, compito che ha potuto giustificare anche un lungo e accanito epigonismo, è compiuta, e che una nuova figurazione è pertanto il compito più urgente della nuova pittura», cfr. Tommaso (2004: 40).

¹⁷³ Così scrive Dorflès nel suo testo di presentazione per la mostra *La nuova figurazione*, cfr. Catalogo *La nuova figurazione*, n.n.

¹⁷⁴ La citazione proviene dalla presentazione di Baj scritta da Raymond Queneau per la mostra veneziana, cfr. Catalogo *Visione-Colore*, n.n.

informano di nuovi «significati l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto» (Sanguineti 2010: 219).

Dopo quindici anni dall'esordio esordio sui giornali, quando ancora studente aveva scritto, insoddisfatto dal cinema neorealista: «non si tratta più di documentare e di fotografare, ma di costruire e di costruire bene» (§ II.1), il poeta può finalmente affermare che l'arte ha ritrovato la sua capacità di

costituire, nella piena luce della storia, e contro tutte le scritture falsificate, i grafici autentici di una vera e consapevole designazione (Sanguineti 2010: 218)

5.2 La poesia neofigurativa di Purgatorio de l'Inferno

Il commento dell'articolo *Per una nuova figurazione* non può essere ritenuto completo senza un riferimento alla poesia di Sanguineti, che dal gennaio 1960 al novembre 1963 è impegnato nella composizione di *Purgatorio de l'Inferno*¹⁷⁵.

Pochi anni dopo, lo scrittore commenta la nuova raccolta con Ferdinando Camon (1965: 221-2):

nel *Purgatorio* c'è l'aspirazione a rendere esplicito tutto quello che nel *Laborintus* poteva riuscire ancora implicito: nel *Laborintus* c'è un continuo procedere [...] impiegando i simboli come simboli di una condizione storica: quella che poi, dovendomi commentare, dicevo essere la condizione dell'alienazione [...]. Nel *Purgatorio de l'Inferno*, rendendo esplicite le ragioni politiche di questa tematica, non faccio altro che scrivere, per così dire, un commentario a *Laborintus*: quegli elementi che prima apparivano in chiave più astrattamente simbolica, acquistano ora riferimenti più immediati alla cronaca quotidiana: di qui anche uno strano modo di "prosaicizzare" il linguaggio, acquistando un tono a volte apparentemente narrativo. [...] la problematica, ideologicamente scoperta, [...] rientra immediatamente nella cronaca vissuta, con addentellati quasi diaristici con l'espressione quotidiana.

Nel passo appena letto, Sanguineti fornisce una descrizione della sua opera, ed al contempo spiega la differenza fra questa e *Laborintus*. Il percorso compiuto durante l'elaborazione poetica di *Triperuno* combacia con il cammino dei pittori nucleari: come questi passano da una fase informale ad una neofigurativa, così lo scrittore, dopo uno stadio di alienazione della parola, tenta di conferire alla sua lirica una nuova capacità comunicativa. Il cambiamento, spiega il poeta, avviene aggrappandosi a degli elementi di realtà, che inseriti nel testo permettono al discorso di fluire e colmarsi nuovamente di significato. Si tratta, come nel caso di Baj, di «matériaux déjà usés par la vie» (Sanguineti 2010: 217): le medaglie, i frammenti di specchi, i pezzi di stoffa che il pittore introduce nei suoi quadri sono il corrispettivo dei «luoghi (città, alberghi, giardini, strade, autostrade), dei nomi, delle voci» (Lorenzini 1978: 36) inseriti da Sanguineti nelle sue poesie. Questo materiale eterogeneo, assemblato in maniera inconsueta, produce un linguaggio prosastico e narrativo, con il quale Sanguineti può tornare a comunicare, reinserendosi nella realtà senza alcun rischio di cadere in modelli novecenteschi¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Pubblicata l'anno successivo, la raccolta costituirà il capitolo finale di *Triperuno*, trilogia poetica che comprende i precedenti *Erotopaegnia* e *Laborintus*. Successive pubblicazioni vedranno *Triperuno* a sua volta compreso in *Catamerone* (composto da *Triperuno* più *Wirrwar*) ed infine in *Segnalibro*, cfr. Sanguineti (2010²).

