



Università
Ca' Foscari
Venezia

I
-
U
-
A
-
V



Scuola Dottorale di Interateneo
Ca' Foscari - IUAV - Università degli Studi di Verona

Dottorato di ricerca in Storia delle Arti

XXX ciclo

Marisa Volpi Orlandini.
Critica militante nei decenni Sessanta e Settanta.

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE:
L-ART/03

Dottoranda:
Sonia Chianchiano

Coordinatore del Dottorato:
Prof. Martina Frank

Tutore del Dottorando:
Prof. Francesca Castellani

Co-tutore del Dottorando:
Prof. Laura Iamurri

INDICE

Introduzione.....	1
-------------------	---

PARTE I

1. Alle origini di una scelta di formazione. Dal perfezionamento a Firenze alle prime collaborazioni romane	10
---	----

1.1 Roberto Longhi e “la diretta visione degli oggetti dell’universo artistico”	11
1.2 Un percorso di condivisione con Carla Lonzi, proteso verso il contemporaneo	14
1.3 Il ritorno a Roma tra tradizione e modernità	19

2. <i>Cronache artistiche</i> sul quotidiano “Avanti!”: le tracce di un progetto di educazione culturale	22
--	----

2.1 Dalla Libreria Einaudi di Via Veneto alle pagine dell’“Avanti!”	23
2.1.1 L’incontro con Giulio Carlo Argan	23
2.1.2 Punti di tangenza di affini collaborazioni	28
2.1.3 Volpi per la “sezione litografie e acqueforti” della Libreria Einaudi di Roma.....	32
2.1.4 Il confronto con gli artisti: la rubrica <i>Visite negli studi dei giovani pittori romani</i>	38

2.2 Gli spazi di approfondimento tra conferenze e riviste	45
2.2.1 Gli interventi per la Galleria Nazionale d’Arte Moderna	45
2.2.2 Il dibattito sull’informale dalle pagine di “Arte oggi” a quelle de “il verri”	52

2.3 Una stagione “oltre l’informale”	60
2.3.1 La sala delle <i>Nuove tendenze</i> al Premio del Fiorino	60
2.3.2 <i>Artisti e critici sul Convegno di Verucchio. I molti problemi della critica d’arte</i>	64
2.3.3 La firma di Volpi per l’ <i>Osservatorio</i> de “La Biennale di Venezia”	71

2.4 La fase matura di una collaborazione.....	76
2.4.1 XXVII Maggio Musicale Fiorentino: <i>L’Espressionismo</i> a Palazzo Strozzi	76
2.4.2 <i>Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?</i> . “Lo sbarco” della pop art in Italia	84

3. <i>Arte americana e arte italiana. Linee guida per una prospettiva storica</i>	90
3.1 Dalla parte degli artisti “in virtù di un particolare esercizio a vedere”	91
3.1.1 <i>Una generazione</i>	91
3.1.2 Volpi nel coordinamento redazionale della rivista degli artisti: “QUI arte contemporanea”	98
3.2 Negli Stati Uniti con una borsa Fulbright	105
3.2.1 Un’ipotesi cronologica.....	105
3.2.2 <i>Qui U.S.A.</i> : interviste agli artisti per “La Fiera Letteraria”	111
3.2.3 I risultati di una ricerca: la serie radiofonica <i>Arte in America</i> e la stesura del volume <i>Arte dopo il 1945. U.S.A</i>	121
3.3 L’esperienza americana al ritorno in Italia.....	128
3.3.1 Le fondamenta per un’attività espositiva nella sede di “QUI arte contemporanea”.....	128
3.3.2 <i>La terza dimensione</i> nell’“estete calda dell’immagine”	137
3.4 “Tecniche e materiali” sull’asse Roma-Torino	145
3.4.1 Un’inchiesta con Carla Lonzi e Tommaso Trini	145
3.4.2 “Illuminare il senso delle ricerche di oggi”, lo scambio proficuo da Torino a Roma	151
3.4.3 “Stralci” di un confronto con gli artisti sul quinto numero di “QUI arte contemporanea”	162
3.4.4 Da <i>I materiali</i> ad <i>Anno ’60</i> : l’esigenza di una verifica critica	168
4. <i>Fine dell’avanguardia o fine della critica?</i>	174
4.1 1970	175
4.1.1 Avanguardie storiche, avanguardie attuali: un confronto aperto tra ricerche parallele	175
<i>Minimal Primario Concettuale</i>	
Avanguardie russe	
<i>Giulio Paolini. Vedo</i>	
4.1.2 Riflessioni critiche	184
Una tavola rotonda con Harold Rosenberg	
Il ricordo di Roberto Longhi e il dibattito su “NAC”	
<i>L’arte, domani</i> : spunti metodologici per lo sviluppo di un’inchiesta	
4.2 1971-1978	192
4.2.1 “Prendere posizione contro l’attualità”	192
Un intervento “a titolo personale”	
Sulla “fine dell’avanguardia”	

PARTE II

Biografia.....	204
Scritti di Marisa Volpi (1955-1979).....	212
Contributi radiofonici a cura di Marisa Volpi	243
Mostre d'arte grafica alla Libreria Einaudi di Via Veneto a Roma (1960-1964).....	245
Mostre, incontri, dibattiti nella sede di "QUI arte contemporanea" (1966-1980)	248
Trascrizione documentazione epistolare	259
Interviste.....	299
Sezione iconografica	321
Bibliografia	353

INTRODUZIONE

Il “ritratto” di Marisa Volpi, raccontato da Antonella Sbrilli, è recentemente comparso nel volume *Artiste della critica*, che ha raccolto una serie di contributi dedicati a figure che si sono distinte per la loro intensa passione verso l’arte, mostrando il valore di un impegno perseguito con coraggio e inevitabilmente intrecciato con il loro percorso di vita¹.

Nell’introduzione al libro, Maura Pozzati ha posto in evidenza la necessità di colmare, in Italia, un “vuoto editoriale” ma soprattutto “culturale” rispetto al ruolo della critica d’arte “al femminile”, partendo dalla consapevolezza di come sia stato comunemente riservato un interesse minore alla critica d’arte “quando il critico è donna”². Una critica che proprio per essersi espressa all’interno di un sistema prevalentemente maschile, ha dimostrato la sua unicità.

A tal proposito Marisa Volpi, intervistata nel 1977 per conto della rivista “Spazioarte”, riguardo alla sua esperienza personale come critica constatava una situazione non tanto di “emarginazione, ma certo di isolamento”, mettendo però in evidenza i punti di forza sottesi al “fatto di trovarsi in stato di emarginazione relativa”, una condizione che “lascia un’area di ossigenazione del pensiero, che dà la possibilità di mettere in dubbio anche la propria attività, le proprie convinzioni. Dubbi che un ingaggio totale, un ingranaggio pesante di *routine* nel campo del potere, non lascerebbe sorgere a chiunque vi si trovi dentro”³.

Nel 2016 la pubblicazione del volume di Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970* ha rappresentato, ai fini della tesi, un elemento importante di raffronto poiché ha ricostruito l’attività sulla scena dell’arte contemporanea della storica dell’arte e femminista Carla Lonzi, amica di Marisa Volpi sin dagli anni di formazione,

¹ Maura Pozzati (a cura di), *Artiste della critica*, Corraini, Mantova 2015, p. 9. Si veda Antonella Sbrilli, *Marisa Volpi: legami a doppio filo tra pittura, scrittura, lettura*, ivi, pp. 78-91.

² Pozzati, ivi, pp. 9-13.

³ *Marisa Volpi Orlandini (intervista a cura di Spazioarte, aprile 1977)*, in *Donna & Arte: un altro problema da consumare*, in “Spazioarte”, anno IV, aprile-maggio 1977, pp. 21-22 (21). Cfr. anche Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo*, La Nuova Foglio, Roma 1976, pp. 50-53; Ead. e Marisa Volpi, *Lettera aperta: le donne nell’arte*, in “QUI arte contemporanea”, n. 17, giugno 1977, pp. 50-55.

prendendo in esame anche il prezioso contenuto dello scambio epistolare intercorso tra loro, e conservato da Volpi nel suo studio privato⁴.

Negli anni, molti dei numerosi interventi dedicati da Marisa Volpi al contemporaneo sono stati raccolti in volumi diversi, privilegiando volutamente un criterio di suddivisione di tipo tematico: sin dai primi anni Settanta la stessa Volpi ha rielaborato e raccolto “studi in parte noti, in parte mai pubblicati, in parte stesi e messi a punto per l’occasione” nel libro *La retina e l’inconscio. Note di arte contemporanea*⁵; in seguito, per la casa editrice Il Bagatto, molti contributi da lei firmati su quotidiani, riviste e cataloghi sono confluiti in tre volumi dai titoli *Saggi, Profili e Interviste*, per la serie *Artisti contemporanei*, a cura di Simonetta Lux con la collaborazione di Ester Coen e Daniela De Dominicis⁶. Infine, il libro *L’occhio senza tempo*, curato da Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, ha presentato una selezione degli scritti di Volpi dal 1988 al 2008, raggruppandoli nelle sezioni *Cronache e saggi a confronto* e *Profili contemporanei*⁷.

Partendo, quindi, da una ricognizione bibliografica per quanto possibile esaustiva, aggiornata attraverso lo spoglio di riviste d’arte e quotidiani, la tesi ha voluto tracciare una linea cronologica dell’attività critica di Marisa Volpi dalla metà degli anni Cinquanta fino alla fine degli anni Settanta, cercando di individuare le principali collaborazioni, le figure di riferimento e il contesto nel quale si è trovata a operare.

Si è scelto, infatti, di mantenere come *focus* il ruolo da lei ricoperto come critica militante, mostrando comunque il rapporto indissolubile con le sue parallele ricerche di storica dell’arte e la sua esperienza come docente, prima negli Istituti d’Arte di Roma e poi all’Università.

La ricerca è stata impostata considerando come inizio la scelta, da lei compiuta in seguito al conseguimento della laurea in Filosofia all’Università di Roma, di perfezionare i suoi studi trasferendosi a Firenze per seguire le lezioni di Roberto Longhi, centrali nel suo percorso

⁴ Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l’arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet Studio, Macerata 2016.

⁵ Marisa Volpi, *La retina e l’inconscio. Note di arte contemporanea*, Palumbo, Palermo 1973.

⁶ La raccolta, a cura di Simonetta Lux con Ester Coen e Daniela De Dominicis, venne pubblicata dalla casa editrice Il Bagatto suddivisa nei tre volumi: Volpi, *Artisti contemporanei. Saggi* (1985); Ead., *Artisti contemporanei. Profili* (1986); Ead., *Artisti contemporanei. Interviste* (1986).

⁷ Volpi, *L’occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell’arte contemporanea*, a cura di Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, Lithos, Roma 2008.

anche per l'incontro con Carla Lonzi. Questa fase di formazione è stata di fatto affrontata come premessa e chiave di lettura per indagare più approfonditamente il decennio che, dal 1960 al 1970, l'ha vista protagonista nell'ambiente culturale romano, gravitando attorno agli spazi della Liberia Einaudi prima, e della sede della rivista "QUI arte contemporanea", poi. La fase conclusiva è stata fatta coincidere con la prima metà degli anni Settanta quando, da poco docente presso l'Università di Cagliari, inizia a consolidare una posizione espressamente distante dalla critica militante, segnata da un sempre più vivo interesse verso le avanguardie storiche e il disincanto verso le avanguardie "attuali", che l'avrebbe condotta, qualche anno dopo, a pubblicare il saggio *Fine dell'avanguardia o fine della critica?*⁸.

Nel ricostruire il periodo d'interesse le fonti note dalle quali si è potuto attingere sono state le testimonianze presentate negli anni dalla stessa Volpi in volumi, atti di convegni e interviste per trasmissioni radiofoniche, attraverso cui ha approfondito alcuni aspetti del suo vissuto.

Particolare rilievo hanno avuto, inoltre, i suoi romanzi autobiografici che, pur presentandosi come ricostruzioni narrative, hanno permesso di individuare gli avvenimenti centrali e le figure di riferimento, ma soprattutto hanno portato a seguire determinate tracce nel corso della ricerca. Nel caso specifico, grazie al libro *La casa di Via Tolmino* è stata individuata una cronologia delle esperienze portanti; *Uomini*, d'altra parte, ha messo in luce le personalità sulle quali indagare per rintracciare gli incontri che hanno, di fatto, influito e caratterizzato le sue scelte come critica e storica dell'arte⁹. Infine, la selezione dei diari pubblicata nel volume *Le ore, i giorni*, datati dal 1978 al 2007, è stata considerata di raffronto poiché successiva all'arco temporale in esame¹⁰.

La maggior parte dei materiali utilizzati sono invece inediti, rintracciati tra le carte di Marisa Volpi, oltre che in archivi e fondi privati dislocati tra Roma, Firenze, Venezia e Torino.

In particolare, la documentazione conservata dalla studiosa è stata consultata presso la sua residenza privata fino al maggio 2015, anno della sua scomparsa, e in occasione della mostra

⁸ Volpi, *Fine dell'avanguardia o fine della critica?*, in "Ulisse", volume XIV, fasc. LXXXV, maggio 1978, pp. 114-120, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Saggi cit.*, pp. 9-15.

⁹ Volpi, *La casa di via Tolmino*, Garzanti, Milano 1993; Ead., *Uomini*, Arnoldo Mondadori, Milano 2004.

¹⁰ Volpi, *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007*, Medusa, Milano 2010.

Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura, esposta dal 20 aprile al 15 maggio 2017, presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza¹¹.

La sistemazione dei documenti, di cui fa parte la già citata corrispondenza epistolare con Lonzi¹², ha permesso di mettere in luce la presenza di un'interessante raccolta fotografica che ha orientato la prima parte delle ricerche.

In particolare una serie di fotografie, prive di didascalie e di precise informazioni, ha portato a indagare in merito al coinvolgimento di Volpi nell'attività espositiva della Libreria Einaudi di Via Veneto a Roma, spostando l'attenzione sui primi anni Sessanta come periodo chiave di apprendimento e sperimentazione.

Lo scambio epistolare con l'editore Giulio Einaudi, ritrovato nell'Archivio Storico della casa editrice torinese, ha svelato il ruolo centrale di Volpi nel coordinamento delle attività proposte dalla "sezione litografie e acqueforti" della Libreria di Roma, occasione di confronto diretto con critici italiani e artisti di fama internazionale.

D'altro canto, lo spoglio di cinque annate dell'edizione romana del giornale "Avanti!" ha permesso di ricostruire l'intera programmazione espositiva della Libreria dal 1960 al 1964, soprattutto grazie a una serie di interventi firmati dalla stessa Volpi a presentazione delle mostre in corso.

Si è, infatti, potuto dimostrare come l'apertura dell'Einaudi di Roma abbia coinciso con l'inizio della collaborazione di Volpi con la quinta pagina dell'edizione romana del quotidiano socialista, espressione di un coinvolgimento in un progetto culturale più ampio che vedeva in Giulio Carlo Argan, insieme con la Soprintendente Palma Bucarelli, le figure di riferimento.

Le pubblicazioni sull'"Avanti!" oltre a essersi rivelate palestra per la formazione di un metodo di lavoro e di un linguaggio appropriato, affinato attraverso l'interpretazione dell'informale prima e della pop art poi, sono state anche filo conduttore attraverso cui indagare il parallelo contributo di Volpi sulle riviste di settore e le attività promosse dalla Galleria Nazionale

¹¹ *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura*, a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, 20 aprile-15 maggio 2017).

¹² Le lettere conservate, che coprono un arco temporale che va dal 1954 al 1962, sono risultate essere in prevalenza scritte da Carla Lonzi, ad eccezione di 25 firmate da Volpi e circoscritte all'anno 1957. Pertanto, le parole di Lonzi, sono state principalmente utilizzate come specchio attraverso le quali affrontare, in parte, l'attività di Marisa Volpi.

d'Arte Moderna di Roma. La documentazione conservata nell'Archivio Storico e Bioiconografico della Galleria Nazionale ha permesso di ricostruire il coinvolgimento di Volpi sia come relatrice, nel ciclo di conferenze all'interno dell'attività didattica istituita da Palma Bucarelli, sia nella segreteria tecnica della celebre mostra sull'espressionismo, tenutasi a Palazzo Strozzi nel 1964 in occasione della rassegna del Maggio Musicale Fiorentino. Lo scambio epistolare con uno dei principali mercanti di pittura espressionista, Romano Norbert Ketterer, ha dimostrato il suo personale contributo nel "coadiuvare" il reperimento dell'ingente numero di opere. L'analisi del catalogo, inoltre, da lei redatto per l'occasione, ha portato in evidenza alcuni tratti distintivi, caratteristici del suo metodo di lavoro¹³.

La seconda parte delle ricerche è stata fatta coincidere con il concludersi della sua collaborazione con l'"Avanti!" e la fine della fervida attività espositiva della Libreria Einaudi, consequenziale allo "sbarco" della pop art in Italia con la Biennale veneziana del 1964. Sono anni in cui Volpi è coinvolta nella formazione della rivista di Lidio Bozzini, "QUI arte contemporanea", segnati, d'altra parte, da un importante soggiorno negli Stati Uniti con una borsa Fulbright.

Del viaggio americano si è cercato di ricostruire il lavoro di ricerca da lei compiuto, rintracciando i significativi incontri e alcuni punti di riferimento spazio-temporali, sia attraverso le interviste pubblicate per "La Fiera Letteraria" durante la permanenza negli Stati Uniti, sia guardando ai contributi da lei dedicati all'arte americana comparsi negli anni seguenti. Particolare interesse è stato riservato al libro *Arte dopo il 1945. U.S.A.*¹⁴, di cui è stato possibile retrodatare la stesura rintracciando una serie radiofonica, a cura di Marisa Volpi, in tre puntate e intitolata *Arte in America*, trasmessa sul Terzo Programma nel maggio del '67, anticipando la struttura di quello che sarebbe stato il libro pubblicato da Cappelli.

La consultazione del materiale radiofonico, limitatamente a quanto ad oggi risulta archiviato, ha, inoltre, messo in luce come, oltre al programma dedicato all'arte americana, Volpi si sia servita della radio come strumento di comunicazione e di educazione culturale.

L'esperienza americana si è rivelata metro di paragone per il confronto di Volpi con l'arte italiana con la quale si è misurata soprattutto sviluppando una solida attività espositiva nella

¹³ Volpi e Giovanni Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-giugno 1964), Vallecchi, Firenze 1964.

¹⁴ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, Edizioni Cappelli, Bologna 1969.

sede della rivista di Lidio Bozzini, ricostruita attraverso l'analisi dei cataloghi delle mostre ma anche grazie a una serie di fotografie e lettere conservate presso la Galleria Edieuropa.

Ciò che è inoltre significativamente emerso è come il suo lavoro, che sin dagli anni di formazione aveva ricercato continui scambi con il contesto torinese, abbia sviluppato, nel corso dell'affermarsi della corrente dell'arte povera, una particolare sinergia tra le gallerie di Roma e di Torino. Impegno che si è dimostrato essere funzionale a fornire gli strumenti di lettura per una corretta interpretazione delle più recenti ricerche artistiche, contro ogni etichetta aprioristica e rintracciando sempre più nessi con le avanguardie storiche, facendo proprie quelle lezioni longhiane che consideravano il passato capace di offrire “non già la regola ma la libertà mentale necessaria a ben interpretare il presente”¹⁵.

I primi anni Settanta hanno rappresentato, infine, la fase matura di un percorso: i molteplici interventi presentati da Marisa Volpi sono stati qui affrontati come spunti di riflessione, ai fini di portare in luce quegli interessi e quel metodo di lavoro che si era formato e affinato nel decennio precedente. È d'esempio l'inchiesta pubblicata sulla rivista “futuribili”, così come le sue dichiarazioni attorno al ruolo della figura del critico, che hanno mostrato le solide fondamenta sulle quali si erano impostate; una consapevolezza che negli stessi anni l'avrebbe condotta a esprimere con forza il suo “disagio” rispetto a una “condizione di perplessità e interrogazione sul ruolo e la funzione” che come critici e storici dell'arte era possibile svolgere.

Le ipotesi sostenute attraverso l'analisi dei documenti raccolti sono state, inoltre, avvalorate e arricchite dalle conversazioni con alcune delle figure vicine a Volpi che, durante gli anni presi in esame, incrociarono per ragioni diverse il suo percorso. Le loro testimonianze hanno permesso di comprendere non soltanto il ruolo da lei ricoperto ma, più in generale, anche il contesto culturale di riferimento.

Ai fini della ricerca, inoltre, le numerose informazioni contenute nel sito dedicato a Marisa Volpi e coordinato da Antonella Sbrilli, aggiornato nel maggio del 2015 dopo una prima

¹⁵ Roberto Longhi, *Editoriale. Dodici anni di “Paragone”*, in “Paragone”, anno XII, n. 145, 1962, pp. 3-6, ora in Id., *Opere complete. XIII. Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 83-86 (85).

versione risalente al 2001, hanno fornito elementi necessari allo sviluppo del lavoro; al sito si rimanda, infatti, per un quadro generale sulla figura di Volpi e la sua eredità culturale¹⁶.

A due anni dalla sua scomparsa, infine, la mostra a lei dedicata, volta a rivedere lo studio e parte della sua casa di Via Panama, ha presentato al pubblico una selezione di documenti rinvenuti tra le sue carte private, e non solo, quali fotografie, lettere, appunti, testi, cataloghi di mostre e registrazioni radiofoniche¹⁷.

Nel corso dell'esposizione, una serie di incontri dedicati a Volpi sono stati occasione di confronto con le riflessioni avanzate da studiosi, colleghi, amici e allievi, indispensabili per integrare e approfondire gli argomenti tratti. Le relazioni inedite hanno rappresentato una documentazione importante sulla quale sono state sviluppate parte delle considerazioni qui avanzate¹⁸.

Ringrazio le mie tutor, Francesca Castellani, che con i suoi ricordi di allieva mi ha permesso di conoscere Marisa Volpi e mi ha guidata e sostenuta in questo percorso, e Laura Iamurri, che ha creduto nel mio progetto e ha seguito con attenzione tutte le fasi del lavoro. Con loro ringrazio anche Antonella Sbrilli che mi ha reso disponibili informazioni essenziali alla ricerca, consigliandomi e coinvolgendomi nei progetti su Marisa Volpi da lei curati in questi anni. Un grazie, inoltre, a Caterina e Paola Volpi che mi hanno permesso di svolgere questa ricerca dandomi accesso alle carte private della studiosa.

Grazie alla disponibilità di Raffaella Bozzini e all'aiuto di Vasco Barbieri, Silvia Ferdinandi e Marianna Imperatori, ho potuto ricostruire l'attività di Marisa Volpi nella sede di "QUI arte contemporanea". Un grazie particolare a Luciana Bozzini e ai suoi preziosi ricordi che ha condiviso con me. Con lei ringrazio anche Lorenza Trucchi, Maria Teresa Benedetti, Lara

¹⁶ www.marisavolpi.it

¹⁷ Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai (a cura di), *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura* cit.

¹⁸ Le *Giornate per Marisa Volpi*, in occasione della mostra, si sono tenute il 20 e il 28 aprile e il 3, il 12 e il 13 maggio 2017, presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza. Per un dettagliato resoconto dei relatori e dei singoli argomenti affrontati si rimanda al sito di Marisa Volpi, all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/eventi/> (4 giugno 2017).

Vinca Masini e Orietta Rossi Pinelli che mi hanno “raccontato” Marisa Volpi e descritto uno spaccato di quegli anni.

Per avermi permesso di studiare sulle pagine del quotidiano “Avanti!” ringrazio Eugenia Querci della Fondazione Nevol Querci e, con lei, Roberto Pagano.

Ringrazio il personale dell’Archivio Storico dell’Arte Contemporanea di Venezia, dell’Archivio Storico e Bioiconografico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, della Quadriennale di Roma, del Centro Ricerca e Documentazione Arti Visive di Roma, dell’Archivio Storico e di Deposito dell’Università di Firenze, dell’Archivio di Stato di Torino e dell’Archivio di Stato di Latina. Ringrazio anche il personale delle Teche Rai e, in particolare, Carlo De Marinis per avermi permesso di consultare le registrazioni radiofoniche conservate presso la Nastroteca Centrale della Rai di Roma.

Per le utili informazioni ringrazio, inoltre, Erica Bernardi, Ilaria Bernardi, Stella Bottai, Lorenzo Cantatore, Maria Carmela De Marino, Chiara Di Stefano, Claudio Gamba, Giorgia Gastaldon, Antonio Libutti, Costanza Morabito, Luca Pietro Nicoletti e Michela Santoro. Grazie anche a Eleonora Charans che mi ha spronata a intraprendere questo percorso sin dalla tesi magistrale.

Per avermi consigliato permettendomi di orientare le mie ricerche, ringrazio Francesca Gallo, Maria Luisa Frongia, Maria Grazia Messina e Giuliana Tomasella. Un grazie anche a Enrico Crispolti che mi ha aiutato nella difficile lettura del numeroso materiale fotografico.

Un ringraziamento speciale, infine, a Marisa Volpi che è venuta a mancare nel corso delle mie ricerche ma che mi ha dedicato il suo tempo, accogliendomi nella sua casa di Via Panama, conversando con me e mostrandomi la preziosa documentazione che negli anni ha conservato.

PARTE I

CAPITOLO 1.

Alle origini di una scelta di formazione.

Dal perfezionamento a Firenze alle prime collaborazioni romane

1.1. Roberto Longhi e “la diretta visione degli oggetti dell’universo artistico”

Dopo aver conseguito, nel luglio 1952, la laurea in Filosofia con una tesi dal titolo *Il pensiero politico di Pellegrino Rossi*, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia all’Università di Roma¹⁹, Marisa Volpi sceglie di perfezionare i suoi studi trasferendosi a Firenze per seguire le lezioni di Roberto Longhi. Tale scelta sarebbe stata da lei ricordata, in anni più maturi, come conseguenza di una posizione restia nei confronti della metodologia adottata a Roma da Lionello Venturi, troppo legata al crocianesimo²⁰, ma soprattutto guidata da un preciso interesse verso la scrittura, con il desiderio di apprendere quella capacità, propriamente longhiana, “di trascrizione letteraria diretta, non narrativa, dei testi figurativi”²¹.

Il corso universitario del 1952-53, dedicato da Longhi al *Maestro di Pratovecchio*²², è occasione d’incontro con Carla Lonzi, di qualche anno più giovane e iscritta alla Facoltà di Lettere dell’Università di Firenze²³.

Le lezioni longhiane si collocano, per le due allieve, all’indomani della pubblicazione del primo numero della rivista “Paragone” diretta da Roberto Longhi e da lui inaugurata con l’intervento *Proposte per una critica d’arte*²⁴, nel quale esponeva “il suo credo di storico e di

¹⁹ Dal verbale di laurea, conservato dal “Settore diritto allo studio e alta formazione” dell’Università La Sapienza di Roma, risulta come la commissione d’esame fosse composta, tra gli altri, dai professori Alberto Maria Ghisalberti, Carlo Antoni, Ugo Spirito, Giorgio Del Vecchio, Bruno Nardi, Ugo Redanò, Enrico Castelli, Leonida Gancikoff, Mario Pincherle. Tali informazioni mi sono state gentilmente fornite da Antonella Sbrilli e sono ora consultabili on line all’indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/documenti-laurea-sapienza-1952/> (1 febbraio 2017).

²⁰ Si veda a riguardo Weller, *Il complesso di Michelangelo* cit., pp. 51-52.

²¹ Volpi, *Longhi e l’arte contemporanea*, in Claudio Spadoni (a cura di), *Da Renoir a De Staël: Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio-30 giugno 2003), Mazzotta, Milano 2003, pp. 197-201 (199). Come ha ricordato Stella Bottai in *L’occhio senza tempo* fu, in particolare, la lettura di *Officina Ferrarese* a condurre Volpi a scegliere di perfezionarsi con Longhi. Cfr. Bottai, *Introduzione e guida alla lettura*, in Volpi, *L’occhio senza tempo* cit., pp. 195-199 (198); Roberto Longhi, *Opere complete. V. Officina ferrarese (1934). Seguita dagli ampliamenti (1940) e dai nuovi ampliamenti (1940-55)*, Sansoni, Firenze 1975.

²² Volpi, *Longhi e l’arte contemporanea*, ivi, p. 197.

²³ Marta Lonzi e Anna Jaquinta, *Biografia*, in Carla Lonzi, *Scacco ragionato. Poesie dal ’58 al ’63*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1985, pp. 9-73.

²⁴ Roberto Longhi, *Proposte per una critica d’arte*, in “Paragone”, anno I, n. 1, 1950, pp. 5-19 ora in Id., *Opere complete. XIII. Critica d’arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 9-20.

critico d'arte"²⁵ che, come vedremo, si sarebbe rivelato un'eredità importante con la quale confrontarsi.

Con Longhi, per cui "l'occhio espertissimo, la cultura storica, la memoria del conoscitore" permettevano di "ricostruire nonché tasselli di polittici smembrati, anche tasselli di culture visive sconosciute"²⁶, Volpi ha la possibilità di affinare lo sguardo nella lettura dell'opera d'arte. Si tratta per lei di un'importante palestra che, procedendo sempre "in presenza" dell'oggetto artistico, era in grado di educare l'occhio alla storicità della forma. L'importanza di "riconoscere uno stile e una tradizione, leggere un'opera nei mezzi d'espressione che fossero linee, colori, composizione"²⁷, assimilata nel corso delle lezioni fiorentine, concede a Volpi di acquisire un metodo di lavoro che, come vedremo, sarebbe stato per lei centrale non soltanto negli anni del suo magistero ma, ancor prima, nel confronto con il contemporaneo.

Attorno a quell'idea espressa da Longhi in *Proposte* che "la buona critica si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro" e che sia maggiormente incisiva attraverso i "trapassi di parole da arti diverse"²⁸, Volpi costruisce, inoltre, il suo laboratorio linguistico con un confronto costante con l'amica Carla Lonzi, proteso alla ricerca di un vocabolario consono che fosse in grado di modellarsi in rapporto alle diverse ricerche artistiche, capace di arricchirsi ripetutamente attingendo dalla poesia e dalla letteratura.

Sono questi gli anni in cui Volpi sembra ereditare dagli insegnamenti longhiani l'esigenza di "riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte [...] nel cuore di una attività letteraria", mai di semplice intrattenimento²⁹, conciliando così il suo interesse per l'arte con la passione per la scrittura, che sin da giovane aveva esercitato nella stesura dei diari e che in età matura sarebbe sfociata nell'esperienza narrativa³⁰.

²⁵ Volpi, *Roberto Longhi*, in "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari", vol. XXXIII, parte II, 1970, pp. 275-287 (275).

²⁶ Volpi, *Longhi e l'arte contemporanea* cit., p. 198.

²⁷ Ivi, p. 199.

²⁸ Longhi, *Proposte per una critica d'arte* cit., p. 9.

²⁹ Ivi, p. 20.

³⁰ Si ricordano in particolare i volumi, *La casa di via Tolmino* cit., *Uomini* cit., *Le ore, i giorni* cit., e otto raccolte di racconti tra cui, *Il maestro della betulla* (Vallecchi, Firenze 1986) con cui vinse il Premio Viareggio. Per un dettagliato resoconto degli scritti di narrativa di Marisa Volpi si rimanda al sito a lei dedicato e, in particolare, all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/scritti-di-narrativa/> (20 agosto 2017).

Se, come ricorda Volpi, Longhi si dimostrava “ironico” verso l’interesse che le sue allieve stavano dimostrando nei confronti della contemporaneità, è anche vero che da lui apprendono l’importanza di rintracciare la relazione costante tra l’antico e il moderno. Il confronto di Longhi con i fatti artistici del contemporaneo si dichiarava sempre strettamente connesso a un’analisi storica, secondo l’idea che “è il passato ad offrirci non già la regola ma la libertà mentale necessaria a ben interpretare il presente”³¹.

Si pongono qui le basi per un approccio metodologico che favoriva uno sguardo capace di far dialogare differenti momenti storici, ricercando continui rimandi visivi tra opere distanti ma ricche di punti di tangenza.

Ai fini di esercitare l’occhio per spaziare tra le diverse ricerche artistiche, Longhi, soprattutto, esortava a viaggiare perché, come ricorda Volpi, “se non guardavamo i quadri non potevamo capire nulla”³².

³¹ Longhi, *Editoriale. Dodici anni di “Paragone”* cit., p. 85.

³² Volpi, *Una testimonianza autobiografica*, in Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè (a cura di), *L’arte delle donne nell’Italia del Novecento*, atti del convegno (Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 25-26 gennaio 2001) Meltemi Editore, Roma 2001, pp. 169-180 (171). Per un approfondimento in merito alla figura di Roberto Longhi e al metodo con cui Volpi si confronta negli anni di formazione rimando a Giovanni Previtali (a cura di), *L’arte di scrivere sull’arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori riuniti, Roma 1982; Maria Cristina Bandera (a cura di), *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano 1999; Stefano Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell’officina di Longhi*, Arte tipografica, Napoli 2001; Pier Vincenzo Mengaldo, *Tra due linguaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2005; Andrea Afribo, *Lingua e stile di Roberto Longhi*, in Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato (a cura di), «Una brigata di voci». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Cleup, Padova 2012, pp. 507-522.

1.2 Un percorso di condivisione con Carla Lonzi, proteso verso il contemporaneo

Gli anni di formazione sono caratterizzati profondamente dalla condivisione con Carla Lonzi testimoniata da una serie di lettere conservate da Marisa Volpi e scambiate con continuità con l'amica, in particolare, tra il 1954 e il 1957³³, espressione di un fermento di ricerca proteso verso l'arte contemporanea che, conseguentemente alla Biennale veneziana del 1954, le avrebbe condotte a cimentarsi nella stesura di un saggio a quattro mani su Ben Shahn, le cui opere erano state quell'anno esposte all'interno del padiglione americano³⁴.

Il saggio, per il quale Roberto Longhi avrebbe fornito consigli e dato spazio sulle pagine di "Paragone"³⁵, si rivelò occasione per le due allieve per sviluppare un lavoro volto alla raccolta dei materiali e al confronto diretto con l'artista, con il quale avviarono una corrispondenza ai fini di approfondirne la ricerca³⁶.

Nella suddivisione dei compiti Marisa Volpi avrebbe in seguito ricordato come, riguardo alla figura dell'artista, fu lei a occuparsi di ricostruire la "collocazione storico-sociale della sua opera, e il periodo del New Deal"³⁷, mostrando un interesse verso la restituzione delle maglie di un contesto culturale che, come si vedrà, sarebbe diventato cardine nelle sue ricerche future.

³³ Si tratta di più di un centinaio di lettere, oltre a frammenti e cartoline varie, conservate da Marisa Volpi e in prevalenza scritte da Carla Lonzi. Per un dettagliato resoconto relativo alla consistenza rimando a Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 11, nota 3. Al volume di Iamurri rimando anche per un approfondimento sullo scambio epistolare e sugli anni di condivisione con Lonzi. Su Carla Lonzi si ricorda, inoltre, il convegno a cura di Maria Luisa Boccia, Manuela Fraire, Laura Iamurri e Maria Palazzesi, *Taci anzi parla. Carla Lonzi e l'arte del femminismo* (Roma, Casa Internazionale delle Donne, 5-7 marzo 2010) i cui interventi sono consultabili all'indirizzo <https://vimeo.com/search?q=convegno+su+carla+lonzi> (14 ottobre 2017); si veda, inoltre, Lara Conte, Vinizia Fiorino, Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, ETS, Pisa 2011; Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012.

³⁴ *XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1954, Stati Uniti d'America. Due Pittori - Tre scultori*, Museum of Modern Art, Marchbanks Press, New York 1954.

³⁵ Carla Lonzi e Marisa Volpi, *Ben Shahn*, in "Paragone", anno IV, n. 69, settembre 1955, pp. 38-61, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 5-28.

³⁶ Lo scambio epistolare tenuto da Volpi e Lonzi con Ben Shahn, approfondito da Iamurri in *Un margine che sfugge* cit., pp. 19-23, è liberamente consultabile on line all'indirizzo <https://www.aaa.si.edu/collections/ben-shahn-papers-6935/series-2/box-24-folder-32> (2 agosto 2017).

³⁷ Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 169.

Sono questi gli anni nei quali il confronto tra le due allieve, oltre a volgersi al contesto artistico contemporaneo, si alimenta parallelamente della formazione di una solida cultura politica marxista, per la quale Volpi poteva fornire un fondamentale apporto vista la sua partecipazione attiva nelle file del PCI, al quale avrebbe aderito anche Lonzi³⁸. Se il coinvolgimento verso le dinamiche di partito sembra subire i fatti del 1956, con la repressione sovietica in Ungheria³⁹, le frequentazioni politiche romane coltivate negli anni da Volpi sarebbero rimaste per entrambe fondamentali. È, infatti, riconducibile a quegli anni l'amicizia di Volpi con Giuliano Briganti, Corrado Maltese, e il torinese Luciano Pistoï⁴⁰, il quale di lì a poco avrebbe dato vita alla rivista "Notizie. Arti figurative".

Il 1957, dopo aver entrambe discusso la tesi con Roberto Longhi⁴¹, sembra costituire un momento significativo di riflessione attorno alle sorti del contemporaneo. Nel gennaio del '57 Volpi, infatti, compie un viaggio a Parigi di cui scrive in una lettera all'amica segnalando la visita dell'atelier di Simone Dat, moglie di Paul Rebeyrolle, occasione d'incontro con una serie di artisti gravitanti attorno alla nuova figurazione, e riferendo, inoltre, quanto visto al Louvre e in merito alle retrospettive di Pevsner, di Roussel e di Daumier⁴².

Si tratta, per Volpi, di mettere in pratica quella visione diretta delle opere, secondo gli insegnamenti longhiani che la porta a pubblicare al suo ritorno, sulla giovane rivista di Pistoï, il suo "primo pezzo sull'arte delle avanguardie russe" dedicato, appunto, alla retrospettiva di Antoine Pevsner, appena visitata al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi⁴³.

"Notizie. Arti figurative" si era aperta in gennaio con un numero dedicato ai *Tre nuovi pittori aformali. Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni*⁴⁴, mentre il viaggio parigino era stato occasione per Volpi di portare in Italia una copia di *Un art autre* di Michel Tapié, pubblicato

³⁸ Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 28.

³⁹ Rispetto ai fatti di Ungheria si veda il ricordo di Volpi in *Uomini* cit., pp. 56-58.

⁴⁰ In merito alla cerchia di amicizie torinesi, di cui faceva parte anche Mario Merz, si veda ivi, pp. 40-42.

⁴¹ Volpi si laurea nel mese di ottobre con una tesi dal titolo *Sul percorso di Corrado Giaquinto*, Lonzi in dicembre con l'argomento *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*.

⁴² Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, [Parigi 1957]; Carte Marisa Volpi, Roma. Cfr. Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 60.

⁴³ Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 170; Ead., *Pevsner a Parigi*, in "Notizie Arti figurative", anno I, n. 2, marzo 1957, p.n.n.

⁴⁴ Luciano Pistoï, *Tre nuovi pittori aformali. Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni*, ivi, n. 1, gennaio 1957, p.n.n.

in Francia nel 1952 ma ancora quasi sconosciuto dalle due allieve fiorentine che si trovavano a dibatterne proprio nei primi mesi del '57⁴⁵.

D'altro canto, è in quello stesso aprirsi dell'anno che sul numero 85 di "Paragone" l'allievo di Longhi, Francesco Arcangeli, pubblica *Una situazione non improbabile*, tentativo "di raccordare l'ultimo naturalismo di Morlotti, Mandelli e Moreni a Wols e a Pollock"⁴⁶, che avrebbe scatenato tra Volpi e Lonzi un incalzante scambio di opinioni, conducendo presto Marisa Volpi a ricercare un confronto diretto sull'argomento anche con Longhi.

In una lettera del 1957, rivolta al professore, Volpi ricordava come "l'attesissimo n. 85" si fosse rivelato per lei "superiore alle aspettative", precisando: "forse è ingenuo, ma sentire finalmente un dibattito impegnato, aggiornato, così ricco di punti chiave – da criticare o da approvare non importa – mi ha reso contenta"⁴⁷.

Il suo confronto con il contributo di Arcangeli si impostava proprio a partire dall'esperienza parigina ricordando al professore di aver visto "gli 'aformali' alla Galerie Rive Droite" e di aver, in più, "letto il Tapié".

Immerse nel dibattito attorno alle ricerche "aformali" le due allieve fiorentine dichiaravano, d'altra parte, la necessità di volgere lo sguardo altrove, sempre più interessate al contesto torinese e a quanto l'amico Luciano Pistoï stava affrontando con la sua rivista.

Commentando la pubblicazione del suo articolo sulla mostra parigina di Pevsner, sul secondo numero di "Notizie", Volpi scriveva così all'amica:

La tua idea di andare questa estate vicino Torino per frequentare questi ragazzi mi pare proprio ottima. Non dobbiamo soggiacere alle malinconie di Arcangeli: Luciano con i suoi pittori, e scultori, il raro

⁴⁵ Michel Tapié, *Un art autre*, Gabriel Giraud, Paris 1952. Flavio Fergonzi ricorda come sia le opere che i testi relativi all'informale francese e americano iniziarono ad essere conosciuti in Italia proprio tra il 1956-1957 e come ancora nel '57 Renato Barilli, scrivendo da Parigi per "il verri", dichiarava di "non essere entrato in possesso di *Un art autre* di Tapié e di averne letto solo stralci". Si veda Fergonzi, *La critica militante*, in Carlo Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2* (1945-1990), Electa, Milano 1993, pp. 569-591 (579). Cfr. anche Renato Barilli, *Mostre a Parigi*, in "il verri", anno I, n. 3, 1956-57, p. 139.

⁴⁶ Fergonzi, *ivi*, p. 580. Francesco Arcangeli, *Una situazione non improbabile*, in "Paragone", n. 85, gennaio 1957, pp. 3-45, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977, vol. II, pp. 338-376.

⁴⁷ (2.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Roberto Longhi, [Roma] 1957, Archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, liberamente consultabile online all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/lettera-di-marisa-volpi-a-roberto-longhi/> (29 giugno 2017). Cfr. anche la lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, [Roma] 11 marzo 1957; Carte Marisa Volpi.

entusiasmo (non velleitario) per questa crisi definitiva dell'uomo rinascimentale, costituiscono la temperatura giusta per quel tanto di simpatia umana che occorre a scrivere un libro⁴⁸.

Nell'estate del 1957, mentre sul "Bollettino d'Arte" compariva un articolo di Volpi dedicato alla figura di Piet Mondrian⁴⁹, le due allieve fiorentine compiono un viaggio in Europa visitando i principali musei di Germania, Francia e Olanda, per fare tappa, sulla strada del ritorno, a Torino, proprio come auspicato⁵⁰.

Secondo le direttive longhiane, il viaggio europeo rappresentava l'occasione di vedere direttamente i quadri e, in particolare, approfondire in tal modo la conoscenza delle avanguardie storiche.

Come ha recentemente ricordato Iamurri quest'esperienza rappresenta un punto di maturazione fondamentale proprio rispetto al diretto confronto con le avanguardie storiche, che potevano essere lette in relazione alle complesse ricerche contemporanee con le quali le due amiche si stavano misurando⁵¹.

La centralità che lo studio delle avanguardie storiche avrà nelle ricerche future di Marisa Volpi, alle quali si appellerà ripetutamente soprattutto ai fini di comprendere i mutamenti artistici che segneranno gli anni Sessanta, dichiara il peso delle scelte e delle occasioni sulle quali si stava calibrando il suo sguardo di critica d'arte.

⁴⁸ (3.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, [Roma] 23 marzo 1957; Carte Marisa Volpi, Roma. Cfr. in Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 63.

⁴⁹ Volpi, *Mostre di Mondrian*, in "Bollettino d'Arte", XLII, n. II, aprile-giugno 1957, pp. 188-191. L'articolo di Volpi si colloca conseguentemente alle mostre sull'artista che erano state recentemente esposte in Italia; cfr. Giovanni Carandente (a cura di), *Piet Mondrian*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna-Milano, Palazzo Reale, novembre 1956-febbraio 1957), Editalia, Roma 1956.

⁵⁰ Si veda Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 49-52, dove si ipotizzano come indicativi riferimenti cronologici la fine di giugno e la metà di luglio del 1957. Si confrontino anche le lettere e le cartoline inviate da Volpi a Giuliano Briganti e consultabili on line all'indirizzo <http://www.giulianobriganti.it/index.php?id=180> (5 marzo 2016).

⁵¹ Si veda Iamurri, "*Questa sera spedisco Tapié*", *Marisa Volpi e la pittura europea, 1957*, relazione inedita presentata nelle *Giornate per Marisa Volpi* in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura* cit., 28 aprile 2017. L'abstract con il contenuto della relazione è consultabile all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/notizie-dallo-studio-28-aprile-2017/> (2 maggio 2017).

Gli anni che seguiranno andranno a creare una distanza nei percorsi delle due allieve di Longhi, che continueranno comunque a incrociarsi e a osservarsi vicendevolmente, proprio a partire da quella comune formazione che Volpi non esiterà a ricordare⁵².

⁵² Come si vedrà, con la scomparsa di Longhi, nel 1970, nel pieno del dibattito attorno alla legittimità della figura del critico, Volpi ritornerà proprio su quei comuni “punti di partenza” che avrebbero in seguito condotto i molti allievi e intraprendere i percorsi più disparati. Cfr. Volpi, *Roberto Longhi* cit., p. 287. Negli anni, inoltre, Marisa Volpi ricorderà il sodalizio con Lonzi soprattutto nelle sue ricostruzioni narrative: si veda Giorgio Zanchetti, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi*, in Cristina Casero e Elena Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno, i nuovi orizzonti, culturali ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 33-48 (46, nota 3).

1.3 Il ritorno a Roma tra tradizione e modernità

La tesi, discussa da Volpi nell'ottobre del 1956 era dedicata al Settecento napoletano e in particolare a *Il percorso di Corrado Giaquinto*⁵³. L'approfondimento sul tema nasceva dall'invito di Longhi ad occuparsi degli anni di formazione di Goya, di cui egli ne aveva indagato il soggiorno romano in un saggio pubblicato qualche anno prima su "Paragone"⁵⁴, spunto dal quale lei avrebbe scelto, invece, di circoscrivere il suo studio sulla rilevanza, in quel panorama storico-artistico, della figura di Corrado Giaquinto⁵⁵.

Appare quindi possibile ipotizzare come Longhi avesse intenzione di pubblicare un estratto della sua tesi proprio su "Paragone", estratto al quale Volpi stava lavorando nel febbraio del 1957 ai fini di presentarlo, in forma di saggio, al professore⁵⁶.

Nel frattempo, però, il suo ritorno a Roma aveva inevitabilmente aperto nuove opportunità lavorative, tra le quali la collaborazione con il "Bollettino d'Arte", rivista del Ministero della Pubblica Istruzione, alla quale si aggiunsero le prime supplenze in Storia dell'Arte negli Istituti Statali d'Arte della capitale⁵⁷, esperienze attorno alle quali si stava di fatto compiendo la sua autonomia rispetto all'ambiente fiorentino, che continuava comunque a essere di riferimento.

⁵³ Le informazioni relative alla discussione della tesi di perfezionamento sono conservate nel fascicolo dedicato alla carriera di Marisa Volpi presso l'Archivio storico e di deposito dell'Università di Firenze; "Università degli Studi di Firenze, Sezione Studenti", filza n. 3764, inserto n. 68833, "fascicolo carriera universitaria di Marisa Volpi". Parte dei documenti sono consultabili nel sito dedicato a Marisa Volpi all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/archivio-storico-universita-firenze/> (17 ottobre 2016). Nello specifico, tra la documentazione conservata nell'Archivio dell'Università di Firenze, l'attestato intitolato "Esame di laurea" risulta datato 15 novembre 1956.

⁵⁴ Longhi, *Il Goya romano e la cultura di via Condotti*, in "Paragone", anno V, n. 53, 1954, pp. 28-39.

⁵⁵ Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 172.

⁵⁶ Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, [Roma] 21 febbraio 1957; Carte Marisa Volpi, Roma. All'amica Volpi scriveva: "Ho scritto una lettera a Longhi, non so come. Poiché ho quasi estratto questo saggio di Giaquinto dalla tesi (divido in due parti e due o tre segnalazioni), forse verrò a Firenze a portarlo. Ho paura sia troppo lungo".

⁵⁷ L'intensificarsi dello scambio epistolare tra le due amiche, nel corso del 1956, testimonia il ritorno di Volpi a Roma. Inoltre, riferimenti relativi alle sue prime esperienze lavorative sono rintracciabili sia nelle lettere a Lonzi sia nel dattiloscritto firmato dalla stessa Volpi, riconducibile ai primi anni ottanta, e intitolato *Notizie sull'attività didattica e scientifica di Marisa Volpi Orlandini*; Carte Marisa Volpi, Roma.

Le basi instaurate al Ministero appaiono certamente importanti precedenti per la pubblicazione sul “Bollettino d'Arte” del contributo *Mostre di Mondrian*⁵⁸, e per una scelta di campo nella volontà di dare alla stessa rivista l'estratto della tesi, senza attendere che se ne occupasse Longhi⁵⁹. Un saggio, tratto dalla tesi, compare sul “Bollettino d'Arte” l'anno seguente, suddiviso in due parti: *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia* e, nel numero successivo, *Traccia per Giaquinto in Spagna*⁶⁰; ma è interessante evidenziare come in occasione della pubblicazione del secondo estratto compaia sullo stesso numero della rivista un secondo articolo, sempre firmato da Marisa Volpi, sulle mostre di Pollock e Kandinsky alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna⁶¹.

La disparità di temi affrontati da Volpi sulle pagine del “Bollettino d'Arte” evidenzia come si stessero delineando per lei due filoni di percorsi che trovavano entrambi radici negli anni di formazione, mettendo in luce da una parte la conoscenza approfondita del Settecento italiano e dall'altra l'interesse verso la contemporaneità.

Le nozioni acquisite dalle ricerche effettuate per la scrittura delle tesi risultano un'importante precedente affinché le venisse richiesto, nel 1959, di contribuire al catalogo della mostra *Il Settecento a Roma*⁶². Sulle pagine del catalogo è infatti affidato a Volpi il prospetto

⁵⁸ Volpi, *Mostre di Mondrian* cit., pp. 188-191. Nel dattiloscritto *Notizie sull'attività didattica e scientifica di Marisa Volpi Orlandini* cit. si precisa come Volpi, per il “Bollettino d'Arte”, avesse svolto “attività redazionale” con il professore Giorgio Castelfranco, grazie al quale, come testimoniato dalle lettere con Lonzi, incominciò a pubblicare sulla rivista. Negli stessi anni bisogna anche ricordare come l'amico Corrado Maltese ricopriva il ruolo di funzionario della Direzione Generale della Belle Arti, intervenendo come collaboratore stabile sulla rivista del Ministero.

⁵⁹ Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 172. Così Volpi ricorda la pubblicazione della tesi di perfezionamento: “Longhi avrebbe voluto pubblicare la mia tesi, ma io, impaziente, la pubblicai in «Bollettino d'Arte». Certo con questa tesi conoscevo piuttosto bene il Settecento, tuttavia, come sempre, tornai alle cose che mi attraevano di più, cioè il contemporaneo”.

⁶⁰ Volpi, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 in Italia*, in “Bollettino d'Arte”, anno XLIII, n. 3, luglio-settembre 1958, pp. 263-282, ora, con il titolo *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 a Roma*, in *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo mostra a cura di Michela Scolaro (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 9 dicembre 2005-15 marzo 2006), Minerva, Bologna 2005, pp. 41-52; Volpi, *Traccia per Giaquinto in Spagna*, ivi, n. 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 329-340.

⁶¹ Volpi, *Mostre alla Galleria d'Arte Moderna Pollock e Kandinsky*, ivi, n. IV, ottobre-dicembre 1958, pp. 370-372. Cfr. Palma Bucarelli, Sam Hunter, Nello Ponente, *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1-30 marzo 1958), Editalia, Roma 1958; Giovanni Carandente (a cura di), *Kandinskji: 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-giugno 1958), Editalia, Roma 1958.

⁶² *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 maggio 1959), De Luca, Roma 1959.

cronologico, nel quale il suo nome compare con la sigla M.V., in una mostra dalla grande portata per cui la collaborazione con il Ministero e le relazioni consolidate a Roma risultarono con ogni probabilità determinanti⁶³.

A distanza di qualche mese, nell'estate dello stesso anno, Volpi visita la seconda edizione di Documenta (fig. 2), che la porta a confrontarsi con le ricerche che avevano segnato “gli ultimi quindici anni di attività artistica”. È questa l'occasione che le dà la possibilità di scrivere della contemporaneità più vicina, forte di quei riferimenti visivi che le opere “introdottrive” esposte al Fridericianum, di “artisti e pittori della prima avanguardia”, le concedevano⁶⁴. La pubblicazione dei contributi relativi alla rassegna di Kassel aprono le sue collaborazioni con la rivista “Arte figurativa” e, in particolare, con “Arte oggi” sulla quale avrebbe di lì a poco presentato un suo approfondimento sulla figura di Wols⁶⁵.

È interessante però evidenziare come con il concludersi dell'anno '59 all'articolo *Espressionismo e Informel di Wols* faceva da contraltare, ancora una volta, la sua conoscenza del Settecento italiano con la pubblicazione su “Paragone” del saggio *Domenico Mondo. Pittore “letterato”*⁶⁶, specchio di un confronto ancora vivo con Longhi ma allo stesso tempo aperto a risultati sempre più autonomi.

La possibilità di spaziare tra moderno e contemporaneo si rivelerà ancora nel corso del 1960, dove la sua firma sarà presente assiduamente anche sulla rivista “Il taccuino dell'arte”, sulla quale avrà l'opportunità di misurarsi, in particolare, con le ricerche artistiche della XXX Biennale veneziana⁶⁷.

⁶³ M.V., *Prospetto cronologico*, ivi, pp. 524-542. Tra i nomi che figurano nell'organizzazione della mostra spiccano, infatti, quelli di Corrado Maltese, nel comitato organizzatore, di Giuliano Briganti, nel comitato tecnico per l'arte, e di Cesare Brandi, nel comitato consultivo (pp. 7-8).

⁶⁴ Volpi, *Mostra Internazionale dell'arte dopo il 1945*, in “Arte figurativa antica e moderna”, anno VII, n. 5, settembre-ottobre 1959, p. 66. Cfr. anche Ead., *Documenta Malerei*, in “Arte oggi”, anno I, n. 3, ottobre 1959, pp. 4-6.

⁶⁵ Volpi, *Espressionismo e Informel di Wols*, in “Arte oggi”, anno I, n. 4, novembre 1959, pp. 14-17. L'articolo è commentato da Lonzi in una lettera a Volpi, si veda (5.) Lettera manoscritta di Carla Lonzi a Marisa Volpi, Milano 29 dicembre 1959; Carte Marisa Volpi, Roma. Cfr. Iamurri, *Un marine che sfugge* cit., pp. 79-81.

⁶⁶ Volpi, *Domenico Mondo. Pittore “letterato”*, in “Paragone”, n. 119, novembre 1959, pp. 51-63.

⁶⁷ Cfr. Volpi, *Il padiglione americano*, in “Il taccuino delle arti”, n. 56-57, luglio-agosto 1960, p. 6; Ead., *Il padiglione belga*, ivi, p. 6; Gino Nogara e Volpi, *Giappone Canada Spagna*, ivi, n. 58, settembre 1960, p. 16.

CAPITOLO 2.

Cronache artistiche sul quotidiano “Avanti!”:
le tracce di un progetto di educazione culturale

2.1 Dalla Libreria Einaudi di Via Veneto alle pagine dell’“Avanti!”

2.1.1 L’incontro con Giulio Carlo Argan

Nell’ottobre del 1979 Marisa Volpi scrive una lettera a Giulio Carlo Argan, che per ragioni di salute aveva da poco annunciato di voler interrompere il suo mandato di sindaco di Roma⁶⁸, nella quale ripercorreva una delle prime occasioni d’incontro e metteva in evidenza alcuni aspetti fondamentali del loro personale vissuto:

Caro Carlo,

dopo vent’anni penso di rivolgermi proprio ad un amico oltre che ad un maestro.

Ti scrivo non tanto per esprimere un sentimento quasi ovvio di affetto, poiché ti devo una parte rilevante del mio lavoro, e – se la parola non mi intimidisse – del mio destino, quanto per testimoniarti, in un momento in cui ti appresti a lasciare abitudini significative della tua vita, le ragioni della mia simpatia e della mia gratitudine.

Vorrei ricordarti come mi colpì, una delle prime volte che arrivai alle ore 11 nella tua stanza di lavoro, il gesto di civiltà con cui mi evocasti la tua devozione a Venturi.

Venivo allora dall’aver studiato con Longhi, avevo capito il valore della filosofia, e sentivo il bisogno di vivere tra contemporanei, problemi, contenuti e linguaggi di contemporanei. Ero un ex comunista e non avevo cessato di sperare nella funzione pedagogica dell’arte. [...]

L’incontro con i tuoi libri e con te fu determinante.

In una società così scarsamente sensibile ai problemi della «modernità», ancora oggi schizofrenicamente polarizzata tra individualismi feroci e socialità di facciata, il tuo lavoro ci è stato, e ci sarà, di grande stimolo.

Ho percorso dietro quegli stimoli alcune basilari esplorazioni dell’avanguardia storica e contemporanea. Basilari per la mia formazione⁶⁹.

⁶⁸ L’annuncio di Argan di voler interrompere il suo mandato da sindaco risale al 4 settembre 1979. Si veda a tal proposito Claudio Gamba, *Cronologia della vita e delle opere di Giulio Carlo Argan*, in Id. (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell’arte*, atti dei convegni (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei Palazzina dell’Auditorium, 19 novembre 2009 e Roma, Università La Sapienza, 9-11 dicembre 2010), Electa, Milano 2012, pp. 464-528 (521).

⁶⁹ (39.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Giulio Carlo Argan, Roma 5 ottobre 1979; Carte Marisa Volpi, Roma. Si tratta probabilmente di una velina poiché tra le carte di Marisa Volpi è conservata anche la risposta di Argan, datata 15 ottobre 1979. Si veda (40.) Lettera manoscritta di Giulio Carlo Argan a Marisa Volpi, [Roma] 15 ottobre 1979.

Volpi traccia così un momento ben preciso all'origine di un confronto: un periodo appena conseguente agli anni di formazioni accademica, segnato da “un bisogno di vivere tra contemporanei, problemi, contenuti e linguaggi di contemporanei”.

Oltre alla collaborazione con il “Bollettino d'Arte” il ritorno a Roma coincide per Volpi anche con la possibilità di lavorare per l'Enciclopedia Universale dell'Arte, di cui Giulio Carlo Argan era direttore del settore moderno dal 1955⁷⁰.

Dallo scambio di lettere intercorso in quegli anni tra Marisa Volpi e Carla Lonzi emerge come nel mese di marzo del 1957 Volpi stesse attendendo risposta per un lavoro all'“enciclopedia di Argan”, per la quale, nel maggio dello stesso anno, esprimeva la volontà di richiedere, con il supporto di Giuliano Briganti, un incarico anche per l'amica Carla Lonzi⁷¹.

Sono questi gli anni nei quali Argan ricopriva la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso l'Università di Palermo, fino al trasferimento, nel 1959, all'Università di Roma. L'arrivo di Argan nell'Università romana risultò per Volpi certamente un'occasione importante ai fini di confrontarsi con lo studioso “devoto” agli insegnamenti di Venturi, rafforzata da quella che era stata la sua esperienza pregressa consolidata a lezione con Roberto Longhi, la quale implicava non soltanto una diffidenza da parte dei professori di Roma ma anche il beneficio di una certa curiosità⁷².

Volpi, in questo periodo “dei primi orientamenti” culturali e di transizione di scuole di pensiero, dimostra di apprendere tematiche e metodi di ricerca differenti a partire dalle letture

⁷⁰ In merito all'attività di Argan per l'Enciclopedia Universale dell'Arte si veda Gamba, *Argan enciclopedista degli anni Trenta. Le voci per l'Enciclopedia italiana Treccani e Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma 26-27-28 febbraio 2003) a cura di Stefano Valeri, supplemento al n. 112 della rivista “Storia dell'arte”, Cam Editrice, Roma 2005, pp. 36-52 (37).

⁷¹ (1.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, [Roma] 5 marzo 1957; Carte Marisa Volpi, Roma. Nella lettera Volpi precisa: “Forse avrò un lavoro nell'enciclopedia di Argan: lo saprò domani pomeriggio”. Si confronti inoltre (4.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, [Roma] 23 maggio 1957; Carte Marisa Volpi, Roma. In quest'ultima Volpi scriveva: “Con Giuliano andremo all'enciclopedia di Argan per farti dare delle voci (40 mila ogni dodici cartelle), io ho avuto una specie di contratto per la bibliografia della voce barocco e forse la voce ‘Moda’...”. A tal riguardo, a seguito di una ricerca sull'Enciclopedia Universale dell'Arte (Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma, 1958-1968), è emerso come un paragrafo della voce “Barocco” sia firmato da Giuliano Briganti, per quanto concerne invece la parte bibliografica, citata nella lettera da Volpi, non vi è firma. La voce “Moda”, invece, non compare.

⁷² Volpi, *Uomini*, Arnoldo Mondadori, Milano 2004, p. 71.

dei fondamentali scritti di Giulio Carlo Argan che rappresentarono una “sollecitazione piena di mordente e di partecipazione”⁷³.

Sarà lei stessa a precisare, in seguito, di aver letto il libro sul Bauhaus soltanto dieci anni dopo la sua pubblicazione, proprio in corrispondenza con l’inizio delle lezioni romane di Argan, esortazione per un approfondimento a ritroso su quelle che erano state le ricerche dello studioso a partire dai suoi saggi su Klee e Mondrian⁷⁴.

Il valore che in questa fase ebbero per Volpi gli scritti di Argan si dichiara a distanza di alcuni anni in occasione di un acceso dibattito che, come vedremo in seguito, avrebbe visto lo storico dell’arte protagonista sulle pagine dell’“Avanti!” a seguito del Convegno di Verucchio del 1963. In questa sede Marisa Volpi interveniva guardando al passato, facendo il punto sull’impatto che la figura di Argan aveva avuto per “molti”, come determinante “difensore” dell’arte moderna proprio a partire dalle sue pubblicazioni:

Vorrei a questo proposito citare alcuni scritti di Argan che costituirono per molti di noi, nel periodo dei primi orientamenti, una chiave illuminante, una sollecitazione piena di mordente e di partecipazione: *Il Cubismo* 1948, *L’arte astratta* del 1950, *Ancora dell’arte astratta*, 1951; l’articolo del ’39 su Fontana, ancora così pertinente come chiarimento sulla costante dei suoi problemi spaziali; e via via i saggi su Klee, su Mondrian, fino alla presentazione all’estero di molti artisti italiani. Ma soprattutto il libro su Gropius e la Bauhaus che propone fin dal 1950 un’interpretazione fenomenologica della crisi del rapporto arte-società, elaborando problemi ancora attuali, e indirizzando l’occhio provinciale ed assolutamente sprovvisto dell’*uomo di cultura* italiano verso alcuni aspetti dell’*art nouveau*, della pittura astratta, della architettura contemporanea, dell’*impiego sociale*, per così dire, dell’estrema sponda della qualità artistica, recuperante vaste zone dell’inconscio alla vita dello spirito, nella personalità di Paul Klee e di Wassily Kandinsky.

⁷³ Volpi, *I molti problemi della critica d’arte*, in “Avanti!”, Venerdì 29 novembre 1963, p. 3 (ora in Maurizio Degl’Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l’arte*, Lacaia, Manduria 2016, pp. 199-205).

⁷⁴ Volpi, *Giulio Carlo Argan. Il mistero che saliva in cattedra: una testimonianza*, in “Il Giornale”, 13 novembre 1992, ripubblicato, con il titolo *Ricordo di Argan*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell’arte* cit., pp. 25-26, poi in Ead., *L’occhio senza tempo: saggi di critica e storia dell’arte contemporanea* cit., pp. 303-304. Nel contributo Volpi precisa: “Conobbi Argan quando, arrivata dagli studi seicenteschi compiuti con Longhi a Firenze, lessi il suo libro su Bauhaus, quasi dieci anni dopo la pubblicazione del volume, e vi lasciai confluire una sorta di entusiasmo sociale e politico per le utopie dell’arte moderna. Riandai, dopo, alle letture dei primi suoi saggi sull’arte di Klee e Mondrian e la mia iniziazione fu presto compiuta.” (p. 303).

