

SUPPLEMENTI

Le donne storiche dell'arte
tra tutela, ricerca
e valorizzazione



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi n. 13, 2022

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN (print) 978-88-6056-831-1; ISBN (pdf) 978-88-6056-832-8

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrococchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata WOS
Rivista riconosciuta SCOPUS
Rivista riconosciuta DOAJ
Rivista indicizzata CUNSTA
Rivista indicizzata SIMED
Inclusa in ERIH-PLUS

Maria Drudi Gambillo, fra militanza e storiografia, tra Futurismo e Informale

Luca Pietro Nicoletti*

Abstract

Maria Drudi Gambillo (Venezia 1927-Roma 1972), allieva di Lionello Venturi, fu una storica dell'arte contemporanea e critica militante, fra le prime a impegnarsi in un lavoro di riordino delle fonti storico artistiche delle avanguardie storiche in Italia, ma rimasta un po' in ombra a causa della dipartita prematura e, soprattutto, del selezionato numero di scritti che caratterizzano il suo contributo scientifico, in gran parte dedicato alla costruzione di grande repertori catalografici. Il suo impegno, in particolare, si distinse nella cura degli *Archivi del Futurismo* fra 1958 e 1960, vero e proprio punto di riferimento per gli studi. Ma lo studio dell'arte contemporanea in prospettiva storiografica non le impedì allo stesso tempo di coltivare un impegno militante verso le ricerche in corso fra anni Cinquanta e Sessanta, individuando una linea di continuità fra la prima e la seconda metà del Novecento che vedeva nel Futurismo la radice di molte ricerche del presente.

Maria Drudi Gambillo (Venice 1927-Rome 1972), a pupil of Lionello Venturi, was a contemporary art historian and militant critic, among the first to undertake a work of reorganizing the historical artistic sources of the historical avant-gardes in Italy, but remained a somewhat in the shade due to his untimely death and, above all, largely dedicated to the

* Luca Pietro Nicoletti, Ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi di Udine, Palazzo Caiselli, 33100 Udine, e-mail: luca.nicoletti@uniud.it.

construction of large catalogs. His commitment, in particular, stands out in the care of the Archives of Futurism between 1958 and 1960, a real point of reference for studies. But the study of contemporary art from a historiographical perspective did not prevent her at the same time from cultivating a militant commitment to the research underway between the fifties and sixties, identifying a line of continuity between the first and second half of the twentieth century that she saw in Futurism the root of much research in the present.

Ricordo Laura – scriveva il critico veneziano Giuseppe Marchiori, nel 1975, introducendo la raccolta postuma degli scritti della Drudi Gambillo¹ – negli anni primi del dopoguerra: una ragazza tutta nervi, pronta a scattare, subito presa dall'estro polemico, lanciando battute fulminee e micidiali, che lasciavano interdetto l'interlocutore, incapace di reagire di fronte all'impeto di quella carica passionale. Laura era uscita dall'università con una cultura filosofica e storica ormai matura, con una conoscenza diretta, davvero vissuta, di problemi e di situazioni, con scelte precise ispirate da un intuito sicuro, nonostante le difficoltà di un momento di confronti e di lotte ideologiche. C'era in lei la curiosità di “vedere” ogni fatto nella sua realtà, partecipando attivamente alla vita dell'arte, che si manifestava spesso in modo tumultuoso tra dibattiti e iniziative, tra manifestazioni e conflitti di ogni genere. E “vedere” significava, per Laura, anche conoscere i protagonisti delle vicende, che sarebbero diventate “storia” più tardi [...]².