¹⁷⁶ Il primo a mettere in connessione le idee di Sanguineti sulla neofigurazione con la sua poesia è Fausto Curi, che nell'articolo *La nuova figurazione di Sanguineti*, uscito sul *Verri*, 16, 1964 (poi ripubblicato in Curi 1965: 96-111), suggerisce di leggere l'articolo dell'autore *Per una nuova figurazione* come «buon viatico al *Purgatorio de l'Inferno*». Come si apprende dal carteggio fra i due (Curi 2017: 15-7), l'intuizione è largamente accolta dall'autore, che anzi avrà modo di ribadirla in numerose occasioni, cfr. Gambaro (1993: 79-87). Anche in sede critica l'idea è stata più volte ripresa, ed in particolare in seguito al contributo di Pietropaoli (1991) si è soliti indicare come neofigurativa la produzione poetica degli anni Settanta. Sul tema, oltre agli studi citati, cfr. almeno Lorenzini (1978: 17-45), Lorenzini

Questa soluzione compositiva, che già comincia ad affiorare in *Erotopaegnia*¹⁷⁷, non nasce solo da necessità poetiche ma è dettata da precise condizioni storiche. Il punto di svolta che determina l'emersione della coscienza politica che pervade tutto il *Purgatorio* viene indicato da Sanguineti nel contrasto fra la Cina maoista e l'Urss di Chruščëv, che pone ai comunisti il dilemma della scelta, per poi donare loro nuovamente un'utopia¹⁷⁸. Ma vale la pena, ancora una volta, lasciare la parola all'autore:

l'approdo alla politica, all'illustrazione ideologicamente scoperta degli elementi simbolici, rende la poesia più "impegnata" [...] e più legata alla quotidianità e all'attualità (fino all'adesione alla posizione cinese nell'ultima sezione del *Purgatorio*). Ma quando scrivevo *Laborintus* non esisteva la posizione cinese e i riferimenti all'ordine politico erano conservati per forza di cose, per forza di storia (e non soltanto per forza di poetica) in un registro simbolico. Voglio dire che l'esplicitazione delle tesi marxiste, occultate, o almeno profondamente mediate, nel *Laborintus*, è dovuta proprio allo svolgersi di una certa situazione storica. [...] [In *Laborintus*] la cosa era in un'altra situazione linguistica proprio perché a mio parere anche la situazione storica era profondamente diversa, cioè non permetteva di risolvere (se non in modo grossolanamente oratorio, patetico e sentimentale, che naturalmente ero impegnato a respingere con ogni mia energia) certi problemi della condizione storica, perché allora lo stato di confusione era indubbiamente maggiore proprio al livello di chiarimento ideologico, di quanto possa esserlo stato, non dico dopo la caduta dello stalinismo, perché per me non era affatto questo il nodo fondamentale, ma dopo il dissidio russo-cinese, che per me è quello che veramente porta alla luce il problema della storia contemporanea proprio come l'orizzonte della totalità della storia. [...] penso proprio che questo sia il nodo fondamentale del nostro dopoguerra: quello che porta alla luce il reale conflitto delle idee e delle ideologie e delle cose stesse, nella nostra situazione (Camon 1965: 222-3)

Come accennato da Sanguineti, questo nodo storico cruciale viene affrontato in *Purgatorio de l'Inferno* 17, l'ultima sezione della raccolta. Fra i versi della poesia, dal valore programmatico, si apprende che la «posizione cinese» dona un nuovo significato all'intera esistenza: anche l'operazione letteraria, naturalmente, ne sarà coinvolta, divenendo strumento della fede marxista¹⁷⁹.

Arriva a maturazione in questi anni anche la convinzione della natura storica del linguaggio, da cui consegue la «ben nota equazione tra ideologia e linguaggio» (Pietropaoli 1991: 14 n6). Sul tema, connesso

(2011: 90-100), Cortellesa (2012: 329-47), Trimarco (1991: 103-8), Fastelli (2017: 211-34), Baccarani (2002: 107-16) e Manfredini (2015: 99-112).

¹⁷⁷ Cfr. Curi (1965: 96-111): grazie al «palese ristabilirsi, pur attraverso le deformazioni oniriche, di un ordito fattuale e narrativo» la poesia degli *Erotopaegnia* «tocca una fase di incipiente figurazione». Ciò vale soprattutto per le sezioni 3 e 4, dedicate ai figli. Sul tema, cfr. anche Lorenzini (1978: 34-5) e Pietropaoli (1991: 22-5).