Da allora Argan mise a fuoco alcuni problemi dell'analisi della percezione pura che furono una costante delle sue ricerche di studioso dell'arte contemporanea e che lo hanno recentemente spinto ad appoggiare i movimenti neo-ghestaltici⁷⁵.

In questo frangente Volpi affermava, inoltre, come la difesa fatta da Argan dell'arte moderna si era parallelamente espressa su più fronti a partire dalle Università, fino ad arrivare “agli organi governativi” e “agli strumenti privati di organizzazione della cultura”, dimostrando un impegno a tutto campo universalmente riconosciuto⁷⁶.

Come ricorda Michele Dantini, “in anni di formidabile trasformazione del paese e di ambiziosi propositi riformisti associati ai governi di centro-sinistra, Argan si sforza di acquisire consenso presso la classe politica repubblicana nel desiderio di impostare politiche di eccellenza e preservare un'identità culturale italiana”⁷⁷. È in questo momento, infatti, che il suo lavoro appare dichiaratamente proiettato a consolidare un rapporto fruttuoso “tra discorso artistico e pedagogia nazionale”⁷⁸ che si dimostra anche in concomitanza con il suo schieramento con il Partito Socialista in vista delle elezioni del 6 novembre 1960, iniziando parallelamente a collaborare con il quotidiano l'“Avanti!” con un primo articolo, per la serie “Uomini di cultura a fianco dei lavoratori”, dal titolo *Con il PSI per difendere il patrimonio artistico italiano*⁷⁹.

Marisa Volpi, nella citata lettera del '79, metteva in luce due aspetti significativi che la contraddistinguevano in quel preciso momento storico, il fatto di essere “ex-comunista” e di non aver “cessato di sperare nella funzione pedagogica dell'arte”. Caratteristiche sicuramente influenti in un coinvolgimento diretto in un progetto culturale di ampio respiro, strettamente connesso alla figura di Argan e alle politiche di sinistra, al quale si trova anch'essa a contribuire, a partire dal dicembre 1960, firmando da una parte, per l'edizione romana

⁷⁵ Volpi, *I molti problemi della critica d'arte* cit., p. 3.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Si veda Michele Dantini, *Italia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in Gabriele Guercio e Anna Mattiolo (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa Mondadori, Milano 2010, pp. 263-307 (264).

⁷⁸ *Ivi*, p. 263.

⁷⁹ Giulio Carlo Argan, *Con il PSI per difendere il patrimonio artistico italiano*, in “Avanti!”, 15 ottobre 1960, p. 3.

dell'“Avanti!”), un primo articolo per la pagina *Cronache e varietà*⁸⁰ che avrebbe aperto la sua collaborazione con il quotidiano socialista, e incominciando, dall'altra, a occuparsi in contemporanea della programmazione dell'attività espositiva per la nuova sede romana della Libreria Einaudi.

È importante ricordare come, negli anni a venire, sarà lei stessa ad associare il nome di Argan alla sua vicenda personale, proprio in relazione al suo lavoro per l'“Avanti!” e per le “mostre di arte grafica alla libreria di via Veneto, nelle stanze allestite da Gardella”⁸¹.

⁸⁰ M.V., *Le mostre*, in “Avanti!”, Mercoledì 21 dicembre 1960, p. 5.

⁸¹ Volpi, *Uomini* cit., p. 71. Nel romanzo Volpi ricorda: “Con Giulio Carlo Argan iniziò un'amicizia negli anni Sessanta. Qual è la memoria che lo incastona nella mia vicenda personale? Prescinde dall'incoraggiamento, dalle mosse ch'egli fece - o non fece - per introdurmi nell'ambiente degli studiosi e dei critici: collaborazioni sul giornale “L'Avanti”, l'insegnamento. I professori di Roma mostravano verso Longhi una diffidenza, ma anche un interesse per la pratica di conoscitore che l'aveva reso famoso, dunque beneficiari di una certa curiosità. Non vorrei però ora disquisire di che cosa siano stati per me quegli episodi, certo il suggerimento che Argan diede a Giulio Einaudi di affidarmi la responsabilità delle mostre di arte grafica alla libreria di via Veneto, nelle stanze allestite da Gardella, fu decisivo.”

2.1.2 Punti di tangenza di affini collaborazioni

La prima comparsa di Marisa Volpi sul quotidiano socialista è rintracciabile il 21 dicembre 1960 con un contributo, pubblicato sulle pagine dell'edizione romana, siglato M.V. per una sintetica rubrica dal titolo *Le mostre*, dedicata alla recensione delle principali esposizioni in corso nelle gallerie della capitale⁸².

Nella selezione degli eventi presentati al pubblico romano, Volpi dimostra sin dal primo articolo una scelta ben calibrata che, non a caso, tra l'esposizione alla Rome-New York Foundation e la mostra di Aldo Calò alla galleria Pogliani, segnalava ai lettori del quotidiano socialista la presentazione dei volumi *Jean Fautrier* di Palma Bucarelli e *Fautrier, matière et mémoire* di Giulio Carlo Argan negli spazi della galleria l'Attico, dove era in corso una personale dell'artista francese⁸³. Il volume di Bucarelli, in particolare, aveva goduto dell'interesse di Volpi già nell'ottobre dello stesso anno con un'approfondita recensione sulle pagine de "Il taccuino delle arti", contributo che avrebbe sancito la conclusione della sua collaborazione con la suddetta rivista a vantaggio dell'attività di cronaca d'arte che si sarebbe presto aperta sulle pagine dell'"Avanti!"⁸⁴.

Se, come ricorda Luca Pietro Nicoletti, nell'anno di consacrazione di Fautrier alla Biennale di Venezia, Argan e Bucarelli avevano mostrato una "profonda convinzione intellettuale" di come l'artista francese "spiccasse come un maestro all'interno di una temperie culturale", appare lecito supporre che la segnalazione di Marisa Volpi fosse direttamente consequenziale a una politica culturale più ampia inevitabilmente connessa alla sua presenza sul quotidiano socialista⁸⁵.

⁸² M.V., *Le mostre* cit., p. 5.

⁸³ Palma Bucarelli, *Jean Fautrier*, Il Saggiatore, Milano 1960; Giulio Carlo Argan, *Jean Fautrier: "Matière e Mémoire"*, Edizioni Apollinaire, Milano 1960.

⁸⁴ Si veda Volpi, *Opera e biografia di un artista contemporaneo*, in "Il taccuino delle arti", n. 59, 1960, p. 5. Interessante evidenziare come questo sia l'ultimo articolo che Volpi scrive per "Il taccuino delle arti", rappresentando una sorta di cesura tra le precedenti collaborazioni e l'"Avanti!".

⁸⁵ Luca Pietro Nicoletti, *Processo ad un critico italiano. Jean Fautrier alla Biennale veneziana del 1960*, in "Palinsesti", I, n. 2, 2011, pp. 25-41. Come sottolinea Nicoletti, il coinvolgimento di Argan e Bucarelli nella XXX Biennale veneziana e i contatti frequenti anche con il mercante francese di Fautrier avevano indotto alcuni critici e giornalisti a "intravedere la trama di una cospirazione volta al lancio commerciale del pittore" (pp. 27-28).

In tal senso, il quadro da lei proposto sul quotidiano, degli avvenimenti culturali romani, terminava riferendo della mostra di 34 acqueforti e litografie, datate dal 1948 al 1960, del pittore spagnolo Joan Miró, inauguratasi negli stessi giorni, per l'attività della "sezione grafica" in occasione dell'apertura della nuova sede della Libreria Einaudi al numero 56A di Via Veneto (fig. 4)⁸⁶.

Come dichiarato in un cinegiornale dell'epoca, sull'esempio della libreria Zanichelli sotto i portici del Pavaglione a Bologna, la sede romana dell'Einaudi era stata aperta nel dicembre 1960 alla presenza dell'editore Giulio Einaudi e con un discorso del vicepresidente dell'Accademia dei Lincei, Arangio-Ruiz, in corrispondenza alla mostra di Miró⁸⁷. La Libreria si caratterizzava per una "sezione litografie e acqueforti" la quale, a partire dal dicembre 1960, incominciò a presentare una fervida attività che, come ricorda Lorenza Trucchi, era seguita dall'alto da Giulio Carlo Argan ma nell'aspetto più propriamente operativo da Marisa Volpi (fig. 3)⁸⁸.

L'apparire del nome di Volpi sulle pagine dell'"Avanti!" coincide con l'apertura della Libreria e l'esordio dell'attività espositiva di mostre d'arte grafica per le quali era stato adibito il piano interrato della sede romana, allestito dall'architetto Ignazio Gardella⁸⁹. Ma è con l'inizio del nuovo anno che il quotidiano socialista dimostra un particolare interesse verso la programmazione che si stava sviluppando tra le mura degli spazi di Via Veneto. Il 10 gennaio 1961, sulla terza pagina dell'edizione nazionale, venne pubblicato un articolo firmato da Giulio Carlo Argan dal titolo *Mostra di Miró*⁹⁰ nel quale venivano affrontati i concetti principali esposti dall'autore in occasione della conferenza da lui tenuta il 5 gennaio 1961, a

⁸⁶ M.V., *Le mostre* cit., p. 5.

⁸⁷ Si veda la trasmissione Orizzonte cinematografico OC235 1960-12/1960 - Dall'interno e dall'estero "Italia: Inaugurazione a Roma della nuova sede della casa editrice Einaudi". Il cinegiornale è liberamente consultabile all'indirizzo <http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=44809&db=cinematograficoCINEGIORNALI&findIt=falso§ion=> (9 ottobre 2017).

⁸⁸ Si veda a riguardo la mia intervista a Lorenza Trucchi, Roma 26 maggio 2016 (*Interviste*, pp. 300-305).

⁸⁹ È interessante sottolineare come soltanto un anno prima Giulio Carlo Argan avesse dedicato all'architetto Gardella una monografia. Si veda, a riguardo, Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

⁹⁰ Giulio Carlo Argan, *Mostra di Miró*, in "Avanti!", 10 gennaio 1961, p. 3.

presentazione dell'esposizione delle opere grafiche del pittore spagnolo presso la sede romana dell'Einaudi.

Una fotografia d'archivio, che immortalava Argan durante il suo intervento nella sala riservata a dibattiti e riunioni in Via Veneto, testimonia la presenza di Marisa Volpi al fianco dello studioso al tavolo dei relatori, dimostrandone il coinvolgimento in primo piano sin dagli esordi dello spazio espositivo (fig. 5).

L'“Avanti!” si dichiarava quindi vetrina privilegiata per raggiungere un largo bacino di lettori ai fini di sensibilizzarli all'arte contemporanea e, in particolare, rispetto all'aggiornamento artistico che gli spazi dell'Einaudi stavano accogliendo. Pertanto, è interessante evidenziare come lo stesso giorno in cui la terza pagina del quotidiano socialista accoglieva le parole di Argan a presentazione della mostra di Miró, veniva dato spazio, sulla quinta pagina della stessa testata nell'edizione romana, alla breve rubrica *Che facciamo oggi?*, sottotitolata *Spettacoli, mostre e manifestazioni che l'“Avanti!” consiglia*, la quale, seppur negli anni si troverà a cambiare titolo e fisionomia, avrebbe dato quotidianamente, da quel momento, un quadro sintetico delle attività delle principali gallerie a Roma, coinvolgendo nell'elenco proprio la nuova Libreria Einaudi.

Si tratta di un rinnovamento dell'aspetto interno del quotidiano che sembra andare di pari passo con le sorti della Libreria di Via Veneto e si conferma con la contemporanea entrata in scena di Volpi nel ruolo di collaboratrice stabile. Infatti, dopo la comparsa dei suoi primissimi articoli a cavallo tra dicembre e gennaio, cambia tempestivamente anche l'intestazione della quinta pagina dell'edizione locale romana che passa dal chiamarsi *Cronache e varietà* a *Cronache artistiche e culturali*⁹¹. La modifica del titolo rappresenta un chiaro segnale di dichiarazione d'intenti nell'impostazione del giornale, esplicitamente rivolto perciò, da quel momento, a un aggiornamento di tipo artistico e culturale.

Osservando, infatti, la quinta pagina dell'edizione romana, nei mesi precedenti alla firma di Marisa Volpi, appare chiaro come la breve rubrica dal titolo *Le mostre*, talvolta mutato in *Le mostre d'arte* o *Le mostre a Roma*, fosse comparsa in modo saltuario e raramente firmata per esteso, prendendo corpo in maniera sempre più chiara e definita in corrispondenza alla partecipazione diretta di Volpi.

⁹¹ L'intestazione della quinta pagina cambia il 23 dicembre 1960, quindi due giorni dopo il primo articolo di Volpi; cfr. Volpi, *Le mostre* cit., p. 5.

Non bisogna dimenticare che tra il 1960 e il 1963 la direzione del giornale “Avanti!” era stata affidata a Giovanni Pieraccini il quale aveva fatto proprie quelle politiche di centro-sinistra rivolte a un “orientamento pedagogico di educazione al bello” volto a fornire un’autonomia di giudizio dalla partecipazione alle proposte culturali che soprattutto la rubrica *Le mostre*, sulla quinta pagina, poteva illustrare⁹². Come evidenzia Maurizio Degl’Innocenti, con Pieraccini direttore, il quotidiano socialista aveva riservato uno spazio significativo “alla cultura, al teatro, al cinema, alla letteratura”, strutturando gli interventi sulla terza e quinta pagina in rubriche, espressione di una “maggiore organicità”⁹³. Nel campo delle arti visive è dal 1961 che vengono coinvolti, come collaboratori stabili, anche i critici Nello Ponente e Lara Vinca Masini, entrambi chiamati a scrivere prevalentemente sulla terza pagina, ugualmente pubblicata sull’edizione nazionale⁹⁴.

⁹² Maurizio Degl’Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l’arte* cit., p. 31.

⁹³ Ivi, p. 30.

⁹⁴ Lara Vinca Masini, seppur coinvolta già dal 1961, inizia a curare il 22 febbraio 1962, per la terza pagina, la rubrica *Arte e tecnica*, dedicata a tematiche relative all’architettura, l’arredo, l’antiquariato e la ceramica.

2.1.3 Volpi per la “sezione litografie e acqueforti” della Libreria Einaudi di Roma

A partire dal gennaio 1961 i contributi di Marisa Volpi sulla quinta pagina dell'edizione romana dell'“Avanti!” si intensificano, mostrando un evidente interesse relativo alle attività proposte dalla Libreria di Via Veneto attraverso dettagliate recensioni volte ad approfondire le figure degli artisti in mostra e, allo stesso tempo, a riportare fedelmente i contenuti dei molteplici dibattiti tenuti da critici e artisti nella sala dell'Einaudi adibita a conferenze.

Come lei ricorderà in seguito, dall'apertura della sede romana “Dubuffet, Hartung, Giacometti, Miró, protagonisti italiani e stranieri passarono in quelle belle sale allestite dall'architetto Gardella riunendo intellettuali, critici, studenti come una luce di contemporaneità piena di passione e di illusione alla quale Argan forniva una lucidissima e combattiva presenza”⁹⁵.

Nel corso dei primi anni Sessanta la Libreria rappresentò un importante centro culturale sia dal punto di vista letterario che artistico tanto da coinvolgere una serie di figure che, come vedremo in seguito, incroceranno ripetutamente il percorso di Marisa Volpi negli anni a venire, animando, in questa sede, una serie di incontri fedelmente rintracciabile sulle pagine del quotidiano socialista.

Tra le tante occasioni di scambio che l'Einaudi rappresentò per Volpi è interessante ricordare la frequentazione dello spazio da parte di Umbro Apollonio, per il quale lei in seguito scriverà sulle pagine de “La Biennale di Venezia”, di Eugenio Battisti direttore della rivista “marcatré”, con cui a distanza di pochi anni aprirà una collaborazione, e di Lidio Bozzini, fondatore della casa editrice Editalia e futuro direttore, dal 1966, della rivista “QUI arte contemporanea” e del relativo spazio espositivo, di cui Marisa Volpi ricoprirà un ruolo centrale⁹⁶.

È noto lo stretto rapporto che intercorreva già dai primi anni trenta a Torino tra Argan e Giulio Einaudi, pertanto appare consequenziale il coordinamento da parte del critico torinese in

⁹⁵ Volpi, *Giulio Carlo Argan. Il mistero che saliva in cattedra: una testimonianza* cit., p. 303.

⁹⁶ Una ricognizione sulle principali figure che gravitarono attorno alla Libreria di Via Veneto è stata possibile attraverso lo spoglio di cinque annate del quotidiano “Avanti!”, dal gennaio 1960 al dicembre 1964, con particolare attenzione alla quinta pagina dell'edizione romana.

funzione dell'apporto artistico che la nuova sede avrebbe potuto presentare al numero 56A di Via Veneto⁹⁷. Ma ciò che è significativamente emerso da un'analisi della corrispondenza di quegli anni con la casa editrice, è come venne affidato a Marisa Volpi il compito di presentare aggiornamenti costanti all'editore torinese relativi a un'ipotesi di programmazione espositiva, attraverso cui concordare le scelte più indicate da associare al nome della Libreria che potessero essere valide per il pubblico romano⁹⁸. In una fase matura della collaborazione, a fronte di una serie di proposte avanzate da Volpi, Einaudi in una missiva replicava:

Gentile Signorina,

ho letto con attenzione e interesse il Suo abbozzo di programma per la prossima annata. Esso incontra in linea di massima la mia adesione.

La mostra di litografie di Dubuffet, quella di Daumier e di Viani mi sembrano decisamente interessanti. Su Parisi, Twombly, Rudge, Frascà e Santoro non saprei esprimere un parere definitivo: conosco troppo poco l'opera di questi artisti per dire se una segnalazione fatta dalla Libreria Einaudi possa assumere un particolare rilievo. Quanto alle stampe del Settecento giapponese, non vorrei fossero soltanto "belle", cioè piacevoli e decorative, senza tuttavia possedere una loro precisa fisionomia e significato nella storia di questo "genere" artistico⁹⁹.

Il fatto che Einaudi evidenzi il "rilievo" di una segnalazione da parte della casa editrice denota un lavoro di sinergia nella presentazione di un valido piano artistico-culturale nel contesto romano, al quale Marisa Volpi contribuiva a pieno titolo.

La prima lettera, a testimonianza di uno scambio epistolare intercorso con la casa editrice torinese, risale al 30 ottobre 1960 e, scritta a mano da Marisa Volpi su carta intestata "Libreria Einaudi Roma. Sezione litografie e acqueforti", mette in luce come fosse stata riservata, per la sede romana, una sezione apposita dedicata all'arte grafica per la quale Volpi risultava evidentemente attiva nelle vesti di "consulente artistica" con due mesi di anticipo rispetto

⁹⁷ Il rapporto intenso tra Giulio Carlo Argan e Giulio Einaudi è testimoniato da una fitta corrispondenza datata febbraio 1934-settembre 1979 e oggi conservata presso l'Archivio di Stato di Torino. Si veda a tal riguardo Andreina Griseri, *Giulio Carlo Argan. Le sfide vinte a Torino, isola di partenze e traguardi*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte* cit., pp. 5-11.

⁹⁸ Dalle informazioni reperite, è noto come la Libreria accogliesse nel piano interrato conferenze ed esposizioni d'arte grafica; non sono state, invece, rintracciate precisazioni sul possibile coinvolgimento dell'Einaudi nella produzione o nella vendita di opere grafiche.

⁹⁹ (11.) Lettera dattiloscritta di Giulio Einaudi a Marisa Volpi, Torino 18 luglio 1962; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

all'apertura dello spazio¹⁰⁰. Nella prima lettera, nell'ottobre del '60, era lei ad avanzare all'editore torinese la proposta di una possibile mostra di disegni, acqueforti e litografie dell'artista Jean Arp, che lei stessa avrebbe potuto concordare con l'artista e con il suo gallerista di Parigi.

La prima mostra dell'Einaudi di Via Veneto, come ricordato, venne invece dedicata a Miró ma aprì di fatto a una programmazione che nei mesi a venire vide Volpi particolarmente attiva. Dalla seconda esposizione, infatti, è lei a firmare la presentazione in catalogo dei progetti di scultura dell'artista Pietro Consagra, su un "dépliant", dal formato rettangolare, corredato da una breve nota biografica e da un esemplare di un disegno dell'artista (fig. 6)¹⁰¹. Ancora una lettera inviata da Volpi all'editore torinese, a pochi giorni di distanza dall'apertura della mostra di Miró, svela come dietro la presentazione in catalogo ci fosse un lavoro strutturato, aperto al dialogo con diversi interlocutori gravitanti attorno alla sede romana di Via Veneto, per il quale Volpi si dimostrava essere attenta organizzatrice curando le varie fasi della mostra. Scusandosi di un ritardo nell'aggiornamento, dovuto alla difficoltà di conciliare "il lavoro di organizzazione ancora di base, a esigenze di pubblico in visita alla Galleria", a Einaudi scriveva:

Quanto a Consagra, entro il 28 spedirò per espresso il materiale per il dépliant (il cliché del disegno, l'ho fatto fare in bianco e nero).

La mostra comprenderà piccoli disegni, fogli d'album (datati dal 1955 a oggi), che potremo montare con il sistema di Miró; due o tre grandi disegni su carta del 1958, molto belli (grandi quanto le scultura della Biennale); disegni su faisite, dal 1957 ad oggi, di grandezza media, alcuni policromi, da montare in modo che stiamo studiando con il dottor Carandente. Per precisare il significato della mostra, occorrono forse due sculture, messe occasionalmente, una nella piccola sala blu e una nell'altra grande. Metterei uno dei disegni grandi sul muro della scala.

¹⁰⁰ (6.) Lettera manoscritta su carta intestata "Libreria Einaudi Roma. Sezione litografie e acqueforti", di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, Roma 30 ottobre 1960; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86. In questa prima lettera tra i collaboratori delle mostre d'arte grafica dell'Einaudi è citato il cognome Pirovano. Si veda a tal proposito la biografia di Marisa Volpi nel *Dizionario autobiografico dei critici italiani*, in "Bolaffiarte", anno XI, n. 104, gennaio 1981, p. 44, dove la sua attività di organizzatrice delle mostre alla "Galleria Einaudi" è ricordata in collaborazione con Carla Pirovano e Filippa Alberti. Le informazioni a riguardo sono esigue pertanto, in questa sede, si è rintracciato il solo contributo di Volpi, per la sede di Via Veneto, tra le lettere conservate presso l'Archivio Storico Einaudi e gli articoli relativi firmati da lei sull'"Avanti!". L'appellativo di "consulente artistica", associato al suo ruolo per la Libreria Einaudi, è precisato nel dattiloscritto *Notizie sull'attività didattica e scientifica di Marisa Volpi Orlandini* cit.

¹⁰¹ Volpi, *Mostra di disegni di Pietro Consagra*, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma dal 12 gennaio 1961.

Sarei lieta di poter sentire il Suo consiglio e il Suo giudizio sull'insieme dell'allestimento e sui particolari della realizzazione¹⁰².

Il confronto con Giulio Einaudi si dichiara perciò come un aggiornamento costante ai fini di concordare con lui non solo una selezione di artisti ma anche le dettagliate scelte espositive per le quali sembrava esserle stata affidata carta bianca.

Le fotografie d'archivio dimostrano come, nel corso del 1961, Volpi occupasse il tavolo dei relatori nelle vesti di presentatrice, non più al fianco di Argan, come era stato per la prima conferenza dedicata a Miró, ma gestendo autonomamente l'attività dello spazio. È il caso dell'"interessante conversazione, illustrativa della tradizione e dei metodi della scuola" dell'*Atelier 17*¹⁰³, tenuta dall'artista fondatore William Hayter, nell'aprile del '61, in occasione della mostra dedicata alla scuola, quando, in una fotografia dell'epoca, Marisa Volpi veniva ritratta nel momento di introdurre l'artista illustratore, seduto al suo fianco (fig. 7).

Le pagine dell'"Avanti!" accolsero a distanza di pochi giorni, per la rubrica *Le mostre*, un articolo firmato dalla stessa Volpi dal titolo *Hayter e l'Atelier 17* che, oltre a rendere conto sia delle opere in mostra che delle tematiche affrontate durante la conferenza, riportava l'immagine del solo Hayter intento a parlare al pubblico (fig. 8)¹⁰⁴.

Sul quotidiano socialista Volpi appare, quindi, come mera spettatrice, nascondendo il suo coinvolgimento diretto nelle attività proposte dalla sede di Via Veneto ma fornendo una documentazione puntuale e costante per i lettori dell'edizione romana, utile come riflessione critica e quindi ulteriore tassello per una formazione di giudizio ad ampio raggio.

Quest'aspetto emerge evidentemente in occasione della mostra di tempere e disegni dei pittori Carla Accardi, Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, e Giulio Turcato, inauguratasi nell'aprile del 1962 con un dibattito sul tema "Alcuni aspetti recenti della pittura a Roma", del quale un semplice scatto pubblicato sull'"Avanti!" per l'edizione romana e intitolato *In sei alla Einaudi*, mostrava Marisa Volpi e Nello Ponente, entrambi

¹⁰² (8.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, Roma 25 dicembre 1960; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

¹⁰³ Volpi, *Hayter e l'Atelier 17*, in "Avanti!", Giovedì 20 aprile 1961, p. 5.

¹⁰⁴ *Ibid.*

collaboratori stabili per il giornale, nella sala delle conferenze della Libreria, seduti di fronte a un pubblico numeroso con alcuni degli artisti chiamati a esporre nello spazio (fig. 10)¹⁰⁵.

A distanza di una decina di giorni, sulla terza pagina del quotidiano diffusa a livello nazionale, Volpi presentava un articolo dal titolo *Collettiva alla Einaudi*, attraverso il quale, ponendosi nel ruolo di osservatrice, eludeva ogni possibile riferimento al suo coinvolgimento attivo nella realizzazione dell'esposizione e del dibattito inaugurale, ai fini di presentare un'analisi approfondita, dal taglio critico, che facesse il punto su quelle che erano state le ricerche degli "ispiratori dell'astrattismo in Italia" per mettere in risalto i loro "nuovi elementi di espressione", usando il quotidiano socialista come luogo di approfondimento sugli stimoli che la programmazione a Via Veneto poteva fornire (fig. 11)¹⁰⁶.

Il doppio binario tra "Avanti!" e Libreria, via via consolidatosi, si palesa anche per l'esposizione di litografie di Jean Dubuffet, presentata in catalogo, per volere dello stesso artista, da Lorenza Trucchi (fig. 17)¹⁰⁷. Scrivendo a Einaudi Volpi dimostra di occuparsi in prima persona delle varie fasi della mostra, prendendo direttamente contatti con l'artista e ipotizzando un dibattito di approfondimento alle opere esposte relativo al tema "Informale e Figurazione", con la partecipazione di Giulio Carlo Argan e Renato Barilli:

Gentile Dottor Giulio Einaudi,

scrivo per comunicarLe, come ogni anno, il progetto del programma delle mostre per il periodo: Settembre 1962 - Giugno 1963.

Inizierei la stagione con una esposizione già concordata con Dubuffet, di circa quaranta litografie dal 1944 al 1961, comprendenti 12 delle prime, e 30 dei recenti *Phénomènes* in nero e in colore.

Per la presentazione, Dubuffet stesso mi ha proposto la dottoressa Lorenza Trucchi con la quale ho già parlato, ma contemporaneamente si potrebbe invitare il prof. Argan e il dott. Barilli sul tema: "Informale e Figurazione".

¹⁰⁵ (senza firma), *In sei alla Einaudi*, in "Avanti!", Domenica 6 maggio 1962, p. 6.

¹⁰⁶ Volpi, *Collettiva alla Einaudi*, in "Avanti!", Mercoledì 16 maggio 1962, p. 3, ora, con il titolo *Accardi, Dorazio, Novelli, Perilli, Sanfilippo e Turcato*, in Ead., *Artisti contemporanei. Profili cit.*, pp. 77-80. Nell'articolo Volpi precisava come Nello Ponente avesse "introdotto e presieduto il dibattito", collocandosi quindi idealmente dalla parte del pubblico (p. 3 / 77).

¹⁰⁷ Trucchi, *Mostra di litografie di Jean Dubuffet*, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma 6 novembre 1962. Riguardo al coinvolgimento di Trucchi nella presentazione in catalogo della mostra di Dubuffet alla Libreria Einaudi si veda la mia intervista alla stessa Trucchi, Roma 26 maggio 2016 cit.

Ho già parlato con ambedue, Barilli conosce molto bene l'opera di Dubuffet e sta pubblicando un libro sul pittore francese nella collana 'Alternative Attuali'¹⁰⁸.

Notizie sul dibattito proposto a Einaudi da Volpi, che nel novembre del 1962 ebbe realmente luogo, sono, ancora una volta, rintracciabili sul quotidiano socialista per il quale è lei stessa a fornire un resoconto dettagliato sui singoli interventi, riportando, inoltre, una veduta della sala durante la discussione, che identificava al tavolo dei relatori Lorenza Trucchi, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, oltre a Francesco Arcangeli e Nello Ponente, chiamati a dibattere nel confronto che si ricordava essere nato “cogliendo lo spunto dal rapporto tra figurazione e astrattismo nell'opera di Dubuffet”, e intitolato, come previsto, “Informale e figurazione” (fig. 16)¹⁰⁹.

¹⁰⁸ (10.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, Roma 14 luglio 1962; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86. Si veda anche la lettera inviata da Volpi a Italo Calvino, allora collaboratore della casa editrice torinese, nella quale lei riferiva di aver compiuto da poco un viaggio a Parigi per ritirare personalmente le litografie di Dubuffet che sarebbero state esposte nella mostra della sede di Via Veneto. Cfr. (12.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Italo Calvino, [Roma] 16 ottobre 1962; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86. In merito al dibattito svoltosi all'Einaudi Volpi interviene per precisarne gli intenti anche sulla rubrica quotidiana di Berenice su “Paese sera”; si veda Berenice, *Settevolante: L'informale è vivo o morto. Un intervento della critica d'arte Marisa Volpi*, in “Paese sera”, Martedì 13-Mercoledì 14 novembre 1962, p. 7.

¹⁰⁹ Volpi, *Dubuffet alla Galleria Einaudi*, in “Avanti!”, Domenica 18 novembre 1962, p. 6.

2.1.4 Il confronto con gli artisti: la rubrica *Visite negli studi dei giovani pittori romani*

L'intensa partecipazione di Marisa Volpi nella programmazione della Libreria Einaudi si riversava quindi evidentemente nella collaborazione con il giornale "Avanti!" che, aperto alla sperimentazione, privilegiava in quegli stessi anni, oltre alle rubriche, anche la formazione di inchieste e dibattiti¹¹⁰.

A tal proposito è interessante soffermarsi sulla collettiva in programma presso la sede di Via Veneto nel settembre 1961, dal titolo *Disegni, litografie, acqueforti di Accardi, Afro, Calò, Campigli, Capogrossi, Dorazio, Fazzini, Frascà, Gentilini, Guttuso, Leoncillo, Maccari, Parisi, Perilli, Rotella, Santoro, Scordia, Sironi, Turcato, Vedova, Vespignani, Zancanaro*¹¹¹, volta ad accogliere un grande numero di opere di artisti italiani sotto il comune denominatore della grafica.

Sulle pagine dell'"Avanti!" Volpi non pubblica il consueto articolo di recensione alla mostra ma, diversamente, a un mese di distanza dall'apertura dell'esposizione presenta un'inchiesta intitolata *Visite negli studi dei giovani pittori romani* che, concentrata tra i mesi di ottobre, novembre e dicembre dello stesso anno, coinvolgeva dodici artisti dei quali la metà aveva in precedenza esposto alla collettiva dell'Einaudi di settembre¹¹².

Il fatto che vi fosse un'evidente correlazione tra i nomi degli artisti in mostra e coloro che furono da lei interpellati nell'inchiesta dimostra come la sua esperienza di "consulente

¹¹⁰ Degl'Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l'arte* cit., p. 31.

¹¹¹ *Disegni, litografie, acqueforti di Accardi, Afro, Calò, Campigli, Capogrossi, Dorazio, Fazzini, Frascà, Gentilini, Guttuso, Leoncillo, Maccari, Parisi, Perilli, Rotella, Santoro, Scordia, Sironi, Turcato, Vedova, Vespignani, Zancanaro*, Libreria Einaudi, Roma settembre 1961. Cfr. Berenice, *Settevolante: Bianco e Nero da Einaudi*, in "Paese sera", Martedì 3-Mercoledì 4 ottobre 1961, p. 3; nel contributo Volpi è ricordata dirigere la galleria delle Libreria Einaudi.

¹¹² Per la serie *Visite negli studi dei giovani pittori romani* a cura di Marisa Volpi sulla quinta pagina dell'"Avanti!", sono stati pubblicati i seguenti articoli: Volpi, *Achille Perilli è in precisa polemica con gli ambienti dell'industria culturale*, in "Avanti!", Martedì 3 ottobre 1961; Ead., *L'importanza del linguaggio del cinema nella pittura figurativa di Vespignani*, ivi, Mercoledì 11 ottobre 1961; Ead., *L'apprendistato continuo di Dorazio alla ricerca di un nuovo linguaggio*, ivi, Martedì 17 ottobre 1961; Ead., *Sensibilità, ritmo e fede nel lavoro di Carla Accardi «mite e decisa»*, ivi, Mercoledì 1 novembre 1961; Ead., *Gastone Novelli: "Fiducia e coraggio di sentirsi nel proprio tempo"*, ivi, Martedì 7 novembre 1961; Ead., *Cy Twombly dalla Virginia a Roma insegue i suoi ideali neoclassici*, ivi, Giovedì 23 novembre 1961; Ead., *La difficile reazione dei più giovani alla schiacciante strumentalizzazione*, ivi, Venerdì 29 dicembre 1961. Le interviste, a eccezione di quella a Carla Accardi, sono state tutte ripubblicate con i nomi dei singoli artisti in Ead., *Artisti contemporanei. Interviste* cit., pp. 5-24.

artistica” alla Libreria le avesse permesso di mettere in pratica quegli insegnamenti assimilati negli anni di formazione tra le lezioni longhiane e gli scambi di opinioni con l’amica Carla Lonzi.

Il lavoro di Volpi per Einaudi è per lei occasione di confronto diretto con gli artisti secondo quell’idea di partecipazione “ai fatti più vivi del suo tempo” che Roberto Longhi, in apertura della rivista “Paragone”, aveva espresso come fattore necessario per il critico così come per lo storico dell’arte¹¹³.

D’altra parte anche Carla Lonzi, negli stessi anni, si stava relazionando con gli artisti grazie all’attività per la Galleria Notizie che Luciano Pistoì aveva nel frattempo aperto a Torino¹¹⁴. È pertanto interessante guardare all’inchiesta che Volpi presenta per il quotidiano socialista a partire da un confronto tra le due allieve di Longhi, e in particolare prendendo a riferimento le parole che qualche anno prima Lonzi aveva scritto in una lettera all’amica:

Ricostruire l’iter di un individuo è difficile, ma facilmente ipotizzabile in maniera astratta: la realtà è che la cultura generalmente passa attraverso le università, gli incontri importanti, gli avvenimenti politici e sociali ecc., ma c’è un margine che sfugge a questo determinismo e che si rileva con un certo imbarazzo dalle interviste, dalle memorie, dalle conversazioni e che coglie, ancora alla lontana sia pure, quel fatto complesso che è una vocazione artistica, una propensione spirituale. Per cui la mia riserva è nel timore di un’astratteria un po’ accademica. In un certo senso preferisco un atteggiamento un po’ più cronachistico, meno in super-visione, l’attacco scientifico lo vedo piuttosto all’analisi del linguaggio¹¹⁵.

Le affermazioni di Lonzi, tratte da una lettera ricca di spunti di riflessione¹¹⁶, mostravano la necessità di superamento di un metodo in “super-visione” a favore di un “atteggiamento un po’ più cronachistico” che di fatto poteva cogliere “quel fatto complesso” della “vocazione artistica” e “propensione spirituale” servendosi di “interviste”, “memorie” e “conversazioni”. È interessante, pertanto, considerare queste parole come precedenti riflessioni alle quali Volpi sembra poter dare concretamente spazio sulle pagine dell’“Avanti!”, volgendo, a favore degli artisti il lavoro di cronaca che il quotidiano socialista permetteva.

¹¹³ Longhi, *Proposte per una critica d’arte* cit., pp. 5-19.

¹¹⁴ Si veda Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 81-89.

¹¹⁵ Lettera manoscritta di Carla Lonzi a Marisa Volpi, Milano 29 dicembre 1959 cit.

¹¹⁶ Si veda Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 79-81.

Sono questi, infatti, gli anni in cui la critica è costretta a ricostruirsi una nuova fisionomia, sviluppando nuovi strumenti di ricerca e di confronto con la figura dell'artista che parallelamente dimostrava di pretendere spazi di autonomia.

Come ricorda Silvia Bordini, è in questo momento che prende sempre più terreno la tecnica dell'intervista come dell'inchiesta, specchio di una comunicazione volta a favorire "la volontà di informare e di interpretare attraverso un testo diretto, immediato, almeno in apparenza, che conserva il sapore delle parole e della domanda e risposta"¹¹⁷.

Seppur Argan fu per lei certamente influente ai fini di visitare gli studi romani, emerge dall'inchiesta un'autonomia di approccio che gli anni di formazione le avevano permesso di adottare.

Il primo contributo dell'inchiesta, comparso i primi di ottobre del 1961 e dedicato ad Achille Perilli, si apriva con una dichiarazione d'intenti dove si affermava:

Poiché l'interesse del pubblico per le arti plastiche è in continuo aumento e si dibattono sempre più spesso i problemi della visione contemporanea nelle riviste e nei quotidiani, abbiamo pensato di far conoscere da vicino ai nostri lettori alcuni dei giovani artisti romani (intendendo per romani coloro che operano a Roma) formulando ad essi una serie di quesiti sui quali ci hanno volentieri intrattenuto nei loro ateliers, in gruppo o singolarmente.

Come criterio generale ci siamo rivolti soprattutto ai giovani sotto i quarant'anni perché la loro formazione è avvenuta subito dopo la guerra e quindi le loro esperienze artistiche e umane sono le più attuali. Certo ogni limite cronologico è approssimativo, ma necessario per limitare la ricerca.

Le domande che abbiamo rivolto e stiamo rivolgendo ad essi riguardano i loro interessi culturali ed umani, giudizi sul mercato dell'arte, sull'ambiente culturale romano, sul pubblico, sui loro orientamenti artistici e letterari, sulle loro letture, sui progetti di lavoro¹¹⁸.

Agli interlocutori romani, lettori della quinta pagina dell'"Avanti!", l'inchiesta si proponeva di avvicinare gli artisti operanti a Roma, generando negli uni il senso di appartenenza rispetto

¹¹⁷ Si veda Silvia Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'arte del XX secolo. La nascita dell'arte contemporanea, 1948-1968*, Skira, Milano 2008, pp. 222-234 (226).

¹¹⁸ Volpi, *Achille Perilli è in precisa polemica con gli ambienti dell'industria culturale* cit., p. 5. La ripubblicazione del 1986 (*Artisti contemporanei. Interviste* cit., pp. 5-7) è stata privata della dichiarazione d'intenti che si poneva come premessa di tutta l'inchiesta. È significativo sottolineare come la serie di interviste venne aperta con Perilli, artista particolarmente attivo sul fronte intellettuale, il quale insieme a Fabio Mauri aveva curato a sua volta, un anno prima, un'inchiesta sulla "morte della pittura"; cfr. Perilli e Mauri (a cura di), *Inchiesta: morte della pittura?*, in "Almanacco Letterario", Bompiani, Milano novembre 1960, cit. in Bordini, *ibid.*

alle novità in atto nel panorama contemporaneo e, negli altri, la possibilità di confrontarsi direttamente con il vasto pubblico della capitale, incominciando con il trattare, attraverso uno sguardo critico, l'ambiente culturale e il mercato dell'arte a Roma.

Volpi segue, per ogni singolo artista, un *iter* di domande ben preciso, riportando uno schema capace di sondare prima di tutto il rapporto dell'artista con il contesto nel quale si trovava a operare, per poi tendere verso un progressivo avvicinamento a una sfera più propriamente personale che potesse mettere in risalto "interessi culturali ed umani". Nella scelta degli artisti da interpellare Volpi presenta ai lettori dell'"Avanti!" uno spaccato della situazione artistica a Roma osservato dallo spazio dello studio, e quindi dall'interno, con lo sguardo di coloro che, formati dopo la guerra, potevano restituire l'attualità delle loro "esperienze artistiche e umane". L'aspetto umano viene, quindi, più volte sottolineato nella premessa dell'inchiesta, rappresentando la chiave per un confronto diretto tra artisti e pubblico.

Tra gli artisti gravitanti a Roma Volpi coinvolge anche giovani stranieri che avevano scelto la capitale come luogo nel quale portare avanti le loro ricerche, come nel caso di Cy Twombly da lei incontrato nel suo appartamento di Via Monserrato (fig. 15)¹¹⁹. Il confronto è un'opportunità per Volpi di guardare da Roma all'arte americana, non soltanto di Twombly ma anche di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, avanzando sin da questo momento l'importanza di comprendere come punto fermo l'apporto italiano e in particolare l'influenza delle "giustapposizioni ironiche di materie in chiave drammatica" di Alberto Burri¹²⁰. L'intervista a Twombly sembra quindi rappresentare un momento di scambio importante con l'arte oltreoceano mettendo già in luce alcuni aspetti che sarebbero stati da guida nel confronto con gli artisti americani e che, di lì a poco, l'avrebbero portata ad affrontare, per i lettori del quotidiano socialista, l'avvento della pop art alla Biennale del 1964.

Nell'inchiesta Volpi concede, inoltre, lo spazio conclusivo a coloro che riconosce come "giovani dell'ultima generazione, che hanno oggi dai venti ai venticinque anni, e anche a chi, come John Rudge, pur avendo superato tale età, ha condotto isolato una sua ricerca e soltanto

¹¹⁹ Volpi, *Cy Twombly dalla Virginia a Roma insegue i suoi ideali neoclassici* cit., p. 5 / 14-16. È necessario evidenziare come la prima personale italiana di Cy Twombly alla Tartaruga di Plinio De Martiis, nel 1958, venne presentata eccezionalmente in catalogo da Palma Bucarelli. Si veda Palma Bucarelli, *Cy Twombly*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma dal 17 maggio 1958.

¹²⁰ Volpi, *ivi*, p. 5 / 14.

ora ne fa conoscere i risultati”¹²¹. Volpi si confronta per la prima volta con Tano Festa, Francesco Lo Savio e Franco Angeli che avevano esposto un anno prima, presentati da Pierre Restany, alla mostra *5 Pittori - Roma 60* presso la Galleria La Salita di Tomaso Liverani¹²². Il suo contributo per l’“Avanti!”, più che soffermarsi sulle singole ricerche, è capace di cogliere il disagio degli artisti nel relazionarsi con il panorama culturale, nello specifico romano, dando voce così alle loro difficoltà¹²³.

Ciò che in tutte le interviste emerge con evidenza è la possibilità di concedere un’immagine dell’artista più diretta, seppur filtrata dal personale sguardo di Marisa Volpi che si esplicita soprattutto nell’attenzione particolare alle scelte letterarie dei singoli artisti, aspetto centrale del suo metodo di osservazione sempre volto a un confronto con l’esterno, ricercando influenze oltre le arti figurative.

Segnalando, talvolta, i libri intravisti negli studi visitati, come *Le confessioni* di S. Agostino nella stanza di John Rudge¹²⁴, dedica comunque per tutti gli intervistati una domanda conclusiva sulle letture privilegiate, rintracciando i nessi con le individuali ricerche artistiche:

Chiediamo a Cy quali siano le sue letture: il nome del poeta Keats ricorre molte volte, ma ci parla di Faulkner e di Thomas Mann: mentre non ama Miller, Durrell, Fitzgerald. Non preferisce nulla di ciò che può assomigliargli evidentemente: la sua psicologia è complessa e ricca di sottili contraddizioni. Giudica Williams provinciale e appartenente al gusto snob dei cosmopoliti. Anche lui, come molti altri giovani artisti romani, non capisce il successo di Moravia, se non nell’immediato dopoguerra 1951-54. Evidentemente la sua preferenza per la poesia lo spinge a riceverne suggestioni e proposte di lavoro: da alcuni poeti latini trae i temi di certe favole mitologiche e sta preparando una serie di disegni-*gouaches* per *Un coups de dés* di Mallarmé¹²⁵.

¹²¹ Volpi, *La difficile reazione dei più giovani alla schiacciante strumentalizzazione* cit., p. 5 / 20-24. Facendo un quadro dei giovani artisti operanti a Roma, Volpi segnala in questa sede, per “la qualità” del suo lavoro, il greco Jannis Kounellis a cui, come vedremo, dedicherà un particolare interesse negli anni a venire.

¹²² Pierre Restany, *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma dal 18 novembre 1960.

¹²³ In merito alla conversazione con i “più giovani” artisti a Roma si veda il quadro che ne fa la stessa Volpi, in anni più recenti, nell’intervista di Federica Pirani, *Intervista a Marisa Volpi*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990-febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, pp. 386-387 (386).

¹²⁴ Volpi, *La difficile reazione dei più giovani alla schiacciante strumentalizzazione* cit., p. 5 / 20-24.

¹²⁵ Volpi, *Cy Twombly dalla Virginia a Roma insegue i suoi ideali neoclassici* cit., p. 5 / 14-16.

Volpi dimostra, quindi, di spostare la conversazione su ciò che considera pregnante, espressione di uno sguardo del tutto personale che già nei primissimi anni Sessanta dimostrava di farsi strada.

Nel corso dell'anno seguente gli stessi artisti dell'inchiesta vennero da lei coinvolti nella programmazione delle mostre di arte grafica alla Libreria Einaudi: Accardi, Dorazio, Novelli e Perilli, furono infatti chiamati in aprile a esporre nella collettiva insieme a Sanfilippo e Turcato¹²⁶, invece Cy Twombly, così come Nato Frascà, Pasquale Santoro e John Rudge, furono oggetto di interesse tra le proposte di programmazione presentate all'editore Einaudi nell'estate del 1962. Volpi scriveva così all'editore:

In novembre, dopo una grossa mostra di quadri che ci sarà a Torino alla "Promotrice", comprendente una sala di Twombly, ho preso accordi con il gallerista di Twombly per una mostra di "carte" del pittore americano con presentazione di Calvesi.

In dicembre-gennaio vorrei fare una mostra di Daumier, concordata con il dott. Durbè, che sta facendo il libro su Daumier per il 'Saggiatore'. Trenta litografie sulla guerra franco-prussiana, con un bozzetto in bronzo, in collezione italiana, e due o tre disegni su altri temi, sempre di collezioni italiane.

Poi parlando con Sprovieri ho pensato ad una mostra di Viani, che Sprovieri possiede in una serie interessante; sempre da lui potrei avere probabilmente una serie di Kubin.

Altre prospettive sono: una mostra di disegni del pittore inglese John Rudge, una mostra di Stampe Giapponesi molto belle del 1700 (alla quale di potrebbe accompagnare una conversazione sul significato della scoperta delle stampe stesse per Manet o gli Impressionisti).

Una mostra ancora di giovani incisori, tra cui Frascà, e Santoro che ha avuto molto successo all'ultima Biennale di Venezia; e un'altra eventuale di Incisioni di scultori contemporanei per cui sto prendendo accordi.

Avrei piacere di conoscere il Suo parere sul programma ed eventuali suggerimenti¹²⁷.

La mostra di Twombly, di cui Volpi riferiva, può essere facilmente ricondotta a *L'incontro di Torino. Pittori d'America Europa e Giappone*, che si tenne presso il Palazzo della Promotrice tra settembre e ottobre del 1962 e per la quale il comitato esecutivo era composto da Carla Lonzi, Luciano Pistoì e Alberto Ulrich, a dimostrazione, quindi, di come l'amicizia con Lonzi

¹²⁶ Si veda *Collettiva alla Einaudi* cit., p. 3.

¹²⁷ Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, Roma 14 luglio 1962 cit.

e Pistoï rendeva la circolazione delle informazioni molto fluida¹²⁸. Se questa mostra le permetteva di sostenere e orientare le sue scelte, la proposta, invece, degli altri artisti può essere avvalorata dalla conoscenza diretta che le “visite negli studi” le aveva permesso.

Secondo la ricostruzione della programmazione dell’Einaudi la mostra di Twombly, così come quella di Frascà, Santoro e Rudge, non ebbero luogo, probabilmente a causa dello scetticismo dell’editore, ricordato già precedentemente, che dichiarava di non conoscere a fondo l’opera di tali artisti per incentivare una “segnalazione fatta dalla Libreria”¹²⁹.

¹²⁸ Carla Lonzi, Luciano Pistoï, Alberto Ulrich (a cura di), *L’incontro di Torino. Pittori d’America Europa e Giappone*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre-20 ottobre 1962), Tip. Aste, Cuneo 1962.

¹²⁹ Lettera dattiloscritta di Giulio Einaudi a Marisa Volpi, Torino 18 luglio 1962 cit.

2.2 Gli spazi di approfondimento tra conferenze e riviste

2.2.1 Gli interventi per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Sin dai primi anni Sessanta la collaborazione con Giulio Carlo Argan sembra trovare riscontro anche oltre il perimetro della Libreria Einaudi e delle affini pubblicazioni sul quotidiano “Avanti!”, vedendo la partecipazione di Volpi nel programma dell’attività didattica della Galleria Nazionale d’Arte Moderna, all’interno di un ciclo di conferenze dal titolo *Le condizioni attuali dell’arte*, apertosi il 4 dicembre 1960 proprio con una relazione introduttiva di Argan¹³⁰.

La data di apertura delle conferenze si collocava in concomitanza con la mostra inaugurale d’arte grafica nella sede della Libreria Einaudi di Via Veneto e il corrispondente esordio di Volpi sulle pagine del quotidiano “Avanti!”¹³¹, ulteriore elemento che porta a considerare come il suo costante coinvolgimento si inserisse in un progetto di ricerca che si stava attuando su più fronti, attraverso un coordinamento che si instaurava su una comunanza di intenti tra Argan e Palma Bucarelli, entrambi allievi di Lionello Venturi.

È, infatti, interessante evidenziare come tale ciclo di conferenze fosse caratterizzato da un tema ampio e proteso a un aggiornamento rispetto al panorama artistico che era andato a costituirsi negli anni, coinvolgendo una serie di personalità particolarmente influenti, come Eugenio Battisti, Nello Ponente, Franco Russoli e Pierre Restany, in un resoconto in grado di abbracciare varie forme di espressione artistica dall’architettura al teatro fino alla musica¹³².

¹³⁰ Argan, *I grandi problemi dell’arte contemporanea*, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 4 dicembre 1960.

¹³¹ M.V., *Le mostre cit.*, p. 5.

¹³² Per quanto concerne i programmi delle conferenze alla Galleria, si è fatto riferimento alla documentazione conservata presso l’Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma (Partizione 3, Classe 51-sez. M, “Attività didattica”) e alle informazioni contenute nella rivista “Musei e gallerie d’Italia. Rivista dell’associazione nazionale dei musei italiani” (De Luca Editore, Roma), di cui sono stati consultati i numeri 1-72, corrispondenti alle annate 1956-1980.

Volpi interviene alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna il 12 marzo 1961 con una relazione su *La pittura d'immagine da Klee a Dubuffet*¹³³, in un momento in cui la sua collaborazione con l'Einaudi e l'“Avanti!” era ormai avviata, ma è possibile rintracciare le premesse di tale partecipazione nell'autunno del 1960 quando, come abbiamo visto, si dimostrava parallelamente attiva nel lavoro di programmazione per la “sezione grafica” della Libreria di Via Veneto¹³⁴.

È una lettera manoscritta firmata da Marisa Volpi, e datata 27 novembre 1960, ad attestare la sua accettazione a intervenire come relatrice sul tema richiestole¹³⁵. La lettera, rivolta all'allora Soprintendente Palma Bucarelli¹³⁶, sottintendeva una richiesta precisa riguardo al tema da sviluppare, evidenziando un coordinamento dall'alto chiaramente misurato ai fini di una ricognizione sul panorama artistico, in grado di essere un valido aggiornamento per il pubblico romano. Infatti, come ricorda Bordini, la gestione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma rispecchiava la ventata di cambiamento dei primissimi anni Sessanta che si stava riversando anche nel contesto museale, promuovendo attività didattiche ed espositive “rivolte ad allacciare un dialogo più stretto e stimolante con il pubblico”¹³⁷.

Il calibrato programma prevedeva che l'intervento di Volpi si focalizzasse sulla pittura di immagine, precedendo i due consecutivi interventi dedicati, invece, alla pittura di gesto e di materia tenuti rispettivamente da Giovanni Urbani e Franco Russoli¹³⁸.

¹³³ Volpi, *La pittura di immagine da Klee a Dubuffet*, testo dattiloscritto della conferenza tenuta nell'ambito delle attività didattiche della stagione 1960-1961, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 12 marzo 1961; Archivio Bioiconografico GNAM, Partizione 3, Classe 51- sez. M “Attività didattica”, U.A.11 “Stagione 1960-1961” (sc.14, s.u.11).

¹³⁴ Cfr. Lettera manoscritta, su carta intestata “Libreria Einaudi Roma. Sezione litografie e acqueforti”, di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, Roma 30 ottobre 1960 cit.

¹³⁵ (7.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Palma Bucarelli, Roma 27 novembre 1960; Archivio Storico GNAM, Posizione 3-A, “Attività didattica-Conferenze 1952-1962”, busta 10 “Conferenze in Galleria anno 1961”, fascicolo “Relazioni-sull'Architettura Moderna e i Musei”, cartella “Conferenza Marisa Volpi «La pittura d'immagine da Klee a Dubuffet» 12-03-1961”.

¹³⁶ In merito all'attività didattica della Galleria promossa da Palma Bucarelli si veda Mariastella Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Electa, Milano 2009.

¹³⁷ Silvia Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra anni Cinquanta e Sessanta* cit., p. 226.

¹³⁸ Giovanni Urbani, *La pittura di gesto*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 Marzo 1961; Franco Russoli, *La pittura di materia*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 26 Marzo 1961.

Nel dattiloscritto relativo alla conferenza Volpi introduceva il discorso esponendo la volontà di evidenziare il differente utilizzo della figurazione nel corso degli anni, premessa attraverso la quale ricostruire il lavoro degli artisti operanti nella cerchia dell'informale.

Come precedentemente ricordato, nel suo primo articolo per l'“Avanti!” il nome di Marisa Volpi venne associato ad Argan e Bucarelli proprio in merito all'interesse da loro riservato in quel preciso momento a Jean Fautrier, segnando l'inizio di una collaborazione attorno all'approfondimento del tema dell'informale. Tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, infatti, Argan aveva dimostrato di intervenire a riguardo con una certa continuità, tanto che, come sottolinea Claudio Zambianchi, gli studi più elaborati che compongono la raccolta di scritti *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, pubblicata dal Saggiatore nel 1964, appaiono focalizzati proprio attorno all'informale¹³⁹, fattore influente per comprendere come l'argomento avesse inevitabilmente orientato anche le scelte nell'ambito della didattica, nel contesto istituzionale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, e in quello dell'informazione, attraverso il valido supporto del quotidiano socialista e della sede della Libreria di Via Veneto a Roma.

Nel discorso tenuto da Volpi molteplici sono i riferimenti alle ricerche di Argan prima, in particolare rispetto ai suoi studi su Klee, e Bucarelli poi, riguardo la sua interpretazione di Fautrier, appunto, dimostrando come vi fosse necessariamente un continuo confronto con quel determinato approccio critico. Ritornano infatti, nella scrittura di Volpi, le caratteristiche proprie di un'interpretazione scientifica che colloca l'artista all'interno di un contesto storico-culturale fatto di stimoli influenti nella sua produzione artistica. Ciò che però emergere in maniera preponderante è, ancora una volta, un'attenzione particolare alla letteratura come strumento di lettura dell'opera, aspetto portante sul quale lei torna a impostare il suo sguardo. È un esempio la ripresa di un passo dell'*Ulisse* di James Joyce ai fini di interpretare la pittura di Klee, constatando l'influenza dello scrittore nelle ricerche dell'artista. Così Volpi scriveva riguardo ai molteplici rimandi enunciati tra Joyce e Klee:

Non vogliamo accentuare troppo i riferimenti, ma sappiamo che l'attenzione del pittore era stata ripetutamente attratta da James Joyce; e Klee aveva anche letto alcuni brani dell'“Ulisse”. Possiamo

¹³⁹ Si veda Claudio Zambianchi, *Note su Giulio Carlo Argan e l'informale*, in Claudio Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte* cit., pp. 352-356.

constatare comunque che sia Klee che Joyce operano una reversione continua tra animato e inanimato, organico e inorganico, sostanza e attributo, concreto ed astratto¹⁴⁰.

Nella ricostruzione di un contesto esperienziale all'interno del quale collocare l'artista l'intreccio tra produzione artistica, letteratura e poesia viene continuamente rimarcato.

La poetica di artisti come Wols, Gorky e Pollock veniva infatti ugualmente introdotta attingendo alle possibili influenze della poesia surrealista:

Una delirante pagina di Antonin Artaud, il poeta surrealista per cui Wols ha avuto una specie di devozione, e che è stato uno dei protagonisti della vita artistica che si svolgeva dopo il 1945 intorno alla Galleria Drouin, sembra particolarmente adatta ad introdurci nel meccanismo autoperceptivo ed estremamente autocritico che ha condotto artisti come Wols, come Gorky, come Pollock da forme varie di surrealismo alla distruzione dell'immagine.

Scriva Artaud: "E la surrealtà è come un restringimento dell'osmosi, una specie di comunicazione rovesciata... e permette incontri più sottili e rarefatti, incontri lisi fino alla corda, che s'infiamma e non si spezza mai.

Immagino un'anima scavata e come solforata e resa fosforescente da quegli incontri, come l'unica accettabile condizione della realtà..."

Questa intensa vibrazione, tesa a captare in modo diretto i segreti del mondo extra-umano, è propria anche di Wols, e simili sono la percezione fisiologica dello stato di tensione, il senso di incomunicabilità, la trascrizione di stati euforici e distruttivi della persona¹⁴¹.

All'esigenza di mettere a fuoco il contesto, propria di un approccio più strettamente scientifico, Volpi affianca, perciò, quanto appreso dagli insegnamenti longhiani, dimostrando di ricordare come nelle "proposte per un'antologia della critica d'arte immediata" di Roberto Longhi, "i nomi dei poeti e dei prosatori" avessero avuto "più spazio che quelli dei critici «attitrés» e degli storici più creduti, ma non per questo efficienti"¹⁴².

Attraverso le parole di poeti come Antonin Artaud e degli stralci di citazioni dell'*Ulisse* di James Joyce, Volpi raggiungeva così quel pubblico che la Galleria Nazionale riusciva a coinvolgere con una programmazione settimanale dedicata alla didattica.

¹⁴⁰ Volpi, *La pittura di immagine da Klee a Dubuffet* cit., p. 5.

¹⁴¹ Ivi, p. 6.

¹⁴² Longhi, *Proposte per una critica d'arte* cit., p. 17.

Nel marzo del 1962, a un anno di distanza, è chiamata a intervenire in un secondo ciclo di conferenze, in questo caso focalizzato esclusivamente sul tema dell'impressionismo, con l'intento, dichiarato dalla Soprintendente Bucarelli, di proporre una serie di lezioni incentrate sulle "grandi figure" della corrente impressionista e strutturate secondo un criterio "veramente didattico, il più semplice possibile nell'impostazione e nell'esposizione"¹⁴³. Nella lettera scritta da Palma Bucarelli a Marisa Volpi, ai fini di invitarla a partecipare all'attività didattica in veste di relatrice per la conferenza intitolata *Renoir*¹⁴⁴, si evidenziava come si era voluto dare alla nuova programmazione della Galleria un'impronta protesa a coinvolgere un ampio raggio di pubblico che "si attende una piena introduzione ai fatti dell'arte moderna", scegliendo così di suddividere le "lezioni" in specifiche monografie riguardanti ogni singolo artista.

L'aspetto pedagogico appare quindi esplicitamente dichiarato e se confrontato con quello che era il parallelo apporto di Volpi per l'"Avanti!" e per la Libreria Einaudi, la Galleria Nazionale, nella figura di Palma Bucarelli, si dimostrava essere un importante punto di riferimento. Come si legge in un dattiloscritto conservato negli archivi della Galleria, datato 1974, tra le principali trasformazioni introdotte dalla soprintendenza di Bucarelli vi era il superamento del "concetto tradizionale del museo-tempio, riservato agli iniziati, luogo esclusivo per studiosi e tutt'al più per turisti" a favore dell'"idea del museo-scuola, del museo vivo, centro d'informazione, di cultura di interesse vitale per il più vasto pubblico di ogni categoria sociale, fino - anzi soprattutto - agli strati più popolari"¹⁴⁵.

¹⁴³ (9.) Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Marisa Volpi, Roma 26 ottobre 1961; Archivio storico GNAM, Posizione 3-A, "Attività didattica-Conferenze 1952-1962", busta 11 "Conferenze in Galleria-anno 1962", cartella "Conferenza dott.ssa Volpi «Renoir»" 10-3-1962.

¹⁴⁴ *Renoir*, testo dattiloscritto della conferenza tenuta nell'ambito delle attività didattiche della stagione 1961-1962, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 11 marzo 1962; Archivio Bioiconografico GNAM. Partizione 3, Classe 51-sez. M "Attività didattica", U.A.12 "Stagione 1961-1962" (sc.16, s.u.11). Si veda anche la sopraccitata lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Marisa Volpi, Roma 26 ottobre 1961 cit. Nella lettera, vista la lunghezza del "curriculum" degli artisti impressionisti Volpi è invitata, così come altri relatori, a suddividere la conferenza in due diverse giornate, il 25 febbraio e l'11 marzo 1962. Dalla programmazione conservata presso l'Archivio Bioiconografico della Galleria e dalle informazioni contenute nella rivista "Musei e gallerie d'Italia" (*La stagione 1961-1962 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, in "Musei e gallerie d'Italia", anno VI, n.15, De Luca editore, Roma agosto-dicembre 1961, pp. 43-44) risulta come il suo intervento sia stato accorpato nella sola giornata dell'11 marzo 1962. Nel dattiloscritto conservato presso l'Archivio Bioiconografico viene riportata in matita la data 18 marzo 1962, che ritengo possa essere errata.

¹⁴⁵ Dattiloscritto non firmato, intitolato *Soprintendenza alle Gallerie Roma II - Arte Contemporanea. Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, datato maggio 1974; Archivio Bioiconografico GNAM, Partizione 3, Classe 51-sez. M "Attività didattica", U.A. 21 "Stagione 1973-1974".

Ad aprire la programmazione 1961-1962 era proprio la Soprintende Bucarelli con un intervento in commemorazione di Lionello Venturi, scomparso nell'estate del 1961, e con un'introduzione al "corso" sull'impressionismo di tributo all'apporto critico dello storico dell'arte sul tema, per il quale, nei mesi successivi, vennero chiamati a intervenire Corrado Maltese, Francesco Arcangeli e Nello Ponente, ciascuno con una doppia relazione per ogni singolo artista trattato¹⁴⁶. A conclusione dei lavori compariva il nome di Giulio Carlo Argan con un intervento di carattere più generale dal titolo *L'Impressionismo e il movimento artistico*¹⁴⁷.

Appare quindi interessante evidenziare come, in un percorso didattico dove i due poli sono ancora una volta Bucarelli e Argan, Volpi, di formazione longhiana insieme ad Arcangeli, si inserisca all'interno di una cerchia di critica romana gravitante attorno alla figura del defunto Venturi, con la quale si trovava inevitabilmente a confrontarsi nell'impostazione della sua relazione¹⁴⁸.

Il carattere del testo della conferenza tenuta da Volpi si distingueva, secondo i dettami presentati dalla Soprintendente, per essere una sorta di biografia dell'artista attraverso l'illustrazione dei momenti salienti rappresentativi del suo percorso artistico, dall'incontro con Monet, dell'esercizio *en plein air* nella foresta di Fontainebleau, fino al viaggio in Italia, mostrando un'impostazione volta a ricostruire un contesto fatto di luoghi e di relazioni che sembra evidentemente collocarsi in dialogo con una metodologia più esplicitamente venturiana.

Il lavoro di Volpi risulta quindi fare i conti con una realtà culturale romana ben precisa, una palestra necessaria ai fini di sviluppare la ricerca di un linguaggio che fosse semplice e

¹⁴⁶ Palma Bucarelli, *Commemorazione di Lionello Venturi e introduzione al corso sull'Impressionismo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 10 dicembre 1961. Sull'intervento di Bucarelli, a commemorazione di Lionello Venturi, si veda Maria Vittoria Marini Clarelli, *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, in Mariastella Margozi (a cura di), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia* cit., pp. 8-14 (11).