Maria Laura Drudi Gambillo, detta Laura, era morta tre anni prima a Roma, nell'estate del 1972, dopo sofferta malattia, all'età di quarantacinque anni, chiudendo una breve ma intensa esperienza di militanza critica e di impegno storiografico nei confronti del contemporaneo. Marchiori, di una generazione più anziano, la ricordava per il piglio volitivo, per le posizioni nette date da un'onestà intellettuale poco incline a compromessi sul piano storiografico e su quello militante, che avevano avuto come teatro d'azione dapprima Venezia – dove era nata nel 1927 e dove si era formata fra l'Accademia di Belle Arti lagunare, a cui seguirono gli studi di filosofia all'università di Padova – poi Roma, dove si trasferì per seguire il perfezionamento in storia dell'arte con Lionello Venturi, che per lei come per molti costituirà un incontro dirimente di scelte e orientamenti storico-artistici. Nella prima metà degli anni Cinquanta, quando frequentò le aule della Sapienza, Venturi tenne infatti una serie di corsi di ampio respiro sugli sviluppi dell'arte moderna fra Sette e Ottocento; ma soprattutto, il corso dell'anno accademico 1954-1955 fu incentrato su *La pittura del Novecento*, con una dispensa compilata a quattro mani proprio da Laura Drudi insieme a Valentino Martinelli³: una scelta insolita e irriuale quella di tenere un corso del genere, fatta in un momento in cui la storia dell'arte contemporanea era ancora lontana dall'assumere i connotati di disciplina universitaria autonoma, e che non poteva restare senza

¹ Drudi Gambillo 1975.

² Giuseppe Marchiori, *Introduzione*, in Drudi Gambillo 1975, p. VII.

³ Venturi 1955.

conseguenze, specie se si tiene conto dell'ampio uditorio, non solo di studenti, che frequentava le sue lezioni. Ed è qui che Laura conobbe, fra i molti studenti di allora, un giovane a cui avrebbe legato gli anni seguenti: Enrico Crispolti (Roma 1933-2018), allora allievo del corso ordinario di Lettere Moderne⁴, con cui si creerà proprio in quel frangente un sodalizio, coronato dal matrimonio nel 1959. Per il giovane Crispolti quello fu l'incontro sicuramente più importante di quella stagione, sia sotto il profilo personale che per la sua crescita e maturazione: sarà Laura, di sei anni più grande di lui e con le idee più chiare, a intradarlo verso determinate scelte estetiche e, soprattutto, a instillare alcune indicazioni di metodo che avrebbero fruttificato a lunga gittata. Prima ancora del condiviso interesse per il Futurismo italiano, infatti, fu la curiosità verso la scultura del Novecento ad accomunarli: ne resta traccia nella tesi del I anno di perfezionamento di lei, nel 1952-1953, sull'opera di Marino Marini⁵, che verosimilmente solleciterà l'interesse di lui verso l'opera di Arturo Martini, oggetto di una breve borsa di studio dell'Accademia di San Luca mirata a una tesi di laurea che, anni dopo, sarà dedicata alle incisioni di Francisco Goya⁶. Per entrambi, quel corso del 1954-1955 fu cruciale: in assenza di valide sintesi di fatti e vicende delle avanguardie storiche, ad eccezione de *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, scritto da Piero Dorazio e pubblicato nel 1955⁷, quello fu un punto di partenza fondamentale per orientarsi sulle vicende novecentesche, anche prendendo posizioni diverse rispetto alla lezione di Venturi.

È il caso, in particolare, degli studi sul Futurismo, a cui Crispolti e Drudi Gambillo daranno una fisionomia diversa da quella suggerita dal loro maestro e da molti suoi allievi più anziani. Tutto ebbe inizio, in particolare, con la redazione degli *Archivi del Futurismo*, due impegnativi volumi pubblicati fra 1958⁸ e 1962⁹, promossi dalla Quadriennale di Roma come avvio di un più ampio progetto di "Archivi dell'arte contemporanea" – già interrotto nel 1968 con gli *Archivi del Divisionismo*¹⁰ – nati con l'idea di radunare tutta la documentazione disponibile sul movimento, dai Manifesti agli epistolari fra gli artisti alle opere esposte nelle principali esposizioni, come avvio di un catalogo delle opere "storiche" del Futurismo, da contrapporre alla crescente circolazione di opere false¹¹. Tutto questo aveva portato Laura Drudi Gambillo e Teresa Fiori a una caccia al documento presso artisti, critici e testimoni di quella stagione (molti dei quali ancora viventi), come aveva fatto pochi anni

⁴ Cfr. Nicoletti 2020.