¹⁷⁸ Sul risvolto ideologico di *Purgatorio de l'Inferno*, cfr. Lorenzini (2011: 144-5 e n54, n56).

¹⁷⁹ Cfr. Sanguineti (2010²: 90): «così, qui (a Cerisy); (così dicevano): abbiamo, noi, un cinese; / (e il cinese ero io, naturalmente); / e sull'autostrada spiegavo, anche, / il contraccolpo sopra l'operazione letteraria, radicalmente, immediato (e / così via) [...] perché / la posizione cinese (dissi) giustifica ogni speranza [...] / [...] e volevo dire: giustifica anche noi; e anche i figli; / e volevo dire: giustifica il momento dell'utopia (ma davvero, ma per noi, anche, / ma qui, adesso): questo momento (giustifica); / e volevo dire: per sempre; [...]».

alle teorizzazioni sull'avanguardia, Sanguineti riflette da tempo¹⁸⁰, ma la vera ufficializzazione avviene solo durante la prima riunione del Gruppo 63, tenutasi a Palermo nell'ottobre 1963. Durante quelle giornate i partecipanti hanno modo di discutere e affinare la propria idea sul concetto di avanguardia letteraria, e Sanguineti si distingue per la rigorosa applicazione delle teorie marxiste¹⁸¹. In seguito, le sue idee troveranno compiuta sistemazione con la pubblicazione, nel 1965, della raccolta di saggi *Ideologia e linguaggio*¹⁸². Questa fondamentale teoria sarà lo zoccolo duro dell'ideologia sanguinetiana almeno per tutto il decennio, rivelandosi la chiave di volta per spostare il piano dell'azione politica dallo spazio interiorizzato della coscienza a quello esteriorizzato del linguaggio.

Purgatorio de l'Inferno, e con esso la poetica neofigurativa, si pone dunque come spartiacque fra un prima ed un dopo che vengono a coincidere con il passaggio fra il Sanguineti "etico" degli anni Cinquanta e quello "politico" degli anni Sessanta. Lo si legga una volta di più dalle parole dell'autore, che in una lettera indirizzata a Fausto Curi commenta l'intuizione avuta dall'amico di interpretare *Purgatorio de l'Inferno* attraverso il filtro della neofigurazione (§):

Non ho nessuna riserva in merito: anzi, l'aver tutto puntato sopra l'idea di "nuova figurazione", come méta presente del mio lavoro, mi pare estremamente corretta; [...] perché in fondo è vero, che per me, in questi ultimi anni, tutto il problema era lì (credo inutile aggiungere che, intanto, il problema si è andato modificando, per me, con il mutare delle "condizioni esterne": almeno come progetto; ma di questo ne parleremo altra volta, per il quarto libro)¹⁸³.

¹⁸⁰ La base teorica che fa da sfondo all'idea di ideologizzazione del linguaggio e dell'avanguardia va individuata soprattutto nella lettura di Adorno e Benjamin, da cui Sanguineti apprende l'idea della mercificazione dell'arte e del museo, cfr. Sanguineti (2001: 55-8), Lorenzini (2011: 145). Un utile prospetto viene fornito da Pietropaoli (1991: 13-4 n6), che ripercorre le tracce di questa teoria nella produzione poetica e teorica di Sanguineti. A tale prospetto si aggiunge la presentazione scritta nel 1960 per l'amico e maestro Albino Galvano, parzialmente riedita in Tommaso (2004: 38).

¹⁸¹ Cfr. il resoconto puntuale delle giornate pubblicato su *Marcatré*, 1, 1963, 5-13, ora riedito in Sanguineti (2017: 120-135); interessanti osservazioni sul dibattito si trovano anche nelle interviste rilasciate a Camon (1965: 217-39) e Gambaro (1993: 61-77).

¹⁸² La raccolta è stata in seguito ampliata nelle successive edizioni del 1970 e del 2001, cfr. Sanguineti (2001: 5-7).

¹⁸³ La lettera apre il carteggio fra i due, pubblicato in Curi (2017: 15-6); questo singola epistola è edita inoltre nella rivista *Poetiche*, XII, 1, 2010, pp. 13-4.