¹⁴⁷ Argan, *L'Impressionismo e il movimento artistico*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 27 maggio 1962.

¹⁴⁸ Volpi dimostra di guardare anche alla critica americana, in particolare chiamando in causa Clement Greenberg nell'analisi del movimento impressionista. Il confronto con gli scritti di Greenberg appare interessante da segnalare se si prende in considerazione, come vedremo in seguito, la sua esperienza negli Stati Uniti nel 1966, che la porterà a incontrare personalmente sia Greenberg che Harold Rosenberg.

didascalico, capace di essere esplicativo per il pubblico. Non bisogna dimenticare come, secondo quanto da lei stessa segnalato, sono questi gli anni che la vedono parallelamente attiva come docente di Storia dell'Arte negli Istituti Statali d'Arte di Roma, un'esperienza che stava certamente formando un metodo di lavoro, con il quale si sarebbe espressa sempre più negli anni a venire, nel campo dell'insegnamento¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Cfr. Volpi, *Notizie sull'attività didattica e scientifica di Marisa Volpi Orlandini* cit.

2.2.2 Il dibattito sull'informale dalle pagine di "Arte oggi" a quelle de "il verri"

Il lavoro di sinergia che caratterizzava la sua presenza tra il quotidiano socialista e la Libreria Einaudi venne inoltre sostenuto dalla sua rinnovata collaborazione con la rivista "Arte oggi", per la quale torna a scrivere con continuità dal numero 9 del 1961 al numero 14 del 1962¹⁵⁰.

Nel 1959 Volpi si era misurata con l'arte informale pubblicando proprio su "Arte oggi" l'articolo *Espressionismo e Informel di Wols*, oggetto di analisi da parte dell'amica Carla Lonzi nella lettera speditale nel dicembre dello stesso anno¹⁵¹, premessa significativa rispetto agli articoli che verranno pubblicati da Volpi per la rivista nel corso del biennio 1961-1962, prevalentemente incentrati sulle ricerche informali.

Analizzando gli scritti di Volpi su "Arte oggi" è possibile constatare come la rivista rappresentasse per lei il contesto alternativo nel quale approfondire alcuni spunti di ricerca incontrati nel corso delle sue parallele esperienze, soprattutto rispetto agli artisti presentati sulle pagine dell'"Avanti!".

È un esempio la figura di Alberto Burri, del quale nel gennaio 1961 scrive sul quotidiano socialista in occasione della personale dell'artista alla galleria La Medusa¹⁵². L'articolo ricompare nel marzo 1961 sulle pagine della rivista "Arte oggi"¹⁵³, notevolmente ampliato nel suo contenuto da un'analisi in merito alle principali interpretazioni di Burri in Italia e all'estero. L'obiettivo sembra essere quello di stabilire dei punti fermi posti sulle analisi avanzate *in primis* da Giulio Carlo Argan, ma anche da Maurizio Calvesi, Cesare Brandi e Francesco Arcangeli, ai fini di rendere comprensibili le opere dell'artista umbro che, pur essendo "tra le meno accette al pubblico medio, divenuto (a suo onore) quasi simbolo di scandalo per il ben pensante", aveva a suo carico "una ricca e complessa letteratura critica

¹⁵⁰ Va evidenziato come dal 1959 Giulio Carlo Argan collabori anche per la rivista "Arte oggi". Si veda Claudio Gamba, *Cronologia della vita e delle opere di Giulio Carlo Argan* cit., p. 500.

¹⁵¹ Si veda a riguardo Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 79-81.

¹⁵² Volpi, *Burri alla «Medusa»*, in "Avanti!", Mercoledì 25 gennaio 1961, p. 5. Seconda la ricostruzione dell'elenco degli scritti di Volpi, si tratta del primo intervento su Alberto Burri, da lei pubblicato.

¹⁵³ Volpi, *Appunti sull'interpretazione critica di Burri*, in "Arte oggi", anno III, n. 10, marzo-aprile 1961, pp. 14-19.

italiana e internazionale”¹⁵⁴. Non a caso il titolo, *Appunti sull’interpretazione critica di Burri*, appare esplicativo di un’impostazione adottata da Volpi a discapito di una visione settoriale, favorendo, al contrario, una conoscenza a partire da un confronto con una letteratura critica che poteva essere così trattata nello spazio di una rivista di settore quale era “Arte oggi”. Così in apertura Volpi premetteva:

La rapida assimilazione di idee e di prodotti artistici caratteristica del nostro tempo fa scontare gravemente ai critici e al pubblico ogni sia pur minima intempestività di giudizio.

L’artista costituisce oggi un fatto quasi irrelativo, quindi è tanto insostituibile come presenza, quanto esiguo come storia interna del linguaggio. Ci aggiriamo tra Wols, Pollock, Hartung, Burri, De Kooning, Fautrier, Kline, ecc. come tra nemici dichiarati, ai quali non potremo singolarmente manifestare un’adesione adeguata senza negare tutti gli altri, e tuttavia sentiamo che tradurre la loro esperienza, senza presunzione idealistiche, è ancora il modo migliore di costituire le effabilità (che è in definitiva piano ideologico, comune sulla base di un passato e di un futuro operanti)¹⁵⁵.

La sintesi, propria di un articolo di stampo cronachistico sulla quinta pagina dell’edizione romana di un quotidiano, necessitava, quindi, di un luogo di approfondimento, di sospensione e riflessione, ritrovando in “Arte oggi” il corrispondente supporto.

Bisogna, inoltre, evidenziare che le pubblicazioni di Volpi per il quotidiano socialista, soprattutto agli inizi del 1961, erano prevalentemente rivolte ai lettori romani, pertanto il confronto con la diffusione su scala nazionale che permetteva la rivista, risultava fondamentale per dare rilievo a quanto lei stessa stava sviluppando nella capitale. Specchio della sua attività a Roma si dimostra, infatti, l’undicesimo numero di “Arte oggi” per il quale Volpi firma due articoli, uno conseguente alla sua partecipazione come relatrice alla programmazione didattica della Galleria Nazionale e l’altro riflesso del suo ruolo per lo spazio espositivo della Libreria Einaudi¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Ivi, p. 14.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Volpi, *Le “sources” e l’informale*, in “Arte oggi”, anno III, n. 11, maggio-giugno, 1961, pp. 27-29; Ead., *Hartung alla Galleria Einaudi*, ivi, p. 31.

Il primo, *Le "sources" e l'informale*¹⁵⁷, prendeva avvio dall'analisi delle opere di Wols indagando le premesse dell'arte informale riprendendo una parte preponderante dell'intervento da lei tenuto il 12 marzo 1961 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna su *La pittura di immagine da Klee a Dubuffet*¹⁵⁸.

Risulta, pertanto, interessante evidenziare come negli articoli per la rivista emerga una maggiore libertà nel trattare l'argomento che certamente il contesto di una conferenza alla Galleria Nazionale non permetteva. Se nel dattiloscritto per la conferenza Volpi privilegia un confronto puntuale con gli studi di Giulio Carlo Argan, nell'articolo per "Arte oggi" sceglie di arricchire il testo riprendendo lo scritto dell'amica Carla Lonzi comparso a presentazione della mostra *Bram van Velde. 25 opere dal 1922 al 1960*, inauguratasi un mese prima alla Galleria Notizie¹⁵⁹. La scelta testimonia come, inevitabilmente, la riproposta del tema, fuori dai binari della Galleria Nazionale, le concedeva una maggiore libertà d'interpretazione sempre volta all'aggiornamento che includeva, grazie al confronto con Lonzi, quanto di nuovo e poco conosciuto veniva intanto presentato nell'ambiente torinese¹⁶⁰.

Nello stesso numero Volpi firma inoltre, per la sezione *Mostre-inchieste-critica. Oggi*, la recensione dell'esposizione all'Einaudi, di pastelli, litografie e acqueforti del pittore Hans Hartung, apertasi il 15 giugno 1961 e presentata in Via Veneto da una "conversazione" di Cesare Brandi¹⁶¹. Nel contributo per "Arte oggi" Volpi proponeva lo stesso articolo comparso il 27 giugno sulla quinta pagina dell'"Avanti!" che, visto il calibro dell'artista che la Libreria ospitava, premiato insieme a Fautrier alla Biennale del 1960, esigeva una diffusione a larga scala, proprio a dichiarare l'importanza che gli spazi di Via Veneto stavano nei mesi assumendo¹⁶². Con gli inizi dell'anno seguente una nuova mostra all'Einaudi, di *gouaches*, acquarelli, disegni e litografie del pittore tedesco Hans Platschek, oltre a essere recensita da

¹⁵⁷ Cfr. Jean Cassou, *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 a 1914*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National d'Arte Moderne et de l'Association Française d'Action Artistique, 4 novembre 1960-23 gennaio 1961), Musée National d'Arte Moderne, Parigi 1960.

¹⁵⁸ Cfr. Volpi, *La pittura di immagine da Klee a Dubuffet* cit.

¹⁵⁹ Lonzi, *Bram van Velde. 25 opere dal 1922 al 1960*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, 14 aprile-maggio 1961, pp. 1-12, ora in Ead., *Scritti sull'arte* cit., pp. 240-245.

¹⁶⁰ Si vedano gli interessi che parallelamente occupavano il lavoro di Lonzi a Torino, nel corso della "stagione" dell'informale, in Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 93-97.

¹⁶¹ *Pastelli e acqueforti di Hartung*, Libreria Einaudi, Roma giugno 1961.

¹⁶² Si veda Volpi, *Hartung alla Galleria Einaudi*, in "Avanti!", Martedì 27 giugno 1961, p. 5.

Volpi sul quotidiano socialista dimostra di ricevere un particolare approfondimento sulle pagine di “Arte oggi”, dove è lei a riservare, soltanto per la rivista, uno sguardo del tutto personale frutto di un confronto diretto con i lavori dell’artista. Volpi scrive:

Quando vidi per la prima volta i suoi quadri percepii un’altra sensazione, che, pur se approssimativa, aveva un fondo di verità: le sue composizioni, prevalentemente affidate a neri rembrandtiani, mi sembrarono somigliare a crolli complessi, tra bagliori violenti, come archetipi di visioni tragiche che hanno colpito la fantasia dei giovani del dopoguerra. Poi con attenzione ho afferrato nel caos l’immagine, un’immagine liberissima da schemi, ma più persistente del tratto corrosivo e scheletrico del segno, che segue un suo nevrotico percorso, come agganciato perpetuamente alla mano sensibile e tesa dell’artista¹⁶³.

Rispetto all’articolo pubblicato sull’“Avanti!”¹⁶⁴ Volpi ha la possibilità di restituire il lavoro dell’artista attraverso la descrizione della propria percezione dell’opera, mettendo in pratica quella capacità di osservare, esercitata nel corso delle lezioni fiorentine, che si poteva compiere attraverso la visione diretta dei quadri che le mostre alla Libreria Einaudi le permettevano.

È chiaro quindi come il peso di determinati argomenti implicasse il contributo di Volpi fuori dal perimetro dell’edizione romana dell’“Avanti!” e, in tal senso, un caso particolare è quello legato al dibattito sull’informale che ebbe luogo nel marzo del 1961 sul terzo numero della rivista di letteratura “il verri”, accogliendo una serie di fondamentali saggi di critici e studiosi che, come è noto, negli anni avrebbe dato il titolo ad altrettanti celebri volumi. Tra questi, infatti, Giulio Carlo Argan intervenne con il contributo *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, titolo della citata raccolta edita nel 1964 dal Saggiatore¹⁶⁵.

¹⁶³ Volpi, *Pittura, pensiero, immagine di Hans Platschek*, in “Arte oggi”, anno IV, n. 13, I-V 1962, p. 47. Si veda anche l’articolo di Volpi per il quotidiano socialista, *Hans Platschek*, in “Avanti!”, Mercoledì 21 marzo 1962, p. 5, in merito alla *Mostra di gouaches, acquarelli, disegni e litografie del pittore tedesco Hans Platschek*, Libreria Einaudi, Roma febbraio-marzo 1962.

¹⁶⁴ Volpi, *Hans Platschek* cit., p. 5.

¹⁶⁵ Argan, *Salvezza e caduta nell’arte moderna*, in “il verri”, n. 3, marzo 1961, pp. 3-42. Rispetto al dibattito sul terzo numero de “il verri” si veda Giuseppina Dal Canton, *Arti visive e critica nelle pagine del «verri»*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento ed Età contemporanea*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 dicembre-1 dicembre 2006) a cura di Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 489-499.

Marisa Volpi, nel novembre del 1961, prese in qualche modo parte al dibattito da una posizione di osservatrice lasciando, eccezionalmente, la quinta pagina dell'edizione dell'“Avanti!” per occupare la terza pagina dell'edizione nazionale con l'articolo *Il dibattito sull'arte informale nell'ultimo numero del «Verri»*, al quale, su “Arte oggi”, faceva prontamente eco il suo intervento, dal titolo secco, *L'informale*¹⁶⁶.

I due contributi, pressoché uguali, presentavano uno sguardo critico, e talvolta polemico, nei confronti dell'indagine che era emersa dalla rivista letteraria di Luciano Anceschi la quale, oltre a dare spazio a “voci autorevoli e particolarmente efficaci nell'interpretazione”, metteva d'altro canto in luce “la scarsa informazione sugli argomenti dell'arte moderna in Italia”. Volpi coglieva l'occasione, appunto, di fare un affondo espressione di uno sguardo del tutto personale, intriso di confronti costanti tra arte e letteratura, mostrando come il termometro di una scarsa conoscenza si potesse rintracciare in Italia nei “rapporti approssimativi, se non errati, suggeriti dalle scelte illustrative delle copertine di edizioni recenti e a grande tiratura”, e come fosse pertanto necessaria, di tutta risposta, “un'indagine approfondita negli ambienti più qualificati” che potesse realmente risultare di giovamento al pubblico. Volpi proponeva un'impostazione che, a suo avviso, si sarebbe dovuta adottare per un degno approfondimento della poetica dell'informale, stilando tre punti, segnale di un *modus operandi* che, a partire dal 1961, dimostrava di avere ben chiaro:

sarebbero stati utili per il pubblico: 1) la localizzazione geografica e storica del movimento che informasse esattamente per es. delle mostre svoltesi a New York e a Parigi dal 1943 al 1951, dalla Galleria Sidney Janis alla Galleria Drouin, alla Galleria Facchetti ecc.; e degli scambi di opere tra i due continenti. 2) Un'inchiesta tra gli iniziatori del movimento ancora oggi in vita: artisti, critici, poeti, pittori. 3) Studi che attraverso la conoscenza e l'interpretazione diretta del vastissimo materiale ne ricostruissero il clima intellettuale, ne scoprissero le motivazioni linguistiche e sociali. Infine se, presa conoscenza dei fatti, studiosi e uomini di cultura di altri campi si volevano ancora pronunciare comunicandosi le loro impressioni, avremmo avuto un dibattito forse più aggiornato¹⁶⁷.

Dichiarava, perciò, l'importanza di una solida informazione sulla quale dare, solo in seconda battuta, spazio a “studiosi e uomini di cultura” che potessero esprimere il loro parere a partire

¹⁶⁶ Volpi, *Il dibattito sull'arte informale nell'ultimo numero del «Verri»*, in “Avanti!”, Sabato 11 novembre 1961, p. 3; Ead., *L'informale*, in “Arte oggi”, anno III, n. 12, VII-XII 1961, pp. 14-16.

¹⁶⁷ Volpi, *L'informale* cit., p. 14.

da un quadro definito del movimento, costruito su coordinate geografiche, fonti dirette attinte dai protagonisti e analisi dei materiali documentari. Tali affermazioni che, come evidenziato, rivelano un metodo di lavoro, sono espresse da Volpi a solo un mese di distanza dall'apertura dell'inchiesta *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, per la quinta pagina dell'"Avanti!", dimostrando la necessità di attingere da un confronto diretto e intrecciato con artisti, critici e poeti ai fini di una veritiera comprensione capace di superare quell'"astratteria un po' accademica" di cui in passato aveva scritto Lonzi¹⁶⁸, attorno alla quale, il dibattito sul "verri", aveva rischiato di rimanere circoscritto.

A fronte di tali premesse distintive della posizione di Marisa Volpi, il resto dell'articolo, ugualmente sull'"Avanti!" come su "Arte oggi", è finalizzato a "riassumere l'intervento vasto e comprensivo" del saggio *Salvezza e caduta nell'arte moderna* di Argan. Soprattutto se si guarda al quotidiano "Avanti!", Volpi sembra quindi ricoprire la posizione di guida all'interpretazione delle parole del critico torinese, secondo quell'impronta didattica che caratterizzava il suo ruolo sulle pagine del giornale socialista, non senza, però, trovarsi anche a dissentire su alcune affermazioni dello studioso, aprendo quindi continui spiragli sulle sue autonome osservazioni.

Se il dibattito sul terzo numero de "il verri" è da lei analizzato dall'esterno, attraverso il giornale socialista e "Arte oggi", è a distanza di pochi mesi, nel febbraio del 1962, che si trova a intervenire in prima persona sulla rivista di Luciano Anceschi, con un contributo dedicato ad Antoni Tàpies, strutturatosi a partire dalle parole di Michel Tapié e del suo *Un art autre*, a dieci anni esatti dalla pubblicazione¹⁶⁹.

È da questo momento che Volpi inizia a firmare contributi per "il verri" con una certa continuità, scrivendo in particolare, nel corso del 1963, sia per il numero nove della rivista, con una recensione del volume di Edward Gaunt, *L'avventura estetica. Saggio sul decadentismo nell'età vittoriana*, appena pubblicato da Einaudi e presentato nel piano interrato della Libreria di Via Veneto da Gabriele Baldini, Maurizio Calvesi e Angelo

¹⁶⁸ Lettera manoscritta di Carla Lonzi a Marisa Volpi, Milano 29 dicembre 1959 cit.

¹⁶⁹ Volpi, *Testimonianza umana di Tapiés*, in "il verri", n. 1, febbraio 1962, pp. 85-90. Cfr. Tapié, *Un art autre* cit.

Guglielmi nel gennaio di quell'anno (fig. 13)¹⁷⁰, sia per il fascicolo numero dodici che, come ricorda Giuseppina Dal Canton, era volto a “mettere a fuoco la situazione delle arti «dopo l'informale»”, sia con contributi dal carattere generale e teorico, sia con “saggi specificatamente rivolti all'analisi di movimenti già in atto o ancora *in fieri*, ma destinati ad affermarsi negli anni immediatamente successivi”¹⁷¹.

Tra questi Volpi interviene con un saggio dedicato a Louise Nevelson, artista da lei segnalata sull'“Avanti!”, nell'estate del 1962, come unica “grande rivelazione” della XXXI Biennale veneziana¹⁷²e della quale, nel gennaio dello stesso anno, Carla Lonzi aveva presentato in catalogo le sculture esposte, insieme ai lavori di Cy Twombly, nella collettiva torinese della Galleria Notizie¹⁷³.

Se per il giornale socialista Volpi raccontava la presenza di Nevelson attraverso una descrizione meticolosa dei “vari pezzi” che componevano le sue imponenti opere, restituendo il potere delle “tre sale della Biennale, una tutta bianca, una tutta nera, una tutta d'oro”, capaci di assorbire “il visitatore affondandolo entro il reticolo dell'inconscio” dell'artista¹⁷⁴, sul “verri” si sofferma in un'analisi approfondita necessaria ai fini di indagare le origini alla base di uno scarto compiuto da Nevelson rispetto al linguaggio informale, in grado di superare “l'immediatezza drammatica ed emotivamente soggettivistica” a favore di “una scansione delle strutture, aspirante a una qualche ‘convenzionalità’, sia pure in simboli e in iperoboli”¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Cfr. *Incontri*, in “Avanti!”, Venerdì 25 gennaio 1963, p. 5. Si veda anche la fotografia che, seppur datata 1961, ritrae Marisa Volpi al tavolo dei relatori nella sede di Via Veneto al fianco di Gabriele Baldini e Angelo Guglielmi, a dimostrazione del suo coinvolgimento nell'attività dell'Einaudi anche per quanto riguardava la presentazione delle novità librarie.

¹⁷¹ Dal Canton, *Arti visive e critica nelle pagine del «verri»* cit., p. 491.

¹⁷² Volpi, *Louise Nevelson*, in “il verri”, n. 12, 1963, pp. 123-132; Ead., *Una rivelazione fra gli stranieri*, in “Avanti!”, Mercoledì 27 giugno 1962, p. 3; Cfr. anche Ead., *La XXXI Biennale*, in “Musei e gallerie d'Italia”, anno VII, n. 17-18, De Luca editore, Roma maggio-dicembre 1962, pp. 48-50.

¹⁷³ Si veda Lonzi, *Sculture di Nevelson. Dipinti di Twombly*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino gennaio-febbraio 1962, pp. 1-3, ora in Ead., *Scritti sull'arte* cit., pp. 277-278. Volpi cita la “prefazione” in catalogo di Lonzi tra la bibliografia essenziale di Nevelson in *Louise Nevelson* cit., p. 132. L'artista era comunque già stata coinvolta in una collettiva della Galleria Notizie nel 1961, si veda Lonzi, *Opere scelte di artisti americani: Bluhm, Calder, Francis, Gorky, Gottlieb, Kline, Mitchell, Motherwell, Nevelson, Riopelle, Rothko, Tobey, Twombly*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 14 aprile-maggio 1961, pp. 1-10, ora in Ead., *Scritti sull'arte* cit., pp. 237-239.

¹⁷⁴ Volpi, *Una rivelazione fra gli stranieri* cit., p. 3.

¹⁷⁵ Volpi, *Louise Nevelson* cit., p. 124.

Volpi ricostruisce gli anni di stimolante formazione dell'artista rintracciando quindi la sua aspirazione a un'idea di opera monumentale, nell'esperienza avuta come assistente di Diego Rivera nel corso degli affreschi a New York al Rockefeller Center, così come l'interesse per "il sortilegio emblematico degli itinerari della fantasia" nel confronto con le opere di Klee e, infine, "la passione per una geometria che incapsula grandiosamente il senso del mistero", nella conoscenza dell'arte precolombiana¹⁷⁶.

L'opera è colta nel percorso individuale dell'artista, tanto da condurre Volpi ad attingere dalle fonti per indagare anche sulle fattezze della sua abitazione privata:

La casa di Louise Nevelson nella parte bassa di New York, ci viene infatti descritta da Mathieu, da Seitz, da Dore Ashton, come una grande collezione di oggetti trovati, isolati se il logorio unito al lavoro di politura li può rendere di per sé emozionanti, oppure composti secondo un ordine necessario entro gli armadi-muri, in tutte le stanze dell'edificio. Cioè come *MERZbau*, in cui il brulicare di oggetti e l'invenzione degli spazi rammenta appunto la prima casa-collage, nella quale denaro, burocrazia, vizii, viaggi, infanzia, bellezza e orrore per la prima volta erano captati da Schwitters nella gratuità delle sovrapposizioni di coscienza, nella carica evocativa di certi residui oggettivi, e in una fantasia costruttiva *agita* più che pensata¹⁷⁷.

La restituzione di un'immagine, capace di mostrare le affinità con il *MERZbau* di Kurt Schwitters, dichiarava anche la necessità di un confronto diretto con lo spazio di lavoro dell'artista che, come vedremo inseguito, la condurrà personalmente, alcuni anni dopo, a visitare la casa di Louise Nevelson.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 126-127.

¹⁷⁷ Ivi, p. 129.

2.3 Una stagione “oltre l’informale”

2.3.1 La sala delle *Nuove tendenze* al Premio del Fiorino

L’intervento di Marisa Volpi per il fascicolo dodici de “il verri” si collocava come risultato di un’annata, il 1963, protesa a fare il punto su quella che era stata la stagione dell’informale e a mettere in luce le nuove ricerche in atto che si stavano delineando.

È quindi necessario fare un passo indietro per comprendere come durante il 1963 Volpi avesse preso parte attiva nelle manifestazioni in corso già dalla primavera di quell’anno, curando una delle quattro sezioni dedicata alle “Nuove tendenze” in occasione della XIV Mostra Nazionale del Premio del Fiorino, tenutasi a Firenze nella sede di Palazzo Strozzi¹⁷⁸.

La Mostra venne affidata alla curatela di Lara Vinca Masini, anche lei collaboratrice stabile del quotidiano l’“Avanti!” e nella redazione di “seleARTE”, la quale si era spesa ai fini di portare la rassegna su un piano nazionale, chiamando così a intervenire, oltre ai critici fiorentini, anche Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Fortunato Bellonzi, Mario De Micheli, Gillo Dorfles e Marisa Volpi, con l’intento di “ampliare la selezione degli artisti non solo geograficamente, ma anche linguisticamente”¹⁷⁹.

È proprio il quotidiano socialista a essere utilizzato da Vinca Masini come strumento per chiarire quelle che erano le finalità della mostra, a scampo di equivoci. Così la critica d’arte fiorentina scriveva:

Il Fiorino di quest’anno ha avuto soprattutto lo scopo di portarsi sul piano nazionale e di dare inizio ad un processo di revisione didattico-critica dei momenti tipici dell’arte italiana del nostro secolo, in un discorso che, allargandosi alle proposte più attuali, ne considerasse con libertà e chiarezza

¹⁷⁸ *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 maggio-15 giugno 1963), Unione Fiorentina, Firenze 1963. Si veda a riguardo anche Silvia Bottinelli, *Un premio dimenticato. La collezione del Fiorino alla Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti 1950-1978*, Edifir, Firenze 2007.

¹⁷⁹ Bottinelli, *ivi*, p. 19. In particolare, le quattro sezioni dedicate alle “Nuove tendenze” vennero curate da Lara Vinca Masini, Renato Barilli, Gillo Dorfles e Marisa Volpi.

l'inserimenti in una problematica più vasta e ricostituisse uno scambio attivo tra Firenze e gli altri centri di vita culturale¹⁸⁰.

L'interesse della rassegna era, perciò, quello di avviare un "processo di revisione didattico-critica" di alcuni dei momenti significativi dell'arte italiana che si collocasse in dialogo con quelle che si presentavano come "le proposte più attuali". La "revisione didattico-critica" dichiarava, di fatto, un tipo di approccio strutturato, rimarcato da Vinca Masini anche nell'introduzione al catalogo, volto a dare rilievo alla "continuità e circolarità della ricerca artistica, innestando nel contesto ormai storicizzato dell'arte della prima metà del '900" quelle che erano "le esperienze più recenti, le proposte più attuali e significative", in modo da ricostruire una documentazione che permettesse di trarre "gli elementi" e "i motivi più significativi per una conferma di validità del momento attuale"¹⁸¹.

È quindi significativo evidenziare il coinvolgimento di Volpi all'interno di un lavoro di tipo storiografico, intriso di una valenza didattica capace di mettere in evidenza il valore delle ricerche in corso, poiché risulta costituire un'impostazione metodologica importante che si sarebbe rivelata determinante negli anni a venire, da lei stessa adottata e sviluppata con sempre maggior interesse come necessario approccio attraverso il quale confrontarsi con le nuove proposte artistiche.

"Allo scopo di ovviare alla «insufficienza di informazione»", Vinca Masini evidenziava come ogni singola sezione della mostra era stata affidata, "alla cura di coloro che, in Italia, ne sono, per così dire, i responsabili sul piano della critica"¹⁸², dimostrando quindi un preciso ruolo ricoperto da Volpi che si stava definendo prevalentemente attorno al contesto romano e vicino alle ricerche delle ultime generazioni. Volpi, come evidenziava la critica fiorentina,

si è occupata delle ultime tendenze prendendo avvio da alcuni «punti di riferimento fondamentali per la storia dell'arte del dopoguerra» rappresentati dai gruppi di «Origine», «Spazialismo», «Forma», e da Burri, Fontana, Capogrossi, De Luigi, Dorazio, per arrivare, appunto, alle proposte del «neocostruttivismo» (il Gruppo 1 di Roma - Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santoro, Uncini -) e Guarnieri di Firenze, Bargoni di Genova, alle esperienze segniche della Accardi, del Sanfilippo, alle

¹⁸⁰ Vinca Masini, *La XIV Mostra del Fiorino come proposta di attualità*, in "Avanti!", 8 giugno 1963, p. 3.

¹⁸¹ Vinca Masini, (senza titolo), in *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino* cit., p. 6.

¹⁸² Vinca Masini, *La XIV Mostra del Fiorino come proposta di attualità* cit., p. 3.

ricerche più legate alla new reality americana e alla scoperta di una nuova relazione con la realtà, con Festa, Schifano, Perilli, Novelli, Angeli, Bacci, Licata, Ramaudi, Rotella, Scialoja, Tancredi, al gruppo Cobra (Gallizio, Merz)¹⁸³.

Nella scelta degli artisti, la sezione curata da Volpi si dichiarava come, “rapida ma essenziale rassegna sulle più importanti esperienze artistiche italiane dal futurismo ad oggi”¹⁸⁴, guidata da uno sguardo personale che aveva certamente come precedenti gli incontri negli studi dei “giovani pittori romani” e le proposte presentate alla Libreria Einaudi, capace di collocare le ricerche più attuali in dialogo con una dimensione storica.

Come ricorda Bottinelli, le sezioni riguardanti le “Nuove tendenze” avevano rispecchiato “il gusto e la visione propria di ciascun critico” che aveva coinvolto non soltanto artisti “largamente riconosciuti e innovativi”, ma anche “autori appena agli esordi e da poco entrati nel sistema dell’arte” che, in seguito, avrebbero “contribuito indiscutibilmente alla storia dell’arte degli anni Sessanta e Settanta del Novecento in Italia”¹⁸⁵.

È il caso dei “giovanissimi” artisti per i quali aveva rivolto il suo interesse nell’inchiesta per il quotidiano socialista, i quali, per l’occasione, venivano presentati attraverso uno sguardo fatto principalmente di rimandi e connessioni con ricerche a loro precedenti. Partendo da Piero Dorazio, Volpi osservava così l’impostazione adottata dagli artisti più giovani:

La coerenza esemplare di Dorazio nell’impegno a salvare la qualità, riducendo il campo espressivo ad una ricerca di rapporti puri ci richiama le intenzioni di alcuni artisti giovanissimi come Santoro, Uncini, Frascà, o meno giovani come Pace e Biggi, presentati recentemente con Carrino a Firenze e a Genova da noti critici italiani: di loro i più realizzati mi sembrano attualmente Santoro, Uncini, e Pace. Essi sono orientati verso un ordinamento nuovo dello spazio, senza prescindere dalle ricerche materiche, grafiche, spazio-luminose che derivano dall’informale: dallo spazio psicologico di Pace (vagamente riferibile a Klee), a quello concettuale e severo di Uncini (in parte ereditato da Burri) a quello ottico-luminoso (derivato da Rothko da Still) presente in diversa accezione in Frascà e in Santoro, la loro ricerca è evidentemente ricerca di ordine¹⁸⁶.

¹⁸³ *Ibid.* Bottinelli precisa come per la sezione curata da Volpi era stata la Galleria Marlborough di Roma a occuparsi di inviare “tre stupendi quadri, un Burri, un Dorazio, un Fontana”, evidenziando come alcuni artisti affidassero le scelte espositive alle loro gallerie di riferimento. Si veda Bottinelli, *Un premio dimenticato* cit., p. 63; p. 74, nota 1.

¹⁸⁴ Volpi, *Nuove tendenze*, in *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino* cit., p. 115.

¹⁸⁵ Bottinelli, *Un premio dimenticato* cit., p. 33.

¹⁸⁶ Volpi, *Nuove tendenze*, in *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino* cit., p. 120.

Dimostra quindi di voler mettere in risalto quella “continuità e circolarità”, sottolineata da Vinca Masini, in grado di collocare le ricerche più recenti in un dialogo con quelle che erano state le proposte artistiche precedenti, non soltanto italiane. La sua posizione era finalizzata a costruire un solido contesto nel quale dare spazio ai lavori degli artisti, verso i quali lei stessa dichiarava di aver riposto un particolare interesse negli ultimi anni. È in quest’occasione che presenta Rotella, ma anche Angeli, Festa, Lo Savio e Schifano, ricercando un confronto aperto anche con le parallele proposte oltreoceano¹⁸⁷.

In questo quadro, fatto prevalentemente di artisti romani, si scorge l’attenzione di Volpi verso la scena torinese, dimostrando un’impostazione comunque aperta a superare “criteri geografici o generazionali” e, secondo gli intenti della rassegna curata da Vinca Masini, volta a “raggruppare gli artisti in base al loro orientamento di ricerca”¹⁸⁸. Tra gli altri Volpi coinvolge, infatti, nell’esposizione Pinot Gallizio e Mario Merz, vicini entrambi agli interessi torinesi dell’amica Carla Lonzi. In particolare, Volpi si sofferma a presentare il lavoro del “giovane” Merz, il quale, come ricordato, suo amico già dagli anni di formazione¹⁸⁹, aveva occupato, come artista “aformale”, il primo numero della rivista “Notizie. Arti figurative” di Luciano Pistoï nel 1957, venendo, in seguito, presentato precocemente da Lonzi nell’omonima galleria torinese circa un anno prima del XIV Premio del Fiorino¹⁹⁰.

È la stessa Lonzi a recensire la rassegna fiorentina per “Le Arti”, segnalando proprio la sala curata da Volpi come il “punto centrale della mostra”, forte di quelle presenze capaci di “sbloccare in direzioni varie le impasses della nostra situazione secondo aperti suggerimenti di metodo”¹⁹¹.

¹⁸⁷ Cfr. Bottinelli, *Un premio dimenticato* cit., pp. 66-67. Nel testo si ricordano le opere recenti esposte sia da Francesco Lo Savio, il quale sarebbe scomparso nel mese di settembre, e da Mario Schifano, temporaneamente assente dagli Stati Uniti dove soggiornò nel 1962 e alla fine del 1963.

¹⁸⁸ Ivi, p. 32.

¹⁸⁹ Sul rapporto personale di Volpi con Mario Merz si veda Volpi, *Uomini* cit., pp. 40-42.

¹⁹⁰ Si veda Luciano Pistoï, *Tre nuovi pittori aformali. Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni* cit.; Lonzi, *Dipinti di Merz*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 1962, pp. 1-6, ora in Ead., *Scritti sull’arte* cit., pp. 283-285.

¹⁹¹ Lonzi, *Premio del Fiorino a Firenze*, in “Le Arti”, n. 10, ottobre 1963, pp. 18-19, ora in Ead., *Scritti sull’arte* cit., pp. 357-361 (360-361). Cfr. Vanessa Martini, *La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica Arti figurative de “L’Approdo”*, in Lonzi, *Scritti sull’arte* cit., pp. 669-684 (681-682).

2.3.2 *Artisti e critici sul Convegno di Verucchio. I molti problemi della critica d'arte.*

Il Premio del Fiorino si inseriva in un dibattito critico segnato dalla presentazione in Italia di due importanti mostre: *L'informale in Italia fino al 1957*, organizzata da Maurizio Calvesi e Dario Durbè a Livorno e la IV Biennale di San Marino, dal titolo *Oltre l'informale*, la cui commissione premi e inviti era presieduta da Giulio Carlo Argan¹⁹². Entrambe le manifestazioni prendevano atto del fenomeno informale, da una parte attraverso un ampio resoconto e dall'altra decretandone l'avvenuto superamento. È in particolare quest'ultima, la Biennale di San Marino, a essere l'origine di accese discussioni che videro coinvolto in prima persona Argan e la sua posizione dichiaratamente a sostegno delle tendenze neo-gestaltiche, come ricerche capaci di confrontarsi con le dinamiche proprie di una società industriale¹⁹³. Ai fini di chiarire le motivazioni sottese al supporto dell'arte neo-gestaltica Argan scelse come canale privilegiato il quotidiano romano "Il Messaggero", per il quale scrisse una serie di articoli dall'agosto al novembre 1963 utilizzando, come ricorda Rossella Siligato, "una terminologia specialistica, ardua da comprendere per il grosso pubblico" ma in grado di attrarre l'attenzione di una "ristretta élite degli addetti ai lavori", che ne compresero subito "la portata esplosiva"¹⁹⁴. Le affermazioni di Argan scatenarono, in particolare, la reazione di un nucleo di artisti romani che in occasione del Convegno di Verucchio, tenutosi nel settembre del 1963, si astennero dal partecipare inviando una lettera che costituì, di fatto, "un pesante attacco personale ad Argan"¹⁹⁵, nella quale si dichiarava un "diffidenza" e "una sfiducia" nei confronti di "un costume critico divenuto perentorio al punto di voler intervenire nel vivo

¹⁹² Maurizio Calvesi e Dario Durbè (a cura di), *L'informale in Italia fino al 1957. VII Premio Modigliani*, catalogo della mostra (Livorno, Palazzo del Museo, marzo-aprile 1963), De Luca, Roma 1963; Gerardo F. Dasi e Walter Zanelli (a cura di), *IV Biennale di San Marino. Oltre l'informale*, catalogo della mostra (San Marino, Palazzo del Kursal, 7 luglio-7 ottobre 1963), Grafiche Gattei, Rimini 1963.

¹⁹³ Si veda Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta* cit., p. 228.

¹⁹⁴ Rossella Siligato, *I dibattiti degli anni sessanta*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura* cit., p. 43. Argan scrive sull'argomento i seguenti articoli su "Il Messaggero": *Aut Aut*, 9 agosto 1963; *La ricerca gestaltica*, 24 agosto 1963; *Forma e formazione*, 10 settembre 1963; *Le ragioni del gruppo*, 12 settembre 1963; *Le poetiche*, 9 novembre 1963.

¹⁹⁵ Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta* cit., p. 231.

dell'arte nel momento stesso del suo elaborarsi e progettarsi, per tracciare schemi sbrigativi e addirittura imporre direttive e programmazioni”¹⁹⁶.

È interessante constatare come proprio l’“Avanti!”, di cui Marisa Volpi era la critica militante¹⁹⁷, divenne, presto, la tribuna privilegiata per dar voce al dibattito al quale aderirono artisti e critici, sostanzialmente gravitanti a Roma. La sollecitazione a intervenire provenne da Nello Ponente, il quale aprì la discussione sulla terza pagina del quotidiano, sulla quale egli scriveva stabilmente, pubblicando parte del suo intervento tenuto in occasione del Convegno di Verucchio¹⁹⁸. La risposta non tardò ad arrivare tanto che con i primi di novembre la terza pagina riservò una sorta di rubrica dal titolo *Artisti e critici sul Convegno di Verucchio*, che si avviò con un intervento dell’artista Pietro Consagra¹⁹⁹. Al concerto di voci Volpi partecipa come collaboratrice da tre anni del quotidiano socialista, con un articolo dal titolo *I molti problemi della critica d’arte*²⁰⁰, comparso in una fase intermedia del confronto concluso nel gennaio del 1964 proprio da Giulio Carlo Argan, che dal giornale romano “Il Messaggero” passò a prendere la parola sull’“Avanti!”, scrivendo il contributo *Un dibattito di idee*²⁰¹.

¹⁹⁶ *Lettera degli artisti romani. Le tentazioni della critica*, in “marcatré”, anno I, n. I, novembre 1963, pp. 27-29. La lettera venne firmata da Novelli, Perilli, Sanfilippo, Santomaso, Turcato, Scialoja, Accardi, Consagra, Corpora, Dorazio, Mastroianni, ai quali si aggiunsero in seguito Afro, Angeli, Festa, Franchina, Cascella, Schifano, Rotella, Music, Leoncillo, Scordia, Sadun, Fioroni, Buggiani e Fazzini. Nello stesso numero di “marcatré” è riportata, inoltre, un’antologia di testi relativi al Convegno di Verucchio (pp. 26-24).

¹⁹⁷ Rossella Siligato, *I dibattiti degli anni sessanta* cit., p. 44.

¹⁹⁸ Nello Ponente, *Superando risentimenti e speculazioni. Riaffermare la vitalità dell’arte e della critica*, in “Avanti!”, 20 ottobre 1963, p. 3. Se gli articoli di Nello Ponente comparvero prevalentemente sulla terza pagina del quotidiano, Marisa Volpi, come dimostrato, fu una presenza costante per la quinta pagina dell’edizione romana, intensificando i contributi per la terza pagina a partire dal 1962.

¹⁹⁹ Pietro Consagra, *Una dichiarazione degli artisti: un po’ di umiltà, signori critici!*, in “Avanti!”, 2 novembre 1963, p. 3. A seguire si vedano gli interventi: Corrado Maltese, *Dal «gruppo» lo stimolo della scoperta individuale*, ivi, 5 novembre 1963, p. 3; Toti Scialoja, *Sezione di una scheda intitolata: «domani...»*, ivi, 15 novembre 1963, p. 3; Antonio Sanfilippo, *Contro il dogmatismo*, ivi, 16 novembre 1963, p. 3; Giuseppe Santomaso, *Non si può opporre ad una visione aperta un chiuso orizzonte*, ivi, 17 novembre 1963, p. 3; Carla Accardi, *Siamo contro ogni super-potere*, ivi, 19 novembre 1963, p. 3; Achille Perilli, *La critica non può imporre programmi*, ivi, 24 novembre 1963, p. 3; Marisa Volpi, *I molti problemi della critica d’arte* cit., p. 3; Antonio Corpora, *Crisi di sfiducia*, ivi, 6 dicembre 1963, p. 3; Giulio Turcato, *L’invenzione neo-gestaltica*, ivi, 6 dicembre 1963, p. 3; Alberto Boatto, *Due ipotesi d’intervento*, ivi, 7 dicembre 1963, p. 3; Filiberto Menna, *Processo alla critica*, ivi, 7 dicembre 1963, p. 3; Emilio Vedova, *A carte scoperte*, ivi, 11 dicembre 1963, p. 3; Carla Lonzi, *La solitudine del critico*, ivi, 13 dicembre 1963, p. 3; Giorgio De Marchis, *Consapevolezza del critico*, ivi, 3 gennaio 1964, p. 3; Giulio Carlo Argan, *Un dibattito di idee*, ivi, 4 gennaio 1964, p. 3.

²⁰⁰ Volpi, *ibid.*

²⁰¹ Argan, *Un dibattito di idee* cit., p. 3.

Tra le ultime battute del dibattito è necessario segnalare anche il coinvolgimento, possibilmente riconducibile all'amicizia con Volpi, di Carla Lonzi che intervenne sul giornale con il noto articolo *La solitudine del critico*, dichiarandosi apertamente contestatrice verso la posizione di Argan²⁰².

Bisogna quindi premettere quale fosse il terreno sul quale si era andata a costituire la discussione, indagando come Marisa Volpi fosse intervenuta, fino allora, sulle pagine dell'“Avanti!” rispetto agli avvenimenti del 1963.

È lei, sul quotidiano, ad avere quasi l'esclusiva nel trattare le due fondamentali mostre in programma in Italia, scrivendo dapprima un articolo sulla terza pagina dell'edizione nazionale sul Premio Biennale della città di Livorno²⁰³ e successivamente due contributi espressamente dedicati alla IV Biennale di San Marino²⁰⁴, comparsi uno sulla quinta pagina romana e l'altro sulla terza pagina a tiratura nazionale²⁰⁵.

Nel primo caso Volpi introduceva l'inaugurazione della Biennale di San Marino soffermandosi sul dibattito del 6 e 7 giugno 1963, presentando la posizione di Argan, espressamente schierata per le tendenze neo-gestaltiche, mentre, nel secondo caso, intervenendo sulla terza pagina a più di un mese di distanza, mostrava un quadro completo sulle presenze in mostra.

Quest'ultimo articolo sembrò godere di un particolare interesse, tanto da essere pubblicato, nel dicembre del 1963, anche sulla rivista veneziana “La Biennale di Venezia”, diretta da Umbro Apollonio, sancendo l'inizio di una collaborazione stabile che, come vedremo meglio

²⁰² Si veda a riguardo Bordini, *Artisti e critici: note sul dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta* cit., 228-232; Giorgio Zanchetti, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi* cit., pp. 34-36; Dantini, *Italia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009* cit., pp. 266-270; Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 101-105.

²⁰³ Volpi, *Il Premio Biennale Città di Livorno*, in “Avanti!”, Mercoledì 17 aprile 1963, p. 3.

²⁰⁴ Riguardo alla Biennale di San Marino oltre a Volpi ne scrive, in un articolo sull'“Avanti!”, anche Lara Vinca Masini. Si veda Vinca Masini, *Bilancio di un'estate: dalla IV Biennale di San Marino alla rassegna aquilana. Aspetti dell'arte contemporanea*, in “Avanti!”, 3 settembre 1963, p. 3.

²⁰⁵ Volpi, “*Oltre l'informale*” a San Marino, in “Avanti!”, Mercoledì 10 luglio 1963, p. 5; Ead., *La mostra di S. Marino. Oltre la frontiera dell'Informale*, ivi, Martedì 27 agosto 1963, p. 3.

in seguito, avrebbe visto Volpi figurare tra le firme della rubrica *Osservatorio*, fino al dicembre 1965²⁰⁶.

Nel mettere a confronto lo stesso contributo, comparso prima sul giornale socialista e poi su “La Biennale di Venezia”, emerge come Volpi avesse riservato soltanto per l’“Avanti!” due significativi paragrafi, dedicati alla presenza delle nuove correnti artistiche neo-gestaltiche, dando spazio prima a una descrizione informativa e di presentazione, che andava a rintracciare i rimandi con alcuni esponenti delle avanguardie storiche:

Di tali artisti ricordiamo a Roma il «Gruppo Uno», a Padova il «Gruppo N», a Milano il «Gruppo T», a Düsseldorf il «Gruppo Zero», a Cordoba «L’Equipo ‘57», in Francia il «Groupe de Recherches d’art visual».

Essi mostrano di ereditare piuttosto che lo spirito dei costruttivisti russi ottimisticamente lanciato verso il rinnovamento della vita proposta dalla società industriale (si ricordino Pevsner, Gabo, Tatlin, ecc.), o anche da una certa avanguardia francese alla Léger, le cautele e una modestia di intenti propria alle ricerche di De Stijl e della Bauhaus²⁰⁷.

per, poi, precisare le motivazioni che determinarono la loro premiazione:

La premiazione data da una Giuria di direttori di Musei italiani e stranieri prevalentemente alla tendenza neo-gestaltica vuole comunque sottolineare ed incoraggiare le ricerche di quel tipo, che si augura possano essere antesignani di una architettura sociale, ad alto livello, proponendo una nuova integrazione delle arti, alla portata della così detta civiltà di massa²⁰⁸.

Questi approfondimenti, a proposito delle tendenze neo-gestaltiche, assumono un particolare peso per il fatto di comparire soltanto sull’“Avanti!”, soprattutto se si prende in considerazione la complessità degli articoli che parallelamente Giulio Carlo Argan stava pubblicando su “Il Messaggero”, rivelandosi strumento informativo e chiarificatore per il pubblico di lettori del quotidiano socialista, che avevano ormai imparato a essere guidati dalle letture del contemporaneo che Volpi presentava con assiduità.

²⁰⁶ Volpi, *Oltre l’informale*, in “La Biennale di Venezia”, anno XIII n. 50-51, dicembre 1963, pp. 78-79.

²⁰⁷ Volpi, *La mostra di S. Marino. Oltre la frontiera dell’Informale* cit., p. 3.

²⁰⁸ *Ibid.*

La revisione, che modificò la pubblicazione che sarebbe comparsa su “La Biennale di Venezia”, evidenzia quindi il particolare contesto che il giornale l’“Avanti!” rappresentava, e sul quale si sarebbe sviluppato il dibattito²⁰⁹.

Con l’articolo *I molti problemi della critica d’arte* Volpi dichiarava l’esigenza di intervenire nella discussione sentendosi inevitabilmente coinvolta proprio come critica militante del quotidiano, con l’intento di mettere in luce le sue personali “preoccupazioni” che, dichiarava, “da qualche tempo esse assillano il mio metodo di lavoro e il mio interesse partecipe per la sfera della produzione artistica”²¹⁰.

Il fatto che si soffermi su un “metodo di lavoro” strettamente collegato a un “interesse partecipe” mette in luce sin da subito come il suo approccio critico non potesse essere scisso da un rapporto diretto con l’artista e il suo atto creativo, un concetto che, come è stato mostrato, si era espresso e rafforzato dalla sua esperienza con l’attività espositiva delle Libreria Einaudi e dagli incontri che portarono alla pubblicazione delle interviste agli artisti sul giornale socialista.

Non bisogna dimenticare che tra i nomi dei firmatari della lettera inviata al Convegno di Verucchio e di coloro che intervennero nel dibattito sulla terza pagina dell’“Avanti!”, i “giovani” artisti romani erano la parte preponderante. A molti di essi Volpi aveva rivolto il suo interesse nel corso dei primi anni Sessanta, ma soprattutto aveva recentemente associato il suo nome in occasione del XIV Premio del Fiorino.

Nell’articolo è lei stessa a segnalare come il sintomo del disagio che stava portando a “serie fratture” tra artisti e critici si fosse avvertito “proprio a Roma dove la critica d’arte moderna” aveva avuto “il suo consistente sviluppo con la scuola di Lionello Venturi”, dove, ricordava, “vive ed opera Giulio Carlo Argan che ha realizzato nelle sue pagine critiche, insieme le

²⁰⁹ È inoltre interessante evidenziare come l’intervento di Volpi sull’“Avanti!” differisca da quello per “La Biennale di Venezia” se si considera il fatto che Umbro Apollonio, direttore della rivista, faceva parte insieme ad Argan della commissione premi e inviti della IV Biennale di San Marino. Diversamente dal critico torinese, insieme a Pierre Restany e Vicente Aguilera Cerni, egli era intervenuto su “La Fiera Letteraria” ai fini di chiarire i criteri adottati nella selezione degli artisti. Si veda “La Fiera Letteraria”, n. 24, anno XVIII, 30 giugno 1963.

²¹⁰ Volpi, *I molti problemi della critica d’arte* cit., p. 3.

istanze dell'attualità e i criteri di una nuova mitologia storica, dove operano gli artisti più significativi oggi nel nostro Paese"²¹¹.

Nel ricostruire le fondamenta sulle quali si era andata a sviluppare la discussione Volpi dichiarava l'importanza di soffermarsi sulla figura di Argan, al centro delle polemiche, presentando un significativo resoconto sul ruolo da lui ricoperto negli anni nella critica romana e il suo apporto nelle interpretazioni delle correnti artistiche, fondamentale per le generazioni di critici più giovani; un inquadramento storico in grado di descrivere il critico torinese, ai fini di ricordare i nessi che l'avevano condotto a sostenere determinate scelte.

Come ricorda Siligato, Volpi delineava nel procedimento di Argan "una direzione ben precisa"²¹², e al tempo stesso evidenziava come il ruolo del critico militante non potesse essere esclusivamente "di tendenza" ma volto a "favorire" il difficile "incontro" tra la società contemporanea e l'opera d'arte:

La funzione del critico militante è dunque quella di favorire l'incontro del pubblico con questi prodotti, utili ma non richiesti, di farne capire l'utilità, di suscitare verso essi curiosità e interesse reale. L'errore dell'artista è pretendere ancora che, in una situazione così ricca di posizioni diverse, questa funzione sia prevalentemente, o addirittura totalmente legata alla sua vicenda, che prescindendo dall'elasticità di giudizio derivante al critico dalla sua attitudine a rivivere per mimesi processi creativi anche contraddittori.

È certo che le difficoltà della critica non sono minori di quelle dell'artista, non solo per imporre all'attenzione della società il valore e il significato del prodotto artistico, ma anche per comprendere quel significato e quel valore, spregiudicatamente, con fedeltà alla concretezza dell'opera e delle istanze che essa intende colmare.

Niente di male allora che queste difficoltà si lascino addirittura scoprire: esse aiuteranno l'opera ad emergere non solo ai suoi occhi, ma agli occhi dello spettatore a cui le sue parole traduttrici vanno dirette²¹³.

Con queste parole Volpi sembra esprimere quello che per un triennio era stato il ruolo da lei ricoperto sul giornale socialista, continuamente proteso a un "incontro" tra i lettori dell'"Avanti!" e gli artisti. Ma soprattutto è in quest'occasione che pone come punto fermo la necessità della presenza del critico, il cui difficile compito era dato sia dall'"imporre

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Siligato, *I dibattiti degli anni sessanta* cit., p. 44.

²¹³ Volpi, *I molti problemi della critica d'arte* cit., p. 3.

all'attenzione della società" l'opera d'arte, sia dal comprenderla correttamente. L'aspetto pedagogico sul quale si erano impostati i suoi interventi per il quotidiano, come per la Galleria Nazionale di Roma e le riviste d'arte, sembra essere quindi motivato definendo la sua posizione di critica militante e lo spirito con il quale riteneva necessario approcciarsi all'arte contemporanea, intriso di quella che era stata fino ad allora la sua formazione.

Constatando la difficile "comunicabilità" dei "linguaggi artistici contemporanei", Volpi rimarcava, inoltre, l'importanza del ruolo del critico se volto a raggiungere un largo bacino di interlocutori, senza rimanere imbrigliato in classificazioni ed etichette proprie di un accademismo ancora dominante:

È vero che per un complesso di ragioni storico-sociali i linguaggi artistici contemporanei hanno una ristretta area di comunicabilità, ma compito del critico sarebbe semmai quello di allargarla a tutti i livelli, e di trascurare l'inessenziale verbalismo di certi problemi classificatori²¹⁴.

Nel suo intervento Volpi dimostra quindi di aver chiaro un metodo di lavoro al quale attenersi e sul quale, come vedremo, si sarebbe costruito il suo procedimento di ricerca. In particolare, la necessità di superamento dell'"inessenziale verbalismo di certi problemi classificatori" costituirà un elemento decisivo negli anni a venire, che si esprimerà nella continua tensione a costruire un dialogo tra correnti artistiche diverse, talvolta contrapposte, oltre a sviluppare un costante confronto tra presente e passato.

²¹⁴ *Ibid.*

2.3.3 La firma di Volpi per l'*Osservatorio* de “La Biennale di Venezia”

La IV Biennale di San Marino rappresenta, quindi, un momento rilevante anche per il fatto di introdurre Volpi, nel dicembre 1963, alla collaborazione con Umbro Apollonio per la rivista “La Biennale di Venezia”, che si sarebbe protratta fino al 1965. Apollonio, come premesso, aveva fatto parte della commissione premi e inviti della IV Biennale, presieduta da Argan, ma allo stesso tempo aveva incrociato il nome di Volpi più volte nel corso del 1963. Entrambi, infatti, vennero coinvolti da Lara Vinca Masini per “curare e preparare” alcune sezioni della XIV Mostra Nazionale del Premio del Fiorino, così come, in agosto, i loro nomi erano comparsi insieme nella commissione premi e inviti dell’VIII Premio Termoli²¹⁵. Si tratta quindi di un momento ben preciso all’inizio di una collaborazione che, come si rimarcherà in seguito, avrebbe visto Volpi confrontarsi con il direttore della rivista veneziana con toni amicali in anni più maturi, espressione di un rapporto confidenziale e di stima costruitosi nel tempo. Tra la corrispondenza di Apollonio con i diversi collaboratori della rivista, è, in particolare, una lettera firmata da Marisa Volpi a testimoniare come, a distanza di un paio di anni dall’interruzione della pubblicazione dei suoi contributi per “La Biennale”, si fosse mantenuto comunque un rapporto diretto, volto a un aggiornamento e a un confronto proficuo attraverso il quale Volpi dimostrava di voler rendere Apollonio partecipe in merito alle sue personali ricerche in corso²¹⁶.

È interessante, inoltre, evidenziare come la presenza di Volpi su “La Biennale di Venezia” coincise con la pubblicazione della rivista da parte della casa editrice Editalia, di proprietà dell’editore romano Lidio Bozzini che, come ricorda Dal Canton, si occupò di stamparla dal

²¹⁵ Si veda *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino* cit.; *VIII Premio Termoli*, catalogo della mostra (Termoli, Palazzo del comune, agosto 1963), Edizioni dell’Ateneo, Roma 1963. Per quanto riguarda il Premio del Fiorino, va precisato come Umbro Apollonio si sarebbe dovuto occupare della sezione dedicata alla Metafisica ma il 7 maggio 1963 abbandonò l’incarico (Bottinelli, *Un premio dimenticato* cit., p. 32).

²¹⁶ (22.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Umbro Apollonio, Roma 20 marzo 1968. Archivio La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Rivista “La Biennale”, sottoserie “Corrispondenza 1950-1970”, busta 03, fascicolo 5 “collaboratori”, lettera “V”, 1951-1968. Nella lettera Volpi scrive: “Caro Umbro, [...] Per la Biennale ti serve qualcosa? Io ho un saggio sui giovani in Italia. Hai visto l’ultimo numero di Qui Arte, con l’articolo sulle Strutture Primarie? Solo informativo, ma mi interessa sapere il tuo parere. Sto preparando un volume per un editore di Roma. Dimmi qualcosa sul saggio Arte Oggi in Italia. Saluti cari, Marisa”.

numero 48, del marzo 1963, al numero 59, del dicembre 1965, concludendo i rapporti con Apollonio proprio in concomitanza con gli ultimi articoli firmati da Volpi²¹⁷.

Una coincidenza certamente non trascurabile visto il sodalizio che, come vedremo, intercorrerà tra Bozzini e Volpi dal 1966, attorno alla rivista e allo spazio espositivo di “QUI arte contemporanea”. Resta comunque importante evidenziare come in quegli anni Apollonio, scegliendo di far stampare la rivista veneziana a Roma, non senza difficoltà²¹⁸, dimostri un costante confronto diretto con il contesto romano, generando inevitabilmente punti di tangenza anche con Marisa Volpi.

Gli articoli di Volpi compaiono unicamente per la rubrica *Osservatorio*, rubrica dedicata all’aggiornamento rispetto alle principali mostre in corso in Italia e all’estero²¹⁹, affine, per contenuti, alla terza pagina dell’edizione nazionale dell’“Avanti!” sulla quale, insieme a Nello Ponente e Lara Vinca Masini, lei stava parallelamente dimostrando di scrivere con maggior assiduità rispetto agli anni precedenti. È interessante, quindi, notare come, nell’arco temporale compreso tra il 1963 e il 1965, i nomi dei collaboratori per l’*Osservatorio* siano per la maggior parte invariati, con l’entrata in scena non solo di Marisa Volpi, ma anche di Lara Vinca Masini, dichiarando, quindi, una sorta di continuità con il giornale socialista²²⁰.

Gli interventi di Volpi su “La Biennale di Venezia” dal dicembre 1963 al settembre 1964 si collocavano quasi totalmente in concerto con gli scritti da lei presentati sulla terza pagina dell’“Avanti!”, dimostrando, ancora una volta, come il ruolo per il quotidiano fosse il *focus* principale.

²¹⁷ Si veda Giuseppina Dal Canton, *Riviste d’arte a Venezia negli anni sessanta: “la biennale di venezia” e “la vernice”*, in Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d’arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Skira, Milano 2003, pp. 271-278 (276).

²¹⁸ Dal carteggio conservato all’ASAC è possibile riscontrare come le difficoltà nella collaborazione con l’Editalia abbiano portato alla recessione del contratto nell’anno 1965. Si veda l’Archivio La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Rivista “La Biennale”, sottoserie “Corrispondenza”, busta 16 “La Biennale di Venezia, 1963-1971”, fascicoli “Rapporti con la tipografia (Editalia)”; “Rapporti con l’Amministrazione dell’Editalia. Richiesta di numeri di saggio - fatture”; “Rapporti con l’Editalia. Compensi ai collaboratori - alla redazione e direzione fatture ecc.”

²¹⁹ Si veda Giovanni Bianchi, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: “La Biennale” ed “Evento”*, in Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d’arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni* cit., pp. 251-270.

²²⁰ La firma di Lara Vinca Masini compare sulla rubrica *Osservatorio* un numero prima rispetto a Volpi. Si veda Vinca Masini, *Le Corbusier a Firenze*, in “La Biennale di Venezia”, n. 49, giugno 1963, pp. 54-55; Ead., *Il compasso d’oro 1962*, ivi, p. 56.

Così come per l'articolo sulla IV Biennale di San Marino, il confronto con l'“Avanti!” riesce a mettere in luce quali fossero le selezioni compiute da Volpi per introdurre nella rivista veneziana tematiche determinanti nel dibattito critico, come nel caso della presentazione della mostra di Guttuso a Parma²²¹. Nell'articolo, infatti, Volpi prendeva in causa le critiche mosse da Guttuso nei confronti della cultura, statica roccaforte da cui evadere²²², e sceglieva, soltanto per le pagine de “La Biennale”, di introdurre un approfondimento rispetto al tema pregnante del linguaggio:

Certo per quel che ci riguarda, come critici d'arte contemporanea, le espressioni: ‘paurosamente’, ‘irrazionale’, ‘incomunicabilità’, ‘iconoclasti dell'Angoscia’, tutte lanciate confusamente contro l'arte (ormai ‘storia dell'arte’) che va da Miró a Pollock, da Mondrian a Rothko, da Kandinsky a Wols, da Duchamp a Johns, a Burri, a Fontana, e che non è né angoscia, né incomunicabilità, né paurosamente irrazionale (o almeno, non solo), risultano un alibi scontato di una arretratezza culturale che impedisce di dettagliare i vari aspetti dell'arte contemporanea e il suo distacco irreversibile dall'ideologismo romantico, surrogato dei significati e dell'iconografia religiosa, da cui l'arte si veniva distaccando fin dagli ultimi anni del ‘700²²³.

Volpi si sofferma sul ruolo del critico d'arte rispetto a un'impostazione culturale inevitabilmente ancorata a una lettura ormai obsoleta dell'elemento artistico che impediva “di dettagliare i vari aspetti dell'arte contemporanea e il suo distacco irreversibile dall'ideologismo romantico” costretto a un linguaggio “lanciato confusamente contro l'arte”, coprendo indistintamente tutte quelle proposte artistiche che avevano inevitabilmente mutato la fisionomia della storia dell'arte.

È, perciò, interessante collocare temporalmente tale articolo per evidenziare come la volontà di mostrare l'inadeguatezza del linguaggio si esprimeva in un momento maturo per l'informale, a un anno dalla Biennale di San Marino e in concomitanza con l'avvento della pop art in Italia, ma era stato oggetto di riflessione già nei confronti epistolari con Carla

²²¹ Volpi, *Guttuso 1925-1963*, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, p. 63; cfr. Ead., *Il cammino artistico di Renato Guttuso (1925-1963)*, in “Avanti!”, Martedì 18 febbraio 1964, p. 3.

²²² Volpi nell'articolo riporta le seguenti affermazioni di Guttuso: “Nella rete di questo moralismo, non più giustificato neppure da una tetragona dottrina politica, cade anche il pittore quando polemizza con la ‘cultura’, e conclude su sé stesso - classificandosi tra gli impuri, confusi contraddittori - : «Solo chi è cosciente e disperato e si butta giù dalle mura della roccaforte (della cultura) nelle braccia dell'uomo, può salvarsi» - (Renato Guttuso, novembre 1962)”; cfr. Volpi, *Guttuso 1925-1963* cit., p. 63.

²²³ *Ibid.*

Lonzi, sul finire degli anni Cinquanta. Sin dalla lettera del 29 dicembre 1959, Lonzi evidenziava già quali fossero i limiti del linguaggio, constatando il ristretto numero di vocaboli da cui poter attingere nella descrizione dell'informale:

Uno scrupolo personale quando scrivo: evitare tutti i vocaboli della retorica informale o della letteratura informale (eccedente, ineffabile, incumbente, essere e non essere, colore gridato ecc.), ma ormai ci siamo dentro e vengono senza che ce ne accorgiamo (con spavento).²²⁴

Si chiarisce così una continua ricerca linguistica che appare pregnante nel confronto con l'informale prima e con la pop art dopo, nella tensione al superamento di un' "arretratezza culturale" che sembrava rappresentare il principale ostacolo.

Con il 1964 diminuisce la presenza di Volpi sulle pagine dell' "Avanti!", per cui collabora principalmente sulla terza pagina. Molti degli articoli che lei scrive per il quotidiano confluiscono su "La Biennale di Venezia" ma, soprattutto in questa fase, alcuni contributi appaiono inediti, come ad esempio la recensione della mostra di Emilio Vedova inaugurata nel dicembre 1963 e presentata da Giulio Carlo Argan²²⁵. L'articolo compariva stranamente soltanto sulle pagine del trimestrale veneziano, testimoniando l'attuarsi di un cambiamento direzionale dal contesto del quotidiano a quello delle riviste. Volpi, sulle pagine de "La Biennale", mostrava un'interpretazione dei "Plurimi" di Vedova che guardava alla presentazione fatta da Argan, ma restituendo un'analisi del tutto personale in grado di esprimere un modo autonomo di osservare l'opera.