⁵ Drudi Gambillo 1975, pp. 52-84.

⁶ Cfr. Nicoletti 2020.

⁷ Dorazio 1955. Per un'introduzione: Nicoletti 2021.

⁸ Drudi Gambillo, Fiori 1958.

⁹ Drudi Gambillo, Fiori 1962.

¹⁰ Fiori 1968.

¹¹ Su questo tema, relativamente all'opera di Giacomo Balla: Crispolti 1969, pp. 220-229.

prima, con un progetto più circoscritto, Lamberto Vitali per le *Lettere dei macchiaioli*: all'iniziativa privata di quel piccolo libro Einaudi del 1953, però, si contrapponeva un progetto pubblico di più ampio respiro, frutto del confronto a livello europeo con analoghe iniziative.

Fu un'operazione importante, frutto di un cambio di prospettiva nell'approccio allo studio dell'arte contemporanea, e destinato a una rapida e duratura fortuna e a un uso massivo da parte degli studiosi. «A risultato raggiunto, conoscendo un po' la storia dei tre anni di lavoro», commentò Crispolti in un articolo che salutava l'imminente uscita del primo volume, «di fronte a difficoltà di ogni genere, ideologiche come materiali, di fronte all'irresponsabile rifiuto di collaborazione di alcuni noti studiosi italiani, si può parlare quasi di miracolo»¹². E non sbaglia a annunciare che non avrebbero avuto vita facile nemmeno i successivi volumi previsti, sull'arte Metafisica e l'arte astratta, che non arriveranno nemmeno a pubblicazione.

L'aspetto che più interessa, per tracciare un profilo di Maria Drudi Gambillo, sta però nell'effetto di questo lavoro sul prosieguo della sua carriera di studi, tutta esterna sia al mondo accademico sia a quello delle soprintendenze, dedicata alla costruzione della collezione privata del ministro Pietro Campilli, seguendo da vicino le vicende del mercato artistico fino alla decisione di aprire una galleria, lo Studio Condotti 75 (poi Condotti 85), dal nome della via del centro di Roma e dal relativo numero civico. Ma questo, come sottolineato da un necrologio non firmato comparso su «La Fiera Letteraria», verosimilmente scritto da Crispolti, non significava aver rinunciato a un ruolo intellettuale:

Questo quotidiano rapporto con opere d'arte contemporanea e con il loro pubblico, attraverso l'attività dello Studio d'Arte Condotti 85, le permise un esercizio di vaglio critico fattuale, prima ancora che verbale, particolarmente congeniale alla sicurezza intuitiva della sua intelligenza e alla sua umana curiosità¹³.

Presto, insomma, la studiosa aveva capito che poteva esserci una modalità di azione critica storiografica e militante che non si esaurisse nella sola scrittura storico artistica, ma che passava anche dal lavoro materiale e oggettivo di schedatura delle opere, di repertorio delle fonti e di organizzazione di mostre. Pochi testi, insomma, è moltissime schede e repertori, da cui però emerge progressivamente una presa di posizione non banale. È il caso proprio del contributo alla storia del Futurismo: in un momento in cui anche la critica più accorta stava procedendo verso un drastico restringimento del canone, facendo coincidere la fine del movimento con la morte di Umberto Boccioni nel 1916, lei e Crispolti optarono per una lettura allargata, e che non centrasse la lettura sugli esiti pittorici dell'estetica Futurista. Nello stesso momento in

¹² Crispolti 1957.

¹³ *Maria Drudi Gambillo*, «Fiera Letteraria», ottobre 1972.

cui Maurizio Calvesi offriva una pionieristica ricostruzione della cronologia dell'opera boccioniana, cercando con un saggio del 1958 di decifrare le «intime intenzioni» della sua pittura¹⁴, Laura Drudi chiosava, in una mostra su *Futurballa* alla milanese Galleria Blu di Peppino Palazzoli: «La lotta contro il vecchiume, contro il passatismo investiva tutti i campi, e fu condotta non tanto da Boccioni, che rappresenta piuttosto la crisi di un mondo nello sforzo di rinnovarsi, portando quindi con sé tutto il peso e le contraddizioni di un passato non risolto, quanto soprattutto da un Balla, che dopo aver raggiunto una piena maturità come artista figurativo, affrontava la nuova avventura con assoluta libertà»¹⁵.