BIBLIOGRAFIA

Riviste e cataloghi:

Catalogo *5ª Mostra d'arte Moderna: 5ª mostra d'arte moderna. 21 agosto-3 settembre 1954*, Torre Pellice, Collegio Valdese 1954

Catalogo *Arte nuova: Arte nuova. Esposizione internazionale di pittura e scultura, ikebana di Sofu Teshigahara*, organizzata dal Circolo degli artisti e dall'Associazione arti figurative, catalogo a cura di catalogo a cura di A. Dragone, Tip. Impronta, Torino, 1959.

Catalogo *Francia-Italia: Peintres d'aujourd'hui: France-Italie. IV*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, settembre ottobre 1955), Torino, 1955.

Catalogo *La nuova figurazione: La nuova figurazione. Mostra internazionale di pittura sotto gli auspici del Comune di Firenze*, La Strozzi, 11 giugno-6 luglio 1963, Vallecchi, Firenze, 1963.

Catalogo *Visione-Colore: Visione colore. Mostra internazionale d'arte contemporanea*, Centro internazionale delle arti e del costume, luglio-ottobre 1963 Palazzo Grassi, Venezia, Tip. Rizzoli, Milano, 1963.

Civiltà delle macchine, XI, 2, 1963: *Civiltà delle macchine*, periodico bimestrale, Edindustria, Roma, 1953-1979.

Documenti d'arte d'oggi 1957: Documenti d'arte d'oggi 1956/57, raccolti a cura del MAC/Espace, Libreria A. Salto editrice, Milano, 1957.

Documenti d'arte d'oggi 1958: Documenti d'arte d'oggi. Mac 1958, Libreria A. Salto editrice, Milano, 1958.

Marcatre, 26/27/28/29, IV, 1966: *Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea*, Genova, Vitone, Lerici, Milano, Roma, 1963-1970, consultabile anche online al sito: <http://www.capti.it/index.php?lang=IT>.

Nuova corrente, a. 51, n. 133, 2004: *Nuova corrente. Rivista di letteratura*, Genova, 1954-.

Poetiche, XII, 1, 2010: *Poetiche: letteratura e altro*, Mucchi, Modena, 1996-.

La Rinascita, I, Roma: consultabile online al sito: <http://bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=36&t=elenco-flipping-Rinascita>.

Documento Sud, 1, 1959: *Documento Sud. Rassegna di arte e di cultura di avanguardia*, Napoli, consultabile online al sito: <http://www.capti.it/index.php?lang=IT>

Bibliografia primaria

SANGUINETI

1961: Edoardo Sanguineti, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, U. Mursia Ed., Milano, 1961.

1975: Edoardo Sanguineti (a cura di), *Antonio Bueno (1953-1975)*, Feltrinelli, Milano, 1975.

1976: Edoardo Sanguineti, *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino, 1976.

2000: Edoardo Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, Feltrinelli, Milano, 2000.

2001: Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, nuova edizione ampliata, Feltrinelli, Milano, 2001.

2009: Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta. Il carteggio con Luciano Anceschi e altri scritti*, Niva Lorenzini (a cura di), De Ferrari, Genova, 2009.

2010¹: Edoardo Sanguineti, *Cultura e realtà*, Erminio Riso (a cura di), Feltrinelli, Milano, 2010.

2010²: Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, (1^a ed. 1982) 2010.

2017: Edoardo Sanguineti, *Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi: 1948-1965*, Gian Luca Picconi, Erminio Riso (a cura di), Edizioni del Verri, Milano, 2017.

Bibliografia critica

AJELLO

1979: Nello Ajello, *Intellettuali e PCI: 1944-1958*, Laterza, Roma, Bari, Laterza, 1979.

BACCARANI

2002: Elisabetta Baccarani, *La poesia nel labirinto: razionalismo e istanza antiletteraria nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il mulino, Bologna, 2002.

BANDINI-MANTOVANI-POLI

1983¹: Mirella Bandini, Giuseppe Mantovani, Francesco Poli (a cura di), *Arte a Torino 1946/1953*. Accademia albertina di belle arti di Torino, 30 maggio-17 luglio 1983, Toringraf, Torino, 1983.