Se Argan impostava il suo discorso attorno all'aspetto spettacolare e scenografico della nuova gestualità di Vedova, indagando le finalità della sua ricerca e ritrovando rimandi con le nuove correnti gestaltiche, Volpi osservava le opere ricercando le influenze di Tintoretto e Piranesi, attingendo dalle parole di Baudelaire per descrivere l'impeto del gesto, fino a restituire un'interpretazione dal carattere narrativo che riporta agli insegnamenti longhiani:

²²⁴ Lettera manoscritta di Carla Lonzi a Marisa Volpi, Milano 29 dicembre 1959 cit. A riguardo si veda Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 80-81.

²²⁵ Volpi, *I "Plurimi" di Vedova*, in "La Biennale di Venezia", anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, pp. 64-65; cfr. Argan, *I «Plurimi» di Vedova*, catalogo della mostra, Galleria Marlborough, Roma dicembre 1963-gennaio 1964.

Nel caso dei 'plurimi' la gestualità trova sfogo in questa idea, assolutamente estroversa, di montare la pittura a tre dimensioni; mentre nelle bracciate di colore sulle superfici, ora dolci, ora accese, ora serrate, egli sembra voler riflettere la Venezia della sua prima giovinezza, quella degli arsenali dove si ridipingono le barche e dove nelle baracche di legno si vedono stesure casuali di catrame e striature di prova delle tinte usate per i legni; la Venezia del ghetto e dei quartieri poveri, con i suoi canali sporchi e solenni, in cui domina il nero dell'umidità, il bianco dei panni stesi e il 'mauve' delle mura erose, alte sull'acqua come castelli²²⁶.

Gli interventi di Volpi per "La Biennale di Venezia" possono essere letti, anche in questo caso, come specchio delle ricerche e delle tematiche attorno alle quali era coinvolta, come nel caso dell'articolo *Germania 1907/31*, dove riportava una recensione, comparsa alcuni mesi prima sull'"Avanti!", relativa a una mostra dedicata all'arte tedesca del primo Novecento, inauguratasi alla galleria romana La Nuova Pesa nel dicembre 1963, singolare pretesto per presentare un *excursus* sul movimento espressionista²²⁷. Tale articolo, infatti, comparve su "La Biennale di Venezia" nel giugno del '64, a un mese dall'apertura della mostra sull'espressionismo a Palazzo Strozzi, per la quale, come si vedrà, Volpi lavorerà per la segreteria tecnica e alla stesura del catalogo. Specificatamente sulla mostra fiorentina Volpi non scriverà né sull'"Avanti!", né su "La Biennale di Venezia" ma, in questo modo, dimostra di avvicinarsi alle tematiche dell'espressionismo, avvicinando i lettori all'argomento che la rassegna fiorentina si era prefissata di affrontare.

²²⁶ Volpi, *I "Plurimi" di Vedova* cit., p. 65.

²²⁷ Volpi, *Germania 1907/31*, in "La Biennale di Venezia", anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, p. 67; cfr. Ead., *I maestri tedeschi dell'espressionismo*, in "Avanti!", Sabato 28 dicembre 1963, p. 3, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 23-25. Si veda anche *Germania 1907-1931*, catalogo della mostra, Galleria La Nuova Pesa, Roma 12 dicembre-10 gennaio 1964.

2.4 La fase matura di una collaborazione

2.4.1 XXVII Maggio Musicale Fiorentino: *L'Espressionismo* a Palazzo Strozzi

In un momento in cui la collaborazione di Volpi con l'“Avanti!” e con la Libreria Einaudi era matura, il suo nome torna a comparire nella programmazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna che nell'anno 1964 interveniva alla rassegna del XXVII Maggio Musicale Fiorentino²²⁸, eccezionalmente dedicata all'espressionismo, curando la mostra d'arte figurativa allestita presso le sale di Palazzo Strozzi a Firenze. La mostra si prefiggeva di inserirsi nelle proposte musicali e teatrali della rassegna fiorentina con lo scopo di fungere da completamento al quadro del movimento espressionista, inscindibile dalle ricerche fatte nell'ambito delle arti figurative.

L'esposizione prevedeva più di 350 opere tra quadri, sculture e documenti sull'architettura, ma doveva fare i conti con musei e collezioni da poco ricostruiti e restii a privarsi di opere come quelle espressioniste, fortemente segnate dalla dittatura nazista. Inoltre, in un momento di rinato interesse verso il movimento dell'espressionismo, che vedeva in Germania il moltiplicarsi di grandi monografiche dedicate ai singoli artisti²²⁹, la mostra a Palazzo Strozzi si presentava come “una più larga e sistematica rassegna”²³⁰, necessario aggiornamento per il

²²⁸ Per un quadro generale sulle attività proposte in occasione del XXVII Maggio Musicale Fiorentino si vedano gli articoli pubblicati nel numero unico “XXVII Maggio Musicale Fiorentino. L'espressionismo”, Firenze 1964 e la sezione *Temi generali*, in “marcatré”, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 7-58.

²²⁹ Un elenco delle mostre monografiche dedicate agli artisti espressionisti in Germania nel 1964 è citato nell'introduzione al catalogo della mostra a Palazzo Strozzi. Cfr. Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi e Palma Bucarelli, *Introduzione*, in Marisa Volpi e Giovanni Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura* cit., pp. 1-2.

²³⁰ Argan, Brandi, Bucarelli, *ivi*, p. 2.

pubblico italiano a cui il movimento era noto soltanto per due parziali retrospettive, presentate alla Biennale di Venezia, e per la mostra del 1954 presso il Museo Civico di Torino²³¹.

Una lettera, conservata nell'Archivio Storico della Galleria, attesta come già nel settembre dell'anno precedente Palma Bucarelli si fosse incontrata con Raffaello Ramat, allora assessore alle Belle Arti e alla Cultura del Comune di Firenze, per mettere in chiaro i termini per la realizzazione dell'esposizione. In questa, datata 22 gennaio 1964 e indirizzata da Bucarelli a Ramat, il nome di Volpi è citato all'interno di un gruppo di lavoro, coordinato dalla Soprintendente e comprendente Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, riunitosi ripetutamente ai fini di affrontare problematiche di "carattere scientifico della mostra dell'espressionismo" e all'opera "già da mesi, intensamente e [...] duramente, per stabilire il piano della mostra e raccogliere per tutta Europa le opere, presso musei e collezionisti"²³².

Volpi appare quindi coinvolta su più fronti nella definizione della mostra già a partire dall'anno precedente, ricoprendo un ruolo per la "segreteria tecnica" e dialogando direttamente con i molteplici interlocutori²³³. Dalle lettere è possibile evidenziare, infatti, come intrattenesse rapporti sia con figure istituzionali come il professor Ramat²³⁴, che in occasione del Maggio Fiorentino rivestiva la carica di presidente del comitato direttivo, sia con i principali prestatori della mostra, come il grosso mercante di pittura espressionista Romano Norbert Ketterer. Dalla corrispondenza con quest'ultimo è possibile constatare come

²³¹ Si veda la rassegna antologica dedicata a *Blaue Reiter* in occasione della XXV Biennale di Venezia (*XXV Biennale internazionale d'arte di Venezia*, Alfieri, Venezia 1950); la rassegna antologica dedicata a *Die Brücke* in occasione della XXVI Biennale di Venezia (*XXVI Biennale internazionale d'arte di Venezia*, Alfieri, Venezia 1952); Si veda, inoltre *Espressionismo e arte tedesca del XX secolo. Dipinti, sculture, disegni del Museo Wallraf-Richartz. Collezione Josef Haubrich di Colonia*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 1 aprile-30 giugno 1954), Pozzo-Salviati, Torino 1954.

²³² (15.) Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Raffaello Ramat, [Roma] 22 gennaio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 2 "Corrispondenza con enti pubblici, privati e personalità", sottocartella "Corrispondenza dott. Luisa Vertova-Firenze".

²³³ Cfr. anche (14.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Romano Norbert Ketterer, [Roma] 11 dicembre 1963; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer". Il ruolo da lei ricoperto è così citato nel catalogo Volpi e Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura* cit., p. V.

²³⁴ Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Raffaello Ramat, [Roma] 22 gennaio 1964 cit.; Bucarelli in questa scrive: "Tuttavia Lei avrà saputo dalla dott. Volpi che io, con la dott. Volpi stessa e con i colleghi Argan e Brandi..."

Volpi avesse “coadiuvato”²³⁵ il lavoro di Palma Bucarelli nella gestione dei prestiti e nella ricerca di nuovi prestatori in Germania e in Svizzera, attraverso un lavoro dinamico anche fuori dall’Italia²³⁶.

Nel febbraio del 1964 il lavoro di Marisa Volpi sembra confluire, però, principalmente nella stesura del catalogo della mostra, firmando espressamente la sezione dedicata alle arti figurative e riservando al professor Giovanni Klaus Koenig la cura della sezione dedicata all’architettura espressionista. In una lettera riguardante il compenso da corrispondere all’operato di Volpi è la stessa Soprintendente a ricordare come dal mese di febbraio il contributo di Marisa Volpi, a causa di problemi di salute, si fosse focalizzato nella redazione delle schede del catalogo per tutto il periodo della lavorazione fino alla consegna del materiale, a metà di aprile, all’editore responsabile Vallecchi²³⁷.

La quantità delle opere in mostra aveva portato alla raccolta di un’importante documentazione, capace di fungere da valido strumento di ricerca e in grado di fare il punto sugli studi relativi all’espressionismo. Le scelte alla base della mostra, come la sezione dedicata ai precursori, funzionale alla comprensione degli esponenti del movimento vero e proprio, dimostravano il chiaro carattere scientifico che si sarebbe dovuto riflettere conseguentemente anche nella struttura del relativo catalogo²³⁸.

²³⁵ Si vedano gli articoli di Lara Vinca Masini, *Stagione espressionista a Firenze*, in “D’Ars Agency”, 23 aprile-20 giugno 1964, pp. 81-85; Ead., *Espressionismo a Firenze*, in “Avanti!”, Roma 16 giugno 1964, p. 3. In entrambi gli articoli si ricorda come il reperimento dell’ingente numero di opere da parte della Soprintendente Palma Bucarelli fosse stato “coadiuvato” da Marisa Volpi.

²³⁶ (16.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Romano Norbert Ketterer, [Roma] 14 febbraio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, “Mostre fuori Galleria 1964”, busta 11 “Mostra Espressionismo a Firenze”, fascicolo 27, cartella 1 “Corrispondenza con Ketterer”. Volpi nella lettera scrive: “io sono tornata da Vienna soltanto la scorsa settimana e la dott. Bucarelli è ancora in Germania per i contatti personali con i musei e i collezionisti.”

²³⁷ (20.) Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Giulio Cirri, [Roma] 19 febbraio 1965; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, “Mostre fuori Galleria 1964”, busta 11 “Mostra Espressionismo a Firenze”, fascicolo 27, cartella 2 “Corrispondenza con enti pubblici, privati e personalità”, sottocartella “Corrispondenza dott. Luisa Vertova-Firenze”. Attraverso la consultazione delle lettere conservate presso l’Archivio Storico della GNAM ritengo che, a supporto nel lavoro di segreteria e di stesura del catalogo, sia intervenuto Dario Durbè.

²³⁸ (18.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Romano Norbert Ketterer, [Roma] 23 febbraio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, “Mostre fuori Galleria 1964”, busta 11 “Mostra Espressionismo a Firenze”, fascicolo 27, cartella 1 “Corrispondenza con Ketterer”. Volpi nella lettera scriveva: “Sono molto contenta che dopo le difficoltà iniziali e l’enorme lavoro che stiamo facendo, la mostra si configuri importante e scientificamente seria, per la presentazione in Italia della tradizione espressionista tedesca e austriaca.”

In particolare, dalla corrispondenza con il collezionista Ketterer, è possibile notare come vi fosse un lavoro congiunto con il collaboratore di quest'ultimo, il signor Wenzel Nachbaur, nel reperire dai prestatori le informazioni relative alle singole opere in mostra e le corrispondenti immagini da riprodurre in catalogo, attraverso l'utilizzo di *cliché* o *galvano*.

La mole di informazioni e la difficoltà di reperimento della documentazione posseduta dai singoli prestatori furono con ogni probabilità all'origine del ritardo nella pubblicazione del volume che, secondo le infelici previsioni dello stesso Ketterer, venne stampato a mostra conclusa non senza generare le conseguenti critiche²³⁹.

Ma proprio il fatto di comparire a distanza di alcuni mesi rispetto alla conclusione dell'esposizione a Palazzo Strozzi sembra sottolinearne il suo carattere possibilmente autonomo, presentandosi come raccolta di informazioni imprescindibili per un'analisi del movimento espressionista. Così veniva, appunto, commentato sui quotidiani:

questo volume, anche sotto forma di catalogo, resta uno dei pochi in lingua italiana in cui si parla dei pittori scultori e anche architetti espressionisti con competenza e offrendo una documentazione di cui non si potrà fare più a meno. Nonostante il ritardo il catalogo offre tanti dati, biografici e bibliografici, una scelta molto oculata nelle illustrazioni, sì da dare una impressione ottima²⁴⁰.

L'articolo rilevava l'importanza del catalogo per il fatto di risultare "uno dei pochi in lingua italiana" in grado di offrire una valida documentazione, mettendo in evidenza come, oltre al già citato volume della mostra alla Galleria Civica di Torino del 1955, i soli cataloghi con cui potersi confrontare nascevano dalle esposizioni, realizzate durante la fine degli anni

²³⁹ (17.) Lettera dattiloscritta di Romano Norbert Ketterer a Marisa Volpi, Campione 18 febbraio 1964. Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer". Nella lettera Ketterer scriveva: "Chi, quando e dove farà il catalogo? Bisogna assolutamente cominciare in tempo per evitare che il catalogo esca con ritardo come già è successo a altre importanti esposizioni." Si confronti anche Rodolfo Paoli, *L'Espressionismo*, in "Il Tempo", Roma 10 agosto 1965; Quinto Veneri, *Le avventure dell'arte della storia e del cinema*, in "Gazzetta di Reggio", Reggio Emilia 9 maggio 1965.

²⁴⁰ Veneri, *Le avventure dell'arte della storia e del cinema* cit.

Cinquanta, esclusivamente all'estero²⁴¹. Tali cataloghi rientravano nella dettagliata bibliografia stilata nel volume curato da Volpi e, seppur con ogni probabilità difficilmente reperibili, poterono essere in parte consultati dalla stessa Volpi attingendo dalla biblioteca del collezionista Ketterer, il quale era una fonte determinante anche per quanto riguardava l'apporto scientifico alla mostra²⁴².

La sezione delle arti figurative curata da Marisa Volpi, di più ampio respiro rispetto a quella dedicata all'architettura, inevitabilmente più circoscritta, si costituiva per essere una guida alla lettura del movimento espressionista a partire dalle opere in mostra, attraverso una struttura che privilegiava l'inquadramento storico e artistico di ogni singolo esponente. Se comparata, infatti, all'imponente catalogo dell'esposizione del 1957 al MoMA di New York²⁴³, l'impostazione adottata per la mostra a Palazzo Strozzi mostrava come le finalità prevedessero la realizzazione di un effettivo strumento di ricerca, nel quale ogni singolo artista veniva presentato con una breve biografia di introduzione alle relative opere selezionate dai curatori.

Appare però interessante sottolineare come per alcune di queste biografie venga riservata una citazione funzionale a dar voce all'artista stesso, riprendendo un passo di un diario o di uno scritto, dando importanza alle fonti dirette per la restituzione veritiera della sua poetica. Questo aspetto risulta significativo poiché costituisce una caratteristica propria degli scritti di Volpi, che ritorna nelle relazioni per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e negli articoli sull'"Avanti!", mostrando un approccio in grado di privilegiare lo spazio dell'artista, dando

²⁴¹ Si veda *Documenta. Kunst des XX Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Kassel, Museum Fridericianum, 15 luglio-18 settembre 1955), Prestel-Verlag, Monaco 1955; Peter Anselm Riedl (a cura di), *A Hundred Years of German painting*, catalogo della mostra (Londra, Tate Gallery, 25 aprile-10 giugno 1956), Tate Gallery, Londra 1956; James Heyter Elliott, *Espressionism 1900-1955*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 22 gennaio-30 dicembre 1956), Walker Art Center, Minneapolis 1956; Werner Haftmann, Alfred Hentzen, William S. Lieberman, *German Art of the Twentieth Century*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 2 ottobre-1 dicembre 1957), Museum of Modern Art, New York, 1957.

²⁴² (19.) Lettera dattiloscritta di Romano Norbert Ketterer a Marisa Volpi, Campione 4 marzo 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer". Scriveva Ketterer così a Volpi: "Quando lei è al punto, che dovesse avere bisogno della nostra documentazione e la nostra biblioteca, ci avverta prima; così se verrà a Campione, metteremo tutto a Sua disposizione. Mi dispiace, che non posso mandarLe i cataloghi OEUFRE della grafica di Munch. Per me è come pure per i cataloghi di Kirchner e Nolde una cosa troppo importante, che in caso di perdita sono impossibile da ritrovare."

²⁴³ Werner Haftmann, Alfred Hentzen, William S. Lieberman, *German Art of the Twentieth Century*, cit.

precedenza al suo punto di vista ai fini dell'interpretazione delle opere. Ne è un esempio la biografia di Alfred Kubin affiancata da un estratto dagli scritti dell'artista, le cui parole vengono sostenute in nota da un commento del 1915 dell'amico Paul Klee²⁴⁴, chiaro rimando a un articolo di Volpi pubblicato su l'“Avanti!” in occasione della mostra di Kubin alla Libreria Einaudi, presentata in catalogo da Filiberto Menna e in programma nei mesi di aprile e maggio del 1963²⁴⁵. L'articolo si strutturava proprio a partire dal diario di Klee, e si giocava tutto ricostruendo il confronto costante tra i due artisti, un confronto nel quale le parole di Klee, per essere significativa “immedesimazione psicologica”, acquisivano un valore importante per la restituzione del personaggio di Alfred Kubin²⁴⁶.

Nella stesura del catalogo emerge pertanto un esercizio di scrittura acquisita negli anni sulle pagine del quotidiano socialista, attraverso il quale si era definito un tratto distintivo di Marisa Volpi nella lettura delle ricerche artistiche.

Bisogna inoltre evidenziare come le attività proposte dalla Libreria Einaudi di Via Veneto avessero avvicinato il pubblico romano alla conoscenza dell'espressionismo oltre che con la mostra di Kubin, esattamente un anno prima del Maggio Musicale Fiorentino del 1964, ancor prima, già dal 1961, con la mostra di *Incisioni del 1920 di Max Kaus*, costituendo così un importante precedente nella lettura del movimento tedesco (fig. 9)²⁴⁷.

Volpi aveva, inoltre, ricoperto un importante ruolo nel presentare la mostra sia sul numero unico della rivista ufficiale del Maggio Musicale Fiorentino, sia intervenendo per la prima volta sulle pagine della rivista di Eugenio Battisti, “marcatré”²⁴⁸.

Il numero unico del Maggio Musicale Fiorentino si caratterizzava per fungere da tribuna della rassegna primaverile, chiamando a intervenire coloro i quali avevano contribuito attivamente

²⁴⁴ Volpi e Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura* cit., p. 133.

²⁴⁵ Volpi, *Un mondo in rovina nell'arte fantastica del visionario Alfred Kubin*, in “Avanti!”, Mercoledì 8 maggio 1963, p. 3, ora, con il titolo *Alfred Kubin*, in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 16-20; cfr. *Mostra di incisioni di Alfred Kubin*, Libreria Einaudi, Roma aprile-maggio 1963.

²⁴⁶ Volpi, *ibid.* Nell'articolo Volpi riporta lo stesso testo di Klee citato in seguito nel catalogo per la mostra di Palazzo Strozzi; cfr. Volpi e Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura* cit., p. 133.

²⁴⁷ *Mostra di incisioni di Alfred Kubin* cit.; *Incisioni del 1920 di Max Kaus*, Libreria Einaudi, Roma giugno 1961.

²⁴⁸ Volpi, *La mostra della cultura figurativa espressionista*, in “XXVII Maggio Musicale Fiorentino. L'espressionismo”, 1964, pp. 79-82; Ead., *Mostra dell'espressionismo a Firenze*, in “marcatré”, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 49-51.

alle fasi della programmazione, dagli eventi musicali fino alle mostre. Sulla rivista, dedicata esclusivamente al tema dell'espressionismo, Volpi era chiamata a scrivere inserendosi in un concerto di voci come rappresentante della mostra di Palazzo Strozzi, con il compito di motivare scelte cronologiche e di campo nella selezione delle opere²⁴⁹. Nell'articolo è lei a definire l'inquadramento tecnico dell'impostazione espositiva, appellandosi ripetutamente al confronto diretto con le parole dei protagonisti, riprendendo, ad esempio, i diari di Munch e le parole pronunciate dal Presidente della Reichskunstkammer nel 1937, dopo l'inaugurazione della "mostra dell'arte degenerata", ai fini di restituire verosimilmente, a partire dall'esposizione, un contesto culturale ampio, rappresentativo del movimento²⁵⁰.

D'altro canto, nel numero 8/9/10 della rivista "marcatré", pubblicato nell'estate del 1964, la sezione intitolata *Temi generali*²⁵¹ era riservata esclusivamente all'espressionismo, presentandosi come spazio di riflessione rispetto ai concetti sui quali si era instaurato il Maggio Musicale del 1964. Ad aprire il ciclo di interventi sull'argomento vi era infatti un'intervista rivolta a Raffaello Ramat e Roman Vlad, rispettivamente presidente e direttore artistico del XXVII Maggio Musicale²⁵², alla quale si susseguivano una serie di articoli firmati dai membri del comitato direttivo e da alcuni dei membri del comitato internazionale che intervenivano sul tema dell'espressionismo da più fronti, in ambito artistico, letterario, architettonico e musicale. Tra i tanti compare anche quello di Giulio Carlo Argan con un contributo su *L'estetica dell'espressionismo*²⁵³, riprendendo i concetti espressi durante il *Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo* tenutosi, per l'occasione, a Palazzo Vecchio il 19 maggio 1964²⁵⁴.

²⁴⁹ Le giustificazioni in merito alle scelte fondanti della mostra, presentate da Volpi sul numero unico del Maggio Musicale Fiorentino, furono oggetto di critiche da parte di Duilio Morosini perché considerate "curiose" e, a suo avviso, utili a sviare una selezione fatta dai curatori semplicemente come "lucida operazione culturale". Si veda a riguardo Duilio Morosini, *Le origini dell'espressionismo tedesco in 500 opere esposte a Palazzo Strozzi*, in "Paese Sera", Giovedì 28 maggio 1964, p. 3.

²⁵⁰ Volpi, *La mostra della cultura figurativa espressionista* cit.

²⁵¹ Si veda "marcatré", n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 7-58.

²⁵² *Espressionismo a Firenze – Intervista a Raffaello Ramat e Roman Vlad*, ivi, pp. 7-13.

²⁵³ Argan, *L'estetica dell'espressionismo*, ivi, pp. 17-25.

²⁵⁴ Rispetto ai temi affrontati durante il *Convegno Internazionale di Studi sull'Espressionismo* (Firenze, Palazzo Vecchio, 18-23 maggio 1964) si veda l'articolo di Lara Vinca Masini, *Per un bilancio sull'espressionismo?*, in "Avanti!", 3 giugno 1964, p. 3.

Gli unici articoli che, però, focalizzano il discorso più specificatamente attorno alla mostra di Palazzo Strozzi sono quelli di Marisa Volpi, appunto, e Nello Ponente, il primo dedicato alle scelte all'origine della mostra e il secondo volto ad aprire una discussione critica rispetto all'allestimento curato dall'architetto Leonardo Ricci (fig. 20)²⁵⁵.

Nell'articolo Volpi si atteneva al percorso delle opere esposte in mostra per presentare il movimento espressionista in tutte le sue sfaccettature, chiarendo le linee guida alla base delle ragioni delle scelte:

Il discorso che la Mostra fiorentina ci premeva facesse era dunque quello dei nodi di cultura formale che l'espressionismo tedesco e austriaco ebbero con la Francia, con gli immigrati slavi, assai numerosi, e con i precedenti essenziali, assimilabili essi stessi, con logica retroattiva, al termine espressionismo²⁵⁶.

L'impostazione adottata dalla mostra evidenziava quindi un metodo di lavoro che di fatto apparteneva alle ricerche presentate da Marisa Volpi, sempre volte a rintracciare le coordinate e i "nodi" attorno ai quali far gravitare i lavori degli artisti.

Rispetto al numero del Maggio Musicale Fiorentino l'articolo su "marcatré" compariva a mostra conclusa e presentava una maggiore consapevolezza nell'affrontare le possibili critiche riguardanti le scelte espositive, mostrando un approfondimento sui singoli esponenti maggiormente esaustivo. In questo, inoltre, è lei a soffermarsi brevemente sul fondamentale apporto della grafica riprendendo direttamente le parole dalla *Cronaca della Brücke* del 1913²⁵⁷, dimostrando una conoscenza che poteva affondare le radici anche nell'esperienza di consulente artistica della sezione d'arte grafica che aveva consolidato in quegli anni alla Libreria Einaudi.

²⁵⁵ Volpi, *Mostra dell'espressionismo a Firenze*, cit., pp. 49-51; Nello Ponente, *L'allestimento della mostra sull'espressionismo*, in "marcatré", n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 53-54. L'articolo di Ponente si presenta corredato dalla pronta risposta di Leonardo Ricci, che si era occupato dell'allestimento; si veda *Risponde Leonardo Ricci*, ivi, p. 55.

²⁵⁶ Volpi, *Mostra dell'espressionismo a Firenze* cit., p. 50.

²⁵⁷ *Ibid.*

2.4.2 *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia? Lo “sbarco” della pop art in Italia*

L'anno 1964 costituisce un momento di cambiamento nel percorso di Marisa Volpi poiché, al concludersi della collaborazione con la Galleria Nazionale per la mostra a Palazzo Strozzi, la sua firma compare con minor continuità sulle pagine dell'“Avanti!” mantenendo invece viva la sua presenza sull'*Osservatorio* de “La Biennale di Venezia”.

È importante mettere in luce come le ultime battute sulle pagine dell'“Avanti!” coincidano con un momento particolarmente significativo per l'arte contemporanea in Italia, come quello dell'avvento della pop art alla XXXII Biennale veneziana.

Le novità della rassegna generarono evidenti reazioni tra istituzioni, critici, galleristi e artisti, e Volpi, come critica militante dell'“Avanti!”, si inserì nel dibattito con due articoli comparsi nel corso dell'estate del '64, sulla terza pagina²⁵⁸.

A conclusione della giornata inaugurale della Biennale, il quotidiano socialista ospitò un primo intervento firmato da Nello Ponente, con il titolo *La Biennale ha ritrovato la capacità di scandalizzare*, che dichiarava sin da subito il taglio innovativo apportato alla manifestazione²⁵⁹. Rispetto a quest'ultimo si collocava in maniera consequenziale l'articolo di Marisa Volpi, comparso alcune settimane dopo, intitolato, invece, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?*²⁶⁰.

Volpi presentava infatti uno scarto rispetto al contributo che l'aveva preceduta, evidenziando l'esigenza di superare la mera etichetta “scandalosa”, come unico appellativo connesso alla Biennale di quell'anno, favorendo al contrario una narrazione di quelle che erano le interessanti novità proposte in mostra.

²⁵⁸ Volpi, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?*, in “Avanti!”, Sabato 11 luglio 1964, p. 3, ora, con il titolo *Il Padiglione italiano alla XXXII Biennale*, in Ead., *Artisti contemporanei. Profili cit.*, pp. 84-89; Ead., *Che cos'è la “pop-art”?*, in “Avanti!”, Sabato 15 agosto 1964, p. 3, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili cit.*, pp. 109-110. Cfr. anche Cristina Beltrami, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?*, in Paola Artone, Enrico Dal Pozzolo, Monica Molteni, Alessandra Zamperini (a cura di), *Il tempo e la rosa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Loredana Olivato*, ZeL, Treviso 2013, pp. 322-325.

²⁵⁹ Nello Ponente, *La Biennale ha ritrovato la capacità di scandalizzare*, in “Avanti!”, 21 giugno 1964, p. 6.

²⁶⁰ Volpi, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?* cit., p. 3 / 84-89.

In occhietto, la frase “provincialismo ed eredità fascista all'origine di certe critiche alla rassegna internazionale d'arte”, esprimeva già la sua posizione di distacco nei confronti di un dibattito obsoleto, al quale, però, dedicava un discorso introduttivo forte di alcune premesse già presentate dal collega Ponente. In concerto con il critico romano, infatti, sottolineava sin da subito il peso dell'assenza alla cerimonia inaugurale, del presidente della Repubblica, l'onorevole Segni, se confrontato all'interesse espresso dal governo degli Stati Uniti in merito alle manifestazioni di arte contemporanea, introducendo così una critica verso un atteggiamento culturale propriamente italiano ancora tendenzialmente indigesto nei confronti del contemporaneo²⁶¹.

Avanzando prima chiare accuse in merito ai pesanti retaggi fascisti appartenenti ai contesti delle Università e dei musei, fundamenta di un “disprezzo e disinteresse verso l'arte contemporanea” all'origine dei “ruggiti di provincialismo” che trovavano spazio tra quotidiani e rotocalchi, proseguiva poi sottolineando come “malgrado l'arretratezza culturale di cui tali fenomeni sono l'indice”, critici e artisti erano “riusciti a preparare il padiglione italiano a un livello di buona qualità.”

Volpi circoscriveva, così, le discussioni sul carattere “scandaloso” della manifestazione, per volgere presto lo sguardo a quelle che erano state le forze messe in campo dal padiglione italiano, segnalando come le proposte italiane fossero le più “avanzate” rispetto a quelle europee e constatando come lo “sconcerto culturale che caratterizza la situazione delle arti figurative in Italia” fosse risultato di stimolo per la risposta degli artisti che, parallelamente, si erano costantemente confrontati con una critica d'arte ancora fortemente accademica e dominante:

La critica inoltre ha sofferto e soffre di accademismo e di trasformismo endemico; gli artisti non sanno mai per chi il critico spezzerà la sua prossima lancia, nel tentativo di esercitare comunque il potere²⁶².

²⁶¹ Come ricorda Rossella Siligato lo scandalo generato dalla Biennale portò il presidente della Repubblica a “ritenere opportuno rompere la consuetudine di presenziare all'apertura ufficiale”, oltre a provocare il dissenso di altre figure politiche come l'onorevole Andreotti e anche quello della Curia veneziana che impedì ai chierici, ai sacerdoti e ai religiosi di visitare la mostra. Si veda Siligato, *I dibattiti degli anni sessanta* cit., p. 46.

²⁶² Volpi, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?* cit., p. 3 / 85.

Nel segnalare il “trasformismo endemico” di un certo tipo di critica, Volpi portava ad esempio l’atteggiamento dimostrato dai critici comunisti che, dopo anni di “zdanovismo”, sembravano aver cercato una rivalsea nel sostegno di nuove proposte di artisti come Robert Rauschenberg²⁶³.

Le parole di Volpi si rivolgevano al panorama della critica italiana secondo termini diversi rispetto a quelli sostenuti in occasione del dibattito sull’“Avanti!” dell’anno precedente.

Ponendosi, in tal caso, dalla parte degli artisti, constatava le difficoltà connesse a un imperante accademismo con il quale confrontarsi inevitabilmente, sempre volto a esercitare una qual forma di “potere”.

Se nell’intervento *I molti problemi della critica d’arte* Volpi tracciava un quadro della “funzione del critico militante” in termini propositivi, comunque volta a “favorire l’incontro” tra opera d’arte e pubblico, in questa sede, esprimeva la sua consapevolezza di un chiaro disagio, che nel dibattito del ’63 gli artisti avevano denunciato con forza²⁶⁴.

Volpi proseguiva affrontando anche la posizione del pubblico: soffermandosi sulle singole personalità in mostra, partendo dalla sala di Carla Accardi²⁶⁵ chiariva prima di tutto quale fosse l’approccio necessario nel confronto con l’arte, valorizzando l’importanza di un’osservazione libera da schemi precostituiti:

In particolare nella Accardi il segno è tattile scorsa sul mondo e su se stessa, felicemente disancorata da ogni pretesa rivelatrice e, pertanto più facile da cogliere qualora ci si liberi dell’attitudine falsamente seria che ossessiona chi si accosta ai fatti culturali secondo schemi idealistici.

L’interesse dell’arte oggi è appunto, il suo carattere imprevedibile, avventuroso, polivalente; chi non accetta questo presupposto è obbligato al conformismo di tutte le categorie inventate dalla organizzazione sociale in cui viviamo: comincerà col chiedere i significati profondi e finirà col dover accettare per deduzioni logiche l’oleografia più vieta²⁶⁶.

²⁶³ A tal riguardo si prendano in considerazione i critici sostenitori della poetica del realismo che, guidati da Guttuso, rivendicarono la propria appartenenza alla nuova poetica dell’oggetto.

²⁶⁴ Volpi, *I molti problemi della critica d’arte* cit., p. 3.

²⁶⁵ È necessario ricordare come la sala personale di Carla Accardi alla Biennale veneziana venne presentata in catalogo da Carla Lonzi. Si veda Lonzi, *Carla Accardi*, in *XXXII Biennale internazionale d’Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardino di Castello, 20 giugno-18 ottobre 1964), Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia 1964, pp. 114-115, ora in Ead., *Scritti sull’arte* cit., pp. 372-373.

²⁶⁶ Volpi, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?* cit., p. 3 / 86.

È questo un passaggio importante poiché forniva al lettore gli strumenti necessari per un confronto proficuo con una forma d'arte che imponeva un cambiamento nella sua fruizione per essere compresa e accettata, invitandolo a un doveroso mutamento culturale, fondamentale per il contesto italiano e nello specifico per le sorti del contemporaneo.

Nella carrellata delle proposte in mostra Volpi, inoltre, dimostra di ricercare costantemente un confronto oltreoceano, paragonando il lavoro di Accardi con quello di Noland e Stella, avvicinando le opere di Scordia a quelle di Guston e Motherwell, e infine soffermandosi sull'analisi della scuola dei giovani romani "per affinità di posizioni, ingenuo entusiasmo, e tempestività" associabili alla pop art americana.

Nell'agosto 1964, a seguito di tali premesse, Volpi riservava un articolo esclusivamente al fenomeno della pop art, per avvicinare i lettori a un nuovo linguaggio che andava a imporsi prepotentemente nella cultura italiana.

Con il titolo *Che cos'è la "pop art"?*, focalizzava l'analisi proprio sull'interesse generato dal padiglione americano, come spazio adibito alla ricognizione sul lavoro artistico che si stava parallelamente consolidando negli Stati Uniti (fig. 19)²⁶⁷.

L'analisi partiva però da una premessa, evidenziando come tra le proposte americane a Venezia, oltre alle novità della pop presso lo spazio politico del Consolato, vi fossero esposte nel padiglione ai Giardini artisti di carattere completamente diverso ma ugualmente degni di interesse, come Morris Louis, Kenneth Noland e Joseph Stella, dimostrando uno sguardo a tutto tondo sul contesto americano, che si sarebbe rivelato determinante nelle scelte di campo che avrebbero, in seguito, caratterizzato il suo soggiorno negli Stati Uniti nell'anno 1966.

La sua conoscenza della situazione artistica americana si dimostra anche nel riferire di un'importante esposizione organizzata dal curatore William C. Seitz presso il MoMa di New York già nel 1961, dedicata al tema dell'*assemblage*²⁶⁸, significativo bilancio riguardo alla "riapparizione dell'oggetto nell'arte come materiale compositivo". La mostra, che aveva il merito di evidenziare un tipo di ricerca che si era andata diffondendosi già da alcuni anni negli Stati Uniti, e aveva come antesignani artisti come Picasso, Marinetti, Duchamp,

²⁶⁷ Volpi, *Che cos'è la "pop-art"?* cit., p. 3 / 109-110. Si veda l'inchiesta che si aprirà a qualche mese di distanza con il medesimo titolo *Che cos'è la Pop Art*, in "Arte Oggi", anno VI, n. 12, settembre 1964, pp. 17-22.

²⁶⁸ William C. Seitz, *The art of assemblage*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 4 ottobre-12 novembre 1961), Doubleday and Company, New York 1961.

Schwitters, Miró e Burri, veniva citata da Volpi come utile confronto per identificare la novità del carattere di “*reportage*”, introdotto dagli artisti pop, con l’“immissione massiccia di simboli” propri della “vita urbana americana”.

Di fronte alle difficoltà d’interpretazione della pop Volpi, scrivendone esclusivamente sulle pagine del quotidiano, di cui era collaboratrice stabile ormai da quattro anni, appare rivestire un ruolo fondamentale proprio come critica militante, volto a ridurre la distanza tra artista e pubblico. L’articolo metteva prima di tutto in luce la necessità di conoscere i presupposti culturali propriamente americani che, per essere noti soltanto “sommariamente o indirettamente”, impedivano alla cultura europea una totale comprensione, generando parimenti “o sospetto, o entusiasmo”.

Le logiche dell’avvento di una civiltà industriale, soltanto in fase di avvicinamento in Europa, si dimostrano come presupposti sui quali si era impostato il discorso di Volpi e da cui appare muovere per raccontare l’“entusiasmo” di fronte alle opere di Johns:

Di fatto raramente si vede una pittura tanto bella, ora rigorosamente parnassiana, ora segretamente violenta che scaturisce insieme da un ermetismo disincantato e da una sorta di mistica impersonalità²⁶⁹.

Con lo stesso interesse rivolge lo sguardo alle opere di Rauschenberg che vengono interpretate prendendo come metro di paragone il lavoro di Schwitters, ma caricato dei caratteri distintivi di Picasso, Burri, Duchamp e dell’*action-painting*:

Anche in Rauschenberg la ricorrenza di motivi iconografici gioca un ruolo cabalistico, ma i ritmi sono larghi e nella bellezza di certe composizioni balenano emozioni più grosse, più evidenti, più note. Nell’uso ch’egli fa di immagini fotografiche riprodotte in serigrafia, di oggetti, di materiali, si avverte l’intenzionale spoliatura dai significati originari, cioè la trasformazione in *segni*, ma tra tutte le componenti di un’opera quasi sempre un particolare elemento ci sorprende con la medesima fragranza dell’*objéct-trouvé* di Duchamp, con il più denso sapore del nuovo continente²⁷⁰.

Nella rilettura della pop Volpi si confronta con le parole di Calvesi per ricercare i comuni denominatori nei quali poter includere Oldenburg e Dine e, oltre al concetto di *reportage*

²⁶⁹ Volpi, *Che cos’è la “pop-art”?* cit., p. 3 / 109.

²⁷⁰ Ivi, p. 3 / 110.

come elemento distintivo rispetto ai precedenti dada, Volpi fa propria la definizione che Calvesi²⁷¹ riferiva alle opere di Oldenburg, il cui aspetto volutamente precario riconduceva maggiormente alla poetica delle arti performative compiendo l'allontanamento dalla sacralità e dall'immortalità dell'opera.

È su questo punto che Volpi fa confluire la novità nell'interpretazione del concetto pop, che rientra nella presa di coscienza di un cambiamento in atto che vedeva nell'*happening* un nuovo modo di fare arte, sempre più rivolto al presente²⁷²:

tutti hanno evidentemente rinunciato al concetto dell'arte come categoria dell'eterno e il carattere di spettacolo fatto senza preordinazione e senza intenzione è quello che più spiega la *pop-art*, anche quando possiamo, come nel caso di Oldenburg attribuire allo spettacolo un significato di rivolta o di giudizio²⁷³.

²⁷¹ Maurizio Calvesi, *Ricognizione e reportage*, in "Collage", n. 1, dicembre 1963, ora in Id. *Le due avanguardie*, [Lerici, Milano 1966] Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 280-294.

²⁷² La presa di coscienza di un importante cambiamento risulta significativa se analizzata a posteriori, in particolare rispetto alla svolta che si attuò intorno al 1966 anche a Roma verso le ricerche sullo spettacolo e l'*environment*. Sull'argomento si veda l'introduzione di Calvesi al libro *Le due avanguardie*, ivi, pp. 17-44 e Id., *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura* cit., p. 25.

²⁷³ Volpi, *Che cos'è la "pop-art"?* cit., p. 3. L'ultima parte dell'articolo, da cui è tratta la citazione, non è presente nella ripubblicazione del 1986 (*Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 109-110).

CAPITOLO 3.

Arte americana e arte italiana. Linee guida per una prospettiva storica

3.1 Dalla parte degli artisti “in virtù di un particolare esercizio a vedere”

3.1.1 *Una generazione*

Alla fine di ottobre Marisa Volpi presenta i suoi ultimi contributi per il giornale “Avanti!”²⁷⁴, lasciando presto spazio a Maurizio Fagiolo dell’Arco che, come lui stesso ricorderà in seguito, verrà chiamato da Nello Ponente a ricoprire, sul quotidiano socialista, il posto vacante per la critica d’arte²⁷⁵. È, infatti, Fagiolo dell’Arco a prendere le redini dell’aggiornamento rispetto alle mostre in corso a Roma, dapprima sulla quinta pagina dell’edizione locale per poi comparire anch’egli sulla terza pagina nazionale.

D’altro canto, nel 1964, le mostre d’arte grafica alla Libreria Einaudi appaiono ridursi, tanto che nel mese di maggio Volpi scrive sull’“Avanti!” la sua ultima recensione dedicata a un’esposizione negli spazi di Via Veneto: grafica e illustrazione del periodo dell’Art Nouveau²⁷⁶. L’articolo comparve qualche mese dopo anche su “La Biennale di Venezia”²⁷⁷, la quale, con il concludersi dell’anno, divenne il canale privilegiato per i suoi interventi che, nella scelta dei contenuti, dimostravano un’apertura verso le principali esposizioni europee, visitate probabilmente anche in relazione ai contatti instaurati durante l’operato per la mostra dell’espressionismo a Firenze, e prevalentemente mirate ad approfondire le avanguardie storiche. La mostra alla Galleria Civica di Monaco prima, e quella delle collezioni svizzere a Palais de Beaulieu, dopo, appaiono riportare in luce i nomi dei possibili prestatori della mostra a Palazzo Strozzi. In particolare, nella recensione della mostra di Losanna si ricordava di aver raccolto “indicazioni” dalla “viva voce” del collezionista Hermann Rupf, all’epoca

²⁷⁴ Cfr. Volpi, *La leggenda dell’età d’oro della Firenze del ’400*, in “Avanti!”, Giovedì 29 ottobre 1964, p. 3.

²⁷⁵ Ludovico Pratesi, *Intervista a Maurizio Fagiolo dell’Arco*, in *Roma anni ’60. Al di là della pittura* cit., pp. 348-349.

²⁷⁶ Volpi, *Art Nouveau Liberty Jugend Stil*, in “Avanti!”, Domenica 24 maggio 1964, p. 6. Come si legge nell’articolo, la presentazione in catalogo era stata scritta da Eugenio Battisti.

²⁷⁷ Volpi, *Art Nouveau*, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 54, settembre 1964. pp. 54-55.

recentemente scomparso, testimoniando un confronto diretto per cui l'esposizione dell'espressionismo aveva possibilmente giovato²⁷⁸.

Se il concludersi della collaborazione di Marisa Volpi con il giornale socialista, e il parallelo affievolirsi della programmazione espositiva della Libreria Einaudi, sembrano quindi coincidere con una fase subito conseguente alla Biennale veneziana del 1964, è importante sottolineare come l'avvento della pop art “provocò un violento sdegno nell'animo di Argan, fautore di un'arte educativa, che si opponesse al consumismo e alle distorsioni dell'industria”²⁷⁹. Come ricorda Calvesi, il 1964 rappresentò di fatto per lo storico dell'arte un punto di non ritorno che l'avrebbe condotto alla definizione della “morte dell'arte” e alla scelta di allontanarsi dalla critica militante²⁸⁰. A tal proposito Dantini afferma come la Biennale di quell'anno segnò “uno spartiacque ideologico prima che culturale. Serigrafie, ready-made, combine painting, immagini iperrealistiche ‘copiate’ dai media equivalgono per Argan all'annientamento dell'arte come istituzione storica e sociale: esaurimento del progetto di autoperfezionamento individuale e collettivo, abdicazione al compito specificatamente umano di costruzione di un mondo, riduzione dell'artista a consumatore e dell'opera a merce”²⁸¹. Un quadro al quale, come ricorda Dantini, secondo Argan l'Italia era in grado di opporre, grazie ad “una tradizione millenaria e una densità senza pari di documenti artistici”, “un'eleganza semplice e popolare, per più versi nativa, l'amore del lavoro, la diffusione dell'opera d'arte nel territorio”²⁸².

In questa fase di cambiamento Volpi dimostrava, dal canto suo, un coinvolgimento sempre più attivo al fermento delle gallerie romane, documentato chiaramente dallo scatto che la immortalava sul secondo numero della rivista “Catalogo”, in occasione della prima edizione del *Premio di arti figurative «La Tartaruga»*. Questa prima edizione del Premio, per cui la commissione inviti era composta da Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis, Nello Ponente,

²⁷⁸ Volpi, *Galleria Civica di Monaco*, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 55, dicembre 1964, p. 47; Ead., *Collezioni svizzere*, ivi, pp. 47-48.

²⁷⁹ Maurizio Calvesi, *Argan e l'arte contemporanea*, in *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte* cit., pp. 111-121 (112).

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Michele Dantini, *Italia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009* cit., p. 279.

²⁸² *Ibid.*

Cesare Vivaldi e dal direttore della galleria, Plinio De Martiis, era dedicata “ai giovani artisti (dai quarant’anni in giù) residenti e operanti a Roma”, e nell’occasione Volpi, oltre a comparire nell’elenco dei votanti per definire il vincitore, si distingueva tra la folla in attesa dello scrutinio (fig. 21)²⁸³. Nell’immagine il suo volto è, infatti, uno dei pochi riconoscibili insieme a quelli degli artisti Pietro Consagra e Franco Angeli, la cui sagoma, come si vedrà meglio in seguito, verrà ripresa alcuni anni dopo da Giulio Paolini per la sua celebre opera *Autoritratto*²⁸⁴.

Il tema sul quale si impostava il Premio della galleria di Plinio De Martiis era particolarmente vicino agli interessi di Volpi, poiché in linea con quelle che erano state le premesse della sua puntuale inchiesta sulle pagine dell’“Avanti!” e con le scelte compiute per la sezione *Nuove tendenze* per il Premio del Fiorino²⁸⁵, esprimendosi parallelamente anche nelle sempre più frequenti presentazioni in catalogo, che avevano avuto per lei un ruolo soltanto marginale negli anni precedenti, ma che, in questo periodo, erano riservate proprio ai giovani artisti romani.

Tra queste è interessante ricordare la sua presentazione di Tano Festa presso la Galleria Notizie di Luciano Pistoï, dimostrazione di un interesse nell’introdurre i giovani artisti anche oltre il perimetro delle gallerie della capitale, presentando così i loro lavori al di fuori del circuito nel quale operavano, grazie al suo personale confronto con l’ambiente torinese²⁸⁶. Si tratta, infatti, della prima mostra presentata da Marisa Volpi per la galleria di Pistoï, oltre che

²⁸³ *Premio La Tartaruga. Prima edizione*, in “Catalogo”, n. 2, La Tartaruga, Roma febbraio 1965. Per un’idea sul rapporto amicale che intercorreva tra Volpi e Plinio De Martiis si veda Volpi, *Uomini* cit., pp. 97-99; Ead., *Lettera a Plinio De Martiis. Nessuno sorveglia le nostre virgole*, in *Gli anni originali*, “La Tartaruga”, n. 5-6, De Luca, Roma 1989, ora, con il titolo *Lettera a Plinio De Martiis*, in Ead., *L’occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell’arte contemporanea* cit., pp. 207-298, cfr. (41.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Plinio De Martiis, senza data; Archivio di Stato di Latina, Galleria La Tartaruga, fasc. 030 “Marisa Volpi”. Si veda anche Volpi, *Il Millenovecentosessanta*, in Plinio De Martiis (a cura di), *Millenovecentosessanta*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Netta Vespignani, 1990), Società Editrice Umberto Allemandi, Torino 1990, pp. 7-12, ora in Volpi, *L’occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell’arte contemporanea* cit., pp. 202-206.

²⁸⁴ La sagoma di Volpi, così come quella di Consagra, verrà ripresa da Giulio Paolini per l’opera *Autoritratto* (1968), esposta al *Teatro delle mostre*, sempre alla Galleria La Tartaruga, nel maggio 1968. Si veda a riguardo Elisa Francesconi, *Grammatica visiva dei pittori: il caso di Roma da Piero Dorazio a Tano Festa, 1955-1968*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell’oggetto d’arte e d’architettura (Roma, Università degli studi Roma Tre), tutor prof.ssa: Barbara Cinelli, XXIV ciclo, A.A. 2011-2012, pp. 151-152.

²⁸⁵ Volpi, *Visite negli studi dei giovani pittori romani* cit.; Ead., *Nuove tendenze* cit.

²⁸⁶ Volpi, *Tano Festa*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino febbraio-marzo 1965, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 113-115.

della prima personale dell'artista romano nella galleria torinese, per la quale egli aveva esposto soltanto nel dicembre del 1963 in una collettiva con Accardi, Castellani, Kounellis e Schifano²⁸⁷. Nella presentazione Volpi introduceva l'artista a partire da alcune considerazioni che, come ricorda Elisa Francesconi, si collocavano in posizione polemica nei confronti di un atteggiamento generalizzato della critica italiana la quale, “sulla scia dei successi internazionali della Pop Art”, si dimostrava assoggettata “al modello che questa proponeva”²⁸⁸, senza una corretta analisi delle “prospettive storiche” necessarie per una valida interpretazione. In tal senso Volpi metteva in luce come i giovani artisti romani, univocamente riconosciuti come esponenti della nuova figurazione, avessero in realtà dimostrato la necessità di superamento della poetica informale sin dai primi anni Sessanta, attraverso le ricerche monocrome, segnalando come “vera mostra d'avanguardia” la mostra di Festa, Angeli, Uncini, Schifano e Lo Savio, presentata nell'ottobre del 1960 da Pierre Restany a La Salita²⁸⁹. L'importanza di un inquadramento storico si dichiarava quindi per Volpi lo strumento per osservare l'artista nel suo percorso, senza circoscrivere la sua ricerca all'interno di un'etichetta che l'ondata della pop art americana stava imponendo. D'altra parte, nel suo sguardo verso le ricerche di Festa vi era anche la necessità di valorizzare una tradizione prettamente italiana, rintracciando rimandi nei suoi lavori con gli aspetti enigmatici dell'arte dechirichiana, delineando un'impostazione che, come verrà approfondito in seguito, si sarebbe consolidata sempre più negli anni:

Il giovane artista romano è rimasto sospeso appunto tra una manualità semplificatrice da tabellone pubblicitario, e l'aulicità di uno spazio tipicamente italiano che, incorniciando o incorporandosi con l'immagine «riportata», l'allontanasse in una attonita sospensione fuori dal tempo, simile a quella dei pesanti enigmi dechirichiani²⁹⁰.

²⁸⁷ Accardi, Castellani, Kounellis, Festa, Schifano, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino dal 17 dicembre 1963.

²⁸⁸ Francesconi, *Due volte la stessa mostra: “5 Pittori - Roma 60”. Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960; Torino, Galleria Christian Stein, 1969*, in “Predella journal of visual arts”, n. 37, ottobre 2015, pp. 63-77.

²⁸⁹ Restany, *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* cit.

²⁹⁰ Volpi, *Tano Festa* cit., p. 115.

Il suo interesse si dimostra attento alle nuove generazioni proprio con l'intento di voler contribuire a chiarirne l'interpretazione, tanto da venir chiamata con Renato Barilli, Alberto Boatto, Maurizio Calvesi e Gillo Dorfles a presentare, sempre nel 1965, la celebre mostra alla galleria Odyssia dal titolo *Una generazione*²⁹¹. La mostra si prefiggeva di presentare quegli artisti "trentenni", rappresentanti di un'epoca culturale rivolta sostanzialmente a nuove ricerche, che si erano trovati a occupare insieme le sale delle "ultime tendenze" in occasione della recente Biennale²⁹².

In questo contesto i singoli critici apparivano constatare la necessità di confrontarsi con le nuove proposte artistiche attraverso un approccio nuovo, ma è, in particolare, Marisa Volpi a dimostrare di affrontare di petto la questione, portando in evidenza quelle che erano le problematiche proprie del mestiere del critico d'arte, del quale veniva messa in dubbio addirittura la sua necessaria presenza:

Il critico – se c'è bisogno di lui – non può che rendersi garante, in virtù di un particolare esercizio a *vedere*, e di una specifica e provata esperienza nel campo della creazione visiva, della validità delle opere esposte e tentare per il pubblico un'indicazione esplicativa della situazione, per altro evidentemente non completa, ma rappresentativa della giovane pittura italiana²⁹³.

Volpi infatti, accennando alla legittimità della presenza del critico, a un anno di distanza dalla pubblicazione in America della raccolta di Susan Sontag, *Against Interpretation*²⁹⁴, dimostrava di cogliere un disagio che, come si vedrà in seguito, si sarebbe alimentato negli anni a venire, ricercando, dal canto suo, gli strumenti di lettura acquisiti negli anni di formazione.

Il critico, secondo Volpi, era in grado di rendersi "garante" della "validità" delle opere, "in virtù di un particolare esercizio a *vedere*", sottolineando proprio come la sua forza fosse da rintracciare nell'osservazione dell'opera d'arte, allenata negli anni e da lei personalmente esercitata a partire dalle lezioni longhiane. Gli insegnamenti di Longhi sembrano, infatti, costituire il solido riferimento a cui appellarsi nel confronto con gli sviluppi di un'arte la cui

²⁹¹ Volpi, *Una generazione*, catalogo della mostra, Galleria Odyssia, Roma 10 aprile-5 maggio 1965, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 111-112.

²⁹² Si veda Volpi, *Ma è poi così "scandalosa" la XXXII Biennale di Venezia?* cit., p. 3 / 84-89.

²⁹³ Volpi, *Una generazione* cit., p. 111.

²⁹⁴ Susan Sontag, *Against Interpretation*, Ferrar, Straus & Giroux, New York 1964.

valutazione del critico, come ricordava Dorflès, non poteva che essere “frutto del momento per il momento, pronta a diventare desueta nel giro di pochi mesi”²⁹⁵.

In questa direzione Volpi concludeva la sua analisi evidenziando l’importanza di uno sguardo verso le ricerche delle nuove generazioni che superasse una “lettura secondo le vecchie categorie *arte-realtà*”, ma si impostasse su un’“attenzione pazientemente descrittiva delle loro tecniche”²⁹⁶. Esplicitava così, di fatto, un’impostazione con la quale aveva dimostrato di affrontare, sulle pagine dell’“Avanti!”, la XXXII Biennale veneziana²⁹⁷, dove la descrizione era parsa elemento portante, costituendo, in un momento di ridefinizione del linguaggio critico, la base sulla quale costruire un’analisi capace di collocare la figura del critico nel ruolo di osservatore di un cambiamento in atto, senza imporre la sua presenza.

Nello stesso 1965 il nome di Marisa Volpi compare nel manifesto della *Mostra delle correnti artistiche di Roma*, a presentare, con Filiberto Menna, la sezione della *Nuova astrazione*²⁹⁸. Come segnalato nel manifesto, la mostra organizzata dalla Federazione Romana del P.C.I. in occasione della Festa Della Stampa Comunista, che si sarebbe dovuta tenere presso Piazza del Popolo, venne “autorizzata dal Comune di Roma” ma “vietata dalle Autorità Governative”. Seppure l’esposizione non ebbe luogo è interessante, comunque, sottolineare come nella sezione curata da Volpi e Menna vi fossero riuniti, sotto il comune denominatore dell’astrazione, una serie di artisti che, come si vedrà, avrebbero avuto un ruolo centrale nelle scelte espositive di Marisa Volpi per la sede della rivista “QUI arte contemporanea”.

È in quest’occasione, infatti, che Carla Accardi, Piero Dorazio e Nato Frascà vengono posti in dialogo con le ricerche di Carmengloria Morales, Marcia Hafif, Renato Livi, Carlo Lorenzetti e Giuseppe Uncini, ai quali Volpi riserverà, negli spazi di “QUI arte contemporanea”, un particolare interesse. È, infatti, necessario ricordare come proprio in questi anni Volpi entri in contatto con Marcia Hafif, artista americana presentatagli dalla giovanissima Carmengloria

²⁹⁵ Gillo Dorflès, *Una generazione* cit., p.n.n.

²⁹⁶ Volpi, *Una generazione* cit., p. 112.

²⁹⁷ Volpi, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?* cit., p. 3 / 84-89.

²⁹⁸ Filiberto Menna e Marisa Volpi, *Nuova astrazione*, in *Mostra delle correnti artistiche di Roma*, catalogo della mostra della Festa della Stampa Comunista, Piazza del Popolo, Roma 19 settembre 1965. A presentare le altre sezioni Maurizio Fagiolo (*Le ragioni del racconto*), Duilio Morosini (*Nuove tendenze figurative*) e Cesare Vivaldi (*Nuovo oggettivismo*). Gli artisti selezionati per la sezione *Nuova astrazione* erano Accardi, Conte, Dorazio, Frascà, Gandini, Hafif, Livi, Lorenzetti, Molli, Morales, Moriconi, Pace, Placidi, Remotti, Santoro, Uncini.

Morales, e con la quale instaurerà un rapporto amicale, oltre che professionale, testimoniato anche da un vivo scambio epistolare²⁹⁹.

²⁹⁹ Riguardo all'amicizia tra Volpi e Hafif si veda *Painting in Italy 1961-1969. Marcia Hafif in conversation with Josselyne Naef and Sophie Costes*, in Eric de Chasse, *Marcia Hafif. La période romaine / Italian Paintings, 1961-1969*, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva 2010, pubblicato anche sul sito personale di Marcia Hafif, all'indirizzo http://www.marciahafif.com/painting_italy.html (12 luglio 2016). Si vedano, inoltre, le cinque lettere (24-26-27-30-33) di Marcia Hafif a Marisa Volpi, datate 1969-1970; *Carte Marisa Volpi*, Roma.

3.1.2 Volpi nel coordinamento redazionale della rivista degli artisti: “QUI arte contemporanea”

È proprio in questi anni di ridefinizione delle carte in gioco, dei rapporti con le gallerie con gli artisti e con le riviste di settore, che comincia a farsi strada la formazione di “QUI arte contemporanea”, nella quale Marisa Volpi viene coinvolta insieme a Giovanni Carandente e Aldo D’Angelo nel coordinamento redazionale. La rivista prese originariamente vita per volontà di un nucleo di artisti quali Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Lucio Fontana, Leoncillo Leonardi, Seymour Lipton, Victor Pasmore che, capeggiati da Piero Sadun, trovarono nell’editore Lidio Bozzini, fondatore della casa editrice Editalia, il fondamentale supporto sia per la pubblicazione che per la direzione di “QUI arte contemporanea”.

Si trattava di un progetto editoriale coerente con quel sentire comune degli artisti che, tra gli anni Sessanta e Settanta, ricercavano sempre più spazi autonomi di riflessione, consci dell’inadeguatezza degli strumenti interpretativi della critica d’arte³⁰⁰.

È importante evidenziare come in questo gruppo Marisa Volpi, insieme a Carandente, si sia trovata a ricoprire un posto significativo come critica d’arte al servizio di un progetto ideato dagli artisti stessi. Luciana Bozzini, moglie dell’editore Bozzini, ricorda infatti, come il coinvolgimento della figura di una critica come Marisa Volpi fosse stato determinante ai fini di concretizzare un’idea progettuale attorno alla quale gli artisti faticavano a trovare un accordo³⁰¹.

Gli intenti della rivista emergono espressamente nelle affermazioni avanzate nell’*Editoriale* pubblicato nel primo numero del luglio 1966³⁰², che rivelava, come dichiara Paolo Martore,

³⁰⁰ Si veda Francesca Gallo, “*QUI arte contemporanea*”: *il presente nel solco della modernità*, in “TeCLA”, n. 5, 2012, pp. 58-73 e il quadro bibliografico, relativo al “sistema dell’arte” tra i due decenni (p. 71, nota 4).

³⁰¹ Si veda a riguardo la mia intervista a Luciana Bozzini, Roma 26 maggio 2016 (*Interviste*, pp. 309-311). Si veda anche Lea Mattarella, *Conversando con Lidio Bozzini*, in *Qui arte contemporanea quarant’anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 167, Roma 3 dicembre 2006-19 gennaio 2007. Nell’intervista di Mattarella, lo stesso Bozzini ricordava l’intenzione degli artisti di creare una rivista “rigorosamente” senza la presenza dei critici, diversamente da quanto poi accadde.

³⁰² *Editoriale*, in “QUI arte contemporanea”, n. 1, luglio 1966, p. 11.

un'impostazione sostanzialmente rivolta ad assorbire quello "scambio internazionale tra Italia e Stati Uniti", che vedeva in Roma un luogo privilegiato³⁰³.

A partire, infatti, dalla consapevolezza di una dilagante "superficialità del circuito produzione-assimilazione" che attraverso la comunicazione di massa aveva portato a snaturare "il colloquio artista, critico e pubblico", si faceva appello al concetto di "tradizione del nuovo", riprendendo così l'omonimo volume del critico americano Harold Rosenberg, pubblicato in Italia nel 1964, che rintracciava un percorso di continuità che andava dalle avanguardie storiche fino alle proposte artistiche attuali³⁰⁴.

Martore evidenzia come si stesse in questo modo palesando uno sguardo proteso a un "preciso contesto ideologico" dalle radici americane³⁰⁵, pertanto è significativo ricordare come l'anno di pubblicazione del primo numero della rivista coincida proprio con il soggiorno di Marisa Volpi negli Stati Uniti. Si può quindi ipotizzare come il ruolo di Volpi per le sorti della rivista fosse stato determinante proprio ai fini di contribuire a sviluppare un aggiornamento fondamentale per accedere agli strumenti necessari per comprendere il linguaggio oltreoceano, sempre più dominante. Inoltre, vista l'assenza di Volpi dall'Italia durante quasi tutto il corso dell'anno 1966, il suo coinvolgimento nell'assetto redazionale sin dal primo numero della rivista porta a formulare l'ipotesi che ci potesse essere un'effettiva correlazione tra l'ideazione del progetto editoriale e il viaggio americano da lei intrapreso.

A sostegno di tale tesi Marisa Volpi, nell'agosto dell'anno 1966, a un mese di distanza dalla pubblicazione di "QUI arte contemporanea", scriveva una lettera a Lidio Bozzini da Santa Fe nella quale, congratulandosi per la recente nascita della figlia Raffaella, coglieva l'occasione di commentare le fattezze della novella rivista, "presentata in una veste interessante, vivace, ricca di mordente", secondo un approccio critico espressione di un coinvolgimento in prima linea nelle sorti del progetto:

³⁰³ Paolo Martore, *La tradizione del nuovo in «QUI arte contemporanea»*, in "QUI arte contemporanea 1966-1977", n. 18, ottobre 2012, numero speciale pubblicato in occasione della mostra a cura di Mariastella Margozi e Raffaella Bozzini con Paolo Martore (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Editalia, Roma 2012, pp. 55-62 (55). Martore ricorda come lo scambio tra Italia e Stati Uniti si fosse dimostrato anche nella formazione di realtà come la Rome-New York Art Foundation.

³⁰⁴ *Editoriale* cit., p. 11. Si veda anche Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, trad. it. di Gian Piero Brega, Feltrinelli, Milano 1964 (ed. or. *The Tradition of the New*, Grove Press, New York 1961).

³⁰⁵ Martore, *La tradizione del nuovo in «QUI arte contemporanea»* cit., p. 55.

Caro Avvocato,

Mi rallegro tanto per la nascita della bambina con lei e con la signora Luciana, che la prego di salutarmi molto.

Mi rallegro anche della rivista che è proprio presentata in una veste interessante, vivace, ricca di mordente. Si tratterà di migliorare le collaborazioni (la situazione inglese p. es. risulta un po' sfasata rispetto alla realtà nelle fotografie scelte). Molto viva la parte notiziario ecc., che a lei stava giustamente a cuore.