Era implicito, in questa affermazione, uno sguardo proiettato in avanti, volto ad ampliare la cronologia rispetto agli stessi *Archivi* – la cui raccolta documentaria sfumava molto sul finale, con una parca selezione di testimonianze che lambissero gli anni Venti – in sintonia con gli «appunti» che avevano portato Crispolti, fra 1958¹⁶ e 1962¹⁷, a coniare la definizione di un *Secondo Futurismo* che attraversava gli anni del Fascismo senza perdere di vitalità e di inventiva.

Ne conseguiva una estensione di cronologia e, soprattutto, l'attenzione a una serie di figure fino a quel momento meno considerate, a partire dal gruppo torinese di Fillia e Mino Rosso, che portava a dare risalto all'idea di «ricostruzione futurista dell'universo» abbracciando tutti i campi delle arti, con un massiccio ingresso del design nella discussione. Se da una parte, di fronte alla mostra retrospettiva del Futurismo curata da Guido Ballo alla Biennale di Venezia del 1960, ci fu chi dichiarò che il discorso sul movimento poteva essere ristretto a soli quattro nomi (Marinetti, Boccioni, Balla, Sant'Elia) ritenendo trascurabile tutto il resto¹⁸, a cavallo fra l'uscita del primo e del secondo volume degli *Archivi* Laura Drudi Gambillo pubblicava nel 1961 un altro gruppo di documenti con una mostra dal titolo inequivocabile, *Dopo Boccioni*, presso lo Studio d'arte La Medusa, curata a quattro mani con Claudio Bruni, titolare della stessa¹⁹.

Lo spostamento di attenzione da Boccioni a Balla – curiosamente assente nelle lezioni di Venturi del 1954-1955, ferme alla terna Boccioni, Carrà Severini²⁰ – fu una conseguenza naturale, coronato dalla grande retrospettiva alla GAM di Torino del 1963, curata anche questa a quattro mani con Cri-

¹⁴ In Calvesi 1984, pp. 52-83.

¹⁵ Drudi Gambillo 1975, pp. 38-39.

¹⁶ Crispolti 1969, pp. 245-267 e in Crispolti 1986. Un ampio servizio a colori sul tema anche in Crispolti 1960.

¹⁷ Crispolti 1961; Crispolti, Galvano 1962, pp. 18-32.

¹⁸ Calvesi 1984, pp. 190-191.

¹⁹ Drudi Gambillo, Bruni 1961.

²⁰ Venturi 1955, pp. 177-186.

spolti, che ne firmò il saggio introduttivo, tenendo per sé la schedatura delle opere. Il Balla che veniva fuori da queste considerazioni, però, non era soltanto il precursore delle ricerche astratte e concretiste del dopoguerra difeso da Dorazio e dagli artisti del gruppo “Forma”²¹, ma un artista che, tramite il design, entrava in dialogo con Rietveld e poneva le premesse ideologiche per artisti come Fontana, Tinguely e Klein²². Non mancava dunque una inevitabile proiezione delle esperienze e delle dinamiche del sistema artistico di fine anni Cinquanta nell’interpretazione di percorsi e artisti della prima metà del secolo, come si sente molto bene in una nota di commento alla retrospettiva su Enrico Prampolini alla Quadriennale di Roma: «Lo sperimentalismo di Prampolini fu ricerca gnoseologica e avventura artistica, e mai come in molti giovani d’oggi preoccupazione di essere *à la page* con valori proclamati dalla cultura ufficiale del momento. Prampolini non fu mai in linea con la cultura ufficiale del tempo. Fu futurista, tra i primi, quando il Futurismo era deriso, non seguì poi la strada dei novecentisti, come poi alcuni artisti d’avanguardia. Nel nostro dopoguerra non seguì l’avanguardia programmatica ufficiale del *Fronte Nuovo delle Arti* o dell’“astratto-concreto”, ma fu fedele a una propria ricerca astratta. Non cercò di raggiungere a tutti i costi una quotazione alta anche presso la critica più avveduta»²³.