BARBARO

1947: Umberto Barbaro, *Ancora della terza fase ovvero della arte del film*, in *Bianco e Nero. Quaderni mensili del Centro sperimentale di cinematografia*, I, ottobre 1947, pp. 9-17.

1962: Umberto Barbaro, *Servitù e grandezza del cinema*, Lorenzo Quaglietti (a cura di), Editori riuniti, Roma, 1962.

BOUREL

1993: Michel Bourel, *Le gallerie d'arte a Torino, 1950-1970: nascita di una capitale artistica*, in Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli, *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Catalogo della Mostra tenuta a Rivoli nel 1993, Charta, Milano, 1993, pp. 122-7.

BRUNETTA

2003: Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Einaudi, Torino, 2003.

2009: Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2009.

BULGAKOWA

2000: Oksana Bulgakowa, *Cinema sovietico: dal realismo al disgelo, 1941-1960*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, vol. 3, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 681-737.

BUTTAFAVA

2000: Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, Fausto Malcovati (a cura di), Fondazione Scuola nazionale di cinema, Roma, 2000.

CAMERINI

1982: Claudio Camerini, *Alberto Lattuada*, La nuova Italia, Firenze, 1981.

CAMON

1965: Ferdinando Camon, *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano, 1965.

CANANI-DI GENOVA

1999: Luciano Berni Canani, Giorgio Di Genova (a cura di), *MAC/Espace: arte concreta in Italia e in Francia 1948-1958*, Bora, Bologna, 1999.

CARAMEL

1994: Luciano Caramel (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e pensiero, Milano, 1994

1996: Luciano Caramel (a cura di), *MAC. Movimento arte concreta. 1948 – 1958. Galleria d'arte Niccoli, Parma, 2 marzo-4 maggio 1996*, Maschietto&Musolino, Firenze, Siena, 1996.

CARPICECI

2012: Stefania Carpiceci, *Le ombre cantano e parlano: il passaggio dal muto al sonoro nel cinema italiano attraverso i periodici d'epoca (1927-1932)*, vol. I, Artdigiland.com, Dublin, 2012.

CASERO

2012: Cristina Casero, Nuove “possibilità di relazione”:l'Informale oltre l'Informale, in *Ricerche di S/Confine*, vol. III, n. 1 (2012) – www.ricerchedisconfine.info, pp. 45-52.

CELANT

1990: Germano Celant, *L'inferno dell'arte italiana. Materiali 1946-1964*, Costa & Nolan, Genova, 1990.

CORGNATI

1999: Martina Corgnati (a cura di), *Arte a Milano 1946-1959. M.A.C. e dintorni. Concretismo, sintesi delle arti, problemi di percezione visiva*, vol. 2, *Arte a Milano 1946-1959*, Edizioni dell'Aurora, Verona, 1999.

CORTELLESA

2012: Andrea Cortellesa, *Le buone macchie di melma. Sanguineti all'Informale alla Nuova Figurazione – e oltre*, in Marco Berisso, Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Genova 12-14 marzo 2011, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 329-347.

COSTA

2011: Antonio Costa, *Saper vedere il cinema. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Bompiani, Milano, 2011.

COSULICH

2003: Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. 7, 1945-1948, Scuola nazionale di cinema, Marsilio, Venezia, Edizioni di bianco & nero, Roma, 2003.

CURI

1965: Fausto Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.

2017: Fausto Curi (a cura di), *Edoardo Sanguineti. Lettere a un compagno*, Mimesis, Milano, Udine, 2017.

DI GENOVA

1999: Giorgio Di Genova, *L'arte concreta e l'utopia della sintesi delle arti in Francia ed in Italia*, in Canani-Di Genova 1999, pp. 15-39.

DORFLES

1984: Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'informale al postmoderno*, Milano, Feltrinelli, 1984.

1993: Gillo Dorfles, *Preferenze critiche. Uno sguardo sull'arte visiva contemporanea*, Edizioni Dedalo, Bari, 1993.

FAGIOLO DELL'ARCO

1993: Luoghi, persone, tempi della ricerca artistica, in Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli, *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Catalogo della Mostra tenuta a Rivoli nel 1993, Charta, Milano, 1993, pp. 128-147.

FASTELLI

2017: Federico Fastelli, *Dalla Prefigurazione alla Nuova Figurazione (1951-1963): Sanguineti, i Novissimi, le arti visive*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, ETS, Pisa, 2017, pp. 211-34.