Ho incontrato a Los Angeles l'editore di Art Forum, Mr Cowles, figlio dell'editore di Look, mi ha caldamente consigliato come la migliore casa distributrice in America Eastern News, 155 West 15 Street 88 New York City.

Anche a New York me ne avevano parlato.

A New York è interessante farla conoscere a Wittenborn, uno dei librai più famosi e più frequentati e più intelligenti d'America; ha di tutto; può trovare tutto: Wittenborn and Company, 1018 Madison Avenue, New York City 10021.

Quanto a libri, riviste, cataloghi posso dire di avere setacciato l'America in lungo e largo, ho da spedire letteralmente un baule di roba, appena arrivata a Roma vedremo con D'Angelo di scegliere le segnalazioni di maggior mordente.

Vedendo la bellissima veste della rivista, sono stata ripresa dall'entusiasmo un po' perduto durante le interminabili discussioni preliminari.

Prima di tornare in Italia – 1 o 2 ottobre – passeremo di nuovo a New York, così avrò occasione di farla conoscere.

Molti cari saluti a lei e a tutti gli amici³⁰⁶.

La lettera, oltre a dimostrare la partecipazione di Volpi alle “interminabili discussioni preliminari”, che con ogni probabilità coincisero con i mesi di preparazione al suo viaggio americano, rende evidente come la sua posizione oltreoceano fosse centrale sia nel rintracciare un bacino di interlocutori tra le case editrici americane, ai fini di creare un canale per la diffusione di “QUI arte contemporanea” anche negli Stati Uniti, sia nell'acquisire quel materiale, quali “riviste, libri, cataloghi”, difficilmente reperibile in Italia che avrebbe rappresentato le fondamenta per una scelta di “segnalazioni di maggior mordente”.

Lo scopo della rivista, espresso a conclusione dell'*Editoriale* pubblicato nel primo numero, era quello di “individuare e segnalare consapevolmente le ideazioni originali ed autentiche, nell'ambito di un linguaggio artistico internazionale felicemente definito la tradizione del

³⁰⁶ (21.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Lidio Bozzini, Santa Fe 21 agosto [1966]. Carte private Luciana Bozzini, Roma.

nuovo, senza tuttavia tentare di apporre a tali ideazioni etichette pubblicitarie di alcun genere”³⁰⁷.

Pertanto, nel raggiungimento di queste finalità, la possibilità di presentare una selezione di ricerche che potessero essere il più possibile di stampo internazionale, si rifletteva nell’attivo contributo che sarebbe giunto, attraverso Volpi, dall’America. Il fatto, inoltre, che fosse lei stessa a dichiarare il suo intento di volersi occupare, insieme ad Aldo D’Angelo, di individuare le segnalazioni più significative, dimostra il peso del suo apporto al ritorno dall’esperienza statunitense che, come si vedrà in seguito, si sarebbe rivelato sia nelle novità proposte nei numeri seguenti della rivista che nella definizione di una solida programmazione espositiva negli spazi della sede di “QUI arte contemporanea”.

Ma l’impostazione che la rivista sin dal primo numero esplicitava, era in linea con un metodo di lavoro che la stessa Volpi stava consolidando nel confronto con il contemporaneo, origine di un percorso di riflessione sul concetto di avanguardia che sarebbe diventato negli anni portante³⁰⁸.

Come ha, d’altra parte, evidenziato Francesca Gallo, una delle caratteristiche peculiari della rivista era la capacità di mantenere un equilibrio tra l’aggiornamento sulle proposte artistiche attuali e i molteplici approfondimenti sull’Ottocento e le avanguardie storiche. Equilibrio che, oltre a essere debitore delle citate teorie sulla “tradizione del nuovo” di Rosenberg, rispecchiava quel binomio di storiografia e militanza, proprio di quel gruppo di critici di area prettamente romana gravitanti attorno agli insegnamenti di Giulio Carlo Argan³⁰⁹.

Il fatto che trasparisse dall’impronta di “QUI arte contemporanea” un’impostazione affine all’approccio arganiano dimostra anche, nel percorso di Marisa Volpi, una certa continuità tra l’esordio della nuova esperienza attorno alla rivista di Bozzini e quanto era stato il suo operato pregresso.

Non bisogna dimenticare, infatti, che coloro che avevano coadiuvato il programma culturale in grado di rendere il giornale l’“Avanti!” e la Libreria Einaudi strumenti di aggiornamento

³⁰⁷ *Editoriale cit.*, p. 11.

³⁰⁸ Come vedremo in seguito, in anni più maturi, sarà la rivista di Lidio Bozzini ad accogliere parte delle riflessioni di Volpi attorno al concetto di “fine dell’avanguardia”. Cfr. Volpi, “*Fine dell’avanguardia*”, in “QUI arte contemporanea”, n. 15, settembre 1975, p. 41.

³⁰⁹ Gallo, “*QUI arte contemporanea*”: *il presente nel solco della modernità cit.*, p. 59. Si veda anche Renato Barilli, *L’estate delle mostre*, in “Quindici”, n. 4, settembre-ottobre 1967, ora in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 22-30.

artistico, compaiono in modo incisivo anche tra le personalità gravitanti attorno alla casa editrice Editalia.

In particolare, Giovanni Pieraccini, direttore dell'“Avanti!” nel periodo di collaborazione di Marisa Volpi, è fotografato nelle sede della rivista, in Via del Corso, in occasione della presentazione del primo numero di “QUI arte contemporanea”; ritratto sia in conversazione con parte degli artisti fondatori, Piero Sadun, Leoncillo Leonardi ed Ettore Colla, sia nel brindisi inaugurale al fianco del direttore Lidio Bozzini (figg. 22 e 23). La sua partecipazione in primo piano in un momento che, di fatto, sanciva la nascita della rivista, sembra dimostrare il suo sostegno alle sorti di una proposta editoriale che, al di là delle implicazioni politiche, sviluppava nel concreto quell'idea di aggiornamento e di informazione artistico-culturale che Pieraccini, come abbiamo visto, aveva largamente condiviso con il rinnovato spazio concesso alle arti visive sulle pagine dell'“Avanti!”³¹⁰.

Allo stesso modo, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, rappresentata più esplicitamente dal connubio tra Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli, vantava innumerevoli punti d'incontro con “QUI arte contemporanea”, che trovavano origine in un lungo trascorso di collaborazioni editoriali con l'Editalia, sin dall'accordo stipulato nel 1956 per la pubblicazione dei cataloghi delle mostre³¹¹.

Volpi, seppur ancora negli Stati Uniti durante la pubblicazione, compare sulle pagine del numero di luglio proprio dichiarando la sua partecipazione ambivalente, in linea con il carattere della rivista, firmando sia un primo contributo strutturato dedicato a Umberto Boccioni e all'avanguardia futurista, sia un secondo, più breve e di diversa natura, in riferimento alle ricerche di Enrico Castellani, per la sezione dal titolo emblematico *Indicazioni*³¹².

³¹⁰ Si veda Degl'Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l'arte* cit., pp. 73-74.

³¹¹ Per un dettagliato resoconto dei punti di tangenza tra la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e l'Editalia si rimanda a Mariastella Margozi, *La Galleria nazionale d'arte moderna e l'Editalia. Circostanze, tangenze, personaggi*, in “QUI arte contemporanea 1966-1977”, n. 18, ottobre 2012, pp. 16-31.

³¹² Volpi, *Boccioni e l'avanguardia futurista*, in “QUI arte contemporanea”, n. 1, luglio 1966, pp. 26-29; Ead., *Indicazioni/Castellani*, ivi, pp. 49-50.

Nell'occasione di omaggiare il cinquantenario della morte dell'artista futurista, l'articolo di Volpi si poneva in concerto con quello di Elio Mercuri, intitolato *Attualità di Boccioni*³¹³, riallacciandosi ai concetti che erano stati espressi nell'*Editoriale* quasi a voler dichiarare esplicitamente la ragione di una scelta di campo³¹⁴, erede di Rosenberg e rivolta necessariamente a un'indagine attorno alle avanguardie storiche, ai fini di comprendere quel “processo di rimando culturale” caratterizzante quelle che erano le ricerche attuali:

A distanza di decenni tuttavia le avanguardie hanno acquisito una logica storica e appaiono da una parte le conseguenze di una situazione sociologicamente irreversibile, dall'altra come la vera «tradizione» moderna; e le loro proposte di linguaggio vengono alternativamente scelte a giustificare la continuità delle tendenze, che alternativamente si pongono all'attenzione critica. Questo processo di rimando culturale non è ingiustificato data la validità dei risultati espressivi: ma varrebbe la pena di sapere quali ragioni hanno determinato i caratteri di eroismo o di nevrosi, di misticismo o di sperimentalismo, con cui si sono manifestati i vari movimenti di rivolta artistica³¹⁵.

Volpi sceglie di prendere in esame la figura di Umberto Boccioni che, significativamente, sarà in seguito da lei stessa considerato centrale per la lettura dell'operato del suo maestro Roberto Longhi³¹⁶, con la finalità di insistere proprio sull'importanza delle ricerche dell'avanguardia italiana attorno a quelli che si erano rivelati i “grandi temi della cultura figurativa moderna”³¹⁷. Dalle sue parole emerge, pertanto, un'impostazione che si sarebbe espressa non soltanto attraverso gli interventi che la rivista “QUI arte contemporanea” avrebbe accolto negli anni, ma anche grazie a proposte espositive funzionali a costruire una lettura delle ricerche più attuali. Concludeva, infatti, il suo articolo ipotizzando concretamente un metodo di lavoro volto a mettere in luce una “tradizione” proprio a partire da quanto era stato avanzato dalle ricerche italiane e, nel caso specifico, dalle avanguardie futuriste:

Una mostra che valorizzasse l'apporto italiano all'avanguardia europea e all'arte contemporanea in genere potrebbe avere proprio questo inizio dal tema dello spazio dinamico, e giungere fino a Fontana

³¹³ Elio Mercuri, *Attualità di Boccioni*, in “QUI arte contemporanea”, ivi, pp. 19-25.

³¹⁴ *Editoriale* cit., p. 11.

³¹⁵ Volpi, *Boccioni e l'avanguardia futurista* cit., p. 26.

³¹⁶ Volpi, *Roberto Longhi* cit., pp. 275-287.

³¹⁷ Volpi, *Boccioni e l'avanguardia futurista* cit., p. 26.

e all'arte cinetica dei giovanissimi. Essa costituirebbe un utile ripensamento storico e una giusta valutazione del ruolo avuto dall'arte italiana del mondo³¹⁸.

Volpi dimostra così di prendere parte attiva a quella necessità di riesame dell'avanguardia storica, strutturatasi su una chiara consapevolezza dell'effettivo spostamento del riferimento culturale dall'Europa all'America, e che trovava in "QUI arte contemporanea" un luogo di riflessione e di evidente espressione di una posizione, come afferma Martore, "coerente con un progetto di ricostruzione di un'identità infranta, tramite l'innesto di nuove energie su una tradizione illustre", che fosse in grado di rivitalizzare il ruolo dell'Italia proprio attraverso un confronto con l'"orizzonte americano"³¹⁹.

³¹⁸ Ivi, p. 28.

³¹⁹ Martore, *La tradizione del nuovo in «QUI arte contemporanea»* cit., pp. 55-56.

3.2 Negli Stati Uniti con una borsa Fulbright

3.2.1 Un'ipotesi cronologica

Seppur in Italia il suo nome compaia sulle riviste d'arte con una certa continuità, dimostrando anche un aggiornamento nelle collaborazioni³²⁰, il 1966 è segnato per Volpi dal soggiorno americano al fianco del marito, con una borsa Fulbright per ricercatori che la porta a confrontarsi direttamente con i protagonisti dell'arte contemporanea oltreoceano tanto da permetterle di raccogliere informazioni fondamentali per la pubblicazione di molteplici contributi e la stesura del volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.*³²¹.

Il viaggio negli Stati Uniti, in veste di ricercatrice, costituisce per lei un'opportunità importante ai fini di indagare la cultura americana su più livelli, confrontandosi con collezionisti, critici e artisti in un arco temporale i cui estremi cronologici sono possibilmente identificabili tra la fine di febbraio e i primi di ottobre del 1966³²².

Un tracciato di riferimenti spazio-temporali relativi al suo soggiorno in America è ipotizzabile attraverso un confronto incrociato tra la serie di interventi relativi all'esperienza americana, che firma sulle testate italiane tra il 1966 e il 1967, e il lungo elenco di nomi citati nei ringraziamenti a premessa del volume pubblicato nel 1969 dall'editore Cappelli³²³.

³²⁰ Volpi nei mesi di soggiorno negli Stati Uniti torna a comparire, a distanza di due anni, sulla rivista "marcatré" con i seguenti contributi: Volpi, *Ettore Colla*, in "marcatré", n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 306-310, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Saggi cit.*, pp. 94-99; Ead., *Tre momenti della cultura di Kandinsky*, ivi, n. 23/24/25, giugno 1966, pp. 83-91; Ead., *Natura naturata di Dubuffet*, ivi, pp. 101-102; Allo stesso tempo avvia la collaborazione con la rivista "QUI arte contemporanea" con i contributi Volpi, *Boccioni e l'avanguardia futurista cit.*, pp. 26-29; Ead., *Indicazioni/Castellani cit.*, pp. 49-50.

³²¹ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A. cit.*

³²² Si vedano a riguardo i seguenti due contributi per la rubrica mondana di "Paese sera": Berenice, *Settevolante*, in "Paese sera", 21 febbraio 1966, p. 3; ivi, 19 ottobre 1966, p. 3. Nel primo si riferiva di un festeggiamento in occasione della partenza di Volpi per l'America, nel secondo, del recente ritorno dagli U.S.A. dei coniugi Orlandini. Informazioni relative al viaggio americano di Volpi sono anche rintracciabili in contributi autobiografici quali Volpi, *La casa di via Tolmino cit.*, pp. 48-50; Ead., *Una testimonianza autobiografica cit.*, pp. 172-173; Ead., *Uomini cit.*, pp. 137-138; Marisa Volpi ricorda Roy Lichtestein, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica dell'11 novembre 2009; Marisa Volpi ricorda Harold Rosenberg, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica del 12 novembre 2009.

³²³ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A. cit.*, p. 7.

Risale al maggio dello stesso anno la prima testimonianza scritta dall'America, attraverso un articolo pubblicato su "La Fiera Letteraria" con un'approfondita recensione riguardante la mostra della Collezione Mellon, tenutasi presso la National Gallery of Art di Washington dal 18 marzo al 1 maggio 1966³²⁴.

La recensione, oltre a portare a rintracciare la sua presenza a Washington tra il marzo e l'aprile di quell'anno, si presenta come il primo affondo sul collezionismo americano approfondito, in quell'occasione, con l'incontro di Duncan Phillips, "uno dei collezionisti che hanno seguito con spregiudicatezza e passione l'arte contemporanea nel suo evolversi"³²⁵. Sulla rivista "Problemi", infatti, l'anno successivo Volpi ricordava di aver visitato la collezione Phillips, ubicata a Washington, nell'aprile del 1966, guidata dallo sguardo critico del collezionista stesso e dai racconti della moglie Marjorie sulla visita a Monet nella sua dimora di Giverny, riportando così il confronto diretto con chi era stato testimone delle origini dell'arte americana³²⁶.

Nell'articolo Volpi, con lo scopo di "mettere a fuoco le ragioni e i primi passi" del "collezionismo militante"³²⁷, attraverso un *excursus* a partire dalle origini, arrivava a una descrizione delle collezioni private attingendo anche dalla sua personale esperienza, contribuendo così a un approfondimento in grado di aprire uno spiraglio su un mondo tipicamente americano.

È possibile ritenere che la permanenza a Washington, come primo incontro con il collezionismo, fu presto seguita dall'approdo di Volpi a New York, poiché tra l'aprile e il giugno di quello stesso anno si sarebbe tenuta presso il Jewish Museum la fondamentale

³²⁴ Volpi, *La Collezione Mellon*, in "La Fiera Letteraria", anno XLI, n. 19, Giovedì 19 maggio 1966, p. 19, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Saggi cit.*, pp. 20-24; cfr. John Rewald (a cura di), *French Paintings from the Collections of Mr. and Mrs. Paul Mellon and Mrs. Mellon Bruce, Twenty-fifth Anniversary Exhibition 1941-1966*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 18 marzo-1 maggio 1966), National Gallery of Art, Washington 1966.

³²⁵ Volpi, *Premesse e caratteri del collezionismo d'avanguardia negli Stati Uniti*, in "Problemi", n. 4-5, luglio-ottobre 1967, pp. 196-203 (200), ora in Ilaria Schiaffini e Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 223-235 (229).

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Ivi, p. 196 / 224.

mostra *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, occasione importante, per lei, di aggiornamento rispetto alle proposte artistiche americane³²⁸.

A più di un anno di distanza, infatti, è lei a recensire la mostra sul quarto numero della giovane rivista “QUI arte contemporanea” con l’articolo dal titolo *Strutture primarie e minimal art*³²⁹, premessa di un interesse nei confronti delle correnti minimaliste che in questi anni andrà via via strutturandosi per esprimersi in alcuni significativi interventi che caratterizzeranno più sistematicamente gli anni Settanta³³⁰.

A tal proposito è necessario sottolineare come, tra i vari nomi citati nei ringraziamenti sul volume edito da Cappelli, emerga anche quello del critico americano Michael Fried che l’anno seguente, riguardo alle ricerche gravitate attorno alla minimal art, avrebbe pubblicato su “Artforum” il celebre saggio *Art and Objecthood*³³¹.

Sono questi i mesi in cui Volpi inizia, molto probabilmente, a frequentare gli studi newyorkesi degli artisti protagonisti del contemporaneo oltreoceano, poiché il 16 giugno 1966, due giorni prima dell’apertura della Biennale di Venezia, torna a comparire su “La Fiera Letteraria” con un articolo dal titolo *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi*, cronaca di una serie di interviste a coloro che avrebbero rappresentato il padiglione americano alla trentatreesima Biennale veneziana³³².

³²⁸ Kynaston McShine (a cura di), *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, catalogo della mostra (New York, The Jewish Museum, 27 aprile-12 giugno 1966), The Jewish Museum, New York 1966.

³²⁹ Volpi, *Strutture primarie e minimal art*, in “QUI arte contemporanea”, n. 4, novembre 1967, pp. 29-35.

³³⁰ A riguardo, si veda la raccolta di scritti di artisti “minimal”, che sarà approfondita in seguito, a cura di Marisa Volpi e Claudio Cintoli, *Minimal Primario Concettuale*, Lerici-Accademia, Roma 1970. Documento in stato di bozze, Carte Marisa Volpi; si veda, inoltre, Volpi, *Strutture primarie e Minimal Art*, testo della conferenza tenuta nell’ambito delle attività didattiche della stagione 1972-1973 (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 8 aprile 1973), stampato per conto della rivista “Arte e Società”, Roma, ora in *Situazioni dell’arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma*, Edizioni Librarte, Roma 1976, pp. 78-85; Ead., *Arte minimal e concettuale*, in “Enciclopedia dell’Arte”, vol. XV, De Agostini, Novara 1978, pp. 456-462, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Saggi cit.*, pp. 100-115.

³³¹ Michael Fried, *Art and Objecthood*, in “Artforum”, n. 5, giugno 1967, pp. 12-23, ora in Id. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago University Press, Chicago 1998, pp. 116-147.

³³² Volpi, *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)*, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 23, 16 giugno 1966, p. 18, ora, con il titolo *Frankenthaler, Kelly, Olitski, Lichtenstein*, in Ead., *Artisti contemporanei. Interviste cit.*, pp. 27-31. Cfr. *XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte. Venezia 1966. Stati Uniti d’America. Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Jules Olitski*, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington 1966.

Nei mesi a seguire è ipotizzabile come New York fosse rimasta per Volpi il fulcro della scoperta dell'arte americana, anche attraverso la guida di coloro che di quell'arte erano stati i principali teorizzatori. È lei a precisare come un lavoro di approfondimento relativo all'arte in America si fosse compiuto al fianco dello storico dell'arte Meyer Schapiro, frequentato presso la Columbia University³³³, evidentemente influente sia per quei “consigli orientativi”, che avrebbero costituito le fondamenta delle sue ricerche sul campo, sia per la successiva stesura di *Arte dopo il 1945. U.S.A.*³³⁴

Inoltre, i nomi dei critici Clement Greenberg e Alan R. Solomon compaiono tra i primissimi ringraziamenti del volume del 1969, ma bisogna sottolineare come nella cerchia dei suoi significativi incontri ci fu anche quello con Harold Rosenberg, i cui scritti rappresentavano, insieme a quelli di Greenberg, una fonte importante e da lei ripetutamente citata nelle riletture del contemporaneo americano, oltre a costituire le premesse sulle quali si stavano sviluppando i principi alla base della rivista “QUI arte contemporanea”³³⁵. In una recente intervista rilasciata nel novembre del 2009 per Rai Radio 3, Volpi ricorda di aver conosciuto Rosenberg, durante il soggiorno a New York, grazie alla sua amicizia con Toti Scialoja e la moglie Gabriella Drudi, la quale era in quegli anni impegnata nella traduzione del celebre libro del critico americano *The Anxious Object*³³⁶.

L'incontro con Rosenberg fu probabilmente determinante ai fini di poter accedere agli studi dei molteplici artisti di cui, in parte, scriverà, tra il settembre e l'ottobre dello stesso anno, sempre su “La Fiera Letteraria”³³⁷. Grazie a Rosenberg Volpi riferisce di aver visitato, tra i

³³³ A riguardo si veda il dattiloscritto intitolato *Notizie sull'attività didattica e scientifica di Marisa Volpi Orlandini* cit.

³³⁴ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit.

³³⁵ Come ricordato, è lei stessa a riallacciarsi sin dal primo numero della rivista “QUI arte contemporanea” al volume di Rosenberg, *La tradizione del nuovo* cit.; si veda anche Volpi, *Boccioni e l'avanguardia futurista* cit., p. 26.

³³⁶ L'incontro con Harold Rosenberg negli Stati Uniti è da Volpi ricordato nella trasmissione radiofonica di Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmessa il 12 novembre 2009, cit.; Si veda anche Harold Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, trad. it. di Gabriella Drudi, Bompiani, Milano 1967, (ed. or. *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, Horizon press, New York 1964).

³³⁷ Oltre all'articolo *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)* cit., pp. 18 / 27-31, si veda anche Volpi, *Incontro a New York con Rauschenberg e Stella*, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 35, Giovedì 8 settembre 1966, p. 19; Ead., *Louise Nevelson e il mondo delle forme*, ivi, n. 36, Giovedì 15 settembre 1966, p. 10; Ead., *A New York con Motherwell*, ivi, n. 41, Giovedì 20 ottobre 1966, p. 9. (Questi ultimi sono stati ripubblicati in Ead., *Artisti contemporanei. Interviste* cit., pp. 32-40).

tanti, anche lo studio di Willem de Kooning, artista strettamente vicino al critico americano e, nell'occasione, di aver incontrato i signori Grossman, suoi collezionisti³³⁸, dimostrando come il confronto diretto con gli artisti nel perimetro dello spazio privato dello studio le avesse concesso di dialogare con le diverse figure gravitanti attorno al contemporaneo, permettendole di mettere in risalto “il ruolo di alcune delle personalità e delle poetiche fondamentali”³³⁹.

Tra i numerosi artisti da lei incontrati un ruolo di primo piano viene riservato a Barnett Newman, ricordato in seguito come guida nella comprensione di New York e della sua unica fisionomia, centrale per la lettura dell'arte americana³⁴⁰. Di Newman, come vedremo, non scriverà a caldo su “La Fiera Letteraria” ma riserverà un saggio sulle pagine di “marcatré” nel dicembre del 1967, a distanza di più di un anno dal suo soggiorno negli Stati Uniti³⁴¹.

Secondo quanto evidenziato nella rivista “Problemi”, così come nella tappa a Washington, va sottolineato anche a New York il suo interesse verso il collezionismo, dimostrato dalla visita nella Grande Mela alle proprietà di William Rubin e dei coniugi Heller, occasione per comprendere la vitalità e la potenza degli artisti americani³⁴².

Nel corso dell'estate, la lettera datata 21 agosto, scritta da Santa Fe a Lidio Bozzini, testimonia come il suo viaggio si fosse spostato nella costa ovest degli Stati Uniti, occasione d'incontro a Los Angeles con Charles Cowles, editore di “Artforum”³⁴³, ai fini di creare, come ricordato, un circuito internazionale per la recente pubblicazione della rivista “QUI arte contemporanea”.

³³⁸ Marisa Volpi ricorda Harold Rosenberg, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica del 12 novembre 2009, cit.

³³⁹ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit., p. 13.

³⁴⁰ Cfr. Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 173.

³⁴¹ Volpi, *La forma vivente di Barnett Newman*, in “marcatré”, n. 34/35/36, dicembre 1967, pp. 34-37.

³⁴² *Premesse e caratteri del collezionismo d'avanguardia negli Stati Uniti* cit., p. 203 / 233-234; Si veda anche *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, Rai Radio 3, trasmissione radiofonica dell'11 novembre 2009 cit.

³⁴³ La conoscenza diretta dell'editore di “Artforum” poté rappresentare per lei occasione di approfondimento riguardo al tema della minimal art. Se si osserva la selezione di contributi degli artisti “minimalists” per la già citata antologia in stato di bozze, *Minimal Primario Concettuale*, appare evidente come la maggior parte degli scritti siano stati tratti, infatti, da “Artforum”, canale privilegiato per l'autonoma riflessione critica degli artisti minimalisti.

Volpi nella medesima lettera affermava, inoltre, di voler fermarsi nuovamente a New York prima di rientrare in Italia, e nell'occasione far conoscere la rivista romana all'editore newyorkese Wittenborn, "uno dei librai più famosi e più frequentati, e più intelligenti d'America"³⁴⁴. Nella lettera, inoltre, si ipotizzava come termine del soggiorno americano i primi giorni dell'ottobre 1966.

³⁴⁴ Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Lidio Bozzini, Santa Fe 21 agosto cit. Il fatto che Volpi passi a New York prima del rientro in Italia è testimoniato anche nel suo articolo intitolato *La forma vivente di Barnett Newman* cit., p. 37, nel quale affermava di aver visitato la mostra *Systemic Painting*, tenutasi presso il Guggenheim Museum di New York tra il 24 settembre e il 27 novembre 1966. Si veda Lawrence Alloway (a cura di), *Systemic Painting*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 24 settembre-27 novembre), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1966.

3.2.2 *Qui U.S.A.: interviste agli artisti per “La Fiera Letteraria”*

Durante l’esperienza americana la rivista “La Fiera Letteraria” permette a Volpi di contribuire sin da subito, sulle testate nazionali, a un aggiornamento relativo al contesto artistico oltreoceano, con il quale si stava confrontando.

Su richiesta di Lorenza Trucchi, che per il settimanale si occupava della pagina dedicata alle arti figurative, Volpi inizia a spedire dagli Stati Uniti una serie di contributi di grande interesse come testimonianza diretta dei protagonisti dell’arte americana³⁴⁵.

Tra gli articoli inviati, infatti, l’aspetto dell’intervista venne largamente privilegiato, prendendo come pretesto iniziale la XXXIII Biennale veneziana ai fini di creare un ponte tra Italia e Stati Uniti che potesse raccontare l’arte americana, a due anni dalla consacrazione della pop con la Biennale del 1964.

In *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi* le visite negli studi dei tre esponenti della nuova astrazione, Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, e dell’artista della pop, Roy Lichtenstein, le permettono di dare un volto a coloro che erano stati chiamati a esporre quell’anno nel padiglione americano³⁴⁶. È interessante notare, infatti, come le quattro interviste siano intervallate non tanto dalle opere degli artisti quanto dai loro primi piani, come a dare risalto prima di tutto all’individuo per poi comprenderne il lavoro, presentando un’immagine dell’arte americana volutamente protesa ad abbattere quelle “etichette” attraverso le quali era stata recepita dalla cultura europea (fig. 24).

Il “Qui U.S.A.”, inoltre, le dava il carattere di corrispondente estera, facendo, allo stesso tempo, da eco a quell’*hic et nunc* sul quale si stava impostando la rivista “QUI arte contemporanea” che, a un mese di distanza, sarebbe stata data alle stampe in Italia vedendola comparire tra i membri del coordinamento redazionale. Volpi appare esprimere in questo

³⁴⁵ Si veda a riguardo la mia intervista a Lorenza Trucchi, Roma 26 maggio 2016 cit.; si veda anche Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 172. Negli stessi anni Trucchi curava per “Momento sera” la rubrica settimanale *Arte per tutti*, come evidenziato dal contributo di Manuela Crescentini, *L’ambiente romano*, in Carlo Pirovano (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Novecento/2 (1945-1990)*, Electa, Milano 1993, p. 521.

³⁴⁶ Volpi, *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)* cit., p. 18.

modo le potenzialità di un aggiornamento in tempo reale che la sua posizione privilegiata poteva concedere, documentando l'arte americana dal suo interno.

Confrontandosi direttamente con i "pittori del colore"³⁴⁷, la cornice dello studio privato dell'artista le permetteva di assistere al lavoro compiuto sulle grandi dimensioni delle tele americane, rintracciando il confronto con la tradizione della Scuola di New York e descrivendo il processo con il quale Helen Frankenthaler realizzava le sue opere:

Al suo studio ho visto tele sempre molto grandi, sulle quali lei lavora con la tecnica del *dripping*, ma che con l'uso dei colori acrilici, e con la rarefazione dei nuclei drammatici, sono divenute, negli ultimi anni sempre più pausate e tendenti ad un ordine.

Tale processo tuttavia corrisponde più ad una evoluzione interiore dell'artista che ad una intenzione intellettuale, infatti la pittura di Helen Frankenthaler è una specie di grande diario del suo istintivo e appassionato rapporto con la vita. Evidentemente diario non in senso puramente emozionale-narrativo: il quadro ha assunto ormai anche per lei una vita oggettiva, e la pittrice preferisce essere giudicata per la qualità raggiunta, più che per i motivi occasionali e i significati in esso contenuti.

Ella dipinge la tela stesa sul pavimento o su un piano, poi l'appoggia al muro, cambia la posizione del quadro, osserva il suo effetto da più parti. Diversamente da altri pittori della prima generazione di espressionisti, Helen ha già in mente un'idea pittorica prima di dipingere e la realizzazione la impegna in senso consapevolmente formale³⁴⁸.

Attraverso la restituzione del procedimento creativo di Frankenthaler, Volpi è capace di mostrare la veemenza propriamente americana con cui l'opera era in grado di imporsi nello spazio e sullo spettatore, dimostrando l'esigenza di testimoniare la forza del confronto con un'arte invadente che, soprattutto nel contesto dello studio, poteva essere maggiormente percepita.

Portando alla luce quelle caratteristiche identificative dei risultati americani, infatti, nell'analisi degli artisti interpellati riconosce l'indubbia influenza europea e soprattutto "matissiana" nella ricerca profonda sul colore ma, attraverso le parole dei protagonisti, sembra trovarsi necessariamente coinvolta a indagare sull'importanza di New York come fonte d'ispirazione ed elemento necessario per comprendere le ricerche in corso.

Ritorna nelle domande di Volpi la volontà di sondare quanto il contesto, non soltanto culturale ma anche estetico newyorkese, fosse la chiave d'interpretazione delle opere, collocando così

³⁴⁷ Ivi, p. 18 / 30.

³⁴⁸ Ivi, p. 18 / 27.

il lavoro del singolo artista in una dimensione ben precisa all'interno della quale rintracciare la vastità di stimoli e segnali.

Ciò che accomunava questi artisti era il fatto di vivere e lavorare nella Grande Mela, dimostrando una scelta distintiva del loro approccio.

Se nell'interpretazione della pop art, di cui aveva scritto sulle pagine dell'"Avanti!", rilevava la difficoltà di comprendere tale forma d'arte utilizzando i codici culturali europei, troppo distanti dalla cultura industrializzata americana, è in questo contesto che Volpi restringe lo sguardo su New York, da cui gli artisti erano inevitabilmente portati ad attingere³⁴⁹.

A questo proposito Volpi interpella Ellsworth Kelly per un parere proprio sulla città, consapevole di come la lunga permanenza in Europa avesse inevitabilmente influito sui suoi lavori:

Chiedo se gli piace New York; egli mi dice di odiare la sua rozzezza e il suo disordine, e parla con entusiasmo della civilizzazione delle città europee. Ma aggiunge che il suo lavoro scaturisce dall'opporci a qualcosa, e qui prende un significato che in Europa non verrebbe stimolato nella sua integrità³⁵⁰.

Allo stesso modo si interessa della figura di Roy Lichtenstein, unico pop tra gli artisti del padiglione americano, introducendo l'intervista con la descrizione del contesto che circondava il suo studio, dove salendo le scale si poteva scorgere "se non la New York dell'*advertising*, quella dei mercati, dell'architettura di legno, dei grandissimi magazzini polverosi, la New York ancora favolosa degli attracchi degli emigranti"³⁵¹.

Volpi ha pertanto la possibilità, da una parte, di raccontare la produzione dell'artista, presentando opere "in costruzione" ancora ignote al pubblico, attraverso una descrizione meticolosa degli elementi, con una significativa attenzione ai materiali che si presentano già attraenti seppur in fase di lavorazione, dall'altra, di ricercare le radici tra le maglie del contesto americano, portando in evidenza la commistione tra riferimenti a Picasso, al cubismo e al liberty, come, ugualmente, ai comics e ai materiali industriali. La volontà di soffermarsi

³⁴⁹ Cfr. Volpi, *Che cos'è la "pop-art"?* cit., p. 3 / 109-110.

³⁵⁰ Volpi, *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)* cit., p. 18 / 28.

³⁵¹ Ivi, p. 18 / 30.

sull'elemento materiale appare necessaria per restituire il peso delle ricerche in atto dell'artista e sembra essere una premessa importante rispetto a quelli che saranno i suoi approfondimenti futuri.

Se si riflette sul fatto che le interviste venivano pubblicate su un settimanale di larga diffusione come "La Fiera Letteraria", la descrizione accurata degli elementi delle opere, forte di quella "virtù di un particolare esercizio a *vedere*"³⁵², le permetteva di avvicinare sempre più i lettori italiani agli artisti americani, attraverso il suo sguardo nello spazio dello studio.

In questo senso forniva agli interlocutori gli strumenti di lettura corretti anche introducendo una terminologia aggiornata, alla base di un confronto con le forme d'arte americane, sempre sostenuta da precisazioni relative al significato. Lichtenstein, ad esempio, è ricordato come *camp*, "cioè capace di tenersi sul filo del rasoio di un ambiguo disimpegno, di accettare e ironizzare, di rifiutare e imitare", dimostrando quell'esigenza di attingere al vocabolario della critica d'arte americana, selezionato in rapporto agli artisti presentati³⁵³. Come si vedrà in seguito, Volpi sarà in grado di sviluppare un confronto con l'America proprio grazie a una precisa terminologia nella scelta dei titoli che andranno a presentare le sue future ricerche proposte in Italia³⁵⁴.

L'interesse riservato verso gli artisti presenti alla Biennale di Venezia, verrà riproposto anche a conclusione della rassegna veneziana sulla rivista "QUI arte contemporanea", in un articolo del novembre 1966 dedicato proprio al padiglione americano, rimarcando come le diversità dei quattro artisti fossero comunque espressione di una stessa "situazione culturale"³⁵⁵. Ciò

³⁵² Volpi, *Una generazione* cit., p. 111.

³⁵³ Riguardo al termine *camp* si veda Susan Sontag, *Note su "Camp"*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, trad. it. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967 (ed. or. *Against Interpretation and other essays*, Ferrar Straus & Giroux, New York 1964), pp. 359-383.

³⁵⁴ Si vedrà a seguire l'interesse riservato nella scelta dei titoli delle mostre nella sede di "QUI arte contemporanea", come per *Immagini del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 1, Roma dal 12 aprile 1967, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 123-124. Cfr. anche *Understatement. Fabro, Mochetti, Montealegre, Nagasawa, Paolini, Trotta*, catalogo della mostra, Editalia-QUI arte contemporanea, n. 20, Roma 27 gennaio-10 febbraio 1971.

³⁵⁵ Volpi, *Padiglione Americano*, in "QUI arte contemporanea", n. 2, novembre 1966, p. 32.

che, infatti, Volpi riesce a esprimere è una “continuità storica dell’arte americana”³⁵⁶, costruita dagli artisti attraverso i nessi con i precursori e i rapporti con la cultura europea³⁵⁷.

Nel settembre dello stesso anno “La Fiera Letteraria” torna a ospitare la sua firma che, grazie ancora alle interviste, raccontava la New York nella quale si muovevano gli artisti; un punto di vista favorevole da cui poter dare un’ulteriore lettura dell’arte americana.

L’incontro con Robert Rauschenberg e Frank Stella, rappresentanti delle “due opposte facce della pittura americana”³⁵⁸, costituiva l’occasione di un confronto diretto con coloro di cui aveva scritto in occasione della Biennale del ’64, mettendo in campo le ipotesi allora avanzate nella difficile lettura delle loro ricerche.

In particolare Volpi è con Rauschenberg che riprende i concetti proposti nei suoi articoli comparsi sia sull’“Avanti!”, in occasione della rassegna veneziana, che su “La Biennale di Venezia”, in seguito alla mostra tenutasi alla galleria “L’Obelisco” di Roma dei facsimili delle 34 illustrazioni dell’artista per l’*Inferno* di Dante³⁵⁹.

I punti cardine sui quali Volpi aveva insistito all’epoca, ritornano nella sua intervista ai fini di dare voce all’artista rispetto al tema portante dei materiali come elemento di confronto con l’arte europea. È infatti lo stesso Rauschenberg a esprimere l’importanza della cultura europea nelle sue ricerche sui materiali, a partire da una consapevolezza delle maggiori potenzialità espressive fatte emergere nei lavori degli artisti europei rispetto ai risultati ottenuti dagli americani.

Ciò che però Volpi, a questo punto, riesce a porre in evidenza è il contesto nel quale inserire le opere dell’artista, l’unicità del luogo attraverso cui comprendere la sua personale ricerca sull’elemento materiale:

Del resto se si girano vecchi quartieri di New York (anche tra Broadway e Lafayette, tra il vecchio e il nuovo studio di Rauschenberg), si scoprono le fonti dei suoi materiali. Materiali la cui vitalità è

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Ciò emerge anche in un articolo di carattere generale per la rivista “Lineastruttura” dedicato alla XXXIII Biennale, nel quale Volpi rintraccia nel padiglione americano un “rifiuto di uno sperimentalismo ad ogni costo” in grado di distinguersi in questo modo rispetto alla tendenza generalizzata a incentivare il carattere di cambiamento rispetto alle correnti precedenti. Si veda *La XXXIII Biennale di Venezia*, in “Lineastruttura”, n. 1-2, 1967, p. 78.

³⁵⁸ Volpi, *Incontro a New York con Rauschenberg e Stella* cit., p. 19 / 32.

³⁵⁹ Volpi, *Che cos’è la “pop-art”?* cit., p. 3 / 109-110; Ead., “L’inferno” di Rauschenberg, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 57-58, settembre 1965, p. 82.

oggettivamente grande, romantica, come lui dice, per la quantità di testimonianze umane che essa evoca, rivelando un mondo insieme ridicolo, patetico, sordido, abbandonato a se stesso. Una New York arcaica che sopravvive ai margini dello sviluppo industriale americano che di questo sviluppo assimila i residui, e che ha il fascino di ciò che rimane *fuori* conservando drammaticamente la propria sempre più povera identità³⁶⁰.

Tra gli incontri nella Grande Mela, significativo è in particolare quello con la scultrice Louise Nevelson, verso la quale, come ricordato, aveva mostrato il suo interesse sin dalla Biennale veneziana del 1962, prima con l'articolo sull' "Avanti!", *Una rivelazione fra gli stranieri*, e, l'anno successivo, con il contributo sulla rivista letteraria "il verri"³⁶¹.

Il carattere di questa intervista è il racconto di un incontro che si propone di sondare la sfera del quotidiano dell'artista, attraverso un intreccio tra elementi biografici e descrittivi del contesto cittadino in cui lavorava. Si tratta di una formula nuova che privilegia il racconto personale dell'artista collocato nell'ambiente dello studio.

Emerge in maniera evidente l'esperienza personale dell'autrice che si colloca quasi nelle vesti di una narratrice, coinvolgendo il lettore in uno sguardo intimo del paesaggio circostante:

Sono arrivata a casa dell'artista – quattro piani unicamente dedicati alle sue sculture – alle tre del pomeriggio in un caldo afoso; la città piena di polvere e di arroventata violenza, le macchine quasi ferme per gli scarichi e i carichi delle merci fatti dai camions, ai due lati delle vie strette. L'edificio robusto dove ella vive, protegge da questa insopportabile pesantezza dell'aria, dalle esalazioni calde dell'asfalto e dei condizionatori. Quando sono entrata, una ragazza e un giovane l'aiutavano a ripulire le mura interne: «*Lavoro*» mi dice «*che dobbiamo rifare almeno ogni primavera*». Louise Nevelson indossava una cappa avorio ricamata d'oro sugli orli, fumando un sigaro dopo l'altro, ha cominciato a parlare di sé, con accenti maestosi e melodrammatici: della sua famiglia numerosa e da lei amata, dell'*american way of life*, da cui è presto fuggita per studiare a New York; delle sue prove nel canto, nella danza, nel teatro, della tenacia e dell'ottusità dell'istinto che la spingeva a captare qualcosa per sé

³⁶⁰ Volpi, *Incontro a New York con Rauschenberg e Stella* cit., p. 19 / 33. Allo stesso modo anche rispetto a Frank Stella, e alle sue personali ricerche, Volpi mette in risalto come il lavoro sulle geometrie riconduca alle fisionomie newyorkesi scrivendo: "La pittura di Stella è una specie di esaltazione della geometria pura; nella proporzione delle tele, nei rapporti degli spazi c'è tuttavia una potenza aggressiva che ricorda appunto la città in cui vive, gli spazi geometrici irregolari che la compongono".

³⁶¹ Volpi, *Louise Nevelson e il mondo delle forme* cit., p. 10 / 36-37; Cfr. Ead., *Una rivelazione fra gli stranieri* cit., p. 3; Ead., *Louise Nevelson* cit., pp. 123-132.

nel mondo dell'espressione (dove unicamente l'individuo può essere se stesso, e «dove tutti potrebbero diventare miliardi di vite meravigliose se evitassero il compromesso»)³⁶².

Appare chiaro come Volpi dimostri di misurarsi con gli artisti in una modalità completamente nuova se si pensa che le precedenti interviste da lei pubblicate vanno fatte risalire al 1961 e si presentavano strutturate secondo un uguale schema di domande che venivano riproposte con minime variazioni³⁶³.

L'occasione di racconto che New York concedeva, così come il coinvolgimento personale che il confronto con gli artisti americani implicava, sembrano dare a Volpi quella libertà necessaria a restituire la verità di un vissuto personale, fatto di dettagli significativi ai fini di comprendere più in profondità la figura dell'artista.

Come si vedrà meglio in seguito, non bisogna comunque dimenticare come l'amica e collega Carla Lonzi nell'aprile dello stesso anno avesse cominciato a pubblicare per la rivista "marcatré" la serie *Discorsi*, con la quale avrebbe sviluppato una "modalità inedita di attirare l'attenzione sul processo creativo, di portare in scena un dialogo alla pari tra artisti e critica"³⁶⁴ in grado di ridefinire le dinamiche di un confronto che, anche per Volpi, non poté passare inosservato³⁶⁵.

Al concludersi del viaggio americano Volpi riservava un'ultima testimonianza dagli studi newyorkesi per "La Fiera Letteraria": l'intervista a Robert Motherwell³⁶⁶, pubblicata in occasione della retrospettiva dell'artista americano organizzata dal MoMA di New York e

³⁶² Volpi, *Louise Nevelson e il mondo delle forme* cit., p. 10 / 35-36.

³⁶³ Volpi, *Visite negli studi dei giovani pittori romani* cit.

³⁶⁴ Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 130. Si veda anche Lonzi e Luciano Fabro, *Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, in "marcatré", n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 375-379, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 464-471; Lonzi e Carla Accardi, *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*, ivi, n. 23/24/25, giugno 1966, pp. 193-197, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 471-483; Lonzi e Jannis Kounellis, *Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, ivi, n. 26/27/28/29, dicembre 1966, pp. 130-134, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 483-490; Lonzi e Phillip King, *Discorsi: Carla Lonzi e Phillip King*, ivi, pp. 135-139, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 490-496; Lonzi e Pino Pascali, *Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali*, ivi, n. 30/31/32/33, luglio 1967, pp. 239-245, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., 525-537.

³⁶⁵ Come vedremo in seguito, è possibile ipotizzare come Volpi, durante la permanenza in America, fosse venuta a conoscenza delle pubblicazioni della serie di Lonzi pubblicata su "marcatré".

³⁶⁶ Volpi, *A New York con Motherwell*, in "La Fiera Letteraria", anno XLI, n. 41, Giovedì 20 ottobre 1966, p. 9, ora, con il titolo *Robert Motherwell*, in Ead., *Artisti contemporanei. Interviste* cit., pp. 38-40.

inaugurata il 27 settembre alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino³⁶⁷. Si tratta di una fonte importante per la lettura dell'arte americana e pertanto le parole di Motherwell verranno a più riprese riproposte nel libro *Arte dopo il 1945. U.S.A.*³⁶⁸, e nei paralleli contributi. L'intervista a una delle figure chiavi dell'*abstract-expressionism* le permetteva di indagare il rapporto tra America ed Europa nella formazione dell'arte americana³⁶⁹, mettendo in evidenza quelle tematiche sulle quali insistere per la definizione della sua evoluzione.

L'influenza dell'Europa veniva affrontata prendendo in considerazione il ruolo assunto dal collezionismo ma, allo stesso tempo, ricercando le modalità di ricezione degli artisti oltreoceano. Attraverso le parole di Motherwell Volpi metteva in luce la complessità del rapporto degli artisti americani con la lunga tradizione europea, soprattutto riguardo all'ondata di migrazioni durante la guerra. Così ricordava le parole di Motherwell:

Con immagine efficace mi descrive il gruppo dei pittori americani di fronte agli europei come quello dei profeti biblici di fronte ai greci. «Essi» mi dice «sentivano di dover fare qualcosa di eroico e di sublime, che non avrebbe avuto mai la classica misura di Braque, di Picasso di Matisse».³⁷⁰

In questo scambio di opinioni sulla storia dell'arte americana, Motherwell concludeva commentando le recenti tendenze dell'arte americana, dimostrando un chiaro interesse nei confronti degli artisti americani chiamati a esporre al Jewish Museum alla mostra *Primary Structures*, interessanti per essere espressione di una tradizione culturale americana: “un certo puritanesimo, una conseguente modestia di intenzioni ed estrema chiarezza di risultati”³⁷¹.

Se si riflette in merito agli approfondimenti che Volpi andrà a sviluppare sul tema negli anni a venire, il confronto con l'artista sembra rappresentare un punto di riferimento importante.

³⁶⁷ Luigi Mallé (a cura di), *Robert Motherwell*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 settembre-30 ottobre 1966), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1966 (itinerante, prima sede New York, The Museum of Modern Art, 1 ottobre-28 novembre 1965). A riguardo si veda l'articolo, che accompagnava l'intervista di Marisa Volpi, di Angelo Dragone, *Motherwell a Torino*, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 41, Giovedì 20 ottobre 1966, pp. 8-9.

³⁶⁸ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit.

³⁶⁹ Va ricordato che il confronto con Motherwell, rispetto all'arte europea, era di particolare importanza poiché l'artista aveva curato nel 1951 il volume *The Dada Painters and Poets. An Antology* (Wittenborn Schultz, New York 1951), pertanto la sua opinione a riguardo risultava certamente doverosa.

³⁷⁰ Volpi, *A New York con Motherwell* cit., p. 9 / 39.

³⁷¹ *Ibid.*

In questo nucleo di incontri chiave per la lettura dell'arte americana, va però anche inclusa la figura di Barnett Newman, ricordato da Volpi, rispetto all'esperienza oltreoceano, come colui che guidò il suo sguardo tra le strade newyorkesi³⁷². A distanza di un anno dalla conclusione del soggiorno americano compare, infatti, sulla rivista "marcatré" l'articolo *La forma vivente di Barnett Newman*³⁷³ che, seppur si presenti come un saggio sulla poetica di Newman, riserva in conclusione le caratteristiche proprie delle interviste che avevano trovato spazio su "La Fiera Letteraria", nelle quali era emersa l'anima dei lavori degli artisti e dove la potenza dell'immagine di New York era risultata la "chiave per afferrare un aspetto dell'arte americana"³⁷⁴. Attraverso uno sguardo sul panorama tra Wall Street e il porto, dove si trovava lo studio di Newman, Volpi riprende l'interpretazione dello *skyline* fatta dall'artista, giocata su un costante confronto con l'arte contemporanea:

Gli spazi aperti sopra i grattacieli, la geometria di questo singolare centro urbano, sghemba o diritta, irregolare o regolare, ma sempre dominata dalla linea retta, arrivano fino a Stella come portato di una possibilità di sintesi formale unica al modo, nella sua semplicità, nella sua rozzezza, nella sua forza. Newman me lo ha ricordato facendomi osservare gli spaccati da quinta teatrale gigantesca che si aprono sulla strettissima Wall Street: "Qui – egli dice – c'è il cubismo", cioè la prospettiva scomposta sul piano, analizzata, non più coesiva. Ma tutto può diventare piatto, semplificarsi come in un quadro di Newman dove il colore segna come ho detto, un'apertura verso lo spazio-luce³⁷⁵.

Il fatto che l'articolo compaia a distanza di un anno si carica però, allo stesso tempo, di un interessante significato per essere anche strumento di lettura rispetto agli esponenti della minimal art. Come ricordava Volpi, l'importanza di Newman era data anche dal fatto di essere

³⁷² Volpi, Marisa, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 173. Volpi ricorda in questi termini il ruolo di Barnett Newman nella sua esperienza americana: "Feci un film di otto minuti dei nostri giri a New York, dove lui mi portava a vedere le *spaccature* di cielo tra un grattacielo e l'altro, che poi sono le sue feritoie verso il sublime."

³⁷³ Volpi, *La forma vivente di Barnett Newman* cit., pp. 34-37.

³⁷⁴ Ivi, p. 37. È interessante evidenziare come Volpi riservi la parte preponderante delle interviste realizzate a New York per "La Fiera Letteraria", a discapito di "marcatré" che, come ricorda Iamurri, nell'anno 1966 aveva mostra un chiaro interesse per le interviste pubblicando, nel mese di aprile, oltre al primo incontro per i *Discorsi* di Lonzi (Lonzi e Luciano Fabro, *Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro* cit., pp. 375-379), anche un contributo proprio dagli Stati Uniti (Juditte Sarkamy-Perret, *USA. Cinema a New York. Interviste a Jonas Mekas, Harry Smith, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, Stan Brackage*, in "marcatré", n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 83-93). Si veda a tal proposito Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 128-135.

³⁷⁵ Volpi, *ibid.*

in qualche modo antesignano nell'aver compiuto il primo passo “contro il *pittorico*” e, guardando alle proposte degli artisti da lei visti esposti presso le mostre *Primary Structures* e *Systemic Painting*, Volpi affermava:

Gli americani stanno scoprendo foreste di simboli e di possibilità emotive nel gioco delle superfici nitide, delle forme semplici, dei colori timbrici e un nuovo dinamismo nel rapporto spazio-forma, Newman è stato ed è, anche in questo senso, emblematico³⁷⁶.

Un mese prima, sul quarto numero della rivista “QUI arte contemporanea”, compariva l'articolo di Volpi *Strutture primarie e Minimal Art*³⁷⁷.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Volpi, *Strutture primarie e Minimal Art* cit., pp. 29-35.

3.2.3 I risultati di una ricerca: la serie radiofonica *Arte in America* e la stesura del volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.*

Lungo i mesi trascorsi negli Stati Uniti, l'incontro con le figure chiave del contemporaneo e il reperimento di testi difficilmente consultabili in Italia, aveva permesso a Volpi di raccogliere una quantità di informazioni tale da affrontare, in modo approfondito, i punti nodali della storia dell'arte americana.

Gli articoli e i saggi che tra il 1966 e il 1967 pubblica sul tema dell'arte americana testimoniano come, durante il soggiorno oltreoceano, Volpi stesse già sviluppando alcuni degli aspetti che sarebbero confluiti nel volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, edito da Cappelli nel 1969³⁷⁸.

Il fatto che il testo venga dato alle stampe soltanto nell'anno 1969 non implica che il lavoro di scrittura si fosse protratto per la durata dei tre anni seguenti al viaggio del '66, al contrario è possibile ritenere che la sua pubblicazione rimase semplicemente sospesa, inaugurando in seguito la collana *Arte dopo il 1945*, la cui direzione era stata affidata a Giulio Carlo Argan³⁷⁹. A riprova di questa tesi è il fatto che nel maggio del 1967, a distanza di nemmeno un anno dal suo soggiorno americano, vennero trasmesse per il Terzo Programma una serie di registrazioni radiofoniche dedicate all'*Arte in America*, per le quali lei figurava come autrice del programma. Si tratta, in particolare, di tre puntate di carattere didattico della durata di

³⁷⁸ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit.

³⁷⁹ Per la collana *Arte dopo il 1945* saranno editi dall'Universale Cappelli tra il 1969 e il 1975 i volumi: *U.S.A.* di Marisa Volpi; *Spagna* di Vicente Aguilera-Cerni; *Italia* di Italo Tomassoni, *Grecia* di Tony Spiteris; *Argentina* di Romero Brest Jorge. È necessario, però, segnalare come il volume di Marisa Volpi, stampato nell'anno 1969, venne recensito sia da Francesco Vincitorio che da Lorenza Trucchi tra giugno e luglio dell'anno 1971, fattore che porta a ipotizzare come la sua diffusione fosse avvenuta in seguito. Ciò che però Vincitorio sottolineava, nell'estate del '71, era come il volume avesse conservato "il senso di esperienza diretta" pur essendo "trascorsi circa quattro anni dalla stesura". Si veda F.V. [Francesco Vincitorio], *Marisa Volpi, U.S.A., Edizione Cappelli*, in "NAC", n. 6-7, giugno-luglio 1971, pp. 48-49; cfr. anche Lorenza Trucchi, *Arte in USA dopo il 1945*, in "Momento Sera", Martedì 27-Mercoledì 28 luglio 1971, p. 13.

mezz'ora l'una, che affrontano l'ossatura di quello che sarebbe stato il libro pubblicato da Cappelli³⁸⁰.

Volpi traccia nelle trasmissioni radiofoniche, così come farà nel libro, una cronologia di avvenimenti che ricostruiscono i punti salienti della storia dell'arte americana, suddividendoli in tre sezioni differenti, prendendo in esame nella prima parte gli anni del collezionismo e dell'Armory Show, nella seconda le emigrazioni degli artisti europei e la formazione della Scuola di New York, fino a concludere con una terza parte relativa agli anni di affermazione dell'autonomia dell'arte americana con la pop art e con la nuova astrazione.

Le tre trasmissioni radiofoniche sono l'occasione per Volpi di costruire una trama in cui viene data continuamente voce ai protagonisti dell'arte americana, non soltanto agli artisti ma anche ai critici e ai collezionisti. Si tratta di un discorso costellato di citazioni, dove i soggetti parlano attraverso le parole da loro scritte nelle presentazioni in catalogo o attraverso le dichiarazioni rilasciate sulle riviste di settore.

Se la forma del testo scritto imponeva un carattere più discorsivo, la trasmissione radiofonica poteva sfruttare le voci dei "lettori" del Terzo Programma creando una sorta di dialogo fatto di stralci di citazioni. Una fra tutte è la ripresa delle parole del presidente degli Stati Uniti Theodore Roosevelt, pubblicate nel 1913 in "The Outlook", in merito a un suo giudizio rispetto al quadro di Marcel Duchamp, *Un uomo nudo che scende le scale*, esposto quell'anno all'Armory Show, in grado di esprimere la reazione spesso controversa di critici e pubblico nei confronti delle proposte artistiche europee, che trovò terreno fertile proprio nel confronto con la fondamentale mostra del 1913³⁸¹.

La citazione viene da lei riproposta in nota anche in *Arte dopo il 1945. U.S.A.*³⁸², ma se nello scritto si sarebbe presentata come retrostante al testo, nella registrazione radiofonica riesce ad

³⁸⁰ Per la serie *Arte in America*, trasmessa sul Terzo Programma nel mese di maggio, gli argomenti erano suddivisi in tal modo: *Dalle emigrazioni artistiche europee ad oggi; Il collezionismo; L'Armory Show; I modernisti americani; Duchamp e Piacchia a New York* (16 maggio 1967); *Il realismo americano; Le emigrazioni europee dal 1930 al 1949; La scuola a New York* (23 maggio 1967); *Autonomia dell'arte americana; Tobey; La Pop art; Colore e visione a New York* (30 maggio 1967). Le registrazioni sono oggi conservate presso la Nastroteca Centrale della Rai (Teche Rai).

³⁸¹ Volpi mette in luce la provocatoria reazione di Roosevelt, pubblicata in "The Outlook" il 29 marzo 1913, che aveva paragonato l'opera di Duchamp al suo tappeto Navajo appeso nella sua stanza da bagno. L'importanza riservata a questo genere di citazioni metteva in luce l'aspetto sociologico del contesto americano, di grande significato per Volpi come necessaria premessa sulla quale sviluppare l'interpretazione critica dell'arte in America.

³⁸² Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit., p. 17.

emergere in primo piano come maglia di un discorso funzionale a coinvolgere l'uditore alla conoscenza diretta della cultura americana e della "spesso polemica" percezione dell'arte contemporanea.

In un equilibrio tra la documentazione storica e il materiale da lei reperito in prima persona è capace di ricostruire una sorta di concerto a più voci tra i protagonisti del contemporaneo americano, ricoprendo una posizione di narratrice principalmente al servizio della ricchezza delle fonti dirette.

Nelle trasmissioni radiofoniche Volpi ha la possibilità di attingere dalle interviste realizzate a New York, come quella rivolta a Robert Rauschenberg e pubblicata su "La Fiera Letteraria"³⁸³, ma va evidenziato come prevalga una ricerca accurata su una documentazione scritta preesistente, fatta di articoli e di saggi ai quali appellarsi per far parlare anche coloro che erano stati, in realtà, da lei stessa incontrati. Dimostra così un metodo di ricerca fortemente strutturato nel quale è possibile considerare l'intervista sul campo a partire da un'analisi prima di tutto di carattere storiografico.

In questo senso il lavoro di ricerca di Volpi, sul quale si era sviluppato il viaggio americano, si palesa con chiarezza nel testo scritto che, grazie al suo carattere scientifico, aveva il merito di rappresentare un utile strumento dal quale attingere per un'analisi del contemporaneo americano.

Lorenza Trucchi segnalava come il volume, edito da Cappelli, facendo "il punto sulla situazione delle avanguardie negli Stati Uniti dal dopoguerra a oggi"³⁸⁴, avesse sopperito alla mancanza in Italia di un aggiornamento rispetto all'arte oltreoceano, capace di presentare uno sguardo d'insieme.

Bisogna ricordare che nel 1967 venne pubblicato il libro di Alberto Boatto, *Pop art in U.S.A.*³⁸⁵, anch'esso risultato di un viaggio compiuto negli Stati Uniti un paio d'anni prima rispetto a Volpi, sull'ondata del trionfo della pop art alla Biennale veneziana; una ricerca, perciò, volutamente circoscritta agli artisti della pop americana, che presentava un'analisi

³⁸³ Volpi, *Incontro a New York con Rauschenberg e Stella* cit., p. 19 / 32-34. Nella trasmissione radiofonica del 30 maggio 1967 per il Terzo Programma, l'intervista per "La Fiera Letteraria" viene riportata nella sua interezza.

³⁸⁴ Trucchi, *Arte in USA dopo il 1945* cit., p. 13.

³⁸⁵ Albero Boatto, *Pop art in U.S.A.*, Lerici, Milano 1967.

accurata riguardo ai singoli esponenti, da Robert Rauschenberg e Jasper Johns fino a Andy Warhol.

Volpi, prendendo in considerazione anche la pubblicazione di Boatto, delineava un'analisi dell'arte americana che, come ricordava Trucchi, aveva il merito di possedere un taglio informativo ma allo stesso tempo critico dei differenti movimenti e delle poetiche, in grado di comporre un "quadro unitario" dei pittori e scultori che in americana si erano succeduti dal '45 in poi³⁸⁶.

Svelando sin dalle prime pagine l'impostazione metodologica utilizzata, dichiarava come il suo approccio fosse volto a privilegiare nei primi due capitoli "le ragioni storiche dell'esplosione dell'arte americana", per poi riservare ai quattro capitoli successivi, un'"analisi critica dello sviluppo della scultura e della pittura del dopoguerra" attraverso una linea capace di soffermarsi sulle figure da considerare cardine.

L'esigenza di introdurre l'arte americana chiarendone prima "le ragioni storiche" alla base della sua affermazione, si dimostra evidente anche nella volontà di dare il dovuto spazio al tema del collezionismo, argomento centrale per comprendere un "balzo in avanti qualitativo e quantitativo" che aveva permesso agli americani di passare dalla ricezione all'"autonomia creativa" in un lasso di tempo assolutamente ristretto rispetto a quanto era accaduto in passato per tutti gli altri paesi³⁸⁷.

Volpi prendeva in considerazione sia la mostra dell'*Armory Show*, indispensabile aggiornamento rispetto all'arte europea, sia lo sviluppo di un nuovo collezionismo, non più esclusivamente guidato da interessi di tipo economico e sociale; entrambi fonte di un rinnovamento culturale sostenuto anche dalle successive emigrazioni degli artisti europei rifugiati in America durante la seconda guerra mondiale.

Francesco Vincitorio, recensendo il volume su "NAC"³⁸⁸, evidenziava proprio l'interesse riservato dall'autrice alla nascita del nuovo collezionismo americano, mettendo in risalto una visione "storico-sociologica" che rivelava l'effettiva importanza di un fatto che permise "una diversa valutazione dei fenomeni artistici contemporanei, da parte della società statunitense".

³⁸⁶ Trucchi, *Arte in USA dopo il 1945* cit., p. 13.

³⁸⁷ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit., p. 12. Come ricordato, la necessità di approfondire il tema del collezionismo aveva influito anche nella scelta delle tappe del soggiorno americano, affrontate nell'articolo *La Collezione Mellon* cit., p. 19 / 20-24, e nel saggio per la rivista "Problemi", *Premesse e caratteri del collezionismo d'avanguardia negli Stati Uniti* cit., pp. 196-203 / 223-235.

³⁸⁸ F.V. [Francesco Vincitorio], *Marisa Volpi, U.S.A., Edizione Cappelli* cit., p. 49.

A partire, quindi, da un'indagine sul contesto, che prendeva in esame anche l'aspetto sociologico della cultura americana, presentava, nei successivi capitoli, un'analisi critica della pittura e della scultura passando attraverso la Scuola di New York, la pop art fino alle proposte artistiche della nuova astrazione, in un'interpretazione capace di affrontare le singole personalità rintracciandone sia i riferimenti culturali, spesso rivolti all'Europa, sia le corrispondenti espressioni di autonomia.

Il confronto costante con le parole di Clement Greenberg e Harold Rosenberg metteva in evidenza la voce di coloro che erano stati i suoi interlocutori durante il soggiorno americano. Rosenberg, in particolare, avrebbe pubblicato nel 1967 il volume *L'oggetto ansioso*, presentando un'analisi dell'arte americana a partire dalla consapevolezza della sua "fulminea" trasformazione, che si soffermava sia su alcune delle figure di artisti chiave, sia sull'importato ruolo della percezione del pubblico³⁸⁹.

L'evidente aggiornamento che quindi il testo si proponeva di dare risultava quindi rafforzato all'esperienza americana, come testimonia anche il riferimento a recentissime interpretazioni sul contemporaneo come quella di William Rubin in merito ai rapporti di Pollock con il cubismo, il surrealismo e l'impressionismo, pubblicata su "Artforum" in quattro parti tra febbraio e maggio del 1967³⁹⁰. Il futuro direttore del dipartimento di pittura e scultura del MoMA di New York rientra, infatti, nella cerchia degli incontri statunitensi testimoniati nell'articolo per la rivista "Problemi", rappresentando quindi un possibile riferimento per fare il punto sulle evoluzioni storico-critiche sull'arte americana³⁹¹.