Questa insistenza sul profilo di un pittore non allineato faceva di Prampolini un punto di riferimento per le ricerche informali, nune tutelare di quegli artisti che non avevano battuto la via del consenso o del rinnovamento linguistico finì a se stessi: l’artista contemporaneo, anzi, doveva farsi carico di un pesante fardello esistenziale. Due anni prima di questa nota, per esempio, in una recensione inaspettatamente lunga sul “Taccuino delle arti”, replicando alla presentazione di Francesco Arcangeli alla mostra di Leoncillo Leonardi alla galleria l’Attico²⁴, Drudi Gambillo aveva posto l’accento sull’esemplarità dello scultore spoletino come esempio di ricerca capace di far migrare i temi di impegno sociale dal Neorealismo all’Informale: «La verità non ha per noi oggi più un luogo, più un dio che la impersonifichi, essa è fatta dei fatti di ogni

²¹ Cfr. Viva 2014.

²² «Nell’originale del manifesto *Ricostruzione Futurista dell’Universo* sono riprodotte delle sculture di Balla, ora distrutte, che preludono i *mobiles* di Calder ed ora di Tinguely [...] e che fra l’altro confermano l’ametafisicità della ricerca del Balla, a cui si riallacciano sia Dada che artisti a noi contemporanei come Fontana, Tinguely, Klein» (Drudi Gambillo 1975, p. 39). Il tema verrà ripreso l’anno successivo in una recensione alla mostra di Lucio Fontana curata da Enrico Crispolti alla galleria l’Attico di Roma: «In questo essere rivolto al futuro, in questo attivismo vi è pure una componente futurista [...]. Questo attivismo lo porta all’ammirazione e all’uso nelle sue pitture e sculture e nelle grandi decorazioni dell’artificioso. I quadri con i buchi si arricchiscono di pietrine colorate e luccicanti, nelle decorazioni luminose crea giochi di luci [...]; non c’è più un limite fisso tra le varie arti» (Drudi Gambillo 1975, pp. 84-87).

²³ Drudi Gambillo 1975, pp. 39-44.

²⁴ Ivi, pp. 96-100.

giorno, in cui il passato non conta e il futuro è sempre lontano. La realtà moderna infatti non è tanto rappresentata né da Guttuso né da Vedova, quanto si identifichi nella disperazione di un Wols, di un Burri, di un De Kooning, di un Armitage, di un Pollock, di un Fontana, nella resistenza di un Pasternak, di un Fautrier, di un Dubuffet»²⁵.

Analoghe riflessioni, poco prima, erano state pubblicate su “Palatina”, la rivista di Roberto Tassi, in un articolo monografico su Wols²⁶, cruciale nella formazione di Crispolti, che legge gli stessi libri della futura moglie – per esempio *La morte nell'anima* di Jean-Paul Sartre, usato dalla Drudi per spiegare Wols, un anno dopo da Crispolti per leggere Burri – e da lei assorbe non pochi prelievi lessicali del linguaggio filosofico. Ma Wols, più di tutti, era un campione del nesso fra arte ed esistenzialismo: «La vita interna germinale delle cose, il ritorno al caos ove nessuna legge aprioristica spieghi la nascita ed il mutamento delle cose, dove il pensiero umano sia quasi sospeso: questo è il suo mondo. [...] Wols non si risolve in un'affermazione di assoluto astrattismo. [...] Per Wols più che la fenomenologia vale l'esistenzialismo, e più che quello strettamente filosofico quello letterario»²⁷. Era possibile, dunque, una sintonia di sensibilità visiva fra arte e letteratura, che Crispolti stesso, partendo da queste premesse, cercherà di sviluppare nel terzo volume, rimasto inedito e frammentario ma in larga parte scritto entro il 1965, dell'ambizioso e monumentale *L'informale. Storia e poetica*.