FERRARI

2006: Pia Ferrari, *Dal realismo esistenziale alla Nuova Figurazione*, in Pia Ferrari e Sonia Pagni (a cura di), *La nuova figurazione: dagli anni Cinquanta agli anni Settanta nelle collezioni bresciane*, edizioni aab, Brescia, 2006, pp. 5-7.

FOFI

1995: Goffredo Fofi, *Come in uno specchio. I grandi registi della storia del cinema*, Donzelli, Roma, 1997.

GALLETTA

2012: Giuliano Galletta (a cura di), *Edoardo Sanguineti. La ballata del quotidiano*, Il melangolo, Genova, 2012

GAMBARO

1993: Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano, 1993.

GIANELLI

1993: Ida Gianelli, *Un luogo d'incontro. Intervista a Edoardo Sanguineti*, in Germano Celant, Paolo Fossati, Ida Gianelli, *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Catalogo della Mostra tenuta a Rivoli nel 1993, Charta, Milano, 1993, pp. 43-9.

GIURLANDO

2010/2011: Davide Giurlando, *Mondi in guerra. Strategie di rappresentazione del conflitto nel cinema russo*, Tesi di dottorato, Tutore del dottorato Prof.ssa Silvia Burini, Università Ca' Foscari di Venezia.

LORENZINI

1978: Niva Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma, 1978.

2003: Niva Lorenzini, *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti, Rosselli, Sereni, Porta, Zanzotto, Sanguineti*, Piero Manni, San Cesario di Lecce, 2003.

2009: Niva Lorenzini, *Introduzione. Il "Cartone 35": nel laboratorio di Laborintus; Note alle lettere*, in Sanguineti 2009, pp. 195-215.

2011: Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura : la pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Angeli, Milano, 2011.

2017: Niva Lorenzini, *Ungaretti-Sanguineti: cronaca di una frequentazione*, in Sanguineti 2017, pp. 286-95.

MAFFEI

2004: Giorgio Maffei (a cura di), *M.A.C. Movimento arte concreta. Opera editoriale*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2004.

MANFREDINI

2015: Manuela Manfredini, «Dateci le regole della vostra poetica!». *Lettura di Edoardo Sanguineti*, Postkarten 49, in *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, fascicolo italiano, 2015 (<https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=ver-001:2015:62::760#394>), pp. 99-112.

MANTOVANI

1999: Pino Mantovani, *Pittori concreti a Torino*, in Canani-Di Genova 1999, pp. 60-7.

MILLER

2010: Jamie Miller, *Soviet cinema. Politics and persuasion under Stalin*, I.B. Tauris, London ; New York, 2010.

MILONE

2013: Federico Milone, *I novissimi nei Documenti d'arte d'oggi del MAC*, in *Per leggere. I generi della lettura*, n. 24 - primavera 2013, pp. 72-90.

MISLER

1973: Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano, 1973.

MUNARI

2008: Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale*, Laterza, (1^aed. 1981), Roma, Bari, 2008.

NEGRI

1995: Antonello Negri, *Il Realismo*, in Poli 1995, pp. 7-27.

NICOLETTI

2011/2012: Luca Pietro Nicoletti, *Parigi a Torino. Storia delle mostre "Pittori d'Oggi. Francia-Italia"*, Tesi di dottorato, tutor Ch.mo prof.re Antonello Negri, Curriculum Storia e critica dei beni artistici e ambientali XXV ciclo, Università degli studi di Milano.

NUSINOVA

2000: Natal'ja Nusinova, *Il cinema sovietico del totalitarismo: gli anni trenta*, in Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema mondiale*, vol. 3, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 365-90.

PASINI

1996: Roberto Pasini, *L'Informale. Stati uniti, Europa, Italia*, CLUEB, Bologna, (1^a ed. 1995) 1996.

PELLIZZARI

1999: Lorenzo Pellizzari, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Bulzoni, Roma, 1999.

PICCONI-RISSO

2017: Gian Luca Picconi, Erminio Riso, *Per una bibliografia di Edoardo Sanguineti*, in Sanguineti 2017, pp. 9-20.

PICONE PETRUSA

1995: Mariantonietta Picone Petrusa, *L'Informale in Europa*, in Poli 1995, 29-46.

PIETROPAOLI

1991: Antonio Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1991.