In tal senso Trucchi sottolineava come "l'incontro diretto con i protagonisti, la visita a musei, a gallerie, a collezioni pubbliche e private, la conoscenza delle strutture organizzative della cultura statunitense" fosse stato il fattore influente nel conferire "al saggio della Volpi un

³⁸⁹ Rosenberg, *L'oggetto ansioso* cit.; cfr. Lorenza Trucchi, *Rosenberg e «L'oggetto ansioso». Dall'ansia alla facilità*, in "La Fiera Letteraria", Giovedì 2 marzo 1967, p. 24.

³⁹⁰ William Rubin, *Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I-IV*, in "Artforum", v. 5, n. 6-9, febbraio-maggio 1967. Si veda a riguardo Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit., p. 47. È interessante evidenziare come la recente interpretazione di Rubin venga posta a confronto con il celebre contributo di Francesco Arcangeli *Una situazione non improbabile*, di cui Volpi ricordava come vi fosse già anticipato il rapporto tra espressionismo astratto americano ed impressionismo; cfr. Arcangeli, *Una situazione non improbabile* cit., pp. 338-376. Volpi dimostra quindi una visione d'insieme in grado di coinvolgere, oltre alle teorie americane, anche i precedenti nelle proposte avanzate dalla critica italiana.

³⁹¹ Volpi, *Premesse e caratteri del collezionismo d'avanguardia negli Stati Uniti* cit., p. 203 / 233. William Rubin divenne curatore del dipartimento di pittura e scultura nel 1967, a un anno dall'incontro con Volpi, e direttore dello stesso nel 1973.

timbro di una particolare vivezza e partecipazione”³⁹². È necessario, inoltre, sottolineare come queste ricerche resero possibile a Volpi il reperimento di materiale utile dal punto di vista scientifico, tanto da premetterle di corredare il volume di una seconda parte di uguale entità impostata su una raccolta documentaria fatta di fotografie, biografie e bibliografie le quali, come premesso dalla stessa Volpi, si ponevano come completamento del saggio³⁹³.

Nelle “avvertenze” alla consultazione dei documenti, si legge come venne fatta da lei una selezione di 52 biografie da non ritenersi esaustiva quanto indicativa rispetto alle figure significative degli “ultimi 20 anni dell’arte negli Stati Uniti”. A queste si aggiungeva una corposa bibliografia relativa a pubblicazioni reperibili in Italia e negli Stati Uniti, suddivisa secondo un preciso criterio che Volpi aveva adottato cercando “di renderla utilizzabile raggruppandola per temi, o per artisti, selezionandola nei casi in cui la quantità impediva un orientamento”³⁹⁴.

Si trattava di un’importante quantità di materiale, che necessitava di essere ordinato secondo dei macro temi che fungessero da guida per un lavoro a tutto tondo sull’arte americana.

A una prima “bibliografia generale” Volpi fa succedere una bibliografia suddivisa per temi, approfondendo, nello specifico, l’espressionismo astratto, la pop art e la nuova astrazione per poi restringere il campo a una “bibliografia ad nomen”, sviluppata attraverso una selezione di articoli il più possibile “specificatamente dedicati” al singolo artista.

Il fatto che la bibliografia venisse ulteriormente suddivisa, concentrandosi su ciascun artista, riconduce all’impostazione adottata da Alberto Boatto per gli esponenti della pop art. Egli infatti, in *Pop art in U.S.A.*³⁹⁵, riservava una sezione conclusiva composta da una selezione di dichiarazioni e una raccolta bibliografica, rigorosamente suddivise per ogni artista presentato nel saggio.

Volpi, quindi, predilige la stessa fruibilità del contenuto bibliografico ma, soprattutto, da Boatto attinge dalle dichiarazioni degli artisti da lui riportate nel suo volume, attraverso una selezione tra riviste e cataloghi americani.

³⁹² Trucchi, *Arte in USA dopo il 1945* cit., p. 13.

³⁹³ Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit., p. 109.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ Boatto, *Pop art in U.S.A.* cit.

Queste dichiarazioni sono riprese da Volpi a completamento delle biografie degli artisti pop, dimostrando un'impostazione che riporta al lavoro da lei compiuto alcuni anni prima nel redigere il catalogo della mostra dell'espressionismo a Palazzo Strozzi³⁹⁶.

Quest'ultimo mostrava già l'interesse di Volpi nel servirsi di dichiarazioni dirette per dare voce alle parole espresse dagli stessi artisti, esplicative della loro poetica. Grazie anche al diverso arco temporale preso in esame, le dichiarazioni, che nel catalogo del '64 erano solo talvolta selezionate per ampliare l'immagine dell'artista, in questa sede diventavano fondamentale strumento per mettere in risalto la personale espressione del singolo esponente dell'arte americana.

Come si vedrà in seguito, l'importanza delle dichiarazioni dirette sarà alla base della raccolta *Minimal Primario Concettuale*, curata da Marisa Volpi in collaborazione con Claudio Cintoli e probabilmente ideata nello stesso arco temporale, conseguentemente al ritorno dagli Stati Uniti³⁹⁷.

³⁹⁶ Volpi e Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura* cit.

³⁹⁷ Volpi e Claudio Cintoli (a cura di), *Minimal Primario Concettuale* cit. Tra gli studi presentati da Volpi, che approfondiscono le ricerche artistiche americane, è necessario ricordare anche i fascicoli numeri 101 e 102 della collana "L'arte moderna" di Fabbri editore dedicati alla pop art, pubblicati sulla Nuova Edizione datata 1975. Cfr. Volpi, *La Pop Art I*, in "L'arte moderna", n. 101, Fabbri, Milano 1975, pp. 129-160; Ead., *La Pop Art II*, ivi, n. 102, Fabbri, Milano 1975, pp. 161-192. La datazione qui riportata si riferisce alla Nuova Edizione della collana Fabbri; è possibile, però, ritenere che i due fascicoli firmati da Volpi vennero pubblicati nel 1977, così come segnalato nelle carte di lavoro conservate dalla studiosa. Carte di Marisa Volpi, Roma.

3.3 L'esperienza americana al ritorno in Italia

3.3.1 Le fondamenta per un'attività espositiva nella sede di "QUI arte contemporanea"

La presenza di Marisa Volpi al numero 525 di Via del Corso è segnalata per la prima volta, sulle pagine della rubrica *QUI incontri* di "QUI arte contemporanea", il giorno 28 ottobre 1966, ricordata come attiva uditrice al dibattito *Dada cinquant'anni dopo*, tenuto da Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Achille Perilli e Cesare Vivaldi, in occasione della presentazione dell'omonima mostra documentaria negli spazi della rivista³⁹⁸.

Durante il soggiorno americano di Volpi la sede aveva, infatti, accolto una prima esposizione il 26 luglio 1966, in concomitanza con la presentazione del primo numero di "QUI arte contemporanea", dedicata alle opere degli artisti fondatori della rivista, Capogrossi, Colla, Fontana, Leonardi, Sadun, e una seconda, di carattere storiografico, realizzata appunto il 28 ottobre dello stesso anno, in occasione dei cinquant'anni del movimento dada. Le mostre, ancora prive di catalogo, esprimevano, sin dagli esordi, come gli intenti di "QUI arte contemporanea" fossero quelli di affiancare al supporto cartaceo della rivista, la vitalità di un luogo d'incontro e di dibattiti, che si presentava al pubblico con l'appellativo di "Centro di Documentazione d'Arte"³⁹⁹.

Le fondamenta su cui si stava costruendo il progetto di "QUI arte contemporanea" rappresentava pertanto un terreno fertile per l'imminente ritorno di Marisa Volpi dagli Stati Uniti che la trovava rafforzata da quanto visto e dall'"apertura mentale" verso le avanguardie, desiderosa, quindi, di intraprendere un progetto a Roma che fosse affine, come da lei

³⁹⁸ *QUI incontri: I cinquant'anni di dada*, in "QUI arte contemporanea", n. 3, marzo 1967, p. 7.

³⁹⁹ Cfr. (senza titolo), ivi, n. 2, novembre 1966, p. 8. In merito alla mostra di apertura della sede di "QUI arte contemporanea" si vede Lea Mattarella, *QUI arte contemporanea tra opere e parole*, in "QUI arte contemporanea 1966-1977", n. 18, ottobre 2012, p. 66. Mattarella, riprendendo il comunicato stampa della mostra inaugurale, conservato nel fondo della Galleria Ediuropa, ricostruisce come, oltre agli artisti fondatori, avevano esposto nell'occasione Pol Bury, Enrico Castellani, Carlo Lorenzetti, Gastone Novelli, Toti Scialoja e Antonio Scordia. Nelle sale, inoltre, era presente una "vetrina" riservata al futurismo, connessione diretta con i contenuti della rivista.

ricordato, a quanto Luciano Pistoï con l'amica Carla Lonzi avevano ormai consolidato con la Galleria Notizie a Torino⁴⁰⁰.

Durante gli anni di formazione di "QUI arte contemporanea", infatti, le presentazioni in catalogo che Carla Lonzi firma per la Galleria Notizie, in particolare dando spazio a giovani artisti come Giulio Paolini e Luciano Fabro, rappresentano significative premesse che, come vedremo in seguito, saranno certamente di riferimento per le ricerche che Marisa Volpi consoliderà sull'asse Torino-Roma⁴⁰¹.

È nel secondo numero della rivista, uscito nel novembre del 1966 e quasi interamente dedicato alla XXXIII Biennale di Venezia, che Volpi partecipa con un contributo frutto dell'esperienza oltreoceano che, come evidenziato, si riallaccia alle quattro interviste sul campo già pubblicate su "La Fiera Letteraria" in concomitanza con l'inaugurazione della rassegna veneziana⁴⁰².

L'apertura sull'America, a cui Volpi inizia a contribuire, diventa quindi fondamentale per una rivista dal carattere dichiaratamente internazionale, che si era palesato sin dal primo numero con la pubblicazione dei singoli contributi affiancati dalla corrispondente traduzione in inglese⁴⁰³.

Ma è in particolare dall'anno 1967 che "QUI arte contemporanea" si presenta, attraverso le proposte di Marisa Volpi, come lo spazio adatto per un aggiornamento per il pubblico romano che fosse in grado di consolidarsi su due binari paralleli, quali le pagine della rivista e la sua sede espositiva.

È proprio in quest'anno che lei sfrutta i due canali di comunicazione in modo complementare e funzionale all'interpretazione del processo di rinnovamento del linguaggio dell'arte, a partire da uno sguardo su New York, presentando così sulla rivista gli approfondimenti

⁴⁰⁰ Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 175.

⁴⁰¹ Nello specifico tra 1965 e il 1967 Carla Lonzi presenta alla Galleria Notizie le mostre *Accardi Castellani Paolini Pistoletto Twombly* (28 maggio-15 giugno 1965); *Giulio Paolini* (dall'11 novembre 1965); *Getulio Alviani* (2-9 febbraio 1966); *Carla Accardi* (dal 21 maggio 1966); *Opere di Luciano Fabro* (dal 20 gennaio 1967).

⁴⁰² Volpi, *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)* cit., p. 18 / 27-31; Ead., *Padiglione Americano* cit., pp. 32-34.

⁴⁰³ È significativo ricordare come, in quest'ottica internazionale, dal secondo numero della rivista "QUI arte contemporanea", fino al numero quarto del novembre 1967, compaia nel coordinamento redazionale, oltre a Volpi, Carandente e D'Angelo, anche il nome di Alberto Boatto che, forte dell'esperienza americana, aveva pubblicato quell'anno il volume *Pop art in U.S.A.* cit.

relativi alle principali ricerche in corso negli Stati Uniti e, d'altro canto, mettendo in luce, nella sede di "QUI arte contemporanea", quanto di autonomo e assolutamente all'avanguardia si stava parallelamente esprimendo in Italia.

È importante ricordare la continuità che questo metodo di lavoro congiunto aveva con gli intenti del progetto della rivista, espressi sin dalla sua fondazione, e che dal riesame delle avanguardie storiche intendeva ridefinire il ruolo dell'arte italiana proprio in relazione al contesto americano⁴⁰⁴.

La visita degli studi degli artisti della nuova astrazione prima, e l'incontro con le nuove ricerche della minimal art degli artisti inglesi e americani poi, esposte per la prima volta al Jewish Museum in occasione della mostra *Primary Structures*, sono lo specchio dei contributi *Visione e colore a New York*, che Volpi firma sul terzo numero di marzo, e *Strutture primarie e Minimal Art*, da lei pubblicato sul quarto numero di novembre dello stesso anno⁴⁰⁵.

Ai due articoli per la rivista, espressione di un aggiornamento sul campo rispetto alle ricerche newyorkesi, corrispondono le prime due mostre presentate in catalogo da Marisa Volpi, presso la sede di "QUI arte contemporanea": *Immagini del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato*, nell'aprile del '67, e *La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini*, inaugurata nel mese di giugno⁴⁰⁶.

Si tratta dell'effettivo esordio di una programmazione stabile nella sede di "QUI arte contemporanea", dichiarato proprio a partire dalla mostra *Immagine del colore*, corredata per la prima volta da un catalogo di presentazione, un pieghevole dal formato quadrato che portava la numerazione "1", come a collocare precisamente un punto d'inizio⁴⁰⁷.

D'altro canto è dall'anno 1967 che si struttura parallelamente, sulle pagine della rivista, la già citata rubrica *QUI incontri*, finalizzata a raccontare le attività che la sede di "QUI arte

⁴⁰⁴ Martore, *La tradizione del nuovo in «Qui arte contemporanea»* cit., pp. 55-56.

⁴⁰⁵ Volpi, *Visione e colore a New York*, in "QUI arte contemporanea", n. 3, marzo 1967, pp. 32-38; Ead., *Strutture primarie e Minimal Art* cit., pp. 29-35.

⁴⁰⁶ Volpi, *Immagini del colore* cit., pp. 123-124; Ead., *La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 3, Roma dal 21 giugno 1967, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 121-122.

⁴⁰⁷ Volpi, *Immagini del colore* cit., pp. 123-124.

contemporanea” proponeva al pubblico romano, dichiarando così l’esigenza di documentare la vitalità che lo spazio al numero 525 di Via del Corso stava dimostrando.

Era, infatti, diventata una consuetudine far seguire, a distanza di una settimana da ciascuna inaugurazione, un dibattito incentrato sul tema della mostra esposta nella sede della rivista e volto a dar voce agli artisti chiamati a intervenire in un confronto con i principali critici d’arte romani e con il pubblico⁴⁰⁸. Tale impostazione, tesa a collocare l’artista al centro di uno scambio diretto con i suoi interlocutori, viene ricordata da Lorenza Trucchi come una delle “maggiori novità” dello spazio espositivo⁴⁰⁹, non lontana da quell’approccio che, come dimostrato, veniva largamente sfruttato nella programmazione della Libreria Einaudi di Roma.

Il ruolo ricoperto da Volpi nella presentazione delle mostre di “QUI arte contemporanea” non poteva non trarre vantaggio dall’attività di “consulente artistica”, sviluppata nelle sale del Gardella della Libreria di Via Veneto nei primi anni Sessanta.

La libreria romana dell’Einaudi, così come del resto la sede di “QUI arte contemporanea”, venivano, infatti, adibiti a spazi espositivi strettamente connessi a un’attività editoriale, per tanto naturalmente propensi a ospitare dibattiti, ai quali erano già avvezzi con le presentazioni delle novità librarie⁴¹⁰.

È quindi indicativo sottolineare, a riprova dei molteplici punti d’incontro tra le due realtà, come nel 1964 Marisa Volpi avesse recensito sulle pagine dell’“Avanti!” la monografia, con prefazione di Cesare Brandi, sull’artista Alberto Burri edita dalla casa editrice Editalia. La recensione di Volpi coincise, di fatto, con la presentazione del volume presso le sale della

⁴⁰⁸ I dibattiti venivano riportati sinteticamente sulle pagine della rubrica *QUI incontri* con un corredo di fotografie che, come ricordato da Francesca Gallo, si collocavano “a metà strada tra ufficialità e mondanità”. Si veda Francesca Gallo, “*QUI arte contemporanea*”: *il presente nel solco della modernità* cit., p. 60.

⁴⁰⁹ Lorenza Trucchi, *Galleria editalia 1966-1986*, in *Qui arte contemporanea venti anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 104, Roma 3 dicembre 1986-7 gennaio 1987.

⁴¹⁰ In tal senso, tra le attività che la sede di “QUI arte contemporanea” accoglie durante l’anno 1966 vi è anche la presentazione dei primi due volumi della nuova collana dell’Editalia, «Grafica del Costume».

Libreria Einaudi in un confronto con lo stesso Burri alla presenza di Cesare Brandi, Lidio Bozzini e Giulio Carlo Argan⁴¹¹.

L'esperienza da lei acquisita negli anni di collaborazione congiunta per la Libreria Einaudi e per il quotidiano l'“Avanti!” diviene quindi chiave di lettura per comprendere l'impostazione su cui si stava consolidando la programmazione nella sede di “QUI arte contemporanea”, sviluppata certamente su nuovi mezzi di divulgazione e nuove esigenze dal carattere internazionale, ma pur sempre rivolta a fornire gli strumenti adatti per una comprensione del contemporaneo.

La mostra *Immagine del colore*, in questa direzione, venne da una parte sostenuta e preceduta, come sottolineato, da un contributo di stampa internazionale firmato da Volpi sulle pagine della rivista e, d'altra, approfondita il 19 aprile, a una settimana dall'apertura, da un dibattito nel quale la stessa Volpi, Maurizio Calvesi e Giuseppe Gatt, intervistavano gli artisti Carla Accardi, Marcia Hafif e Giulio Turcato, protagonisti dell'esposizione (fig. 27)⁴¹².

In linea con le esigenze espresse dalla rivista, Volpi sembra contribuire in prima persona a ristabilire quel colloquio tra artista, critico e pubblico che era stato riconosciuto, in relazione alla dilagante comunicazione di massa, ormai come “snaturato”⁴¹³.

In questo difficile percorso che partiva dalla consapevolezza che “l'arte è fatta per pochi e, nei periodi di difficile focalizzazione della forma, come quello odierno per pochissimi”⁴¹⁴, l'intervento di Marisa Volpi si presentava quindi audace poiché capace di creare un *fil rouge* tra Italia e Stati Uniti, proteso sempre più a ridurne le distanze.

In tal senso con l'articolo *Visione e colore a New York*, Volpi indagava attorno alle ricerche cromatiche con le quali si era direttamente confrontata tra gli studi degli artisti newyorkesi

⁴¹¹ Volpi, *Dalla materia sordida e ripugnante un risultato di classica bellezza*, in “Avanti!”, Mercoledì 20 maggio 1964, p. 3. Si veda a tal proposito le fotografie riportate in Margozi, *La Galleria nazionale d'arte moderna e l'Editalia. Circostanze, tangenze, personaggi* cit., p. 30, e in Mattarella, *QUI arte contemporanea tra opere e parole* cit., p. 65, dove sono immortalati due momenti della presentazione della monografia su Alberto Burri datati 1964 e, a mio avviso, da ricondurre, con ogni probabilità, agli spazi della Libreria Einaudi di Via Veneto.

⁴¹² Le informazioni relative al dibattito sono state reperite da un invito conservato nel fondo della Galleria Edieuropa e dal contributo *QUI incontri: Immagini del colore*, in “QUI arte contemporanea”, n. 4, novembre 1967, p. 7.

⁴¹³ *Editoriale* cit., p. 11.

⁴¹⁴ *Ibid.*

vicini alla nuova astrazione, attraverso una lettura, però, che aveva come riferimento costante l'apporto decisivo dell'arte europea e nello specifico delle ricerche di Matisse⁴¹⁵.

La scelta del titolo, inoltre, richiamava alla memoria la mostra *Visione-colore* presentata dal Centro Internazionale d'Arte e del Costume a Palazzo Grassi tra il giugno e l'ottobre del 1963, come a rimarcare ancora una volta una linea cronologica capace di ricostruire le premesse all'interno delle quali collocare le ricerche americane, anche attraverso una scelta oculata del linguaggio⁴¹⁶.

Secondo un procedimento inverso ma allo stesso modo espressione di una calibrata scelta linguistica Volpi, intitolando la corrispettiva mostra nella sede di "QUI arte contemporanea" *Immagini del colore*, si rifaceva, invece, al catalogo dell'esposizione americana *The responsive eye*, presentata nel 1965 da William Seitz presso il MoMA di New York⁴¹⁷.

Della mostra americana, dedicata alle ricerche volte a "colpire le pure facoltà percettive dell'occhio", Volpi aveva recensito nel '65 il catalogo sulle pagine della rivista "La Biennale di Venezia", soffermandosi su un'attenta analisi relativa alla suddivisione delle singole parti sulle quali si era impostata l'esposizione. La prima delle sei sezioni, comprendente una selezione di artisti dell'espressionismo astratto della Scuola di New York, la cui ricerca si era spinta a "riorganizzare la struttura del quadro senza rinunciare ai vantaggi originati dalla tecnica del 'dripping' ", era stata intitolata dal curatore Seitz *The color image* e tradotta da Volpi nell'articolo come "Immagine-colore"⁴¹⁸.

La volontà di inquadramento storico e internazionale dal quale muovere nella presentazione delle ricerche nazionali risultava quindi certamente esplicita a un pubblico esperto, ma allo

⁴¹⁵ Volpi, *Visione e colore a New York* cit., p. 33.

⁴¹⁶ Si vedano, a tal proposito, gli articoli Volpi, *L'interesse dell'esposizione nella retrospettiva di Jorn*, in "Avanti!", 13 ottobre 1963, p. 3; Ead., *Visione e Colore*, in "La Biennale di Venezia", anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, p. 64.

⁴¹⁷ William C. Seitz, *The responsive eye*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 23 febbraio-25 aprile 1965), Museum of Modern Art, New York 1965.

⁴¹⁸ Volpi, *The responsive eye*, in "La Biennale di Venezia", anno XV, n. 57-58, settembre 1965, pp. 80-81. Tra gli artisti della sezione erano segnalati come maestri Kenneth Noland e Morris Louis, ricordando esposti, inoltre, Gene Davis, Ellsworth Kelly oltre a Piero Dorazio. In catalogo Seitz così li descriveva: "In contrast to painters of the de Stijl or constructivist traditions or to Albers and Vasarely the color imagists are poetic, even romantic in approach. They art antiprogrammatic: their colors are chosen freely and subjectively with at most a passing thought to scientific or theoretical principles. The bold color images arrest the eye immediately, like billboards, but retain interest because of their beauty, live interaction of color, sensations of advancement or recession, lateral movement, spatial radiation, and subtleties of formal adjustment not at first apparent." (Seitz, *The responsive eye* cit., p. 13).

stesso tempo aveva il merito di presentare, anche a un bacino di fruitori più ampio, un aggiornamento che fosse significativo anche dal punto di vista linguistico.

La prima mostra che Volpi presenta nella sede di “QUI arte contemporanea” possiede alcune delle caratteristiche che, come si vedrà in seguito, saranno portanti nelle scelte alle quali contribuirà negli spazi della rivista, coinvolgendo, come primi tre artisti, Marcia Hafif, Carla Accardi e Giulio Turcato.

Eludendo ogni possibile “etichetta” sceglieva, perciò, di affiancare tre differenti generazioni, allo stesso modo capaci di inserirsi in un approccio internazionale “da Londra a New York”, ridimensionando l’importanza dell’età anagrafica se comparata all’attività artistica e mettendo semplicemente in risalto il “momento di emergenza di un linguaggio sicuramente significativo e qualificato”⁴¹⁹. Questo scambio generazionale si dichiarava quindi proteso a superare definizioni aprioristiche e, al contrario, volto a mostrare sperimentazioni comuni di autonome ricerche.

A partire dal colore, Volpi guardava alle ricerche astratte dei singoli artisti mettendo in luce due aspetti che vedremo centrali nell’indagine sul lavoro delle “avanguardie attuali”: l’utilizzo dei materiali e il rapporto con lo spazio.

Come ha segnalato Lea Mattarella, Volpi, in questa prima mostra da lei presentata a “QUI arte contemporanea”, ricordava le opere degli artisti portando in evidenza la sperimentazione da loro fatta sui diversi materiali e, nel caso specifico, rispetto al supporto della plastica, di fattura differente nei lavori di ognuno di essi: “Le plastiche spugnose, Turcato; le plastiche trasparenti strutturate in oggetti, Accardi; le plastiche opache in alcune recentissime ricerche, qui non esposte, la Hafif”⁴²⁰.

L’attenzione verso l’elemento materiale, emersa nella presentazione in catalogo, si colloca perciò come premessa dell’inchiesta *Tecniche e materiali* che, come verrà in seguito approfondito, coinvolgerà la stessa Volpi con Carla Lonzi e Tommaso Trini, proprio a partire da quello stesso anno, nella raccolta di una serie di interviste rivolte, tra i tanti artisti, anche a Carla Accardi e Marcia Hafif⁴²¹. Il fatto che sia proprio Volpi a occuparsi delle due artiste,

⁴¹⁹ Volpi, *Immagini del colore* cit., p. 124.

⁴²⁰ *Ibid.*; cfr. anche Mattarella, *QUI arte contemporanea tra opere e parole* cit., p. 68.

⁴²¹ Carla Lonzi, Tommaso Trini, Marisa Volpi Orlandini, *Tecniche e materiali*, in “marcatré”, n. 37/38/39/40, maggio 1968, pp. 66-85 (ora in Lonzi, *Scritti sull’arte* cit., pp. 560-608). Le sole interviste di Volpi sono state ripubblicate, con i nomi dei singoli artisti, in Volpi, *Artisti contemporanei. Interviste* cit., pp. 41-65.

indagando sul loro personale lavoro di ricerca cromatica in relazione al supporto utilizzato, riconduce ancora a un'esigenza di chiarezza rispetto a quanto la sede di "QUI arte contemporanea" si trovava in quel periodo a ospitare.

Immagini del colore è anche occasione per Marisa Volpi di guidare il pubblico dell'Editalia a un graduale avvicinamento a quelle indagini spaziali che, già dall'anno 1966, avevano condotto l'opera d'arte dalla parete allo spazio⁴²².

Tra le opere citate in catalogo, infatti, Volpi riferisce anche della "capanna" di Carla Accardi, presentando il suo lavoro come "un modo di avvertirci che l'occhio può trascinare con sé tutti sensi verso una fluida e costante curiosità di vivere"⁴²³.

La "capanna", così originalmente chiamata da Marisa Volpi, venne fotografata nelle sede di "QUI arte contemporanea" nel momento di essere "vissuta" da alcuni visitatori nella giornata inaugurale della mostra (fig. 26), costituendo, così, una prima testimonianza del dialogo che Volpi aveva fin da subito cercato di instaurare con la Galleria Notizie di Luciano Pistoia e, nello specifico, con le ricerche presentate da Carla Lonzi.

La documentazione fotografica porta, infatti, a identificare la "capanna" con la *Tenda* di Carla Accardi esposta alla Galleria Notizie nel maggio 1966, in occasione della personale dell'artista presentata in catalogo da Lonzi⁴²⁴. Come ricorda Iamurri, il "laconico testo" firmato da Lonzi sarebbe stato, in seguito, oggetto di approfondimento nel giugno dello stesso anno nella conversazione tra Lonzi e Accardi pubblicata su "marcatré" per la serie *Discorsi*, proprio a partire da una dettagliata descrizione dell'"opera più straordinaria tra quelle esposte da Notizie, la *Tenda*"⁴²⁵. Immagini relative all'opera vennero pubblicate a corredo della conversazione presentata da Lonzi su "marcatré", contributo che, con ogni probabilità, si presentò a Volpi come importante aggiornamento rispetto a quanto di nuovo nel 1966 stava alimentando il panorama italiano⁴²⁶.

⁴²² Si veda Calvesi, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura* cit., pp. 25-28.

⁴²³ Volpi, *Immagini del colore* cit., p. 123.

⁴²⁴ Lonzi, *Carla Accardi*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, dal 21 maggio 1966, ora in Ead., *Scritti sull'arte* cit., p. 450.

⁴²⁵ Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 160. Si veda anche Ead., *Una cosa ovvia. Carla Accardi, Tenda, 1965-66*, in "L'uomo nero", anno XIII, n. 13, dicembre 2016, pp. 150-165.

⁴²⁶ Lonzi e Carla Accardi, *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi* cit., pp. 375-379.

I *Discorsi* di Lonzi, infatti, iniziarono a essere pubblicati durante il soggiorno americano di Marisa Volpi, ma coincisero con gli stessi numeri di ripresa della collaborazione di Volpi con la rivista di Eugenio Battisti, le cui pagine possono quindi essere lette come esplicito momento di confronto tra le due allieve di Roberto Longhi, significative per quanto Volpi avrebbe in seguito sperimentato nella sede di “QUI arte contemporanea”⁴²⁷.

⁴²⁷ Come evidenziato, Marisa Volpi torna a pubblicare su “marcatré” nell’aprile del 1966, nello stesso numero in cui Lonzi presenta per la prima volta la serie *Discorsi*. Si veda Volpi, *Ettore Colla* cit., pp. 306-310; Lonzi e Luciano Fabro, *Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro* cit., pp. 375-379.

3.3.2 *La terza dimensione nell'“estate calda dell'immagine”*

Verso la fine di maggio, a poche settimane di distanza dalla conclusione della mostra *Immagini del colore*, Volpi è chiamata ad intervenire al *Convegno della critica d'arte della nuova generazione*, incentrato, nello specifico, su *Il problema dello spazio nella ricerca artistica odierna*, tenutosi ad Amalfi in occasione della mostra intitolata *L'impatto percettivo*⁴²⁸.

Il convegno della “giovane critica”, chiamata a dibattere attorno al tema di una spazialità “sempre più diretta e concreta” capace di far “convergere pittura e scultura oltre i loro limiti tradizionali nella costituzione di ‘ambienti’ articolati”, rappresentava l'*incipit* di un argomento che avrebbe segnato le principali mostre presentate in tutta Italia nel corso dei mesi estivi⁴²⁹.

A riguardo Renato Barilli, facendo il punto sulle mostre dell'estate del '67, coglieva l'occasione di premettere come il convegno di Amalfi avesse rappresentato anche “una specie di censimento della giovane critica, una anagrafe delle ‘presenze’ operanti, con relativo cartellino clinico, con l'indicazione del gruppo e della ‘linea’ di appartenenza”. Barilli constatava, in particolare, la presenza predominante della “scuola romana” che si dimostrava nella partecipazione, come relatori, dei critici Maurizio Calvesi e Filiberto Menna insieme a Maurizio Fagiolo, Alberto Boatto, Giorgio De Marchis, Giuseppe Gatt e Marisa Volpi. Essi si distinguevano inoltre, secondo Barilli, per appartenere a una “linea critica, nascente soprattutto dall'insegnamento di Argan, di estrema chiarezza e rigore”⁴³⁰.

Se, quindi, la partecipazione di Marisa Volpi veniva ricondotta a una precisa impostazione di area romana e precisamente arganiana, è necessario però sottolineare come il suo ruolo all'interno del dibattito sul concetto spaziale si fosse consolidato a partire dal confronto diretto con l'arte americana.

⁴²⁸ È la stessa Volpi a riferire del convegno, sulle pagine della rubrica *Opere viste* della rivista di Lidio Bozzini, in un resoconto sulle principali attività proposte in Italia durante i mesi estivi; si veda Volpi, *L'estate calda dell'immagine*, in “QUI arte contemporanea”, n. 4, novembre 1967, pp. 39-43. In merito al convegno si veda anche Renato Barilli, *L'estate delle mostre* cit., pp. 22-30, cit. in Francesca Gallo, “*QUI arte contemporanea*”: *il presente nel solco della modernità* cit., p. 72.

⁴²⁹ Renato Barilli, *L'estate delle mostre* cit., p. 22. Sul concetto di “scuola romana della critica” si veda l'opinione della stessa Volpi espressa nell'intervista di Federica Pirani, *Intervista a Marisa Volpi*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura* cit., p. 387.

⁴³⁰ Barilli, *ivi*, pp. 22-23.

È proprio in questi mesi che, sulla rivista “Problemi”, compare il suo contributo dedicato al collezionismo d’avanguardia, nel quale metteva in luce, grazie alla visita alle abitazioni dei collezionisti americani, come l’arte oltreoceano avesse ridefinito il rapporto tra opera e spazio; precisava così, come “l’elemento di profonda modificazione che il quadro americano ha imposto alle architetture vecchie e nuove nelle quali è stato inserito, è molto importante per comprendere come finalmente l’opera d’arte sia diventata un elemento stesso del paesaggio sociale e fisico dal quale è stata espressa”⁴³¹.

Forte, quindi, di una consapevolezza rispetto alla componente spaziale del “quadro americano” Volpi, dall’esperienza newyorkese, aveva assimilato anche quanto visto nella mostra *Primary Structures* del Jewish Museum alla quale, come ricordato, dedicherà nel novembre del 1967 il saggio su “QUI arte contemporanea”, *Strutture primarie e Minimal Art*⁴³².

A fronte di tali considerazioni, il suo intervento ad Amalfi ha come diretta conseguenza la presentazione presso la sede di “QUI arte contemporanea” della mostra *La terza dimensione: Jannis Kounellis, Renato Livì, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini*, dimostrazione evidente della viva partecipazione di Volpi al dibattito in corso⁴³³.

L’esposizione, inauguratasi il 21 giugno 1967, radunava un gruppo evidentemente diversificato di artisti che, tra ricerche più affini allo spettacolo e altre di carattere più propriamente architettonico, dimostravano la comune esigenza di operare oltre lo spazio della tela, ma nello spazio reale. Così, infatti, dopo un elenco delle particolarità dei singoli artisti, poste a confronto tra loro, Volpi scriveva in catalogo:

Se ci si chiede allora come il titolo della mostra si proponga di accumulare ricerche così differenziate, diremo che esso è occasionato da una riflessione ormai corrente, secondo cui il limite della bidimensionalità entro il quale si sono dibattute tutte le formulazioni formali del pensiero artistico dall’impressionismo ad oggi, sembra contestato dal bisogno di vivere e far vivere direttamente nello spazio che ci circonda, di rendere questo spazio fantastico, regolato, adatto al ritmo assolutamente nuovo dell’esistenza moderna e ad una sensibilità insieme più schietta e spregiudicata, ma anche più inerme e più pericolosamente compressa dalla quantità enorme di stimolazioni insensate cui la sottopone il conformismo della civiltà industriale.

⁴³¹ Volpi, *Premesse e caratteri del collezionismo d’avanguardia negli Stati Uniti* cit., p. 203 / 234.

⁴³² Volpi, *Strutture primarie e Minimal Art* cit., pp. 29-35.

⁴³³ Volpi, *La terza dimensione* cit., pp. 121-122.

Gli artisti esposti rispondono a nostro avviso, in modo sia pure del tutto diverso, a questa stessa esigenza di invadere lo spazio reale, di sottoporlo alla loro fantasia⁴³⁴.

Lorenza Trucchi sulle pagine di “Momento sera” segnalava l’interesse della mostra a “QUI arte contemporanea”, per aver ricostruito un gruppo completamente eterogeneo di artisti ma formatosi attorno al tema della “terza dimensione”, dimostrando l’importanza di superare le mere divisioni di “tendenza” legate a un’analisi di tipo formale, a favore, invece, di una riflessione sui possibili risultati comuni⁴³⁵.

Se si prendono, infatti, in esame i nomi di coloro che in quell’occasione vennero chiamati a esporre nella sede di “QUI arte contemporanea” emerge come Marisa Volpi fosse stata capace di creare, negli spazi della rivista, un luogo di scambio e di confronto anche rispetto alla sua personale esperienza, oltre che di critica d’arte, anche di docente negli Istituti d’Arte romani.

In questo modo tra artisti come Jannis Kounellis e Pino Pascali, i cui nomi stavano parallelamente ravvivando la scena romana con le mostre alla galleria L’Attico di Fabio Sargentini, erano presentate a confronto, oltre alle opere di Sergio Lombardo, anche quelle di Renato Livi, Carlo Lorenzetti e Giuseppe Uncini. Questi ultimi, insieme a Marisa Volpi, avevano da poco iniziato a insegnare presso l’Istituto d’Arte dell’Arredo e della Decorazione della Chiesa, fondato nel 1966 dal pittore Enzo Rossi⁴³⁶.

La storica dell’arte e amica Maria Teresa Benedetti, anche lei negli stessi anni parte del collegio docenti dell’Istituto di Enzo Rossi, ricorda come Marisa Volpi fosse stata in grado di

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ Lorenza Trucchi, *Terza dimensione a «QUI arte contemporanea»*, in “Momento sera”, Venerdì 14-Sabato 15 luglio 1967, p. 9.

⁴³⁶ La docenza di Marisa Volpi presso l’Istituto d’Arte di Enzo Rossi, dove insegnò dal 1966 al 1969, è stata affrontata da Orietta Rossi Pinelli, figlia del pittore Enzo Rossi, nell’intervento *Marisa Volpi e la scuola*, presentato il 13 maggio 2017 nelle *Giornate per Marisa Volpi* cit., di cui è possibile consultarne l’abstract all’indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/notizie-dallo-studio-13-maggio-2017/> (16 maggio 2017). Si veda inoltre, a tal riguardo, Daniela De Angelis, *Intervista a Nunzio*, in Andrea Bonavoglia, Luca Barreca, Simone Battiato, Francesco Calia e Alessandro Reale (a cura di), *Arte in cattedra ai mercati di Traiano. Liceo Artistico Statale “Enzo Rossi” 1966-2016*, Gangemi Editore, Roma 2016. Precisazioni in merito agli anni di docenza di Volpi alla scuola di Enzo Rossi mi sono state gentilmente fornite dalla stessa Rossi Pinelli; pertanto rimando alla mia intervista a Orietta Rossi Pinelli, Roma 29 aprile 2017 (*Interviste*, pp. 312-315).

creare questa “saldatura tra l’insegnamento e le manifestazioni d’arte”, che di fatto si esprime in una ricerca nel valorizzare l’arte italiana proprio a seguito dell’esperienza americana⁴³⁷.

Una commistione di particolare interesse se si considera che, presso la galleria di Sargentini, si era inaugurata, proprio alcune settimane prima, la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra* che andò a rappresentare la “svolta ‘antropologica’ del modo di fare arte”⁴³⁸.

Marisa Volpi nel catalogo de *La terza dimensione* riferiva proprio delle più recenti opere esposte all’Attico come *Margherita di fuoco* di Kounellis e *9 mq. di pozzanghere, 1 mc. di terra e 2 mc. di terra* di Pascali, ricordando come nei due artisti vi fosse la volontà di portare “lo ‘choc’ della vita in una tradizione artistica isterilita dalla forma” attraverso l’utilizzo di mezzi completamente nuovi⁴³⁹.

In assenza di un elenco delle opere esposte nella sede di “QUI arte contemporanea”, una veduta della sala, immortalata da una fotografia di repertorio, ha permesso di svelare la presenza di “pezzi di barche che calano a picco, pesci” che ricostruivano un paesaggio “tutto immacolatamente bianco [...], decolorato si direbbe (un mondo dopo il diluvio)” spezzato, però, da un esemplare della serie dei *Supercomponibili* di Sergio Lombardo (fig. 28)⁴⁴⁰.

L’incontro tra due opere così diverse aveva il merito di far risaltare i tratti distintivi delle singole ricerche, per un discorso ad ampio raggio che mostrava le caratteristiche dei diversi approcci al concetto spaziale.

Come ricorda Calvesi, un aspetto rappresentativo degli *environments* romani era quello di non limitarsi semplicemente a occupare uno spazio ma, al contrario, di “articolarlo plasticamente”

⁴³⁷ Si veda a riguardo la mia intervista a Maria Teresa Benedetti, 19 maggio 2017 (*Interviste*, pp. 316-320). Gli artisti e colleghi Livi, Lorenzetti e Uncini saranno in seguito coinvolti ripetutamente da Volpi nella programmazione espositiva nella sede di “QUI arte contemporanea”. Si rimanda, inoltre, al regesto in tesi *Mostre, incontri, dibattiti nella sede di “QUI arte contemporanea” (1966-1980)*, pp. 245-255. Cfr. anche Menna e Volpi, *Nuova astrazione* cit., dove già nel 1965 i nomi dei tre artisti vengono associati a quello di Marisa Volpi.

⁴³⁸ Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un’avventura* cit., p. 28. In merito alle opere esposte nella mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, inaugurata a L’Attico l’8 giugno 1967, si veda Luca Massimo Barbero, *Roma: territori di confine. L’Attico di Fabio Sargentini*, in Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L’Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 28 ottobre 2010-6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010, p. 21.

⁴³⁹ Volpi, *La terza dimensione* cit., p. 122.

⁴⁴⁰ *Ibid.*; Accenni relativi alle opere in mostra sono rintracciabili anche nell’articolo A.B., *La terza dimensione*, in “Il Messaggero”, 17 luglio 1967, p. 10. In merito alle opere di Kounellis si segnalano in mostra “immagini prese dal mondo della natura”.

o, come nel caso di Pascali, “proiettarlo fuori dai suoi stessi limiti”, dimostrando, nelle proposte italiane, una posizione autonoma e originale rispetto a quelle che erano le ricerche statunitensi⁴⁴¹.

Volpi, pertanto, presenta nella sede di “QUI arte contemporanea” le opere di Pascali, esposte per la prima volta nell’inverno del 1966 all’Attico, creatrici di un enigmatico paesaggio marino che, visibili soltanto per metà e piantate sulla parete e sul pavimento, avevano la capacità di creare quell’impressione di “sfondamento” evocativa di un mondo altro oltre al perimetro della sala⁴⁴².

Il mondo costruito da Pascali è, secondo Barbero, un “mondo italiano, mediterraneo, profano e magico”⁴⁴³, pertanto rappresentativo di un linguaggio assolutamente autonomo, ancor più messo in risalto se posto in dialogo con le serie dei *Supercomponibili* di Lombardo che, al contrario, si proponevano di essere volutamente distanti da quell’arte protesa a porgere “una mano alle nostre private fantasie”⁴⁴⁴.

Nel confronto tra le diversità di approccio è interessante evidenziare come le ricerche di Sergio Lombardo furono oggetto di particolare approfondimento proprio in occasione della mostra a “QUI arte contemporanea”, come testimoniato dalla recensione pubblicata da Tullio Catalano su “Flash” che, partendo dalla constatazione dell’“assoluta estraneità” dei protagonisti chiamati a esporre, sottolineava l’esigenza di soffermarsi proprio sull’artista dei *Supercomponibili*, al fine di valorizzare anche “la portata della sua opera meno recente”⁴⁴⁵.

È da evidenziare come soprattutto la presentazione dei lavori di Lombardo in mostra rappresentava un elemento di congiunzione e di riflessione rispetto alle parallele ricerche

⁴⁴¹ Maurizio Calvesi, *Cronache e coordinate di un’avventura* cit., p. 28.

⁴⁴² Una versione simile delle opere esposte nella sede di “QUI arte contemporanea”, e riconoscibili in fotografia, era stata presentata all’Attico in occasione della seconda fase della personale dell’artista: *Pino Pascali. Nuove sculture* (catalogo della mostra, Galleria L’Attico, Roma 29 ottobre-21 novembre; 21 novembre-3 dicembre 1966); informazioni riguardanti la mostra sono liberamente consultabili all’indirizzo http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/pino_pascali_nuove_sculture (29 marzo 2017). Se si confronta la documentazione fotografica di entrambe le esposizioni, emerge come le opere dal titolo *Barca che affonda* e *Delfino*, presentate all’Attico, furono riproposte nella sede di Via del Corso con alcune variazioni di tipo cromatico e nelle scelte espositive.

⁴⁴³ Barbero, *Roma: territori di confine. L’Attico di Fabio Sargentini* cit., p. 33.

⁴⁴⁴ Volpi, *Sergio Lombardo*, catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Bari 1968, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., p. 128.

⁴⁴⁵ Tullio Catalano, «La terza dimensione»: *QUI arte contemporanea, Via del corso 525*, in “Flash”, luglio 1967, p. 8.

oltreoceano. Sul finire dell'anno è la stessa Volpi a pubblicare una serie di approfondimenti sull'artista, comparsi in concomitanza con il già citato saggio sulla mostra da lei vista nel 1966 al Jewish Museum di New York⁴⁴⁶.

In particolare, Volpi interviene in dicembre su "marcatré", pubblicando un contributo dedicato al lavoro dell'artista, volto a presentare un'analisi che rilevava le affinità della sua ricerca con alcune delle proposte minimaliste viste alla mostra newyorkese *Primary Structures*:

Le grandissime strisce curve rosse e bianche che si svolgono su una enorme parete recano il minimo del messaggio estetico, il minimo dell'effetto lirico, le aspettative del nostro sensazionalismo sono deluse e tuttavia questo "quasi niente" che ci è di fronte è in qualche modo grandioso quindi ci costringe a pensare, ci circonda con la sua ambigua perfezione, con la sua ambigua specchiante duttilità⁴⁴⁷.

Prendendo quindi in considerazione una similitudine d'intenti con le proposte dilaganti oltreoceano, Volpi mette a fuoco l'assimilazione dell'eredità dell'informale e, allo stesso tempo, l'importanza dell'elemento materiale in Lombardo, mostrando così la solidità delle radici sulle quali si impostava il suo lavoro:

Ha preferito lasciare la pittura e adottare un materiale che garantisce da solo un'eccitazione creativa: la formica, per il suo aspetto usuale, e qualche volta repugnante, nelle cose false che rievoca (si ricordi il cellofane di Burri). Con essa egli è costretto ad una semplificazione preliminare, ad un lavoro di intaglio, di incastro in cui il gusto di giocare l'immagine, precedentemente risolto superficialmente in ritmi di alternanze da balletto, si solidifica lungo il processo di strutturazione dell'oggetto, si sottopone alla verifica imposta dal materiale e dalle proprie esigenze di trattamento⁴⁴⁸.

L'importanza della scelta del materiale appare espressione di un confronto con una storia dell'arte contemporanea europea ma più propriamente italiana, come espressamente rievocato prendendo ad esempio l'utilizzo del "cellofane" da parte di Alberto Burri.

⁴⁴⁶ Volpi, *Strutture primarie e Minimal Art* cit., pp. 29-35; Si veda anche Volpi, *Notizie da Roma. Sergio Lombardo e Carmen Gloria Morales: incontro con Marisa Volpi*, in "b°t", n. 5, novembre 1967, pp. 22-24; Ead., *Sergio Lombardo*, in "marcatré", n. 34/35/36, dicembre 1967, p. 28; Ponente, Volpi, Kounellis, Lombardo, *Ponente, Volpi, Kounellis, Lombardo. Una conversazione allo studio di Lombardo*, in "Flash Art", anno II, n. 6, 15 gennaio-15 febbraio 1968, pp. 4-5.

⁴⁴⁷ Volpi, *Sergio Lombardo*, ivi, p. 28.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

Volpi sembra in questo modo avanzare una possibile chiave di lettura in grado di valorizzare il peso della ricerca sui materiali, come propria degli artisti nazionali, che stava venendo indagata nelle diverse aree d'Italia attraverso il lavoro congiunto che la vedeva coinvolta insieme a Lonzi e Trini nell'inchiesta che nel maggio del 1968 sarebbe comparsa su "marcatré"⁴⁴⁹.

In questo senso l'impostazione adottata da Volpi sembra protesa a ricostruire quel valido scenario per dare risalto agli aspetti caratteristici delle ricerche italiane, un approccio evidenziato dalle sue stesse considerazioni per un bilancio sulle ricerche spaziali che avevano dominato l'estate del 1967; soffermandosi, in particolare, sugli obiettivi della mostra *Lo spazio dell'immagine* di Foligno, che con lo scopo di "segnalare alcuni aspetti dell'arte italiana" aveva coinvolto giovani artisti a misurarsi con "un certo tipo di tecniche dell'*environment*", dichiarava:

Le mostre, come le interpretazioni scritte, devono infatti aiutare gli artisti ad imporsi all'attenzione di un pubblico più vasto, e aiutare il pubblico a comprendere le indicazioni degli artisti come coinvolgenti la misura di vivere di tutti. Se gli artisti scelti, i mezzi messi a disposizione sono in grado di realizzare opere vivibili, non occorre trasportare in Italia i cuscini d'argento riempiti di elio di Warhol, o i monumenti salomonici di Philip King. Gli italiani in questo senso rivelano ormai una autonomia, non più solo un aggiornamento⁴⁵⁰.

Così, su questa necessità di approfondimento, volta a un confronto aperto e costruttivo tra artisti e pubblico si impostavano, con il suo contributo, le attività nella sede di "QUI arte contemporanea", per le quali era diventata una "consuetudine" il dibattito a una settimana di distanza dall'apertura della mostra.

Un'immagine di repertorio ritrae infatti, il 3 luglio 1967, il tavolo dei relatori, collocato in prossimità dell'esemplare dei *Supercomponibili* e ospitante Marisa Volpi con i critici Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi e Filiberto Menna, chiamati in galleria a intervistare Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali e Giuseppe Uncini (fig. 29).

⁴⁴⁹ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., pp. 66-85.

⁴⁵⁰ Volpi, *L'estate calda dell'immagine* cit., p. 40; Cfr. Umbro Apollonio (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967), Alfieri, Venezia 1967.

In merito al dibattito, un sintetico resoconto sulle pagine della rubrica *QUI incontri* mostrava un confronto incrociato tra critici e artisti, funzionale a evidenziare le diversità e i punti d'incontro tra le opere esposte⁴⁵¹.

Ciò che soprattutto interessa sono i nomi dei critici presenti al confronto poiché, Marisa Volpi, oltre ad affiancare Giulio Carlo Argan, coinvolge Maurizio Calvesi, che aveva contribuito alla presentazione in catalogo delle sopraccitate mostre *Pino Pascali. Nuove sculture e Fuoco Immagine Acqua Terra*, esposte a L'Attico tra 1966 e il 1967, e Filiberto Menna che era stato curatore, insieme con Alberto Boatto, della mostra *L'Impatto percettivo*, origine del convegno di Amalfi su *Il problema dello spazio nella ricerca artistica odierna*. Gli spazi della rivista di Lidio Bozzini accoglievano così alcuni degli esponenti della così detta "scuola romana", che di fatto avevano contribuito espressamente ad animare l'"estate calda dell'immagine".

⁴⁵¹ Si veda *QUI incontri*, in "QUI arte contemporanea", n. 4, novembre 1967, p. 8. Ogni critico era chiamato a dialogare con alcuni artisti scelti; Maurizio Calvesi era ricordato per aver "animato un brillante confronto fra le opere opposte di Lombardo e Pascali".

3.4 “Tecniche e materiali” sull’asse Roma-Torino

3.4.1 Un’inchiesta con Carla Lonzi e Tommaso Trini

Nel 1968, con l’irrompere delle contestazioni alla Biennale di Venezia e alla Triennale di Milano, le sorti della rivista “QUI arte contemporanea” vennero sospese. Quell’anno infatti, l’assetto redazionale subì un forte contraccolpo dovuto allo scollamento del nucleo di artisti fondatori, in parte causato anche dalle morti di Leoncillo Leonardi, Lucio Fontana ed Ettore Colla⁴⁵². La volontà dell’editore Bozzini era però quella di non stravolgere il comitato originario sostituendo i componenti con un nuovo gruppo di artisti, pertanto la necessità di un riassetto interno implicò l’interruzione delle pubblicazioni⁴⁵³.

Volpi, nella lettera a Umbro Apollonio, datata 28 marzo 1968, esprimeva l’incertezza rispetto al futuro della rivista “QUI arte contemporanea”, alla quale appariva, però, essere legata anche la pubblicazione dell’inchiesta *Tecniche e materiali*⁴⁵⁴.

Caro Umbro,

aspettavo a scriverti per vedere se il mio progetto andava in porto. Purtroppo ancora non si sa se uscirà un quinto numero di Qui arte contemporanea.

Poiché avevo raggiunto una mole notevole con una trentina di interviste agli artisti, ho consegnato questo gruppo a Marcatrè, senza introduzione storica, né partecipazione di critici, e incompleta anche come presenze di artisti. Erano già troppe cartelle.

Anche così sarà interessantissimo: Interviste sulle tecniche e i materiali. Peccato che non si è realizzato come avevo pensato io⁴⁵⁵.

L’inchiesta era effettivamente destina alla rivista di Lidio Bozzini e, come ricorda Laura Iamurri, una nota redazionale rintracciabile nel febbraio del 1968 sulle pagine del catalogo

⁴⁵² *Editoriale*, in “QUI arte contemporanea”, n. 5, marzo 1969, p. 11.

⁴⁵³ Si veda a riguardo la mia intervista a Luciana Bozzini, Roma 26 maggio 2016 cit.

⁴⁵⁴ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., pp. 66-85.

⁴⁵⁵ Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Umbro Apollonio, Roma 20 marzo 1968 cit.

della mostra alla Galleria Notizie *Tautologie di Luciano Fabro*, presentata dai testi di Marisa Volpi e Saverio Vertone, introduceva un'intervista di Carla Lonzi all'artista citandola come estratto "per la serie *Tecniche e Materiali* di prossima pubblicazione su 'Qui Arte Contemporanea'"⁴⁵⁶.

Come si legge dalla lettera ad Apollonio, fu Volpi, con ogni probabilità, a occuparsi della repentina ricollocazione della "mole" di interviste accumulate dai tre critici, vista la temporanea assenza dall'Italia di Lonzi, trasferitasi in quell'anno per un periodo negli Stati Uniti⁴⁵⁷.

Questo cambio di destinazione appare, perciò, un'importante chiave di lettura nell'approccio adottato da Volpi poiché, secondo quanto previsto, l'inchiesta avrebbe dovuto rappresentare un ulteriore tassello all'interno di un percorso che lei stava consolidando a "QUI arte contemporanea".

Il progetto, infatti, con ogni probabilità prese avvio durante l'anno 1967, occupando, come dichiarato nell'inciso di *Tecniche e materiali*, un arco temporale della durata di sei mesi, che nel marzo del 1968 risultava, quindi, essere già concluso⁴⁵⁸.

Gli artisti chiamati da Volpi a intervenire appaiono per la maggior parte lo specchio di quella che era stata, lungo l'annata del '67, l'attività della sede di "QUI arte contemporanea". Infatti, come dimostrato, due tra le tre rappresentati femminili dell'inchiesta, Carla Accardi e Marcia Hafif⁴⁵⁹, vennero intervistate da Volpi nello stesso anno in cui, insieme a Turcato, parteciparono alla mostra *Immagini del colore*, così come è sempre lei a occuparsi delle interviste a Kounellis, Pascali, Lombardo, Lorenzetti e Uncini, i quali, insieme a Livi, avevano esposto nella sede della rivista di Bozzini in occasione della mostra *La terza dimensione*⁴⁶⁰.

⁴⁵⁶ *Tautologie di Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 29 febbraio-20 marzo 1968, p. 4. Si veda anche Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 204.

⁴⁵⁷ Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Umbro Apollonio, Roma 20 marzo 1968 cit.; Per quanto concerne il soggiorno di Carla Lonzi negli Stati Uniti si veda Iamurri, *Un margine che sfugge*, pp. 167-173.

⁴⁵⁸ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., p. 66.

⁴⁵⁹ La terza artista, Nanda Vigo, venne intervistata da Tommaso Trini. Si veda Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., pp. 78-79.

⁴⁶⁰ Volpi, *Immagini del colore* cit., pp. 123-124; Ead., *La terza dimensione* cit., pp. 121-122.

Inoltre, il fatto che nella lettera esprima l'esigenza di una premessa storica e dell'apporto critico dimostra un metodo che si stava esplicitando attorno a "QUI arte contemporanea", nel lavoro congiunto tra rivista e galleria, proteso a sviluppare l'inquadramento storico nel quale presentare mostre e dibattiti all'origine di uno scambio tra critici e artisti.

In questo senso l'inchiesta che, come ricorda Iamurri, si caratterizzava per essere "un'indagine di straordinaria attualità" che andava a sondare il rapporto degli artisti con l'evoluzione della tecnica e con l'utilizzo di nuovi materiali⁴⁶¹, si apriva con un'intervista di Volpi ad Alberto Burri nella quale i quadri venivano considerati "la quintessenza della grande tradizione italiana" e il confronto con l'arte americana, portante in "QUI arte contemporanea", appariva centrale. È quindi evidente come Volpi presenti nell'intervento di apertura una continuità con le sue personali ricerche, sviluppando attraverso le domande rivolte a Burri una sorta di contraltare dell'intervista a Rauschenberg da lei pubblicata durante il soggiorno negli Stati Uniti su "La Fiera Letteraria"⁴⁶².

Osservando come per Rauschenberg la "scoperta del valore espressivo dei materiali" derivasse soprattutto dalle ricerche di Burri, Volpi riportava un passaggio della sua conversazione con l'artista umbro, esplicativo del divario con l'arte oltreoceano:

Burri mi risponde che i materiali non sono importanti: è importante la trasformazione che essi subiscono nelle sue mani, il modo come diventano *pittura*. «I materiali non sono importanti», l'artista lo ripete spesso. Mentre l'uso che gli americani fanno dei materiali secondo Burri è indiscriminato, il metodo è quello di aggiungere, aggiungere, senza selezione⁴⁶³.

A partire quindi dalla figura di Burri, come esempio ineludibile per affrontare il tema dei materiali, Volpi sembra così contribuire, insieme ai due colleghi, a ricostruire un percorso in grado di fornire soprattutto gli elementi per una corretta valutazione del ruolo dell'arte italiana nelle ricerche contemporanee, portando in evidenza la centralità del lavoro sull'elemento materiale che stava diventato sempre più dominante.

La sensazione di incompletezza rispetto agli intenti originali, che Volpi lascia trasparire nelle parole della lettera ad Apollonio, viene in parte dichiarata e giustificata nella premessa iniziale

⁴⁶¹ Iamurri, *Carla Lonzi sul "marcatré"*, in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 720-721.

⁴⁶² Volpi, *Incontro a New York con Rauschenberg e Stella* cit., p. 19 / 32-34.

⁴⁶³ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., p. 67 / 44.

alle interviste dove si invitava a considerare l'inchiesta come la prima fase di una serie che avrebbe quindi potuto coinvolgere in seguito quella parte di artisti italiani assenti, ma soprattutto si sarebbe potuta arricchire con la presenza di critici e artisti stranieri.

La sua dichiarazione di intenti, velata nelle parole di una lettera, sembra perciò rappresentare, in qualche modo, quella distanza metodologica rispetto all'amica Carla Lonzi per la quale, come ricorda Iamurri, l'inchiesta *Tecniche e materiali*, poiché “interamente basata sulle interviste agli artisti”, aveva rappresentato un'importante precedente nell'elaborazione del montaggio di *Autoritratto*⁴⁶⁴.

Ma, d'altro canto, va evidenziato come, in questa sede, Volpi partecipi all'indagine confrontandosi con un'impostazione più propriamente affine a un metodo che Lonzi stava andando via via consolidando, mostrando un'attenzione particolare ai fini di chiarire le dinamiche alla base dello scambio tra critico e artista sin dalle premesse alla sopraccitata intervista di Burri:

Premetto che Alberto Burri com'è noto non ama essere “registrato”, quindi la conversazione che abbiamo avuto è ricostruita approssimativamente dalla mia memoria. Ed è stato impossibile restituire la vitalità e la complessità delle dichiarazioni di Burri; nel riferirne, sfumature e ricchezze di passaggi, sono inevitabilmente sfuggiti⁴⁶⁵.

La necessità di giustificare la sua partecipazione attiva nella ricostruzione delle risposte dell'artista si presenta, infatti, come una novità rispetto all'approccio usato nelle sue precedenti interviste, si pensi ad esempio al lavoro sviluppato durante il soggiorno americano e agli articoli pubblicati su “La Fiera Letteraria” riguardo il suo confronto negli studi degli artisti⁴⁶⁶. Volpi dimostra, già in questo modo, di trovarsi inevitabilmente a cimentarsi in un dibattito che, attorno all'incremento dell'utilizzo del magnetofono, stava ridefinendo la

⁴⁶⁴ Carla Lonzi, *Autoritratto*, [De Donato, Bari 1969] et al. edizioni, Milano 2010. Si veda anche Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 174.

⁴⁶⁵ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., p. 67 / 43; si veda anche l'inciso di apertura dell'inchiesta, dove si precisava: “gli artisti intervistati hanno reagito nei modi più diversi: alcuni non hanno voluto registrare l'intervista, alcuni hanno preferito scrivere, altri che il critico riassume e tracciasse lui stesso la versione della conversazione” (ivi, p. 66).

⁴⁶⁶ Difficilmente, infatti, Volpi si servì di uno strumento ingombrante come poteva essere il registratore per il confronto con gli artisti americani. Bisogna però evidenziare come vennero da lei largamente privilegiate le fonti dirette rintracciate da una documentazione scritta, che davano voce autonoma all'artista.

funzione del critico e, come vedremo in seguito, avrebbe collocato le due allieve di Longhi a confronto sulle pagine di “NAC”⁴⁶⁷.

Consapevole, quindi, degli aspetti di forza del progetto *Discorsi* che Lonzi aveva sviluppato dal 1966 su “marcatrè”, introduce nelle sue interviste espliciti riferimenti alla vitalità della conversazione che solo la registrazione poteva dare, come nel caso dell’intervista a Kounellis nella quale il riferimento a discorsi passati era in grado di evidenziare l’ampiezza di un dibattito che si era esteso al di fuori delle maglie di un’inchiesta. Volpi, infatti, domandava così all’artista: “Anche tu ti preoccupi, come diceva Pistoletto l’altra sera, di distruggere un linguaggio appena riconoscibile e canonizzato?”⁴⁶⁸.

Tra il 1967 e i primi mesi del 1968, probabilmente ai fini di raccogliere il materiale necessario per la pubblicazione delle interviste, Volpi accede agli studi degli artisti misurandosi con lo strumento del registratore e partecipando ad alcuni confronti dal carattere conviviale. È il caso di *Una conversazione allo studio di Lombardo*, che la vedeva coinvolta insieme a Nello Ponente, Jannis Kounellis e Sergio Lombardo, appunto, in un botta e risposta tra critici e artisti che sarebbe stato pubblicato sulla rivista “Flash Art” nel numero di gennaio-febbraio del 1968⁴⁶⁹. A distanza di pochi mesi l’artista dei *Supercomponibili* compare tra le voci dell’inchiesta pubblicata su “marcatré”, a riprova di come attraverso *Tecniche e materiali* si fosse trovata a relazionarsi con gli artisti secondo un diverso tipo di approccio.

Allo stesso modo, lo schema prestabilito di domande che, come si legge in apertura, aveva “fortunatamente” dato spazio a possibili variazioni⁴⁷⁰, era stato da lei espressamente superato adottando soluzioni alternative cariche di significato. È un esempio l’intervista a Pino Pascali, nella quale riportava, in apertura, una serie di tre filastrocche in barese utilizzate dall’artista per esprimere il suo personale rapporto con le tecniche e i “materiali «primari»”, da Volpi considerate comunque esplicative, seppur all’apparenza sganciate dalle esplicite sollecitazioni

⁴⁶⁷ Riguardo alla “crisi dell’interpretazione” e sul dibattito che ebbe luogo tra 1970 e ’71 su “NAC” si veda Angela Vettese, *La critica d’arte. I luoghi di un’autoriflessione*, in Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, pp. 29-31.

⁴⁶⁸ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., p. 73 / 59.

⁴⁶⁹ Ponente, Volpi, Kounellis, Lombardo, *Ponente, Volpi, Kounellis, Lombardo. Una conversazione allo studio di Lombardo* cit., pp. 4-5.

⁴⁷⁰ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., p. 66.

del critico, poiché rappresentative dei “gesti di Pascali, il suo modo di essere pigro - ricettivo - affettuoso - fantastico - popolare”⁴⁷¹.

A tal proposito è interessante evidenziare anche la particolarità dell’intervista a Piero Dorazio la quale, preceduta dalla data “New York, gennaio 1968”, lasciava intendere come fosse stata realizzata con ogni probabilità per corrispondenza sulla traccia delle domande previste dall’inchiesta. In questo caso, infatti, le parole di Marisa Volpi, a guidare gli interventi dell’artista, scompaiono completamente lasciando, al contrario, spazio a un discorso unitario di Dorazio dove le domande erano da lui assimilate e rielaborate all’interno del testo. Nella serie di interviste per l’inchiesta questa si presenta come unico caso totalmente autonomo, privato sia della struttura della tradizionale domanda e risposta, sia della rielaborazione delle parole dell’artista a opera del critico, dimostrando un particolare interesse se confrontato al lavoro che attuerà in seguito Carla Lonzi con il montaggio di *Autoritratto*⁴⁷².

Attraverso l’inchiesta Volpi, pur mantenendo una forte autonomia di fondo, entra a pieno titolo nel vivo di un dibattito che, attorno alla figura del critico, avrebbe portato a risultati sempre più radicali.