Ma il contributo più importante della Drudi Gambillo di questo momento è senza dubbio quello sui “ferri” di Burri per un piccolo libro del 1961²⁸ a quattro mani con Marchiori – che lei stessa aveva esortato a recuperare alcune pagine del suo “diario critico” da pubblicare su “Notizie” – primo numero di una piccola collana crispoliana: la “Biblioteca di Alternative Attuali”, un anno prima che prendesse questo nome una importante rassegna di mostre aquilane tenutesi fra 1962 e 1968²⁹. Burri, totalmente estraneo secondo lei a qualsiasi ascendente neoplastico e a componenti geometriche, pur non negando qualche piacevolezza nei “sacchi” o nei “legni”, è un artista esemplare per «il rigore qualitativo e l'esiguità quantitativa»³⁰, sorvegliatissimo nella scelta delle opere che uscivano dal suo studio e disposto, in particolare, a distruggere quelle che non rispondevano a uno standard qualitativo. «L'opera», scrisse, «deve nascere da una necessità assolutamente interiore, e deve avere un preciso carattere di assolutezza. Perciò nella produzione di Burri è difficile notare passi falsi o stanchezze. È questa la sua vitalità e il suo impegno morale, e la ragione del suo con-

²⁵ Ivi, p. 98.

²⁶ Ivi, pp. 87-92.

²⁷ Ivi, p. 89.

²⁸ Marchiori, Drudi Gambillo 1961.

²⁹ Su questo tema: Nicoletti 2015 e 2018.

³⁰ Drudi Gambillo 1975, p. 94.

tinuo motivato rinnovarsi, del suo sperimentare materiali nuovi, senza tuttavia cadere nello sperimentalismo»³¹. Per questo la nuova scelta di rigore segnata dai “ferri”, con la loro monocromia dura e austera³², eccedeva rispetto al tono della famosa mostra *Monochrome Malerei* di Leverkusen, a cui Burri non era stato invitato, che segnava la «rinuncia per molti di aderire a concreti problemi umani, il ritirarsi in un limbo tecnicistico sostanzialmente assenteista»³³.

Burri, insomma, diventava un esempio di disciplina – la stessa a cui la studiosa sottoponeva il proprio lavoro di vaglio critico – di fronte a cui poteva venire la tentazione di pensare a un pittore antico, a un «rigorismo quasi medioevale, quasi cistercense»³⁴, ma soprattutto diventava un esempio morale di ricerca non disponibile a cedere alle mode internazionali. Che si trattasse di parlare di maestri Futuristi o di artisti contemporanei, insomma, sussisteva una continuità di sguardo e di approccio alla pratica artistica, e una comune esigenza di fare i conti con le urgenze e le crisi del presente. L'autenticità di ricerca, dunque, non era soltanto un fatto estetico, ma un concreto impegno umano con il presente. Lo stesso, insomma, messo lucidamente a fuoco nel saggio su Leoncillo prima citato. Qui, infatti, dopo un giro d'orizzonte su quali fossero gli artisti più rappresentativi della scena di fine anni Cinquanta, chiosava, non senza qualche punta di acuta e affatto celata polemica:

la coscienza dell'impossibilità di basarci su alcuna ideologia, e che l'uomo d'oggi deve trovare la propria autenticità in se stesso, non temere gli errori e non rifugiarsi in altro da sé, per avere garanzia della validità della propria poetica. Nella situazione caotica odierna, un lavoro collettivo è risultato impossibile. La morale indispensabile ad un artista d'oggi si basa proprio in questo esasperato individualismo ed anarchismo. Non vale più oggi un artista perché è astratto, o perché figurativo, perché è informato su tutta la produzione figurativa mondiale, e segue l'ultimo artista in auge³⁵.

Riferimenti bibliografici / References

Calvesi M. (1984), *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Bari: Laterza.