PINNA

2012/2013: Silvia Pinna, *La responsabilità del reale, Eredi del realismo sociale tra informale e pop art: l'esperienza neofigurativa in Italia e Messico*, Tesi di dottorato, Relatore Ch.mo Prof. Mario Sartor, Corso di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte – Ciclo XXIV, Università degli studi di Udine.

POLI

1983¹: Francesco Poli, *Arte a Torino 1946-1957: qualche considerazione sul vecchio e il nuovo*, in Bandini-Mantovani-Poli 1983, pp. 9-23.

1983²: Francesco Poli, *Gli anni dell'informale a Torino*, in Renato Barilli, Franco Solmi (a cura di), *L'informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, Mazzotta, Milano, 1983.

1995: Francesco Poli (a cura di), *Le nuove tendenze dell'arte. Ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1995.

2003: Francesco Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano, 2003.

PRONO

2017: Franco Prono, *Le categorie del montaggio tra cinema, letteratura e arti visive nel segno dell'Avanguardia storica*, in Prono-Allasia 2017, pp. 111-29.

PRONO-ALLASIA

2017: Franco Prono, Clara Allasia (a cura di), *Un poeta al cinema*, Bonanno, Roma, 2017.

RICHETTA

1983: Pier Carla Richetta, *Presenza e adesione: il "Movimento Arte Concreta" a Torino*, in Poli 1983¹, pp. 74-7.

RISSEO

2006: Erminio Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, San Cesario di Lecce, 2006.

SAUVAGE

1962: Tristan Sauvage, *Arte nucleare*, Schwarz, Milano, 1962.

SCHWARZ

1994: Arturo Schwarz, *Dal nucleare all'universale*, in Piero Bellasi, Luciano Caprile, Emmanuel Guigon, Gabriele Huber, Arturo Schwarz, *Enrico Baj*, Catalogo della mostra tenuta a Locarno, Pinacoteca comunale, Casa Rusca, dal 5 dicembre 1993 al 6 marzo 1994, vol. 1, Electa, Milano, 1993.

SPIGNOLI

2017: Teresa Spignoli, *L'informale e le poetiche degli anni Sessanta. Tre casi esemplari: Ungaretti, Luzi, Bigongiari*, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba picta. Interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, ETS, Pisa, 2017, pp. 101-34.

STRADA

2005: Alvaro Strada, *Storia di una rivista inesistente. La parrucca (1953-1965)*, Viennepierre, Milano, 2005.

TARASCO

2015: Antonio Tarasco (a cura di), *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in «Mercurio», 1944-1948*, Gangemi, Roma, 2015.

TAPIÉ

1952: Michel Tapié, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel*, Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952

TERMINE

2003: Liborio Termine, *“Terza via”, il fantasma di un altro cinema*, in Cosulich 2003, pp. 488-96.

TOLU-MESSINA

2003: Rosalia Manno Tolu, Maria Grazia Messina (a cura di), *Fiamma Vigo e «Numero». Una vita per l'arte*, Catalogo della Mostra tenuta a Firenze nel 2003, centro Di, Firenze, 2003.

TOMMASO

2004: Tommaso Lisa, *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società editrice fiorentina, Firenze, 2004.

2007: Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze university press, Firenze, 2007.

TRIMARCO

1991: Angelo Trimarco, *Elogio della figurazione*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*. Atti del convegno internazionale, Salerno, 16-18 febbraio 1989, a cura di Luigi Giordano, Salerno, Metafora, 1991, pp. 103-107.

WEBER

2004: Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia*, Gedit, Bologna, 2004.

Siti internet, banche dati:

Bibliografia online degli scritti di Edoardo Sanguineti, consultabile online al sito: <http://www.bibliografiasanguineti.unige.it/>.

Progetto di ricerca Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento, consultabile online al sito: <http://www.verbapicta.it/>.

Archivio Atanasio Soldati, consultabile online al sito: <http://www.archivosoldati.it/nota-biografica>.

Progetto Capti. Contemporary art archives periodicals texts illustrations, consultabile online al sito: http://www.capti.it/static/progetto_5.php?lang=IT.

Progetto CIRCE: *Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee, Il Verri (prima serie)*, consultabile online al sito: <https://r.unitn.it/it/lett/circe/il-verri-prima-serie>.