⁴⁷¹ Ivi, pp. 57-58.

⁴⁷² Lonzi, *Autoritratto* cit.

3.4.2 “Illuminare il senso delle ricerche di oggi”, lo scambio proficuo da Torino a Roma

Al rinnovato rapporto di collaborazione con Carla Lonzi, legato allo sviluppo dell'inchiesta pubblicata su “marcatré”, coincise un riavvicinamento al contesto torinese, che in quegli anni stava sviluppando il terreno fertile per l'affermarsi dell'arte povera⁴⁷³.

Come ricordato in precedenza Volpi, pochi mesi prima della pubblicazione dell'inchiesta, presentava insieme a Saverio Vertone la personale di Luciano Fabro alla Galleria Notizie, accompagnata da un estratto di un'intervista di Carla Lonzi all'artista, che sarebbe poi confluita in *Tecniche e materiali*⁴⁷⁴. L'assenza di Lonzi dall'Italia, oltre a giustificare la sua presenza in catalogo con la pubblicazione di un'intervista all'artista⁴⁷⁵, sembra anche influire nella partecipazione di Volpi alla programmazione della Galleria Notizie che, nel frattempo, aveva cambiato sede proprio nel gennaio di quell'anno e per la quale lei aveva precedentemente presentato, soltanto nel febbraio del 1965, la personale di Tano Festa⁴⁷⁶. Diversamente da Lonzi, Volpi si misura per la prima volta con le ricerche di Luciano Fabro, ricercando un quadro interpretativo in grado di abbracciare il lavoro di quegli artisti che Germano Celant stava coinvolgendo nella serie di eventi dedicati all'arte povera⁴⁷⁷. Nel contributo, *La localizzazione dell'universo*, Volpi annovera Fabro nella cerchia di artisti italiani che, da Manzoni fino a Kounellis, si erano interessati a “lavorare sul tessuto percettivo precedente i nostri rapporti logico-storici con il mondo” e, nelle quali ricerche, confluivano aspetti di “analisi del linguaggio” propri della “psicologia della forma di origine bauhausiana” e del “surrealismo di De Chirico e di Magritte”.

Rintracciando così i due filoni di rimandi storiografici Volpi scriveva:

⁴⁷³ Per una ricca documentazione inerente l'arte povera, per l'arco temporale d'interesse, si veda, in particolare, Giorgio Maffei, (a cura di), *Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti*, Corraini, Mantova 2007; Celant (a cura di), *Arte povera 2011*, Electa, Milano 2011; Id., *Arte povera. Storia e storie*, Electa Milano 2011.

⁴⁷⁴ Volpi, *La localizzazione dell'universo*, in *Tautologie di Luciano Fabro* cit., p. 3, ora, con il titolo *Luciano Fabro*, in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 125-127.

⁴⁷⁵ Si veda Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 204.

⁴⁷⁶ Volpi, *Tano Festa* cit., pp. 113-115.

⁴⁷⁷ In merito alle mostre presentate da Germano Celant tra il 1967 e i primi mesi del 1968 si vedano *Arte Povera/Im Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967), Edizioni Masnata/Trentalance, Genova 1967 e *Arte povera*, catalogo della mostra, Galleria de' Foscherari, Bologna 24 febbraio-15 marzo 1968.

L'analisi formale ci fa prendere pazientemente coscienza degli elementi differenziali tra la realtà rappresentata e quella vissuta, attraverso lo studio di tutto l'apparato illusionistico e simbolico dei segni; il surrealismo si serve viceversa di una sintesi incongrua per riporre in questione le nostre associazioni automatiche grazie alle quali ciò che ci circonda può apparirci sempre uguale⁴⁷⁸.

Il connubio di questi due elementi della "cultura visiva", rimasti all'apparenza "contrapposti", diviene un fatto interpretativo del lavoro di Fabro ma, allo stesso tempo, strumento di lettura di un approccio artistico che stava accomunando le nuove tendenze.

L'8 marzo 1968, a distanza di pochi giorni dall'inaugurazione della mostra alla Galleria Notizie Volpi, infatti, aveva tenuto una conferenza a Bari presso la casa editrice La Nuova Italia, pubblicata in seguito su "Flash art" con il titolo *Arte americana e arte italiana: nuove tendenze*, riprendendo parte dei concetti espressi nel catalogo per la personale di Fabro e collocando il lavoro dell'artista tra le diverse sfaccettature di un tipo di ricerca volta a ridefinire le dinamiche insite nel processo di apprendimento:

Le operazioni vengono compiute nei modi più diversi: chi blocca il momento di analisi e isola i meccanismi di apprendimento con una tecnica che rende il processo metafisico (Paolini); chi tende a svolgere la corposità infinitamente differenziata delle cose dandoci fisicamente il senso della loro irriducibile (e perciò scioccante) identità (Kounellis); chi modella plasticamente le sensazioni e fa oggetti e immagini ritrovando lo stato magmatico infinitamente mobile e potenziale del linguaggio (Pascali); chi isola ed accumula le conseguenze fisiche di una quantità di verbi banali (il riempire, il coprire, l'aprire, l'arrotolare, l'accendere ecc.) con foga ingenuamente demiurgica (Boetti), chi analizza a livello di precisione massima (con i minimi mezzi assertivi e spettacolari) la gravità, l'orientamento, il pieno, il vuoto, il chiuso, l'infinito, la localizzazione, il ribaltamento delle immagini, ecc. assimilando l'arte alla scienza, ma fermando la scoperta al limite della catena deduttiva scientifica, ci dà la fragranza del pensiero di un oggetto (Fabro); chi opera un blocco di anestesia sui colori, sullo spazio, sulle forme, provocando nella nostra percezione un interrogativo fatto di tensione e di attesa per ciò che non accadrà mai (Lombardo)⁴⁷⁹.

Volpi presenta, quindi, una lucida fotografia delle proposte artistiche italiane, mostrando la specificità dei singoli percorsi ma anche contestualizzando il processo adottato da questi

⁴⁷⁸ Volpi, *La localizzazione dell'universo* cit., p. 3 / 125.

⁴⁷⁹ Volpi, *Arte americana e arte italiana: nuove tendenze*, in "Flash art", anno II, n. 7, marzo-aprile 1968, p. 4.

artisti all'interno di un confronto più allargato con quanto stava accadendo in America. Sottolineava, infatti, come la *minimal art* si potesse collocare a confronto con queste ricerche analitiche italiane per la somiglianza di obiettivi volti ad “agire sullo spettatore al di sopra dei fatti del gusto e delle caratteristiche considerate proprie dell'oggetto estetico”, stravolgendo così le “attese percettive” all'origine del tradizionale confronto con l'opera d'arte.

Allo stesso tempo, però, evidenziava anche la particolarità di una “sottigliezza intellettuale” unicamente europea, che si impostava su quelle che erano state le ricerche di artisti come Yves Klein in Francia e, in Italia, come quelle del corrispettivo Piero Manzoni ma anche del più vicino Francesco Lo Savio⁴⁸⁰.

Tali affermazioni sono significative per ricostruire i successivi passi compiuti da Volpi nel corso del '68 che l'avrebbero vista protagonista nel sostenere uno scambio proficuo tra Torino e la capitale, presentando un aggiornamento relativo alle ricerche in corso, sempre a partire da una ricostruzione di una linea di precedenti capace di permettere una corretta interpretazione dell'attualità.

Infatti, seppur quell'annata sia segnata dall'interruzione delle pubblicazioni della rivista di Lidio Bozzini, l'attività della sede di “QUI arte contemporanea” non stava affatto perdendo il suo smalto, tanto da ospitare una collettiva che vedeva protagonisti Luciano Fabro, Giulio Paolini e Jannis Kounellis, presentata da Volpi nell'aprile del 1968, a neanche un anno di distanza dalla mostra *Arte Povera/Im Spazio* di Germano Celant alla Galleria La Bertesca di Genova, nella quale, per la prima volta, gli stessi artisti erano stati coinvolti come esponenti della corrente poverista⁴⁸¹.

La mostra romana appare naturale conseguenza della collaborazione di Volpi per la galleria di Luciano Pistoì poiché due delle tre opere di Fabro esposte negli spazi di “QUI arte contemporanea”, *Foro da ☉ mm. 6 (cm. 100x915)*, *tautologia* e *Avanti, dietro, destra, sinistra (cielo)*, rientravano proprio nel catalogo della mostra alla Galleria Notizie, conclusasi appena un mese prima.

⁴⁸⁰ Volpi richiama alla memoria tre artisti fondamentali per la storia dell'arte contemporanea, seppur scomparsi tutti e tre prematuramente alcuni anni prima: Yves Klein (1928-1962); Piero Manzoni (1933-1963); Francesco Lo Savio (1935-1963).

⁴⁸¹ Volpi, *Fabro, Paolini, Kounellis*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 5, Roma dal 24 aprile 1968; cfr. *Arte Povera/Im Spazio* cit., nella quale Fabro, Kounellis e Paolini avevano esposto insieme ad Alighiero Boetti, Piano Pascali ed Emilio Prini nella sezione “Arte povera”.

Inoltre, è in quest'occasione, che Volpi presenta per la prima volta i lavori di Giulio Paolini, artista anche lui vicino all'amica Carla Lonzi e al gallerista Luciano Pistoï, il quale esponeva, in questa sede, *To L.F.*, una fotografia-autoritratto nella quale era colto nel momento di guardare il catalogo della mostra *Opere di Luciano Fabro*, tenutasi l'anno precedente sempre a Notizie, con testo di presentazione di Lonzi⁴⁸².

Nel catalogo della collettiva nella sede di "QUI arte contemporanea", tra le altre opere in mostra di Paolini, viene citato anche il celebre *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, presentato per la prima volta dall'artista soltanto alcune settimane prima alla Galleria Notizie⁴⁸³, segnale quindi di un'esplicita continuità che si stava definendo tra lo spazio espositivo torinese e quello romano.

Bisogna premettere che Paolini, come precisa Maddalena Disch nella biografia dell'artista⁴⁸⁴, aveva ricevuto i suoi primi riscontri sul piano critico dalla visita di Marisa Volpi e Carla Lonzi già in occasione della sua prima personale, nell'ottobre del 1964 a Roma presso la galleria La Salita. L'incontro con le due critiche era stato origine di un rapporto di amicizia che avrebbe presto condotto entrambe a scrivere le presentazioni dei suoi lavori ma, come ha ricordato Lara Conte, si espresse sin da subito nel contatto diretto con Lonzi, grazie alla sua maggiore frequentazione dell'ambiente torinese, legata alla collaborazione con Luciano Pistoï. La conseguente visita di Lonzi allo studio di Paolini costituì, infatti, la premessa di un fervido scambio con la Galleria Notizie che, di fatto, determinò l'esordio torinese dell'artista⁴⁸⁵.

Risulta quindi evidente come nella primavera del 1968 si palesi la volontà di Volpi di sviluppare un canale di comunicazione tra quelle che erano le ricerche presentate alla galleria di Pistoï e le gallerie romane, trovando, in particolare, sia nello spazio espositivo che

⁴⁸² Lonzi, *Opere di Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino dal 20 gennaio 1967, ora in Ead., *Scritti sull'arte* cit., pp. 503-506. L'opera in questione venne esposta per la prima volta proprio in occasione della collettiva *Fabro, Paolini, Kounellis* nella sede di "QUI arte contemporanea", cfr. Maddalena Disch (a cura di), *Catalogo ragionato, tomo secondo 1983-1999*, Skira, Milano 2008, p. 907.

⁴⁸³ *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 10 aprile-2 maggio 1968.

⁴⁸⁴ Disch (a cura di), *Catalogo ragionato, tomo secondo 1983-1999* cit., p. 1032.

⁴⁸⁵ Lara Conte, «*La critica è potere*». *Percorsi e momenti della critica italiana*, in Lara Conte, Vinizia Fiorino, Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità* cit., p. 98. Si veda inoltre Lonzi, *Accardi Castellani Paolini Pistoletto Twombly*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 28 maggio-15 giugno 1965, cit.; Ead., *Giulio Paolini*, ivi, Torino dall'11 novembre 1965, cit.

nella rivista “QUI arte contemporanea” il luogo adatto di riflessione, consolidando, parallelamente, proprio intorno a quella data, un rapporto di collaborazione soprattutto con Paolini.

È importante, infatti, sottolineare come, a pochi giorni di distanza dalla prima partecipazione dell’artista all’attività della sede di “QUI arte contemporanea”, egli venga coinvolto da Plinio De Martiis nel progetto espositivo del *Teatro delle mostre*, presso la galleria romana La Tartaruga, che prevedeva dal 6 al 31 maggio 1968 la presentazione di opere ed eventi, con artisti dell’“avanguardia” italiana, della durata di un giorno ciascuno. Il 9 del mese, a due settimane dall’inaugurazione della collettiva nella sede di “QUI arte contemporanea”, Paolini espone a La Tartaruga l’opera dal titolo *Autoritratto*, dove in un collage di sagome “di artisti, amici e conoscenti, desunti da immagini a stampa, cataloghi e fotografie”⁴⁸⁶, che fungevano da cornice nella reinterpretazione dell’opera di Henri Rousseau, *Moi-même. Portrait-paysage* (1890), compariva, tra i tanti volti, anche quello di Marisa Volpi⁴⁸⁷. Annoverando così il suo nome tra coloro “attivi a Roma in quell’epoca”⁴⁸⁸, l’opera sembra immortalare un momento ben preciso di uno scambio reciproco che si stava, di fatto, attuando anche attorno agli spazi di riflessione di “QUI arte contemporanea”. Infatti, è da segnalare come, secondo quanto riferito dai giornali dell’epoca, in concomitanza alla “personale” di Paolini al *Teatro delle mostre* l’artista era stato chiamato a dibattere insieme a Fabro e Kounellis con i critici Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini e Maurizio Calvesi, nella “consueta” intervista agli artisti che si trovavano ad esporre nella sede di “QUI arte contemporanea”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ Ilaria Bernardi, *Conversazione con Giulio Paolini*, in Ead., *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014, p. 180. Si veda anche la lettera, conservata presso l’Archivio La Tartaruga, inviata da Giulio Paolini a Plinio De Martiis, datata 31 gennaio 1968 (ivi, p. 177). Nella lettera l’artista, oltre ad anticipare un’idea di mostra analoga a quella che, a distanza di pochi mesi, si sarebbe realizzata con il *Teatro delle mostre*, invitava il gallerista romano a visitare la sopraccitata sua personale che si sarebbe tenuta a Notizie il 10 aprile del ’68, nella quale sarebbero state esposte alcune opere “assolutamente inedite”; cfr. *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 10 aprile-2 maggio 1968 cit.

⁴⁸⁷ Come segnalato in precedenza, la sagoma di Marisa Volpi, così come quella di Pietro Consagra, vennero riprese da Paolini da una foto scattata da Plinio De Martiis nel 1965 in occasione della prima edizione del *Premio La Tartaruga*; cfr. *Premio La Tartaruga. Prima edizione* cit.

⁴⁸⁸ Bernardi, *Conversazione con Giulio Paolini* cit., p. 151.

⁴⁸⁹ A riguardo si veda un breve annuncio segnalato in “Il giornale d’Italia”, Roma 9 maggio 1968. Si veda inoltre *QUI incontri: Fabro-Paolini-Kounellis*, n. 5, marzo 1969, p. 6, dove il dibattito è collocato temporalmente “durante il periodo della mostra”; cfr. anche *Mostre-dibattiti-incontri*, in *Qui arte contemporanea quarant’anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 167, Roma 3 dicembre 2006-19 gennaio 2007.

Nel catalogo di presentazione della collettiva *Fabro, Paolini, Kounellis*, corredato dalle immagini del *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* di Paolini, dell'opera *Croce* di Fabro e di un esemplare dei carrelli di Kounellis, Volpi dimostra di guardare agli scritti di Celant, di Vertone e ai "colloqui" di Carla Lonzi su "marcatré"⁴⁹⁰, attingendo quindi dalle testimonianze dirette degli artisti stessi, ma privilegiando espressamente una prospettiva storica che li poneva a confronto con le ricerche precedenti: Duchamp, Johns, Pollock e Burri per Kounellis, sempre Duchamp per Paolini e Cézanne per Fabro (fig. 30).

In questo modo l'originalità dei lavori, nelle loro differenti espressioni, è collocata all'interno di un contesto fatto di rimandi storici ai quali necessariamente appellarsi per mostrare l'evoluzione da loro compiuta:

Voglio dire cioè che i tre artisti si muovono liberamente oltre la pelle dei secoli di logica occidentale (o forse oltre l'abitudine alla sua esteriore formalità) e ci inducono a vivere in una regione di libertà, in cui le connessioni non sono obbligatoriamente prescritte, in cui gli oggetti, i materiali, i concetti, i colori, le forme hanno un'esistenza fluida che aspetta da essi (e da noi) una precaria, singolare aggregazione, per la prima (e ultima) volta come accadeva con la lingua italiana a Dante Alighieri⁴⁹¹.

Nel delineare le modalità di approccio Volpi torna comunque a evidenziare per tutti e tre gli artisti l'importanza comune delle ricerche di Magritte, sottolineando, in questo caso, il valore di rendere "estheticamente utilizzabili e fecondi l'allucinazione e il paradosso".

Magritte emerge, quindi, come figura di riferimento per guardare alle ricerche presentate in mostra, e ciò sembra essere da Volpi ancor più valorizzato nell'unico intervento che firma per il quinto numero della rinnovata rivista "QUI arte contemporanea" che, come vedremo meglio in seguito, tornava a essere data alle stampe nel marzo del 1969, con un cambiamento nell'assetto redazionale.

⁴⁹⁰ Si veda Lonzi e Luciano Fabro, *Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro* cit., pp. 464-471; Lonzi e Jannis Kounellis, *Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis* cit., pp. 483-490; cfr. anche Lonzi e Giulio Paolini, *Carla Lonzi e Giulio Paolini*, in *Confronto. Cinque pittori torinesi*, in "Collage", n. 7, maggio 1967, pp. 44-46, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte* cit., pp. 520-525. Inoltre, nell'inchiesta *Tecniche e materiali* su "marcatré", Volpi si era occupata di intervistare Kounellis (p. 72) e Lonzi, invece, Fabro e Paolini (pp. 76-77; 81-82).

⁴⁹¹ Volpi, *Fabro, Paolini, Kounellis* cit.

Per l'occasione Volpi pubblica l'articolo *Perché Magritte*⁴⁹², proponendo un saggio in linea con l'apporto storiografico dato dalla rivista di Bozzini che, anche in questo caso, sembrava collocarsi a sostegno di quanto presentato nello spazio espositivo di "QUI arte contemporanea".

In un contributo focalizzato sulle ricerche dell'artista surrealista Volpi dedicava soltanto un breve, ma esplicativo, inciso per sottolineare, appunto, il "perché" dell'"attualità" di Magritte, la cui "non manualità" e "concettualità" aveva il merito di rappresentare le ricerche di un "importante settore dell'arte contemporanea", al quale appartenevano, oltre ai tre artisti che avevano esposto alla collettiva a "QUI arte contemporanea", anche figure come Pistoletto, Pascali e Festa, ugualmente vicini nei loro lavori alle suggestioni "sottili e concettuali" magrittiane⁴⁹³.

L'approfondimento di Marisa Volpi sembra volto a esercitare il lettore nella ricezione corretta del messaggio di Magritte a partire dall'osservazione delle opere. Volpi scriveva, infatti, "chi guarda a Magritte come guarderebbe a Mondrian e Schwitters fa lo stesso errore di chi volesse andare nel centro dell'Africa con l'equipaggiamento di un esquimese"⁴⁹⁴, come a rimarcare la necessità di fornire gli elementi necessari per seguire la giusta linea interpretativa a partire dalle ricerche magrittiane, per poi comprendere quelle dei più recenti artisti contemporanei.

L'analisi dell'impostazione adottata da Magritte costituisce, infatti, il bagaglio di informazioni necessarie per avvicinarsi al contemporaneo con una solida conoscenza storica. Nell'articolo Volpi introduceva anche un ulteriore tassello di un quadro storiografico, affiancando alla selezione iconografica delle opere magrittiane anche *Canto d'amore* (1914) di Giorgio De Chirico. La ricchezza di immagini che il saggio presentava, rendeva l'opera di De Chirico perfettamente dialogante con il lavoro concettuale di Magritte, permettendo a Volpi di mettere in luce, anche visivamente, il contributo delle ricerche metafisiche dell'artista italiano (fig. 31). Volpi, riportando in nota le parole dello stesso Magritte, in una lettera del 20 maggio 1965 ad André Bréton, nella quale scriveva "Chirico è stato il primo a pensare che cosa deve essere dipinto, non come dipingere", ricostruisce un intreccio, ravvivato da fonti dirette, fatto di confronti e rimandi che poteva comunque rimarcare il giusto rilievo dell'influenza dell'arte

⁴⁹² Volpi, *Perché Magritte*, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 13-15.

⁴⁹³ Ivi, p. 15.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 14.

italiana⁴⁹⁵. Come significativo precedente, rispetto al saggio di Volpi, bisogna, inoltre, ricordare che a cavallo tra il 1967 e il 1968 si era tenuta, presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, un'importante mostra dedicata ai “maestri del Surrealismo” nella quale erano state raccolte un gran numero di opere che da “decine d'anni erano rimaste in clausura”, comprendenti dipinti sia di De Chirico che di Magritte⁴⁹⁶. Nella presentazione, il curatore Luigi Carluccio, aveva espresso l'intento di avanzare, attraverso la mostra, un invito a riconsiderare “le curiose sorti del giudizio” che fino ad allora aveva ricevuto il surrealismo, almeno in una città come Torino, che possedeva “una oscura quanto misconosciuta vocazione all'avanguardia”⁴⁹⁷.

Se la rivista “QUI arte contemporanea” si era già dimostrata per Volpi il contesto adatto ai fini di mettere a fuoco le fondamenta storiche sulle quali si muovevano le ricerche contemporanee, è nel corso del 1968 che si presenta come novità, in questo stesso senso, il lavoro congiunto che Volpi sviluppa tra gallerie diverse sull'asse Torino-Roma.

In contemporanea all'inaugurazione della collettiva nella sede di “QUI arte contemporanea”, Volpi presentava in catalogo una mostra dedicata a Burri, Fontana, Yves Klein e Manzoni, apertasi lo stesso 24 aprile a Torino presso la Galleria Notizie⁴⁹⁸. Le ricerche dei quattro artisti sono ricordate nel testo introduttivo come esempi più significativi dell'arte “degli ultimi vent'anni”, ma soprattutto come precorritrici di un arte che si determinava in relazione allo spazio e alla forza espressiva dei materiali. Così, infatti, esplicitando il loro apporto rispetto alle novità introdotte nelle ricerche artistiche metteva, di fatto, in risalto alcune caratteristiche portanti sulle quali si stavano sviluppando i lavori più recenti:

⁴⁹⁵ Ivi, p. 15.

⁴⁹⁶ Luigi Carluccio (a cura di), *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, catalogo della mostra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Associazione amici torinesi dell'Arte Contemporanea, Torino 1967.

⁴⁹⁷ Ivi, p. XVII. È la stessa Volpi a ricordare la mostra torinese in anni più maturi, nel saggio *La figura ammantata*, in “QUI arte contemporanea”, n. 13, maggio 1974, pp. 8-14 (14, nota 5). Inoltre, in una lettera indirizzata a Lidio Bozzini e datata 18 febbraio 1972, dichiarava di essere in “buoni contatti” con Carluccio, il cui nome era da lei associato alla galleria Galatea di Torino. Si veda (37.) Lettera manoscritta su carta intestata “Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Cagliari” di Marisa Volpi Orlandini a Lidio Bozzini, 18 febbraio 1972; Carte private Luciana Bozzini, Roma.

⁴⁹⁸ Volpi, *Burri, Fontana, Yves Klein, Manzoni*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 24 aprile-30 maggio 1968, pp. 1-3, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili cit.*, pp. 106-108.

Essi hanno fatto capire in modi diversi che lo spazio fisico è un campo aperto di vivibilità estetica, che l'arte è solo un gesto di qualificazione originato da una particolare intensità di vita, che ogni materiale, toccato dalla magia del pensiero umano e dalla sua infinita capacità di stabilire relazioni, diviene *artistico*⁴⁹⁹.

Alla mostra dall'impronta storiografica, inaugurata alla galleria di Pistoia, sembra corrispondere specularmente a distanza di alcuni mesi, nella galleria romana della Salita, l'esposizione dal titolo *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva* presentata, anch'essa, in catalogo da Marisa Volpi.

L'esibizione, probabilmente a causa dell'interruzione per la pausa estiva, occupò la galleria di Gian Tomaso Liverani in due fasi, in un primo momento nel mese di luglio e in un secondo tra settembre e ottobre, coinvolgendo gli stessi artisti presenti ad aprile alla Galleria Notizie ma, in questa sede romana, posti a confronto con le più giovani personalità verso le quali Volpi stava rivolgendo il suo interesse: Sergio Lombardo, Marcia Hafif, Luciano Fabro e Maurizio Mochetti⁵⁰⁰.

In catalogo Volpi esprimeva quanto sembrava velato nella mostra alla Galleria Notizie, giustificando la scelta di esporre alcuni artisti salienti degli anni '50 con la volontà di "illuminare il senso delle ricerche di oggi e insieme porre delle domande su una vera o supposta continuità o su un'opposizione"⁵⁰¹.

Nella cerchia delle figure di riferimento che avevano rappresentato la mostra alla galleria di Pistoia, subentra, soltanto nell'esposizione alla Salita, la figura di Lo Savio, del quale, alla conferenza su *Arte americana e arte italiana*⁵⁰², aveva già segnalato la valenza soprattutto rispetto ad alcune elaborazioni proposte dai minimalisti americani, dimostrando così, anche negli intenti della mostra, la necessità di ricostruire un quadro completo rispetto a quelle "operazioni rivoluzionarie" che avrebbero determinato gli sviluppi a lei contemporanei.

Pertanto, la novità della mostra alla Salita sembra ricostruire quel dialogo generazionale attraverso cui mostrare la capacità degli artisti più giovani di aver assimilato dai precursori

⁴⁹⁹ Ivi, p. 3 / 108.

⁵⁰⁰ Volpi, *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma 18-31 luglio e 23 settembre-16 ottobre 1968.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Volpi, *Arte americana e arte italiana: nuove tendenze* cit., p. 4.

“vivibilità della materia, vivibilità dello spazio, antiestetività del messaggio, essenzialismo, *nihilismo*”, secondo un lavoro del tutto personale.

Ciò su cui insiste Volpi, soprattutto nella mostra romana, è l’aspetto concettuale sul quale stavano confluendo le ricerche italiane, tanto da utilizzare un titolo che racchiudeva l’importanza di “un certo mentalismo” sul quale si impostavano i diversi lavori, un’idea di spazio nel quale muoversi che non fosse soltanto fisico, quanto piuttosto quello del pensiero.

Come era stato per la mostra *La terza dimensione*, nella sede di “QUI arte contemporanea”, si radunava così una compagine di artisti dai caratteri autonomi ma pur sempre uniti da uno stesso filo conduttore, svelando piuttosto una dinamica fatta di rimandi stilistici che permettesse, allo stesso tempo, di approfondire singolarmente ogni ricerca.

A fronte di questa impostazione metodologica, Marisa Volpi presentava a seguire, presso la stessa galleria La Salita, una personale dedicata a uno dei giovani artisti esposti nella mostra precedente, Maurizio Mochetti, che rendeva pubblici, per l’occasione, dieci progetti realizzati tra il 1967 e il 1968, alcuni dei quali “materialmente irrealizzabili” volti ad ipotizzare “condizioni impossibili”⁵⁰³.

La presentazione dell’aspetto esclusivamente progettuale dell’artista mette in luce la volontà di Volpi di sottolineare una continuità in un discorso rivolto alle ricerche che si imponevano all’occhio dello spettatore, generando uno spaesamento atto a sviluppare un lavoro più espressamente mentale:

Superficialmente i progetti e le opere di Mochetti sembrano basati sulla geometria, i mezzi e le forme nella loro essenzialità appaiono come diagrammi di spazi da realizzare. In realtà egli adopera non solo la geometria analitica, ma leggi fisiche, leggi dell’ottica, leggi della percezione per condurre lo spettatore nella zona rarefatta dove tali leggi creano la possibilità (o l’impossibilità) del visibile, del praticabile, dell’esistente⁵⁰⁴.

In raccordo a quelle che erano parallelamente le ricerche storiche che Volpi stava consolidando, è interessante evidenziare come nell’introduzione della pubblicazione dei singoli progetti di Mochetti, che fungeva da catalogo, lei si serva di una citazione rintracciata

⁵⁰³ Volpi, *Dieci progetti di Maurizio Mochetti*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma dal 20 novembre 1968, ora, con il titolo *Maurizio Mochetti*, in Ead., *Artisti contemporanei. Profili cit.*, p. 131.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

nella rivista “Rassegna sovietica”, scrivendo in apertura: “Malevic è un proiettile inviato dallo spirito umano nel non essere, nel vuoto puro dell’intuizione, dove uniche realtà sono i rapporti e i nessi”⁵⁰⁵.

Come si evidenzierà in seguito, si tratta di un indizio significativo che mostra un accenno agli approfondimenti che stavano occupando le sue ricerche di storia dell’arte, segnati profondamente da un interesse verso le avanguardie russe⁵⁰⁶.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Cfr. Volpi, *Kandinsky, dall’art nouveau alla psicologia della forma*, Lerici editore, Roma ottobre 1968; Ead. *Attualità delle avanguardie russe*, in “metro”, n. 14, giugno 1968, pp. 25-33. È da ricordare, inoltre, come l’anno seguente uscirà per la casa editrice De Donato la traduzione italiana degli scritti di Kasimir Malevic con il titolo *Suprematismo*; cfr. Kazimir Severinovič Malevič, *Suprematismo: il mondo della non-oggettività*, trad. it. di Franco Russo, De Donato, Bari 1969. Si veda la recensione che ne fa Carla Lonzi, *Il Suprematismo di Kazimir Malevič*, in “L’Approdo Letterario”, anno XV, n. 48, ottobre-dicembre 1969, pp. 152-153, ora in Ead., *Scritti sull’arte cit.*, pp. 625-627.

3.4.3 “Stralci” di un confronto con gli artisti sul quinto numero di “QUI arte contemporanea”

Tracce dello scambio tra Torino e Roma, a cui Volpi stava contribuendo, sono anche rintracciabili sulle pagine del quinto numero della rivista “QUI arte contemporanea” che, come ricordato, tornava a essere pubblicata nel marzo del 1969, privata del comitato redazionale composto dagli artisti fondatori. Di questi soltanto Piero Sadun era andato a confluire nel coordinamento redazionale al quale, mantenendo stabili le figure di Marisa Volpi e Giovanni Carandente, si era aggiunta Lorenza Trucchi. È da questo numero che, come evidenzia Gallo, la rivista dimostra un’attenzione esplicita verso “le ricerche più innovative”, aprendo a una fase di “maggiore vivacità” evidenziata attraverso una serie di interventi che dichiaravano un “interesse per nuove forme di agire artistico”, espressione di un connubio tra arti visive e spettacolo che stava sempre più palesandosi⁵⁰⁷.

A tal proposito sulle pagine di “QUI arte contemporanea” compariva per la prima volta una recensione di Giulio Paolini alla pubblicazione della traduzione italiana di *Happening* di Michael Kirby⁵⁰⁸, diffuso in Italia in contemporanea alla presenza a Roma dell’artista italoamericana Simone Forti che, nell’ottobre del 1968 con un’esibizione all’Attico di Fabio Sargentini, aveva portato per la prima volta la performance in una galleria europea⁵⁰⁹.

Bisogna quindi evidenziare come la traduzione italiana del volume di Kirby venne realizzata da Anna Piva, moglie di Giulio Paolini, elemento significativo per ipotizzare come la sua partecipazione scritta sulle pagine della rivista di Bozzini fosse strettamente connessa alla volontà di Marisa Volpi di coinvolgere in tal modo l’artista oltre le mura della sede fisica di “QUI arte contemporanea”.

D’altra parte, nell’anno di sospensione della rivista, Volpi si era già occupata di affrontare la recente pubblicazione di *Happening* confrontandosi direttamente con Simone Forti nell’estate del ’68, prima della sua esibizione all’Attico, presentando un’intervista con l’artista sulle

⁵⁰⁷ Gallo, “*QUI arte contemporanea*”: *il presente nel solco della modernità* cit., p. 62.

⁵⁰⁸ Paolini, *Michael Kirby - «Happening»* - De Donato Editore, Bari 1968, pp. 370. L. 3.800., in “*QUI arte contemporanea*”, n. 5, marzo 1969, p. 55. Cfr. Michael Kirby (a cura di), *Happening: antologia illustrata*, trad. it. di Anna Piva, De Donato, Bari 1968 (ed. or. *Happening. An Illustrated Antology*, Dutton, New York 1965).

⁵⁰⁹ Francesca Pola, *Spazi e azioni di una creatività veloce*, in Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L’Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978* cit., p. 113.

pagine di “marcatré”, realizzata grazie all’utilizzo dell’elemento del registratore, del quale si era da poco servita con l’inchiesta a sei mani comparsa soltanto due numeri prima sulla stessa rivista⁵¹⁰. Volpi indaga lo sconfinamento dell’arte nella dimensione di azione e movimento ricercando la viva testimonianza di una dei protagonisti, quali era Simone Forti, allo stesso modo con il quale si era trovata a visitare gli studi degli artisti americani a New York. Pertanto, nel dicembre dello stesso anno, registra per il Terzo Programma la trasmissione radiofonica dal titolo *Che cos’è un happening*, un’altra intervista all’artista americana proprio a partire dall’analisi del volume di Kirby che permetteva di approfondire il tema attraverso l’importante testimonianza diretta⁵¹¹.

Con il titolo *Che cos’è un happening* Volpi fa propri i nuovi strumenti e canali di larga comunicazione, come quello radiofonico, per dare voce diretta agli artisti ma secondo uno stesso approccio, dal carattere divulgativo, con il quale aveva dimostrato, in occasione della Biennale del 1964, di avvicinare il pubblico alla comprensione della pop art americana scrivendo per il quotidiano l’“Avanti!” l’articolo, dal corrispettivo titolo, *Che cos’è la “pop-art”?*⁵¹².

È necessario, perciò, ricostruire il ruolo di Marisa Volpi nel momento di ripresa di “QUI arte contemporanea” con la pubblicazione del quinto numero poiché, se nell’indice risulta soltanto come autrice del saggio *Perché Magritte*, una lettera, rintracciata tra le carte della galleria e indirizzata da Volpi a Lidio Bozzini, ha permesso di testimoniare come lei avesse partecipato in prima persona a introdurre sulle pagine della rivista una serie di contributi assolutamente

⁵¹⁰ Volpi, *Intervista a Simona Forti Whitman*, in “marcatré”, n. 43/44/45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 214-217, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Interviste* cit., pp. 66-72. Cfr. Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., pp. 66-85. Si veda il contesto nel quale si inseriva l’intervista di Volpi su “marcatré”, in Gallo, *Aspetti della critica d’arte su «marca tre» (1964-1969)*, in Nadia Barrella e Rosanna Cioffi (a cura di), *La consistenza dell’effimero. Riviste d’arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli 2013, pp. 417-432 (427-429).

⁵¹¹ Marisa Volpi e Simone Forti, *Che cos’è un happening*, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 12 dicembre 1968. La registrazione è oggi conservata presso la Nastroteca Centrale della Rai (Teche Rai), e si è scelto di riprodurla in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura* cit.

⁵¹² Volpi, *Che cos’è la “pop-art”?* cit., p. 3 / 109-110.

originali, capaci di cogliere la dinamicità del fare artistico sempre più dialogante con il teatro, che l'interruzione del 1968 aveva impedito di affrontare⁵¹³.

In concomitanza con la ridefinizione della redazione di "QUI arte contemporanea", dove, come ricordato, era venuta meno la presenza degli artisti fondatori, Volpi interviene nell'individuare anche nel supporto cartaceo diversi spazi di espressione per gli artisti⁵¹⁴, tanto da invitare Jannis Kounellis, Claudio Cintoli ed Eliseo Mattiacci a omaggiare l'artista Pino Pascali, recentemente scomparso⁵¹⁵. L'intervento dei tre artisti, che si era espresso attraverso contributi in forma di lettera, di elenchi e di ricordi, pur dimostrandosi assolutamente autonomo sembra nascondere le sollecitazioni della stessa Volpi alla quale era esplicitamente indirizzato il testo, in forma epistolare, di Claudio Cintoli che precisava in apertura:

Cara Marisa,

ricomincio daccapo, magari in forma epistolare invece che colloquiale. Ho riletto la trascrizione di quanto registrato... È difficile correggerla o darle una qualsiasi forma leggibile; preferisco riscrivere il tutto, ponendo l'accento su quelle parti del discorso, in cui affiorano elementi, il più precisamente attribuibile all'opera e all'operato di Pino Pascali⁵¹⁶.

Il contributo appare perciò il risultato di un'intervista precedente, qui svelata dallo stesso artista con l'intento di esprimere anche la difficoltà di relazionarsi con lo strumento del registratore e la conseguente rielaborazione del materiale trascritto. Volpi dimostra quindi il suo ruolo nel coordinare la dinamicità di uno scambio con gli artisti all'apparenza celato, ma, allo stesso tempo, anche la volontà di accogliere la rottura di uno schema predefinito favorendo una maggiore libertà di espressione.

D'altro canto è sempre lei a presentare, in questo numero, gli "stralci di una conversazione" avuta con Carmengloria Morales, dal taglio affine alle interviste che nel 1968 aveva prevalentemente potuto pubblicare soltanto su "marcatré". Il testo, in forma di "stralcio", appunto, lasciava intendere i margini di un discorso molto più ampio, aprendo e chiudendosi

⁵¹³ (23.) Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Lidio Bozzini, datata 5 marzo 1969; Carte private Galleria Edieuropa, Roma.

⁵¹⁴ La rivista aveva già accolto, soltanto nel numero precedente, i contributi di Salvatore Scarpitta e Claudio Cintoli. Si veda in particolare Salvatore Scarpitta, *I corridori di Scarpitta*, n. 4, novembre 1967, pp. 25-26; Claudio Cintoli, *La geometria di Tony Smith*, ivi, pp. 27-28.

⁵¹⁵ *Per Pascali*, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 22-23.

⁵¹⁶ Ivi, p. 22.

con le parole dell'artista circoscritte dai tre puntini di sospensione come a ricercare, nello spazio della rivista di Bozzini, lo spiraglio nel quale introdurre frammenti di una vitalità di confronti⁵¹⁷.

Nella lettera a Bozzini, Volpi evidenziava inoltre di aver “raccolto e lavorato intorno al Quartucci su *I Testimoni*”⁵¹⁸, un contributo dedicato all'opera teatrale di Tadeusz Różewicz, andata in scena presso il Teatro Gobetti di Torino nel novembre del 1968, con regia di Carlo Quartucci e scenografia di Jannis Kounellis⁵¹⁹.

L'articolo, non firmato, si presentava come un intervento autonomo del regista, all'apparenza parte di un'intervista in assenza del suo interlocutore, che aveva il carattere di viva testimonianza dell'interazione con le ricerche di Kounellis sulla scena teatrale. A corredare le parole del regista erano state inoltre pubblicate due pagine di appunti dello stesso Quartucci, composte da disegni e frammenti di discorsi registrati con Kounellis, oltre a citazioni di artisti come Oldenburg e Cage, in grado di restituire tutta la forza espressiva alla base della progettazione dello spettacolo torinese (fig. 32). È possibile ipotizzare che la testimonianza diretta del Quartucci, proposta allo stesso modo dello “stralcio” della conversazione con Carmengloria Morales, fosse stata stimolata nel retroscena dalle domande di Marisa Volpi che nel novembre del '68 assistette allo spettacolo teatrale di Torino, nel quale, come ricorda Lea Mattarella, i carrelli di Jannis Kounellis, comparsi nel catalogo della mostra *Fabro Paolini Kounellis* nella sede di “QUI arte contemporanea”, conquistavano, per l'occasione, lo spazio del palcoscenico⁵²⁰.

⁵¹⁷ *Pensi che la pittura...stralci di una conversazione tra Marisa Volpi e Carmen G. Morales*, ivi, pp. 24-25.

⁵¹⁸ Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Lidio Bozzini, datata 5 marzo 1969 cit.

⁵¹⁹ *Carlo Quartucci parla della regia de «I testimoni» di Rozewicz al Teatro Stabile di Torino*, in “QUI arte contemporanea”, n. 5, marzo 1969, pp. 27-29. *I testimoni* di Tadeusz Różewicz con regia di Carlo Quartucci e materiali scenici di Jannis Kounellis andò in scena al Teatro Gobetti di Torino il 9 novembre 1968. Per una dettagliata documentazione relativa allo spettacolo teatrale diretto da Quartucci, comprendente fotografie e rassegna stampa, si rimanda al sito dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino, all'indirizzo <http://archivio.teatrostabiletorino.it/collections/occurrence/detail/117/> (7 marzo 2017).

⁵²⁰ Lea Mattarella, *QUI arte contemporanea tra opere e parole* cit., p. 73. Un ricordo di Volpi sul suo viaggio a Torino, per assistere allo spettacolo teatrale con la scenografia di Jannis Kounellis, è rintracciabile in Volpi, *Una testimonianza autobiografica* cit., p. 175.

Volpi recensisce sin da subito lo spettacolo sul numero nove della rivista “Flash Art” con un breve contributo a caldo in grado di sondare il lavoro compiuto da Kounellis attraverso le prime impressioni di spettatore che potevano mettere in luce ciò che colpiva “in due ore e mezza di spettacolo”⁵²¹.

Ma su “Cartabianca”, nel gennaio del 1969, presenta un intervento più approfondito e strutturato, ricco di una documentazione fotografica capace di mostrare la forza dell’elemento materiale nel lavoro scenografico presentato da Jannis Kounellis, espressione di uno sguardo autonomo rispetto alla dilagante etichetta di arte povera⁵²².

Il suo atteggiamento nei confronti della ricerca espressa da Kounellis appare come una dichiarazione di intenti rispetto a una precisa modalità di confronto con gli interventi artistici contemporanei affermando così, rispetto alle scelte alla base della scenografia presentata dall’artista greco: “Ora, qual’è la sua operazione? È arte povera? È rivoluzionaria, antiformale? Simboleggia il ritorno alla natura? Personalmente preferisco evitare la definizione e le teorie, e cercar di seguire Kounellis sul suo terreno”⁵²³.

Volpi si discosta pertanto da “definizioni” aprioristiche rintracciando, ancora una volta, la rete di rimandi culturali nella quale poter inserire il lavoro dell’artista, per comprenderne il procedimento. Kounellis viene collocato all’interno di un percorso apertosi con il *collage* cubista e, passando per Burri e Pollock, giunto fino alle ricerche di Rauschenberg, dimostrando il suo ruolo nell’evoluzione di un linguaggio. In questa griglia di rimandi, il lavoro dell’artista greco, come ricordato in occasione della collettiva a “QUI arte contemporanea”, dimostra di far proprio quell’aspetto mentale affine alle ricerche magrittiane, da lui giocato, però, rispetto al dato materico:

Attraverso Magritte scopriamo i punti morti del pensiero, avvertiamo che scorre sotto le immagini, relazionate da secoli, un abisso di possibilità: affacciarsi ad esso dà un brivido.

⁵²¹ Volpi, *I testimoni di Kounellis*, in “Flash Art”, anno II, n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 3.

⁵²² Volpi, «I TESTIMONI» al teatro Stabile di Torino, appunti su Jannis Kounellis, in “Cartabianca”, 15 gennaio 1969, pp. 14-19, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili cit.*, pp. 140-143.

⁵²³ Ivi, p. 18 / 142.

Kounellis sente la forza di questo gioco e cerca di evocarlo, non tanto visivamente, quanto matericamente⁵²⁴.

La restituzione che Volpi dà dell'“operazione” dell'artista, appare perciò in linea con un'idea proposta sin dalla mostra di Luciano Fabro alla Galleria Notizie, fino alle più recenti che nel '68 aveva presentato alla galleria La Salita. Un filo conduttore che collegava l'attività artistica torinese al ambiente romano a partire da un'esperienza diretta dalla parte degli artisti, facendo dialogare le differenti ricerche grazie anche al confronto costante con le avanguardie storiche. Non bisogna dimenticare che, così come era stato per *I dieci progetti di Maurizio Mochetti*, Volpi introduceva il lavoro di Kounellis con le parole del critico e scrittore letterato russo Viktor Sklovskij, esplicitando ancora come il suo sguardo verso il panorama contemporaneo fosse con gli occhi dell'avanguardia storica e con un chiaro interesse verso l'“attualità delle avanguardie russe”⁵²⁵:

Sklovskij scrive che «per restituire il senso della vita, per *sentire* gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra esiste ciò che si chiama arte» e che il procedimento dell'arte è il procedimento dello *straniamento* degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione». Insomma l'oggetto va visto non riconosciuto, e lo straniamento lo sottrae ai processi dell'automatismo.

Mi sembra che l'operazione di Kounellis miri a questo genere di identificazione estetica: egli scopre nello spazio reale la corposità infinitamente differenziata delle cose, dandoci, attraverso l'invenzione di particolari rapporti, il godimento della loro irriducibile, densa identità⁵²⁶.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Cfr. Volpi, *Attualità delle avanguardie russe* cit., pp. 25-33. Come sarà evidenziato in seguito, Volpi nel giugno del 1968 aveva messo espressamente in dialogo le ricerche contemporanee con le avanguardie russe. Nel settembre del 1969 le parole di Viktor Sklovskij avrebbero animato il concerto di voci di artisti e intellettuali dell'avanguardia russa nella trasmissione radiofonica da lei curata per il Terzo Programma e dedicata al tema *Avanguardie artistiche e potere politico in Russia*.

⁵²⁶ Volpi, «*I TESTIMONI*» *al teatro Stabile di Torino, appunti su Jannis Kounellis* cit., p. 14 / 140.

3.4.4 Da *I materiali* ad Anno '60: l'esigenza di una verifica critica

Le riflessioni di Volpi riguardo alla scenografia presentata da Kounellis al Teatro Stabile di Torino, dominata dall'“uso dei carrelli” come strumenti “isolanti le parti «materiali»”⁵²⁷, costituiscono un punto focale di un percorso che si era precocemente aperto con l'inchiesta con Lonzi e Trini, pubblicatasi nel maggio del 1968 su “marcatré”⁵²⁸, e che avrebbe portato, nella primavera del 1969, a una concreta espressione anche dal punto di vista espositivo⁵²⁹. Secondo un sistema avviato di lavoro congiunto tra Torino e Roma Volpi presenta, in prima battuta, a “QUI arte contemporanea” la mostra *I materiali*, chiamando a esporre lo stesso Kounellis al fianco di Claudio Cintoli, Eliseo Mattiacci, Laura Grisi, Sergio Lombardo, Mario Merz e Maurizio Mochetti (fig. 33)⁵³⁰. Volpi in catalogo premetteva le motivazioni pregnanti alla base di una scelta ricaduta attorno al tema dei materiali:

Perché allora «i materiali»? Perché credo che, sia sul piano dell'evocazione o dell'immaginazione metaforica, sia sulla funzionale fisicità aperta a sviluppi e ad analisi di tipo para-scientifico il materiale è uno degli elementi protagonisti della cultura artistica contemporanea e si ripropone come tale nel gruppo di artisti presenti alla mostra.

Le scoperte tecnologiche hanno posto all'attenzione estetica interi repertori di materiali nuovi. Da ciò la nuova consapevolezza che i materiali hanno un comportamento e vanno considerati, come peso, come struttura, come funzione⁵³¹.

Forte di quelle premesse avanzate già nell'interpretazione del lavoro di Kounellis, Volpi, come di consueto, amplia il raggio d'azione prendendo in esame artisti diametralmente opposti ma affini secondo uno stesso punto di ricerche.

⁵²⁷ Ivi, p. 15 / 140.

⁵²⁸ Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., pp. 66-85.

⁵²⁹ Cfr. Gallo, *Aspetti della critica d'arte su «marca tre» (1964-1969)* cit., p. 430, nota 16.

⁵³⁰ Volpi, “*I materiali*”. Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 8, Roma 19 aprile-3 maggio 1969.

⁵³¹ *Ibid.*

Porre in luce la specificità dei materiali, la loro natura di media come fine a sé stessa, o per significati altri da quelli usuali, significati qualche volta irreperibili come messaggi lanciati in zone inesplorate, è la caratteristica comune a questo gruppo di artisti⁵³².

Vittorio Rubiu ricordava come la mostra a “QUI arte contemporanea” si caratterizzava per essere strutturata a “doppio binario”, facendo dialogare “i «minimalisti» Mochetti, Grisi e Cintoli” da una parte, con i “«poveristi» Kounellis e Mattiacci” dall’altra⁵³³, rintracciando quell’impostazione ripetutamente adottato da Volpi che, di fatto, dichiarava la volontà di favorire una visione d’insieme in grado di proporre delle linee interpretative che spaziassero in maniera orizzontale evitando distinzioni aprioristiche.

Come ricordato dalla stessa Volpi in catalogo, ed evidenziato anche nel consecutivo resoconto della rubrica *QUI incontri*, l’attualità del tema affrontato era testimoniata anche dalla diffusione di mostre “simili perfino nel titolo”⁵³⁴ apertesi tra maggio ed aprile sia negli Stati Uniti che in Europa, nelle quali, come quella al Kunsthalle di Berna intitolata “acutamente”⁵³⁵ dal curatore Harald Szeemann *Live in your head. When attitudes become form*, erano chiamati a esporre anche alcuni degli stessi artisti presentati nella sede di “QUI arte contemporanea”⁵³⁶. Le mostre europee, sia a Berna che ad Amsterdam, dimostratesi cruciale bilancio internazionale per le esperienze poveriste, postminimaliste e concettuali, furono inoltre

⁵³² *Ibid.*

⁵³³ Vittorio Rubiu, “Minimalisti” a Roma: *Tubi e colonne di luce*, “Corriere della sera”, 15 giugno 1969, p. 12.

⁵³⁴ *QUI incontri: I materiali*, in “QUI arte contemporanea”, n. 6, settembre 1969, p. 6.

⁵³⁵ Volpi, “I materiali”. *Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti* cit.

⁵³⁶ Si veda a riguardo la mostra americana *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, catalogo della mostra a cura di Marcia Tucker e James Monte (New York, Whitney Museum of American Art, 19 maggio 1969-6 luglio 1969), Whitney Museum of American Art, New York 1969, e le mostre europee *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, catalogo della mostra a cura di Wim Beeren, (Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969), Stedelijk Museum, Amsterdam 1969, e *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, concepts, processes, situations, informations*, catalogo della mostra a cura di Harald Szeemann (Bern, Kunsthalle Bern, 22 marzo-27 aprile 1969) Kunsthalle Bern, Bern 1969. Tra gli artisti esposti in quest’ultime due mostre europee compaiono i nomi di Mario Merz e Jannis Kounellis. Si veda anche, a tal proposito, l’approfondimento di Lara Conte, *Le mostre Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren e Live in your head. When attitudes become form. Alcune riflessioni*, in Ead. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, in “Quaderni di Scultura Contemporanea”, n. 9, 2010, pp. 91-108 e Christian Rattemeyer, *Exhibiting the New Art: «Op losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» 1969*, Afterall Books, London 2011. Cfr. anche, l’anno seguente, *Information*, catalogo della mostra a cura di Kynaston L. McShine (New York, The Museum of Modern Art, 2 luglio-20 settembre 1970), The Museum of Modern Art, New York 1970.

occasione per ospitare, nel settembre del 1969, sulla rivista di Lidio Bozzini, un approfondimento a riguardo firmato da Germano Celant che, come evidenzia Gallo, in questo spazio metteva in luce l'inadeguatezza della figura del critico nel relazionarsi con quelle forme d'arte dove l'elemento esperienziale era fondamentale nel confronto con l'opera "spesso sinestetica ed effimera"⁵³⁷.

In questo contesto culturale, proteso a evidenziare l'importanza sul "piano estetico" che aveva assunto il ruolo del materiale, Volpi dichiara espressamente la necessità di fare ricorso a un inquadramento storiografico grazie, nuovamente, a un lavoro congiunto con la programmazione espositiva delle gallerie torinesi.

Come era avvenuto nella presentazione speculare prima della mostra dal taglio storico *Burri, Fontana, Yves Klein, Manzoni* presso la Galleria Notizie e poi, alla Galleria La Salita, dell'esposizione *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva*, volta a un confronto generazionale, allo stesso modo sembra collocarsi in questo scambio coordinato anche la mostra *Anno '60*, ospitata presso la Galleria Christian Stein a dieci giorni di distanza dall'apertura della mostra sui materiali nella sede di "QUI arte contemporanea"⁵³⁸.

L'interesse di *Anno '60* era di dare vita a una "verifica critica" delle ricerche messe in campo dagli allora giovani artisti romani, presentati da Pierre Restany nella collettiva alla galleria La Salita *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*⁵³⁹, riproponendo, a distanza di quasi un decennio, la stessa fisionomia di quella mostra.

Come ricordava Paolo Fossati, commentando l'esposizione sulle pagine de "L'Unità", la valenza di quell'operazione era data dalla possibilità di mostrare "i problemi che già ieri tormentavano i cinque pittori protagonisti" e che nel 1969 erano "in gran parte ancora al tappeto"⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Gallo, "QUI arte contemporanea": *il presente nel solco della modernità* cit., p. 65. Si veda Germano Celant, *L'adottarci del nostro territorio*, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 18-21. Cfr. anche FF. SS. [Fabio Sargentini], *Avanguardia a Berna*, in "Cartabianca", Roma, n. 5, maggio 1969, pp. 12-20, ora in Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978* cit., pp. 72-81.

⁵³⁸ Volpi, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini*, catalogo della mostra, Galleria Christian Stein, Torino dal 29 aprile 1969, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 136-139.

⁵³⁹ Restany, *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* cit.

⁵⁴⁰ Paolo Fossati, *Roma 1960*, "L'Unità", 7 maggio 1969, p. 7.

Il catalogo della mostra, dalle fattezze di un manifesto, presentava sul fronte della pagina un'opera per ciascuno dei cinque artisti romani e sul retro un testo firmato da Marisa Volpi che proponeva un riesame delle ricerche dei singoli artisti volto a mettere in luce una consapevolezza, già espressa nell'anno 1960, dell'utilizzo dei materiali "con attenzione al loro comportamento" e "alla loro fisicità"⁵⁴¹.

Volpi indagava i lavori dei cinque artisti focalizzandosi sulla ricerca materica, constatando come avessero tutti "acquisito dall'informale l'idea del colore, non concepito come piano-forte per riassumere e sublimare tutti i suoni, ma come un materiale tra gli altri materiali e l'idea che la tela è un supporto convenzionale, sostituibile"⁵⁴². Riprendendo la felice intuizione di Emilio Villa, che aveva già all'epoca definito quelle stesse opere «*le cose*»⁵⁴³, Volpi è capace di svelare l'attualità di una mostra che, incentrata su quella "fedeltà ai materiali (luce, colore, cemento, ferro, lamiera, ecc.)", erede degli insegnamenti di Burri⁵⁴⁴, si dimostrava complementare rispetto alla contemporanea mostra romana nella sede di Via del Corso⁵⁴⁵.

Pertanto, supporre una partecipazione determinante di Volpi nell'ideazione di questa riproposta storica appare plausibile anche rispetto a quelle che erano state le sue più recenti collaborazioni con la Galleria La Salita di Gian Tomaso Liverani che, come ipotizza Francesconi, le opere esposte in occasione della collettiva *5 Pittori - Roma 60*, le aveva con ogni probabilità acquistate e costituivano parte della sua collezione privata⁵⁴⁶. È interessante, infatti, notare come le presentazioni che Volpi propone sia della mostra *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva* alla Salita, che di *Anno '60*, alla Galleria Stein, si aprivano evidenziando l'importanza di un riesame storico ai fini, nel primo caso, di "illuminare il senso delle ricerche oggi e insieme porre delle domande su una vera e supposta continuità o su

⁵⁴¹ Volpi, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* cit., p. 136.

⁵⁴² Ivi, p. 137.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Ivi, p. 139.

⁵⁴⁵ Volpi, *"I materiali"*. Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti cit.

⁵⁴⁶ Francesconi, *Due volte la stessa mostra: "5 Pittori - Roma 60"*. *Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960; Torino, Galleria Christian Stein, 1969* cit.; A tal proposito Francesconi si rifà anche alla testimonianza di Luisa Laureati di cui Gianni Casini riferisce in *5 pittori alla Galleria La Salita*, in "Studi di Memofonte", n. 9, 2012, pp. 38-64.

un'opposizione"⁵⁴⁷ e, nel secondo, "di fare un bilancio su tutta la situazione italiana, della sua capacità di recepire e di dare significato (e quindi la possibilità di contare) alle situazioni che lo esigerebbero"⁵⁴⁸.

La Galleria Stein, in questo senso, si era dimostrata un importante punto di riferimento anche rispetto alla mostra presentata da Volpi alla Salita, poiché già nell'estate del 1967 aveva espresso un chiaro interesse verso l'indagine storica a partire dall'esposizione intitolata *Confronti*, assolutamente in linea con la posizione adottata da Volpi nel contesto romano⁵⁴⁹.

La mostra del '67 alla Stein aveva posto le ricerche di quegli artisti coinvolti in *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva*, quali Fontana, Klein, Manzoni, Lo Savio, insieme a Mario Schifano e Cy Twombly, a dialogare con i lavori più recenti di Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Giorgio Griffa, Jannis Kounellis, Mario Merz, Aldo Mondino e Giulio Paolini.

A distanza di un anno, a seguito del contributo di Marisa Volpi per la Galleria La Salita, Fontana, Manzoni e Lo Savio tornavano a comparire sempre alla Stein in una nuova collettiva, dal carattere di "confronto", che collocava evidentemente le presentazioni di Marisa Volpi perfettamente in dialogo con la realtà torinese⁵⁵⁰.

In linea con un'esigenza storiografica che lei stava parallelamente valorizzando, il riesame proposto da *Anno '60* sembra costituire uno strumento di analisi ai fini di una corretta assimilazione sul piano critico di quelle ricerche artistiche che stavano andando sempre più a confluire nella definizione di arte povera⁵⁵¹, sottolineando quale peso poteva avere "una ricezione equivoca" per le sorti del contemporaneo e puntualizzando come l'arte non era

⁵⁴⁷ Volpi, *Un'analisi mentale dell'esperienza visiva* cit.

⁵⁴⁸ Volpi, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* cit., p. 136.

⁵⁴⁹ *Confronti*, Galleria Christian Stein, Torino giugno 1967. Alla mostra espongono Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Giorgio Griffa, Yves Klein, Jannis Kounellis, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Mario Merz, Aldo Mondino, Giulio Paolini, Mario Schifano e Cy Twombly. Inoltre, in merito alle mostre dal carattere storico presentate alla Galleria Stein, si vedano le molteplici recensioni di Paolo Fossati sulle pagine de "L'Unità", delle quali riferisce in nota Francesconi in *Due volte la stessa mostra: "5 Pittori - Roma 60". Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960; Torino, Galleria Christian Stein, 1969* cit., p. 75, nota 21. Come ricordato, anche *Anno '60* fu oggetto d'interesse del collaboratore de "L'Unità" e presto redattore della casa editrice Einaudi, si veda Fossati, *Roma 1960* cit., p. 7.

⁵⁵⁰ Boetti, Fontana, Gandini, Gilardi, Lo Savio, Mondino, Paolini, Pascali, Pistoletto, Rotella, Uncini, Galleria Christian Stein, Torino dal 19 giugno 1968.

⁵⁵¹ Bisogna ricordare come appena un mese prima, su "QUI arte contemporanea", Volpi avesse pubblicato il saggio *Perché Magritte* cit., pp. 13-15.

soltanto fatta dagli artisti ma, al contrario, risultava il frutto di un'esperienza "realizzata praticamente da loro, ma vissuta e resa significativa dal pubblico, dai critici, dai galleristi, dai direttori di musei"⁵⁵², avanzando un concetto che sarà da lei ripreso con forza l'anno seguente, sulle pagine di "NAC", necessario a legittimare l'importanza della figura del critico⁵⁵³.

Come giustamente ha ricordato Francesconi⁵⁵⁴, Volpi assai precocemente nel 1965, presentando Tano Festa alla Galleria Notizie, aveva dichiarato la necessità di porre le basi per una "lettura appropriata" ai fini di evitare quell'"innata abitudine dei critici italiani di snaturare il significato di un linguaggio artistico falsandone le prospettive storiche e affrettandosi a dare l'imprimatur dell'ultima ora". Nell'occasione, inoltre, come ricordato in precedenza, aveva lucidamente citato la collettiva del 1960 alla Salita identificandola come una "vera mostra d'avanguardia", mostrando le premesse di uno sguardo critico che già nel 1965 era evidentemente strutturato⁵⁵⁵.

La rilettura della mostra a La Salita, presentata alla Galleria Christian Stein, si inseriva quindi all'interno di un percorso seguito da Volpi, consapevole dei limiti della critica italiana anche in relazione all'"intimidazione operata di fatto dal grosso e qualificato apparato organizzativo - culturale - mercantile americano" che orientava "le valutazioni europee senza permettere ancora uno scambio reale di esperienze"⁵⁵⁶.

L'interpretazione critica necessitava quindi di poggiarsi su basi solide che la storiografia aveva il merito di mostrare.

⁵⁵² Volpi, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* cit., p. 137.

⁵⁵³ Se si confronta la posizione di Marisa Volpi con la sopraccitata risposta di Germano Celant alle rassegne internazionali, *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* (Amsterdam) e *Live in your head. When Attitudes Become Form* (Berna), sulle pagine di "QUI arte contemporanea", coeva alla pubblicazione del suo *Arte povera* (Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969), appare chiaro il quadro sul quale, l'anno seguente, si sarebbe sviluppato il dibattito sulla rivista di Francesco Vincitorio. Cfr. Michele Dantini, «Per una critica acritica». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, "Nac" 1970-1971, in "TeCLA", n. 4, 2011, pp. 116-131.

⁵⁵⁴ Francesconi, *Due volte la stessa mostra: "5 Pittori - Roma 60". Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960; Torino, Galleria Christian Stein, 1969* cit., p. 66.

⁵⁵⁵ Volpi, *Tano Festa* cit., pp. 113-115.

⁵⁵⁶ Volpi, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* cit., p. 138.

CAPITOLO 4.

Fine dell'avanguardia o fine della critica?

4.1 1970

4.1.1 Avanguardie storiche, avanguardie attuali: un confronto aperto tra ricerche parallele

MINIMAL PRIMARIO CONCETTUALE

I temi che Marisa Volpi incontra nella seconda metà degli anni Sessanta sembrano confluire significativamente nelle scelte, nelle ricerche e nelle pubblicazioni gravitanti attorno al 1970⁵⁵⁷. Si tratta di un'annata di consuntivi che ha come premessa importante l'incarico per l'insegnamento di Storia dell'Arte Medievale e Moderna presso l'Università di Cagliari per l'anno accademico 1969-1970, che si sarebbe rivelato occasione di approfondimento di nuove tematiche distanti dall'attualità⁵⁵⁸.

Intorno a questa data, mentre il volume di Carla Lonzi, *Autoritratto*, usciva nelle librerie⁵⁵⁹, è possibile collocare la stampa del libro *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, seppure la stesura, come ipotizzato, sia da ricondurre in prossimità del suo soggiorno negli Stati Uniti⁵⁶⁰. Nello stesso anno, inoltre, un'antologia, da lei curata insieme a Claudio Cintoli e rimasta in stato di bozze, doveva essere pubblicata dalla casa editrice Lerici, con il titolo *Minimal Primario Concettuale*⁵⁶¹. Si tratta di una raccolta di “scritti degli artisti americani definiti minimali”⁵⁶², presentata da un'introduzione di Volpi, datata dicembre 1968, e da un “antinota” di Claudio

⁵⁵⁷ Il 1970, nell'attività critica e di studiosa di Marisa Volpi, è stato affrontato da Maria Grazia Messina, nel suo intervento *Marisa minimalista da Malevic a Paolini*, presentato il 28 aprile 2017 nelle *Giornate per Marisa Volpi* cit., di cui è possibile consultarne l'abstract all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/notizie-dallo-studio-28-aprile-2017/> (2 maggio 2017).

⁵⁵⁸ Cfr. Volpi, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste nella cultura artistica romana tra 1607 e 1672*, in “Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari”, vol. XXXIV, 1971, pp. 69-96.