Crispoliti E. (1957), *Gli archivi dell'arte contemporanea*, «Nuova Repubblica», V, n. 45, 27 ottobre.

³¹ Ivi, p. 94.

³² «una nuova durezza, come una pittura del tutto monocroma, senza più accensioni di rossi o di ori, bensì soltanto bruni su bruni, grigi su grigi di lamiera saldate e arrugginite, dove le sole ombre dei tagli creano neri d'ombra» (Ivi, p. 93).

³³ Ivi, p. 95.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Idem, *Leoncillo*, cit., p. 99.

- Crispolti E. (1960), *Il secondo futurismo*, «Le Arti», XI, nn. 1-2, gennaio-febbraio, pp. 22-23.
- Crispolti E. (1961), *Il secondo Futurismo. Torino 1923-1938*, Torino: Ed. F.lli Pozzo.
- Crispolti E. (1969), *Il mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Trapani: Celebes.
- Crispolti E. (1986), *Storia e critica del Futurismo*, Bari: Laterza.
- Crispolti E., Galvano A. (1962), *Il “secondo Futurismo” torinese e l’Europa*, in *Aspetti del secondo Futurismo torinese. Cinque pittori ed uno scultore: Fillia – Mino Rosso – Diulgheroff – Oriani – Alimandi – Costa*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d’arte moderna, 27 marzo – 30 aprile 1962), a cura di *idem*, s.e., s.l., pp. 18-32.
- Dorazio P. (1955), *La fantasia dell’arte nella vita moderna*, Roma: Officina edizioni.
- Drudi Gambillo M. (1975), *Occasioni critiche. Dai macchiaioli all’informale*, Napoli: Fausto Fiorentino editore.
- Drudi Gambillo M., Bruni C., a cura di (1961), *Dopo Boccioni. Dipinti e documenti futuristi dal 1915 al 1919*, Roma: Edizioni mediterranee – Studio d’arte contemporanea “La Medusa”.
- Drudi Gambillo M., Fiori T., a cura di (1958), *Archivi del Futurismo*, I, Roma: De Luca.
- Drudi Gambillo M., Fiori T., a cura di (1962), *Archivi del Futurismo*, II, Roma: De Luca.
- Fiori T., a cura di (1968), *Archivi del Divisionismo*, prefazione di F. Bellonzi, Roma: Officina edizioni.
- Marchiori G., Drudi Gambillo M. (1961), *I Ferri di Burri*, Roma: Biblioteca di Alternative Attuali, 1961, riedito in Drudi Gambillo 1975, pp. 92-96.
- Nicoletti L.P. (2015), *L’Aquila 1962. “Alternative Attuali” e l’idea di “mostra-saggio”*, «Ricerche di S/Confine», VI, n. 1, pp. 105-119.
- Nicoletti L.P. (2018), *La mostra come critica in atto. Alternative Attuali 1965*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 4 (= *Esposizioni*, atti del convegno internazionale (Parma, 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo, V. Strukelj, F. Zanella, S. Zuliani), pp. 42-49.
- Nicoletti L.P. (2020), *Enrico Crispolti alla scuola di Lionello Venturi. Da Leonardo all’arte astratta 1951-1959*, «Quaderni archivio Lionello Venturi», 2, Roma: Campisano Editore, pp. 21-40.
- Nicoletti L.P. (2021), *“La fantasia dell’arte nella vita moderna”. Note per un possibile contesto*, in Piero Dorazio. *Fantasia, colore, progetto. Riflessioni sull’opera dell’artista nel contesto dell’arte degli anni quaranta-sessanta*, a cura di F. Tedeschi, Milano: Electa, pp. 42-55.
- Venturi L. (1955), *Lezioni di storia dell’arte moderna. La pittura del Novecento*, anno accademico 1954-1955, raccolte dall’assistente dott. V. Martinelli e dalla dott. L. Drudi, Roma: Edizioni dell’Ateneo.

Viva D. (2014), *Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)*, «Studi di Memofonte», 13, pp. 195-221.