⁵⁵⁹ Lonzi, *Autoritratto* cit.

⁵⁶⁰ Si rimanda al paragrafo 3.2.3 *I risultati di una ricerca: la serie radiofonica Arte in America e la stesura del volume Arte dopo il 1945. U.S.A.*, nel quale è precisato come il volume risulti stampato nel 1969 ma probabilmente diffuso in anni seguenti.

⁵⁶¹ Volpi e Cintoli (a cura di), *Minimal Primario Concettuale* cit.

⁵⁶² Ivi, p. 7.

Cintoli, quest'ultimo autore anche della traduzione dei testi; l'antologia era inoltre arricchita da un'aggiornata selezione fotografica e bibliografica.

Il progetto si dimostrava coerente con un metodo di lavoro sul quale Volpi aveva impostato il volume sull'arte americana, corredato, come evidenziato, anche dalle fonti scritte degli artisti, e dichiarava, in questa sede, la sua valenza proprio per riuscire a mettere in luce quel “doppio terreno” sul quale si collocava l'atteggiamento artistico americano, che si esprimeva sia nell'atto pratico sia nell'autonoma riflessione critica⁵⁶³.

È importante ricordare come nel 1967 sia Volpi che Cintoli avevano scritto sul quarto numero di “QUI arte contemporanea” affrontando il tema delle ricerche minimaliste, grazie a una comune esperienza americana. Il saggio di Volpi dedicato alla mostra *Primary Structures*, nel quale come ha segnalato Gallo, si era evidenziato l'impegno degli artisti americani nel “sbarrare la strada a qualsiasi interpretazione”⁵⁶⁴, era preceduto da una testimonianza di Claudio Cintoli che raccontava il suo “terzo incontro con il lavoro di Tony Smith, uno dei più famosi artisti «sconosciuti» d'America”, avvenuto un mese prima a New York, precisamente a Bryant Park⁵⁶⁵.

Il 1970 si dimostra quindi, per l'antologia, il punto di arrivo di un percorso apertosi con ogni probabilità conseguentemente al soggiorno statunitense compiuto da entrambi, ma aggiornatosi negli anni con una selezione di scritti datati dal 1965 al 1968.

Se si prende in esame la premessa ma soprattutto l'introduzione firmata da Marisa Volpi, oggetto di molteplici revisioni testimoniate dalle sue correzioni a penna sulle bozze, emergono esplicitamente i punti nodali attorno ai quali aveva sviluppato le sue ricerche nel corso degli ultimi anni Sessanta⁵⁶⁶.

Nelle finalità della raccolta si evidenziava fin da subito l'esigenza, ugualmente dichiarata nella presentazione di *Anno '60* alla Stein⁵⁶⁷, di fornire ai lettori le informazioni necessarie per

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Gallo, “*QUI arte contemporanea*”: *il presente nel solco della modernità* cit., p. 61; cfr. Volpi, *Strutture primarie e Minimal Art* cit., p. 30.

⁵⁶⁵ Cintoli, *La geometria di Tony Smith* cit., pp. 27-28.

⁵⁶⁶ Seppure l'antologia rimase in stato di bozze, il testo introduttivo firmato da Volpi venne da lei pubblicato alcuni anni dopo, con minime variazioni, nel volume *La retina e l'inconscio*, con il titolo *Minimal, primario, concettuale*; cfr. Volpi, *La retina e l'inconscio. Note di arte contemporanea* cit., pp. 122-134. Per il volume del 1973 Volpi aveva, infatti, rielaborato e raccolto “studi in parte noti, in parte mai pubblicati, in parte stesi e messi a punto per l'occasione” (Ivi, p. 8).

⁵⁶⁷ Volpi, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* cit., pp. 136-139.

un'interpretazione autonomamente critica delle ricerche artistiche, ormai soggiogate dagli "slogans" del mercato americano:

La raccolta nasce inoltre dalla considerazione che, se per ragioni di forza economica l'America impone i suoi *slogans* culturali-mercantili, è bene almeno che prima di equivocarli e introdurli nell'accademia dei discorsi teorici, se ne conoscano i significati e i limiti nelle precise intenzioni degli artisti (spesso assai critiche rispetto a quegli *slogans*)⁵⁶⁸.

Nell'introduzione Volpi, infatti, sceglieva di soffermarsi su un argomento "solo apparentemente marginale"⁵⁶⁹ come quello delle logiche di mercato negli Stati Uniti, capaci di diffondere i "fenomeni artistici con metodi di analisi della loro propagabilità, non differenti da quelli usati per altri prodotti"⁵⁷⁰, mettendo in luce le conseguenze negative che queste comportavano.

Lo sguardo è ancora una volta rivolto alla falsata percezione dell'arte europea, il cui apporto si dimostrava essere "sempre meno recepito":

Smagliature d'informazione come quella sugli italiani Lo Savio e Manzoni precursori nel 1961-62 di atteggiamenti comunemente adottati dai giovani americani del 1966 e del 1968, mancata valutazione dell'apporto di Yves Klein, oltre di Tinguely, di Burri, e di Fontana, non sarebbero avvenute per situazioni parallele nel clima *d'élite* della New York del 1948⁵⁷¹.

Si palesa così quella traccia di lavoro che, come dimostrato, si era dichiarata portante nelle ricerche di Marisa Volpi, sempre protese a mettere in risalto le dirette parole degli artisti ma a partire da una lettura introduttiva, capace di valorizzare il ruolo della cultura europea e delle avanguardie storiche che, nel caso particolare degli artisti minimal, "dal *dada*, all'architettura moderna, dalle istanze sociali alle avanguardie russe, allo scientificismo della Bauhaus"⁵⁷², si dichiaravano precorritrici.

⁵⁶⁸ Volpi e Cintoli (a cura di), *Minimal Primario Concettuale* cit., p. 7.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 26.

⁵⁷⁰ Ivi, p. 27.

⁵⁷¹ Ivi, p. 28.

⁵⁷² Ivi, p. 7.

A tal proposito appare significativo come la selezione di scritti dedicata a Robert Morris veniva anticipata da una citazione di Kasimir Malevic, così come, allo stesso modo, quella dedicata a Tony Smith era introdotta da una citazione di Vladimir Tatlin.

AVANGUARDIE RUSSE

Nella seconda metà degli anni Sessanta, come anticipato, Marisa Volpi aveva parallelamente approfondito con particolare interesse il tema delle avanguardie russe, portando in luce alcuni argomenti che sarebbero confluiti nelle pubblicazioni del 1970. In particolare, nel 1968 aveva dato alle stampe, con la casa editrice Lerici, il volume *Kandinsky, dall'art nouveau alla psicologia della forma*⁵⁷³, nel quale un capitolo era dedicato esclusivamente ai rapporti tra l'artista e le avanguardie russe⁵⁷⁴.

D'altro canto, in quello stesso anno, con un articolo sulla rivista "metro" dal titolo *Attualità delle avanguardie russe*⁵⁷⁵, si inseriva all'interno di un riesame generalizzato dell'arte russa, testimoniato da pubblicazioni quali il volume *Constructivism: origins and evolution*, dello scultore americano George Richey e dalle mostre come *Plus by Minus: Today's Half-century*, presentata nel marzo del 1968 all'Albright-Knox Art Gallery di Buffalo⁵⁷⁶.

Nel contributo Volpi affrontava l'origine delle proposte attuali, evidenziando, oltre a Duchamp, Magritte e De Chirico, quelle ricerche delle avanguardie russe alle quali l'arte contemporanea sembrava naturalmente rifarsi:

La situazione artistica post-informale sembra riporre a fuoco da circa quindici anni, insieme al settore Duchamp, Magritte, De Chirico, alcuni temi del Suprematismo e del Costruttivismo.

⁵⁷³ Volpi, *Kandinsky, dall'art nouveau alla psicologia della forma* cit. Conseguentemente al centenario della nascita di Kandinsky, nell'ottobre del 1966, vennero riproposti in Italia alcuni dei suoi scritti, in particolare *Il Cavaliere Azzurro* e *Lo spirituale nell'arte* pubblicati da De Donato nel 1967 e *Punto Linea e Superficie* stampato da Adelphi nel 1968.

⁵⁷⁴ Si veda Trucchi, *Il "Kandinsky" di Marisa Volpi Orlandini*, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 57. Nell'articolo la critica d'arte segnalava l'importanza del capitolo sulle avanguardie russe perché "ricco di una messe eccezionale di dati e di ricerche di prima mano" e auspicava una futura ricerca di Volpi sull'"ancora misteriosa" figura di Malevic.

⁵⁷⁵ Volpi, *Attualità delle avanguardie russe* cit., pp. 25-33.

⁵⁷⁶ George Richey, *Constructivism: origins and evolution*, G. Braziller, New York/London, Studio Vista, 1967; *Plus by Minus: Today's Half-century*, catalogo della mostra (New York, Albright-Knox Art Gallery Buffalo, 3 marzo-14 aprile 1968), Albright-Knox Art Gallery, New York 1968.

Mi riferisco in particolare alla ‘minimal art’, da Flavin a Morris, da Judd a Di Suvero, ma, precedentemente, in Europa, a Dorazio, a Sato, a Colla, a Tinguely, all’arte cinetica da Schöffer a Le Parc⁵⁷⁷.

Volpi rimarcava come quella tendenza generalizzata nel contemporaneo di “preferire l’essenziale”, fosse un punto di raccordo proprio con l’avanguardia russa, mostrando le origini di un’arte che si era privata di “contenuti, tecniche, motivi” catalizzatori dello sguardo, incentrando, diversamente, l’attenzione sulle potenzialità di quel “‘poco’ che poteva rivelarsi il ‘massimo’”⁵⁷⁸.

In questo schema di rimandi precisava, però, come l’arte russa dimostrasse la sua estrema originalità sviluppatasi nella “fucina di idee” della Russia tra il 1910 e il 1930, partecipando a una trasformazione del linguaggio che stava coinvolgendo letteratura, cinema e teatro. La necessità di “spingersi all’estremo limite del linguaggio, di capire i meccanismi, di romperne le convenzioni già consumate”, secondo Volpi, si collocava all’interno di un sentire comune proteso a un cambiamento radicale, oltre che culturale anche politico e sociale:

Gli artisti lavorarono del resto negli anni immediatamente precedenti e seguenti la rivoluzione in stretto rapporto con poeti e registi teatrali.

L’idea fondamentale era di trasformare la vita: la rivolta individuale, per una serie di convergenze storiche, coincideva con la rivolta sociale, gli artisti sentivano dunque la loro attività caricata, come mai prima (e mai più dopo), di significati rivoluzionari validi oltre l’ambito puramente estetico, secondo la costante aspirazione ad essere più veri del vero, ad eliminare la duplicità del piano su cui sono spinti ad operare e di quello, staccato, in cui anch’essi, come tutti, vivono⁵⁷⁹.

L’importanza di chiarire le dinamiche sociali emerge chiaramente nel settembre del 1969, quando Volpi cura per il Terzo Programma una trasmissione radiofonica dedicata alle *Avanguardie artistiche e potere politico in Russia* che, suddivisa in tre puntate, ricostruiva un

⁵⁷⁷ Ivi, p. 25. Nella seguente citazione si è mantenuto il refuso del nome dell’artista Soto, qui erroneamente scritto “Sato”.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Ivi, p. 26.

dialogo tra artisti e intellettuali russi, capace di restituire le maglie di un contesto culturale nel quale si era sviluppata l'avanguardia⁵⁸⁰.

A partire da queste solide basi di riflessione Volpi, nel 1970, oltre a pubblicare per la collana "Mensili d'Arte" di Fabbri Editore, un numero dedicato a *Kandinsky e il Blaue Reiter*, presenta sugli "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari" il contributo *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*⁵⁸¹, un saggio assolutamente aggiornato dal punto di vista bibliografico, in grado di ricostruire i rapporti tra arte e società e, ancora una volta, proteso a rintracciare il confronto con la contemporaneità⁵⁸².

GIULIO PAOLINI. VEDO

In questo quadro di ricerche, frutto di un lavoro formatosi negli anni, è possibile collocare il suo intervento nella programmazione della sede della rivista "QUI arte contemporanea", la cui pubblicazione, nel frattempo, era stata nuovamente sospesa.

Nel gennaio del '70, infatti, in quell'ottica di scambio culturale tra Roma e Torino, Marisa Volpi presentava negli spazi di Via del Corso la personale di Giulio Paolini *Vedo* che, a

⁵⁸⁰ Le tre puntate, trasmesse per il Terzo Programma durante il mese di settembre, affrontavano tre diversi momenti storici dell'avanguardia in Russia: *Avanguardie artistiche e potere politico in Russia dal 1917 al 1920* (7 settembre 1969); *Avanguardie artistiche e potere politico in Russia dal 1920 al 1930* (14 settembre 1969); *Avanguardie artistiche e potere politico in Russia dal 1930 al 1963* (21 settembre 1969). Le registrazioni, con la trascrizione del parlato, sono oggi conservate presso la Nastroteca Centrale della Rai (Teche Rai).

⁵⁸¹ Volpi, *Kandinsky e il Blaue Reiter*, in "Mensili d'Arte", n. 31, Fabbri, Milano 1970; Ead., *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic*, in "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari", vol. XXXIII, parte I, 1970, pp. 289-316, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Saggi cit.*, pp. 70-93. Come già ricordato, nel 1969, De Donato aveva appena pubblicato gli scritti di Malevic nel volume *Suprematismo: il mondo della non-oggettività cit.*

⁵⁸² Si veda Volpi, *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic cit.*, p. 291 / 86-87, nota 4. In nota viene riportata la premessa che apriva l'intervento da lei pubblicato nel '69 su "metro"; cfr. *Attualità delle avanguardie russe cit.*, p. 25.

distanza di un mese, sarebbe passata quasi nella sua interezza alla galleria torinese di Luciano Pistoï⁵⁸³.

La mostra rispecchiava un confronto sempre più vivo tra Volpi e Paolini che, sin dalla collettiva *Fabro, Paolini, Kounellis*⁵⁸⁴, si era dimostrato anche nel coinvolgimento dell'artista torinese sulle pagine di "QUI arte contemporanea", non soltanto con la recensione del libro *Happening* di Michael Kirby⁵⁸⁵ ma anche con un intervento sul sesto numero della rivista, a presentazione della sua collaborazione con il Teatro Stabile di Torino per la scenografia e i costumi del *Bruto Secondo*⁵⁸⁶.

Il catalogo di *Vedo* mostrava, appunto, quel dialogo tra artista e critico che Marisa Volpi aveva sostenuto e coordinato su "QUI arte contemporanea". Privato delle immagini, diversamente dalle precedenti mostre nella sede di Via del Corso, il pieghevole riportava su una pagina una breve introduzione di Paolini con l'elenco delle opere in mostra e relativa nota esplicativa, sull'altra la presentazione di Volpi. Nella versione per la Galleria Notizie (fig. 38), invece, il corsivo di Paolini, utilizzato per i titoli delle singole opere in mostra, riconduce a una lettera

⁵⁸³ *Giulio Paolini. Vedo*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 13, Roma 20 gennaio-7 febbraio 1970; *Giulio Paolini. Vedo*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 18 febbraio-20 marzo 1970. Come segnalato negli elenchi dei due cataloghi l'opera "...ora, se tu mi dici..." (1969) venne esposta soltanto in occasione della mostra romana nella sede di "QUI arte contemporanea" mentre "*La gloria di Dio è di celare le cose, la gloria dei re è di investigarle*" (1969) venne esposta soltanto presso la Galleria Notizie di Torino. Maria Grazia Messina, nel suo intervento *Marisa minimalista da Malevic a Paolini* cit., ha collocato la mostra *Vedo* e le ricerche di Paolini in dialogo con quell'ottica di riduzionismo propria degli artisti minimal e delle avanguardie russe, rintracciando un preciso filo conduttore nelle ricerche di Marisa Volpi che convergono nel 1970.

⁵⁸⁴ Volpi, *Fabro, Paolini, Kounellis* cit.

⁵⁸⁵ Paolini, *Michael Kirby - «Happening» - De Donato Editore, Bari 1968, pp. 370. L. 3.800. cit., p. 55.*

⁵⁸⁶ Paolini, *Note per le scene e i costumi*, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 38-39. Il rapporto che in quegli anni intercorreva tra Marisa Volpi e Giulio Paolini è testimoniato anche da un quadro, datato 1970 e dipinto dal pittore-scenografo Franco Angeletti su incarico di Paolini. Il quadro intitolato *Palazzo in via Panama 124 (F.A.)* è la rappresentazione del palazzo nel quale si trovava l'abitazione di Marisa Volpi e dove Giulio Paolini venne da lei ospitato durante la lavorazione per le scene e i costumi della produzione televisiva del 1970, *Alessandro nelle Indie*. Tali informazioni mi sono state gentilmente fornite da Ilaria Bernardi grazie alle ricerche da lei compiute in occasione della sua tesi di dottorato dal titolo *Giulio Paolini: opere su carta 1960-1980*, tesi di dottorato in Storia delle Arti (Ca' Foscari - IUAV - Università di Verona), tutor Francesca Castellani, co-tutor Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, ciclo XXVII, a.a. 2014-2015. Si vedano anche le dichiarazioni di Lorenza Trucchi nell'intervista presentata in tesi, Roma 26 maggio 2016 cit. Per i riferimenti bibliografici relativi a questa specifica opera rimando a Disch (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, tomo secondo 1983-1999* cit., p. 923. L'opera è stata inoltre recentemente esposta in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura* cit.

inviata dall'artista proprio a Volpi il 22 settembre 1969, con “qualche chiarimento sulle opere in catalogo, tutte nuovissime”⁵⁸⁷.

Tra le opere esposte, volte a indagare il “fenomeno, antico, di vedere”⁵⁸⁸, *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* era stata presentata qualche mese prima alla *Sixième Biennale de Paris*, su fogli di carta, ma per la prima volta realizzata su parete proprio negli spazi di “QUI arte contemporanea”⁵⁸⁹. Il procedimento è stato ricordato in seguito così dall'autore:

Venti gennaio 1970, ore 19. Quarantadue anni, o poco più: è questa la distanza di tempo che mi separa da una data, da un istante che mi riappare nitido e presenta come allora.

Sto cioè tracciando, ora come allora, una moltitudine di punti a matita sulla parete a formare quell'area vagamente ellittica corrispondente alla superficie del mio campo visivo.

La parete era (o è) situata al primo piano dell'edificio di Via del Corso 525, dove aveva sede la direzione della rivista e lo spazio espositivo di ‘Qui arte contemporanea’. Fu lì, proprio lì che “vidi” per la prima volta *Vedo*, il mio stesso sguardo tracciato e ‘disegnato’ nell'area vuota della parete di fronte a me.

Se mi trovavo a quell'indirizzo, fu per merito di Marisa Volpi, conosciuta in occasione della mia prima personale, avvenuta pochi anni prima e a pochi passi da lì, alla galleria La Salita.

Quel giorno ormai lontano lo ritrovo nella memoria simmetrica di oggi e segna un momento preciso e significativo, almeno per me e per la mia attività che non sarebbe stata la stessa senza quell'esperienza in quel luogo e in quella data⁵⁹⁰.

È proprio in occasione di *Vedo*, nella sede di “QUI arte contemporanea”, che venne per la prima volta presentata al pubblico *Elegia*, un calco in gesso frammento “dell'occhio con il sopracciglio del *David* di Michelangelo, con superficie specchiante al posto dell'iride”⁵⁹¹,

⁵⁸⁷ (25.) Lettera manoscritta di Giulio Paolini a Marisa Volpi, Torino 22 settembre 1969; Carte Marisa Volpi, Roma. Documento esposto in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *ibid.*

⁵⁸⁸ Disch (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, tomo secondo 1983-1999* cit., p. 1034.

⁵⁸⁹ Cfr. Ivi, p. 916. *Sixième Biennale de Paris*, catalogo della mostra (Parigi, Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 ottobre-2 novembre 1969), Biennale de Paris, Parigi 1969.

⁵⁹⁰ Testimonianza di Giulio Paolini nel contributo video realizzato da Editalia per la mostra a cura di Mariastella Margozi e Raffaella Bozzini, *QUI arte contemporanea 1966-1977* cit.

⁵⁹¹ Daniela Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979: materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, catalogo della mostra a cura di Daniela Lancioni e Cinzia Salvi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 settembre-2 ottobre 1995), Edizioni Joyce & Co., Roma 1995, p. 30.

opera per la quale sarebbe stata riservata un'intera stanza alla trentacinquesima Biennale veneziana di quello stesso anno (fig. 36)⁵⁹².

Elegia viene affrontata da Volpi in catalogo come significativo esempio per collocare il lavoro di Paolini in un percorso di rimandi storici capace di dialogare con le ricerche affrontate dai cubisti nei primi del Novecento, “quando scindevano nozione visiva, colore, spazio, disegno, esibendoli nella loro specificità”, e in seguito da Magritte, quando “dipingeva una pipa illusionisticamente perfetta e scriveva sul quadro ‘Ceci n’est pas une pipe’”:

L’occhio di specchio che ci guarda in ‘Elegia’ di Paolini appartiene allo stesso genere di pensieri: nel gioco tra calco dell’occhio (tipo negozio di belle arti) e riflessione perfetta della pupilla di specchio, è contenuto una specie di epigramma sull’illusione dell’arte-specchio del mondo⁵⁹³.

⁵⁹² Cfr. Disch (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, tomo secondo 1983-1999* cit., p. 920; cfr. *XXXV Esposizione Biennale Internazionale d’Arte. Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 24 giugno-25 ottobre 1970), La Biennale di Venezia, Venezia 1970.

⁵⁹³ Volpi, *Giulio Paolini. Vedo*, catalogo della mostra, Centro d’Arte Editalia-QUI arte contemporanea, cit.

4.1.2 Riflessioni critiche

UNA TAVOLA ROTONDA CON HAROLD ROSENBERG

L'inaugurazione della personale di Paolini, negli spazi di Via del Corso, venne preceduta, soltanto di alcuni giorni, da un altro importante appuntamento per la sede di "QUI arte contemporanea", che vedeva Marisa Volpi ancora una volta protagonista.

Il 17 gennaio 1970, infatti, la sede ospitava un "incontro-dibattito", intitolato *Critica e libertà*⁵⁹⁴, con l'eccezionale partecipazione del critico americano Harold Rosenberg, di passaggio a Roma. Rosenberg, come ricordato, aveva rappresentato un riferimento importante nella formazione della rivista di Lidio Bozzini e, incontrato da Volpi durante il soggiorno negli Stati Uniti, si era rivelato per lei determinante per un confronto diretto con alcuni dei principali artisti e collezionisti dell'arte americana.

Il dibattito, segnalato brevemente sulle pagine del settimo numero della rivista nell'anno seguente, è stato ricostruito da immagini di repertorio e ritagli stampa che hanno permesso di identificare al tavolo dei relatori due artisti, Achille Perilli e Toti Scialoja, due "poeti e critici", Alfredo Giuliani e Angelo Maria Ripellino, e una critica d'arte, Marisa Volpi. Infine, come ricordato nei giornali dell'epoca, il compito di moderatore era stato affidato allo studioso di letteratura anglosassone Paolo Milano (fig. 35)⁵⁹⁵.

In questo gruppo diversificato di interlocutori, la posizione ricoperta da Marisa Volpi, come unica critica d'arte tra le voci della "tavola rotonda", conduce a ipotizzare il suo ruolo centrale nel coordinamento dell'incontro stesso.

La vitalità di uno scambio è testimoniata dalla presenza tra il pubblico di critici quali Bucarelli, Argan, Barilli, Trucchi e di artisti, da Cy Twombly a Beverly Pepper, da Giosetta Fioroni a Carmengloria Morales, da Maurizio Mochetti a Sergio Lombardo, espressione di un nucleo di personalità gravitanti a Roma e vicine a Marisa Volpi.

⁵⁹⁴ Con lo stesso titolo Marisa Volpi aveva firmato nel 1963, insieme a Nello Ponente, un articolo di denuncia in difesa della libertà di opinione della critica; si veda Volpi e Ponente, *Critica e libertà*, in "Avanti!", Venerdì 8 febbraio 1963, p. 5.

⁵⁹⁵ Si vedano a riguardo gli articoli *Perché fare arte oggi*, in "Vita", 31 gennaio 1970; *L'oggetto ansioso*, in "Momento sera", 26 febbraio 1970; Sandra Pinto, *Notizie da Roma*, in "D'Ars Agency", n. 48-49, novembre 1969-aprile 1970, p. 222.

Il confronto si era aperto sul tema “della possibilità o meno e della positività o meno dell’informazione, della comunicazione e della comunità d’intenti fra gli artisti e culture di diverso ambiente”, *Critica e libertà* appunto, per andare invece a ricadere “su un problema generale quasi quanto l’esistenza di Dio: «perché l’arte oggi - perché la critica oggi»”⁵⁹⁶.

L’incontro con Harold Rosenberg si dimostrava quindi impostato attorno all’esigenza di discutere, insieme a un insigne rappresentante del contesto artistico oltreoceano, riguardo alla figura del critico, in un momento che si collocava significativamente tra la pubblicazione di *Autoritratto* di Lonzi e il successivo dibattito che avrebbe visto, di lì a poco, coinvolte le due allieve fiorentine sulle pagine della rivista “NAC”.

IL RICORDO DI ROBERTO LONGHI E IL DIBATTITO SU “NAC”

È proprio il 1970 a sancire per Volpi un momento importante di riflessione attorno al ruolo ricoperto dal critico d’arte. Nel giugno di quello stesso anno, infatti, la morte di Roberto Longhi diviene, per lei, occasione di ricordare l’operato del maestro pubblicando, per la seconda parte del XXXIII volume degli “Annali” dell’Università di Cagliari, un saggio a lui dedicato⁵⁹⁷.

“In un momento in cui la critica d’arte, soprattutto quella avulsa da radici storico-metodologiche, sembra soffrire di un profondo disorientamento”⁵⁹⁸ Volpi sceglieva di riprendere da Longhi quelle “diretrici fondamentali” espresse nell’articolo di apertura della rivista “Paragone”, *Proposte per una critica d’arte*⁵⁹⁹; contributo di particolare interesse come “sosta riflessiva a cavallo di più di cinquant’anni di indefessa attività di conoscitore, critico militante, storico dell’arte”⁶⁰⁰ e, per l’allieva, fonte di confronto rispetto a quello che era il contesto critico contemporaneo. Nel saggio Volpi riportava in apertura il celebre passo di *Proposte* nel quale era espresso, come postulato, l’idea che l’opera d’arte non potesse essere considerata da sola ma sempre come “rapporto”, mettendo in evidenza un concetto da lei più

⁵⁹⁶ Pinto, *ibid.*

⁵⁹⁷ Volpi, *Roberto Longhi* cit., pp. 275-287.

⁵⁹⁸ Ivi, p. 275.

⁵⁹⁹ Longhi, *Proposte per una critica d’arte* cit., pp. 9-20.

⁶⁰⁰ Volpi, *Roberto Longhi* cit., p. 275.

volte sottolineato, ma soprattutto significativo per una riflessione mirata rispetto al ruolo della figura del critico:

L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Un'opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza e con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo. E s'è già troppo sofferto del mito degli artisti divini e divinissimi; invece che semplicemente umani⁶⁰¹.

Se si riprende nella sua interezza il contributo di Longhi, e si legge il seguito dell'inciso selezionato da Volpi come *incipit* del suo saggio, si comprende il peso della riproposta di quelle parole del maestro in un momento di dibattito attorno alla legittimità dell'apporto critico, che avrebbe trovato terreno fertile sulle pagine della rivista di Francesco Vincitorio.

Longhi, infatti, considerando l'arte come inevitabilmente mossa da regole relazionali, proseguiva così sulle pagine di "Paragone":

È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opera, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra⁶⁰².

La rilettura del lavoro di Roberto Longhi si presenta quindi come supporto a quanto sarebbe stato, d'altro canto, da lei espresso con il suo intervento, sul finire dell'anno '70, nell'inchiesta sulla "crisi" della critica che su "NAC", si era aperta, nel mese di ottobre, con l'articolo di Germano Celant *Per una critica acritica*⁶⁰³.

A riprova della continuità tra i due contributi che Volpi firma nel 1970, il titolo del suo articolo per la rivista di Vincitorio riprendeva esplicitamente il paradosso longhiano "poeti si

⁶⁰¹ Longhi, *Proposte per una critica d'arte* cit., p. 17. Come in precedenza sottolineato il concetto di "rapporto" viene sviluppato, in altri termini, sia in occasione della presentazione della mostra *Anno '60* cit., sia nelle premesse dell'inchiesta alla quale, come vedremo, Volpi stava lavorando ai fini di una pubblicazione sulla rivista "futuribili"; cfr. Volpi, *L'arte, domani*, in "futuribili", anno IV, n. 42-43, gennaio-febbraio 1972; il saggio introduttivo, *Il futuro dell'arte contemporanea*, ora, con il titolo *L'arte, domani*, in *Artisti contemporanei. Saggi* cit., pp. 146-170.

⁶⁰² Longhi, *Proposte per una critica d'arte* cit., p. 18.

⁶⁰³ Germano Celant, *Per una critica acritica*, in "NAC", n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30. Cfr. Michele Dantini, «*Per una critica acritica*». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "Nac" 1970-1971* cit., pp. 116-131.

nasce, critici si diventa”, facendo del ricordo dello storico dell’arte anche la chiave di lettura per un confronto con l’attuale “crisi profonda” della critica, dimostrando la validità e la vitalità di quei punti sui quali Longhi aveva scelto di soffermarsi ormai un ventennio prima⁶⁰⁴. Bisogna infatti evidenziare come, nello stesso numero del dicembre 1970, all’articolo di Volpi era seguito “l’ultimo intervento pubblico nello spazio della critica d’arte” di Carla Lonzi, con il contributo “dai toni definitivi” dal titolo *La critica è potere*⁶⁰⁵, dimostrazione della posizione delle due allieve di Longhi su due fronti diversi proprio in relazione alla figura del maestro. Come ha segnalato Iamurri, se da una parte Volpi citava Longhi in apertura, dall’altra Lonzi, “con il consapevole distacco ormai maturato, scartava ogni possibile eredità” dichiarando la sua esplicita posizione, come Volpi, sin dal titolo⁶⁰⁶.

Ma nel contributo di Volpi, il chiaro desiderio di attingere a piene mani da quegli insegnamenti longhiani, che nella formazione fiorentina erano stati condivisi con l’amica Lonzi, sembra essere l’occasione per ricordare a entrambe la solida origine dalla quale si era poi sviluppata l’autonomia di un percorso di ricerca. In particolare, se si confronta l’intervento su “NAC” con la coeva pubblicazione sugli “Annali”, emerge come Volpi si soffermi su quel concetto, caro a Longhi, che lungi dalle posizioni “filosofiche dottrinarie” che “procedono in assenza delle opere, o tutt’al più sbirciandole di lontano”, considerava la fondamentale importanza di una critica “in presenza”⁶⁰⁷.

Negli “Annali”, infatti, indagando il peso dell’incontro con gli artisti futuristi nel percorso di Roberto Longhi, Volpi sottolineava così il valore dell’“esperienza diretta” in tutte le più importanti intuizioni critiche:

Un critico può creare, inventare, formulare ipotesi interpretative, nella misura in cui ha partecipato ai fatti più vivi del suo tempo. Non vorrei generalizzare, ma l’esperienza più o meno diretta con gli artisti è certamente tra le decisive anche per lo storico dell’arte. Il critico insomma *prende* dall’arte del suo

⁶⁰⁴ Volpi, *Critici si nasce*, in “NAC”, n. 3, dicembre 1970, pp. 4-5.

⁶⁰⁵ Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 224-225; Lonzi, *La critica è potere*, in “NAC”, n. 3, dicembre 1970, p. 5. In merito all’intervento di Lonzi si veda anche Dantini, «*Per una critica acritica*». *Inchiesta sulla critica d’arte in Italia, “Nac” 1970-1971* cit., pp. 116-131; Lara Conte, «*La critica è potere*». *Percorsi e momenti della critica italiana* cit., pp. 87-109; Zanchetti, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi* cit., pp. 33-48.

⁶⁰⁶ Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 225.

⁶⁰⁷ Longhi, *Proposte per una critica d’arte* cit., p. 9. Si veda anche Giorgio Zanchetti, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi* cit., p. 34.

tempo e dà a quella del passato (guai quando accade il contrario), solo così egli può essere un tramite indispensabile di alcune idee chiave⁶⁰⁸.

Tali affermazioni, da considerarsi come valido sostegno al parallelo intervento su “NAC”, sembrano fungere da ponte tra quell’“affiancamento degli artisti non complice [...] bensì partecipe” sul quale si era consolidata la ricerca di Carla Lonzi e quegli spunti di lavoro longhiani che, come ricorda Giorgio Zanchetti, la sua “allieva fiorentina non poteva certo ignorare”⁶⁰⁹. A tal proposito Marisa Volpi concludeva l’intervento sugli “Annali” insistendo proprio attorno al valore di quelle “intuizioni” longhiane da ritenersi “punti di partenza per itinerari compiuti poi, nei modi più diversi, da allievi e studiosi che gravitavano intorno alla sua vastissima esperienza”⁶¹⁰.

È proprio in nome della diversità di “itinerari” frutto di una stessa visione, che Volpi dichiara la sua posizione sulle pagine di “NAC” forte di una consapevolezza, consolidatasi contemporaneamente a un lavoro di approfondimento attorno alle avanguardie storiche, che vedeva nel confronto con il “materiale storico” un aspetto ineludibile. Così, infatti, con una vena critica Volpi esprimeva su “NAC” la sua idea di “battaglia” culturale:

E poiché non siamo in un’epoca di conflagrazione rivoluzionaria, e molte «battaglie» risultano ben presto *finte* battaglie, personalmente, nella misura in cui sono in grado, ne vorrei fare una sola e per difendere la libertà di amare certe opere (o non-opere) di capirne i processi testimoniando la presenza degli artisti, ma anche con un materiale storico, che soltanto una vita calata nel presente può rimescolare secondo nuove ragioni⁶¹¹.

⁶⁰⁸ Volpi, *Roberto Longhi* cit., p. 279.

⁶⁰⁹ Giorgio Zanchetti, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi* cit., pp. 33; 36. A rimarcare la presenza di Longhi tra le maglie del dibattito è anche il contributo di Paolo Fossati, sul numero di febbraio della rivista di Vincitorio, in posizione polemica verso le affermazioni delle due allieve fiorentine che l’avevano preceduto (Fossati, *Il poi viene dopo*, in “NAC”, n. 2, febbraio 1971, p. 4). Michele Dantini precisa come l’intervento di Fossati si fosse mostrato “a tal punto animoso contro Volpi e Lonzi da indurre a ritenere che la competizione attorno all’eredità dello storico dell’arte da poco scomparso sia per lui, alla data dell’inchiesta di “Nac”, di estremo rilievo politico-culturale” (Dantini, «*Per una critica acritica*». *Inchiesta sulla critica d’arte in Italia* cit., p. 130, nota 43).

⁶¹⁰ Volpi, *Roberto Longhi* cit., p. 287.

⁶¹¹ Volpi, *Critici si nasce* cit., p. 5.

L'“itinerario” seguito da Marisa Volpi si dimostrava quindi chiaro. Grazie ad alcuni riferimenti rintracciati tra le lettere della studiosa, è stato possibile ricondurre al 1970 il suo lavoro per un'inchiesta che sarebbe stata pubblicata, soltanto due anni dopo con il titolo *L'arte, domani*, sulla rivista “futuribili”⁶¹². La struttura prevedeva una serie di domande rivolte a musei, a gallerie nazionali e private, a critici e ad artisti, sostenute però da quell'“introduzione storica” che, secondo quanto da lei evidenziato nella lettera del 1968 a Umbro Apollonio, era mancata alla pubblicazione su “marcatré” dell'inchiesta *Tecniche e materiali*⁶¹³.

Un capitolo introduttivo, infatti, intitolato *Il Futuro nell'arte contemporanea*, dava il giusto spazio a un inquadramento dal carattere didattico, volto a “prendere in considerazione solo quei movimenti le cui conseguenze” erano segnalate da Volpi come “ancora rilevanti a vari livelli nei prodotti e negli atteggiamenti «artistici» contemporanei per rintracciare una cosiddetta *linea dell'avvenire*”⁶¹⁴.

Le sue ricerche, che negli anni si erano espresse nelle pubblicazioni di singoli saggi e volumi, trovano in questa sede quel filo conduttore che mostrava la necessità di delineare una sorta di percorso pedagogico nella storia dell'arte. Gli insegnamenti longhiani tornano a caratterizzare il suo metodo d'indagine: gli apparati iconografici posti a corredo del saggio introduttivo appaiono utilizzati come strumento per educare all'interpretazione delle opere, esercitando l'occhio. Una selezione di immagini, volta a “far constatare visivamente al lettore la

⁶¹² Volpi, *L'arte, domani* cit. Una lettera conservata presso l'Archivio Giulio Einaudi inviata da Paolo Fossati a Marisa Volpi e datata 3 luglio 1970, riferisce di “una risposta unica per quanto articolata” presentata a Volpi ai fini di una non specificata inchiesta da lei curata; si veda (34.) Lettera dattiloscritta di Paolo Fossati a Marisa Volpi Orlandini, Torino 3 luglio 1970; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86. Con ogni probabilità la “risposta unica” di cui Fossati fa menzione è quella che venne effettivamente pubblicata nell'inchiesta; si veda Volpi, *L'arte, domani* cit., p. 88. Anche Marcia Hafif, in una lettera datata 26 giugno 1970, si scusava con Volpi per non aver ancora risposto ad alcune domande “sulla pittura”. Si veda (33.) Lettera manoscritta di Marcia Hafif a Marisa Volpi, datata 26 giugno 1970; Carte Marisa Volpi, Roma. Nella lettera Hafif scriveva: “Mi scusi che non ho ancora risposto a le tue domande sulla pittura – ho spedito quel altro modello a Larry Bell – ti ha risposto? Forse adesso lo posso fare – con mia nuova tranquillità!”.

⁶¹³ Cfr. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Umbro Apollonio, Roma 20 marzo 1968 cit.; Si veda inoltre la premessa a *Tecniche e materiali* dove si auspicava di poter intervistare, in seconda battuta, “tutti i critici, anch'essi coinvolti nella determinazione e oltre che nel giudizio della cultura artistica contemporanea, e gli artisti stranieri più rappresentativi” (Lonzi, Trini, Volpi, *Tecniche e materiali* cit., p. 66.).

⁶¹⁴ Volpi, *L'arte, domani* cit., p. 19 / 154.

complessità del fenomeno del permanere di tendenze artistiche diverse, o addirittura opposte”, metteva in luce le “continuità diacroniche” e le “fratture sincroniche” rintracciabili nelle diversificate opere dell’arte del Novecento⁶¹⁵.

A supporto, inoltre, una sezione era esclusivamente dedicata alle “profezie degli artisti”, con stralci di interventi scritti, da Kandinsky fino a Dalí; le fonti dirette, che dal catalogo dell’espressionismo alla più recente raccolta dedicata ai minimalisti, non erano mai state trascurate, sono poste qui come fondamenta per poter riflettere sull’arte contemporanea.

L’impostazione, specchio di un lavoro esercitato nel tempo, sosteneva quindi l’inchiesta vera e propria, che si divideva in quattro formulari diversificati, miranti a un confronto diretto attorno alla situazione attuale e alle previsioni di un futuro possibile del contemporaneo, rivolti non soltanto ad artisti ma, in questo caso, ai molteplici interlocutori del sistema dell’arte.

Costruendo un “valido impianto” utile a evidenziare “le interferenze e gli scontri dialettici tra lo sviluppo interno strutturale della creazione ed i condizionamenti e le spinte esterne dovute a fattori politici e socio-culturali”⁶¹⁶, Volpi aveva dato risalto a quella consapevolezza, espressa nella più recente presentazione della mostra *Anno ’60* alla Galleria Stein, che rimarcava come l’arte non fosse fatta esclusivamente dagli artisti quanto piuttosto si presentava come esperienza “realizzata praticamente da loro ma vissuta e resa significativa dal pubblico, dai critici, dai galleristi, dai direttori di musei”⁶¹⁷.

La scelta dei destinatari, non soltanto italiani, dimostrava il carattere internazionale verso il quale era protesa la sua ricerca⁶¹⁸. Se, però, la presenza delle istituzioni culturali e delle gallerie private mostrava, in questo senso, uno spaccato della situazione culturale europea e statunitense, gli interventi dei critici e degli artisti apparivano, nella pubblicazione finale,

⁶¹⁵ Ivi, pp. 34-37.

⁶¹⁶ Nicola Garrone, *Futuribili*, in “Paese sera”, Venerdì 14 aprile 1972, p. 12.

⁶¹⁷ Volpi, *Anno ’60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* cit., p. 137.

⁶¹⁸ Una serie di lettere, spedite da Marisa Volpi all’Einaudi tra il 1970 e 1971, testimoniano la raccolta, da parte di Volpi, di alcuni indirizzari di passati collaboratori della casa editrice, probabilmente da lei selezionati come destinatari della sua inchiesta. Si veda, nello specifico, lo scambio epistolare (31-32-35-36) tra Marisa Volpi e Paolo Fossati, datato 20-23 giugno 1970 e settembre 1971, Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86. La richiesta degli indirizzi di Ernst H. Gombrich, John Golding e Frank Popper, verso i quali, è possibile credere, inviò il formulario senza ricevere, però, una tempestiva risposta, lascia ipotizzare l’alto livello sulla quale era impostata la ricerca.

maggiormente vicini all'esperienza personale di Volpi, secondo un'impostazione volta a privilegiare non tanto una completezza di nomi quanto piuttosto una selezione "indicativa di tendenze diverse, nel pensiero, nelle opere, nella direzione artistica e culturale"⁶¹⁹. Da Carla Accardi a Dorazio, da Fabro a Paolini, da Carmengloria Morales a Marcia Hafif, la voce di quegli artisti che aveva negli anni sostenuto viene qui incanalata in un discorso più ampio e strutturato⁶²⁰.

⁶¹⁹ Volpi, *L'arte, domani* cit., p. 65.

⁶²⁰ Nella recensione all'inchiesta, Nicola Garrone segnalava su "Paese sera": "tra gli artisti contemporanei si avverte la mancanza di alcune presenze fondamentali, mentre figurano troppi nomi poco significativi" (Garrone, *Futuribili* cit., p. 12).

4.2 1971-1978

4.2.1 “Prendere posizione contro l’attualità”

UN INTERVENTO “A TITOLO PERSONALE”

Proprio in questa fase di formazione dell’inchiesta Volpi si trova a esprimere la sua netta posizione nei confronti della critica d’arte militante, in contrasto con un lavoro di tipo documentaristico ed “enumerativo” ma, al contrario, a favore di un “vecchio modo di fare critica”, da lei segnalato come l’“unico” possibile, mosso da un’affinità esclusivamente “personale” nei confronti delle ricerche di alcuni artisti, sostenuta e coltivata dall’“esperienza” e dalla “professionalità”. Così, infatti, in un contributo pubblicato sul numero di dicembre 1970-gennaio 1971 della rivista “arte e poesia”, edita da De Luca, Volpi dichiarava chiaramente la scelta di intervenire con un articolo, dal titolo *Beuys, Paolini, Kounellis, Snow, Fabro*⁶²¹, fatto di “brevi annotazioni” su singoli artisti segnalati d’interesse, eludendo un generico “consuntivo” sulle sperimentazioni artistiche degli anni Sessanta, come le era stato invece richiesto:

Proprio come critica d’arte ritengo di dovermi opporre al consuntivo, all’organizzazione didattica ed enumerativa di quanto accade, o è accaduto nell’arte in Europa o in America negli ultimi anni.

Il mio intervento sarà quindi a titolo personale, motivato esclusivamente dalla fedeltà ad un’estesa rispondenza intellettuale e fantastica verso l’opera di alcuni artisti.

Questo sembrerà un vecchio modo di fare la critica, ma a mio avviso rimane l’unico: garantire sul piano dell’esperienza, oltre che della professionalità, le cose di cui si scrive; il resto è storia dell’arte o estetica, e richiede altri contenuti e strumenti.

Lo scopo è rendersi garanti del momento in cui si crea un rapporto tra arte e pubblico, da persona a persona, come dice Man Ray. Quindi le mie scelte in questa sede non privilegeranno e non escluderanno nessuno, secondo i criteri dell’attualità o della qualità.

⁶²¹ Volpi, *Beuys, Paolini, Kounellis, Snow, Fabro*, in “Arte e poesia”, anno III, n. 11-14, dicembre 1970-gennaio 1971, pp. 17-49.

L'invalso terrorismo dell'informazione mi ha costretto anzi a prendere posizione contro l'attualità. L'aggiornamento ha un senso unicamente a livello didattico, dove si preparano gli strumenti di lavoro⁶²².

Espressione di una consapevolezza di un cambiamento in atto, la posizione di Volpi “contro l'attualità”, come ha recentemente ricordato Maria Grazia Messina, prendeva, di fatto, le distanze da una cronistoria dell'arte alla Germano Celant, sempre più dominante⁶²³.

È qui che Volpi esplicita con forza il suo imbarazzo e l'esigenza di contrapporre una totale autonomia nel confronto con il contemporaneo che aveva contraddistinto tutto il suo operato di critica d'arte e che, negli anni a venire, avrebbe mantenuto vivo l'interesse verso una ristretta cerchia di artisti proprio in nome di quella “rispondenza intellettuale e fantastica” verso le loro ricerche⁶²⁴.

SULLA “FINE DELL'AVANGUARDIA”

I concetti espressi a cavallo tra il 1970 e il 1971 riemergono con gli inizi del 1972, anno di pubblicazione dell'inchiesta per la rivista “futuribili” e di partecipazione di Volpi al convegno

⁶²² Ivi, p. 19.

⁶²³ Messina, *Marisa minimalista da Malevic a Paolini* cit.; Cfr. Celant, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969; Id. (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

⁶²⁴ Per comprendere l'interesse che Volpi riporrà verso “l'opera di alcuni artisti” contemporanei rimando ai tre volumi Volpi, *Artisti contemporanei* cit. e alla sezione *Profili di artisti* in Ead., *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea* cit., pp. 201-268. Tra i tanti, è importante ricordare come nei primi anni Settanta, nel corso dell'esperienza cagliaritano, Volpi instauri un rapporto, prima di tutto di amicizia, con l'artista sardo Costantino Nivola, per il quale, nell'anno 1973, organizzerà una mostra all'Università di Cagliari e scriverà un articolo sulla rivista “QUI arte contemporanea”; si veda Volpi, *Costantino Nivola*, catalogo della mostra, Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero, Aula Magna-Università di Cagliari, Cagliari 12 aprile-12 maggio 1973, ora in *Artisti contemporanei. Profili* cit. 1986, pp. 55-59; Ead., *Costantino Nivola a New York, a Roma, a Cagliari*, in “QUI arte contemporanea”, n. 11, giugno 1973, pp. 60-61. A tal riguardo rimando, inoltre, a Volpi, *Uomini* cit., pp. 103-106 e a Maria Luisa Frongia, *Ricordando Nivola*, in Rossana Martorelli (a cura di), *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, vol. 1.3, Morlacchi Editore, Perugia 2015, pp. 1595-1618.

Critica in atto, con una “breve conversazione” intitolata *Arte e anarchia*, tributo allo storico dell’arte Edgar Wind⁶²⁵.

Nel ciclo di appuntamenti, organizzati dal Centro d’Informazione Alternativa Incontri Internazionali d’Arte, che si erano aperti con un intervento di Giulio Carlo Argan dal titolo *Funzione e difficoltà della critica* e si sarebbero conclusi con quello del curatore, Achille Bonito Oliva, con il contributo *La citazione deviata*, Volpi si inseriva premettendo la sua posizione distaccata rispetto agli intenti del convegno e motivando la sua partecipazione con “il bisogno di esprimere ogni tanto un profondo disagio ad altri” che ugualmente si stavano trovando nella “condizione di perplessità e interrogazione sul ruolo e la funzione” che, come critici e storici dell’arte, era possibile svolgere⁶²⁶.

L’opposizione a una compulsiva catalogazione dei “fenomeni artistici contemporanei”, che l’aveva condotta a compiere una scelta esplicita nel suo intervento per la rivista “arte e poesia”, torna a essere rimarcata come necessaria per il critico ai fini di impedire una “divulgazione indiscriminata” lontana dal valorizzare, invece, l’importanza dell’“esperienza estetica”:

Ricordo la mia attività nel segnalare al pubblico esperienze a cui aderisco vivamente da Paolini alla Hafif, a Melani, da Uncini alla Morales, da Kounellis a Fabro, a Mochetti, Lo Savio, ecc.

D’altra parte Beuys, La Monte Young, Snow, Simone Forti, e altri avvicinati personalmente, mi hanno proposto qualcosa che ho cercato di non perdere, e qualche volta comunicare.

Ma poiché la frequenza di tali esperienze è inversamente proporzionale alla forza di significato che esse assumono nella vita di un individuo, a mio avviso il critico dovrebbe assumersi la responsabilità di rifiutare la maggior parte delle possibilità che gli vengono offerte, a vantaggio di alcune. Anche se il rifiuto non deve implicare ovviamente un giudizio di qualità, uno sbarramento. [...]

Insomma mi sembra il momento di opporsi ai compendi, di opporsi ai manuali, alle rassegne e alle catalogazioni.

⁶²⁵ Volpi, *Arte e anarchia* (Centro d’Informazione Alternativa Incontri Internazionali d’Arte, Roma lunedì 13 marzo 1972), in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Critica in atto: 6-30 marzo 1972*, Quaderni degli Incontri Internazionali d’arte-2, Edizioni Incontri Internazionali d’Arte, Roma 1973, pp. 62-69. A sottolineare l’interesse dell’intervento di Volpi per il convegno *Critica in atto*, è il fatto che sia stato da lei stessa ripubblicato l’anno seguente, con minime variazioni, in apertura al volume *La retina e l’inconscio*, quasi a sancire un punto fermo per un percorso a ritroso su quelli che erano stati i suoi studi sin dalla fine degli anni Cinquanta fino al 1972; cfr. Volpi, *La retina e l’inconscio. Note di arte contemporanea* cit., pp. 13-56.

⁶²⁶ Ivi, p. 62.

E ciò se vogliamo che l'arte non perda una delle sue qualità peculiari cui si riferisce indirettamente il titolo della mia conversazione, di essere cioè – ripeto – un'*anti-realtà*, una riserva di anticorpi per la società⁶²⁷.

Volpi, sia nel convegno *Critica in atto* che nell'introduzione storica dell'inchiesta *L'arte, domani*, pubblicata nei primi mesi del 1972, constatava l'esaurirsi delle caratteristiche proprie delle avanguardie storiche, in un'arte seppur ancora definita d'avanguardia. In particolare sulla rivista "futuribili", segnalava:

Sembrerebbe di poter dire che se l'arte d'avanguardia mantiene i suoi temi formali sulle strade aperte più o meno consapevolmente dalle avanguardie storiche, ha perso in gran parte le sue motivazioni sociali di costituirsi in avanguardia⁶²⁸.

L'accettazione sempre più generalizzata dell'arte contemporanea, da parte di pubblico, di collezionisti e organizzatori, riconosciuta da Volpi come in parte legata a logiche indipendenti da un interesse verso l'arte vera e propria, veniva da lei evidenziata in contrasto con il "significato polemico originario" del "concetto d'avanguardia". Allo stesso modo Volpi ricordava come "malgrado ogni intenzione rivoluzionaria", l'arte contemporanea stesse in realtà attingendo dalle "rivoluzioni dei primi del secolo" che, "ancora piene di stimoli", le permettevano di riannodare "un tessuto lacerato ricostruendo una *continuità*, che finisce col configurarsi *sempre* esteticamente, almeno per il pubblico più attentamente edotto delle fasi precedenti"⁶²⁹.

Come ha recentemente ricordato Gallo, dal quadro presentato da Marisa Volpi sulla rivista "futuribili" emergeva un'"accezione positiva di una nozione come 'assimilazione dell'avanguardia'"⁶³⁰. Ma è a distanza di pochi mesi che la sua posizione di scarto nei confronti delle ricerche artistiche più attuali si esprimeva con una decisa "stroncatura" di Documenta 5 sulle pagine del nono numero di "QUI arte contemporanea". Con il contributo

⁶²⁷ Ivi, p. 67.

⁶²⁸ Volpi, *L'arte, domani* cit., p. 33 / 164.

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ Gallo, *Prendere le distanze dalla critica militante*, relazione inedita, presentata il 28 aprile 1917, nelle *Giornate per Marisa Volpi* cit., di cui è possibile consultarne l'abstract all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/notizie-dallo-studio-28-aprile-2017/> (2 maggio 2017).

Autobiografismo, trompe l'oeil, concettualismo e violenza, Volpi constatava i limiti di un'arte che pur riadattando i “motivi chiave” avanzati dalle avanguardie storiche si muoveva in uno spazio diventato ormai “asfittico”:

Identificare vita, libertà, creazione, è stato, ed è, uno dei motivi chiave di tutta l'avanguardia fino a Pollock: ma lo spettatore accorto e minimamente colto si accorge che lo spazio per questo tipo di operazioni si è improvvisamente contratto al punto da diventare asfittico.

Forse le ragioni sono da cogliere nel modo come queste esperienze entrano nei canali di comunicazione, nel fatto che l'organizzazione culturale-artistica non sia in grado né di sfuggire i metodi di informazione della società tecnologica, né di padroneggiarli⁶³¹.

Il suo ritorno a New York, nel novembre del 1972, dove erano “venuti a mancare Newman, Rothko, Reinhardt”, e dove De Kooning lavorava “ormai stancamente”, le permette di prendere in considerazione espressamente, sul decimo numero di “QUI arte contemporanea”, il concetto di “fine dell'avanguardia”, ancora, però, in una chiave interrogativa. L'articolo *New York: fine dell'avanguardia?*, rimarcava il dominio delle logiche di mercato nell'arte contemporanea e il “peso negativo che l'aspetto commerciale” conseguiva “sulla libertà della ricerca artistica”⁶³².

Prendendo, in particolare, in esame alcuni importanti avvenimenti “mondano-economico-artistici”, quali “l'asta di Sotheby a Parke-Bernet e la mostra del 420 Westbroadway dell'arte americana acquistata dal Museo di Stoccolma”, Volpi segnalava come “le forze economiche e le strutture organizzative” retrostanti allontanassero inevitabilmente quegli eventi dall'idea “d'avanguardia”⁶³³.

Proprio riallacciandosi a tali riflessioni, nel gennaio del 1974, si trova a intervenire brevemente su “NAC” con “un parere su «Contemporanea»”, dichiarando espressamente il

⁶³¹ Volpi, *Documenta 5. Autobiografismo, trompe l'oeil, concettualismo e violenza*, in “QUI arte contemporanea”, n. 9, ottobre 1972, p. 52, ora, con il titolo *Documenta 5*, in *Artisti contemporanei. Profili* cit., p. 151.

⁶³² Volpi, *New York: fine dell'avanguardia?*, in “QUI arte contemporanea”, n. 10, febbraio 1973, pp. 63-64.

⁶³³ Ivi, p. 64.

suo disappunto nei confronti della “sezione arte”, curata da Achille Bonito Oliva, nel garage di Villa Borghese⁶³⁴.

In un’esposizione, a suo avviso, sbilanciata sulle ricerche americane, Volpi identificava come “provocanti ed offensivi” sia “l’aver dato un tono d’avanguardia ad un fenomeno culturale ormai largamente scontato” che, al contrario, analogamente all’“*école de Paris*” dei primi del Novecento, “perpetuava un’egemonia culturale giustificata sul piano del gusto, ma non certo sul piano dell’invenzione”, sia l’aver presentato “in un contesto di mezzi economici ed organizzativi che la fa presumere esauriente, un panorama del tutto parziale” della situazione dell’arte contemporanea.

È perciò in questi anni che la sua posizione si dichiara in contrasto con quelle che erano le proposte culturali catalizzatrici a Roma, gravitanti attorno a Bonito Oliva e alla programmazione degli Incontri Internazionali d’Arte⁶³⁵.

Nell’ottobre del 1974, sempre su “NAC”, Volpi torna a ribadire la distanza dal concetto di avanguardia proprio in quelle mostre inaugurate “in presenza di ministri, autorità e foltissimo pubblico con una caratterizzazione più conformista dei Salons ottocenteschi descritti da Fenèon”⁶³⁶.

Per il numero di ottobre, infatti, la rivista di Francesco Vincitorio aveva ospitato un articolato intervento curato interamente dall’Università di Cagliari e dedicato ai “problemi dell’Avanguardia”⁶³⁷. Il contributo, composto da approfondimenti sull’argomento e da una bibliografia essenziale realizzata da studiosi dell’Università, si apriva con un dibattito al quale partecipavano, Marisa Volpi, che sin dal 1972 era incaricata sia per la cattedra di Storia dell’Arte Moderna che per quella di Contemporanea, Salvatore Naitza, assistente per la

⁶³⁴ Volpi, *Un parere su «Contemporanea», sezione arte*, in “NAC”, n. 1, gennaio 1974, p. 12. Cfr. *Contemporanea. Roma, Parcheggio di Villa Borghese 11. 1973/ I.1974*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), Incontri Internazionali d’Arte, Roma; Centro Di, Firenze 1974.

⁶³⁵ Si veda a riguardo *Incontri internazionali d’arte. Cronologia 1970-1974*, in Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 23 gennaio-5 aprile 2010), Electa, Milano 2010, pp. 181-189.

⁶³⁶ Gillo Dorfles, Salvatore Naitza, Marisa Volpi Orlandini, *Avanguardie oggi*, in “NAC”, n. 10 ottobre 1974, p. 10. Volpi cita la mostra a cura di Bonito Oliva, *Vitalità del negativo nell’arte italiana, 1960-1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971), Centro Di, Firenze 1970.

⁶³⁷ Si veda *Problemi dell’Avanguardia*, in “NAC”, n. 10 ottobre 1974 pp. 10-16. Nel contributo intervengono Gillo Dorfles, Salvatore Naitza, Marisa Volpi, Maria Luisa Frongia e Giorgio Pellegrini.

cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna e Gillo Dorfles, ordinario di Estetica della Facoltà di Magistero.

La discussione, introdotta da Dorfles, prendeva in esame “le tendenze artistiche odierne” ai fini di stabilire se era possibile considerarle o meno “avanguardia”, dimostrandosi per Volpi l'occasione di mettere in evidenza, di fatto, l'obsolescenza del termine:

«Avanguardia» è, ripeto, un concetto funzionale ad un dato momento storico. In pratica è sempre esistita una tendenza a rinnovare tecniche e forme nell'arte, ma questo non qualificava gli artisti come «avanguardia» in senso culturale-organizzativo. Ciò è avvenuto soltanto nell'800 e nel primo '900. Oggi che le istituzioni, il mercato e perfino il pubblico accettano qualsiasi novità, l'uso del termine «avanguardia» praticamente non ha più ragione d'essere⁶³⁸.

L'intervento, pubblicato su “NAC”, colloca perciò le sue parole all'interno di un lavoro strutturato, ancora una volta capace di fornire al lettore le informazioni necessarie ai fini di un'autonoma interpretazione del concetto di avanguardia, eco di un metodo ormai collaudato e rinvigorito nell'esperienza di docenza a Cagliari⁶³⁹.

A distanza di un anno le affermazioni di Marisa Volpi, allora parte di un confronto a più voci, confluiscono in un autonomo contributo dal titolo, non più interrogativo ma categorico, “*Fine dell'avanguardia*”, per uno degli ultimi numeri di “QUI arte contemporanea” (fig. 41)⁶⁴⁰.

⁶³⁸ Gillo Dorfles, Salvatore Naitza, Marisa Volpi Orlandini, *Avanguardie oggi* cit., p. 10.

⁶³⁹ A cavallo tra il 1973 e il 1974 Volpi presenta, prima a QUI arte contemporanea e poi all'Università di Cagliari, la mostra dal titolo *Maestri surrealisti*; si veda Volpi, *Maestri surrealisti. Grafica di Arp, Bellmer, Brauner, Breton, Dalì, De Chirico, Delvaux, Duchamp, Ernst, Magritte, Martini, Masson, Mirò, Picabia, Ray, Savinio, Tanguy*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 42, Roma 12 dicembre 1973-12 gennaio 1974; Ead., *Maestri surrealisti*, catalogo della mostra, Facoltà di Lettere, Università di Cagliari, Cagliari febbraio 1974, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Profili* cit., pp. 32-34. A riguardo, si prenda anche in considerazione la lettera manoscritta su carta intestata “Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Cagliari” di Marisa Volpi Orlandini a Lidio Bozzini, datata 18 febbraio 1972 cit., nella quale avanzava al direttore di QUI arte contemporanea alcune proposte espositive orientate proprio sui “maestri surrealisti”. Nello stesso biennio, inoltre, Volpi presenta un approfondimento sulle “avanguardie russe” prima sulla rivista “Ulisse” e poi, nell'aprile del 1974, dedica al tema una lezione alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna; si veda Volpi, *Arte d'avanguardia in Russia*, in “Ulisse”, vol. XII, fasc. LXXVI, novembre 1973, Edizioni Sansoni, Firenze, pp. 50-62; Ead., *L'avanguardia russa*, testo della conferenza tenuta nell'ambito delle attività didattiche della stagione 1973-1974 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 aprile 1974), stampato per conto della rivista “Arte e Società”, Roma, ora in *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* cit., pp. 145-156.

⁶⁴⁰ Volpi, “*Fine dell'avanguardia*” cit., p. 41. Cfr. Paolo Martore, *La tradizione del nuovo in «QUI arte contemporanea»* cit., pp. 59-62. Nel contributo Martore rintraccia i nessi tra il dibattito sulla “fine dell'avanguardia” e la “fine di una rivista”; “QUI arte contemporanea” avrebbe infatti interrotto le pubblicazioni soltanto due numeri dopo, nel giugno 1977.

Il titolo “fine dell’avanguardia” che dal 1973 viene quindi reiterato da Volpi, riecheggia il saggio scritto nel 1949 da Cesare Brandi, e proprio nel ’73 ripubblicato da Einaudi⁶⁴¹.

L’argomento sembra convergere nel 1978 quando sulla rivista “Ulisse” sia Volpi che Brandi, insieme a diversi critici italiani, sono coinvolti a intervenire per un numero dedicato esplicitamente al tema⁶⁴².

Se nell’occasione Brandi rimarcava come quel titolo, che vent’anni prima era una profezia, fosse divenuto di fatto una constatazione, Volpi, invece, contribuiva al concerto di voci con un intervento che spostava l’attenzione dalla situazione artistica al ruolo dell’apporto critico: *Fine dell’avanguardia o fine della critica?*⁶⁴³.

È questa la sede in cui, oltre a ripercorre le trasformazioni del panorama artistico che avevano inevitabilmente condotto alla formazione di “un caotico *assemblarismo creativo*”, Volpi presenta una riflessione che guarda indietro al percorso da lei seguito negli anni, ponendosi una precisa domanda nell’affrontare l’argomento, “Che cosa è accaduto fuori dalle avanguardie?”:

Nell’ottimismo di più di quindici anni fa avrei detto: quasi nulla, investendo di un valore catalizzante i movimenti che dalle avanguardie storiche, all’espressionismo astratto, al formalismo avevano fatto emergere artisti da El Lissitzskij, a Rothko, ma anche a De Chirico, a Magritte: polo storicistico e polo surreal-metafisico dell’arte moderna.

Ora mi rendo conto che questo è l’interrogativo chiave di tutta la mia riflessione sull’argomento «fine dell’avanguardia». E che lungo il percorso della risposta che ho attribuito a quindici anni fa, artisti come De Chirico o Magritte sono stati riaffermati *in extremis*, con un inquietante e non chiaro «ma anche».

Una specie di esame di coscienza mi induce a riconoscere che ho omesso in questi anni di «avanguardia», la presenza di altri grandi artisti da Otto Dix a Bacon, da Beckmann a Ben Shahn. Che

⁶⁴¹ Si veda a riguardo Cesare Brandi, *La fine dell’Avanguardia*, a cura di Paolo D’Angelo, Quodlibet, Macerata 2013; cfr. anche le considerazioni di Michele Dantini sul saggio di Brandi in Dantini, *Ytalia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d’arte 1963-2009* cit., pp. 263-307.

⁶⁴² *Fine delle avanguardie?*, “Ulisse”, vol. XIV, fasc. LXXXV, maggio 1978. L’intero fascicolo della rivista venne presentato nella sede di “QUI arte contemporanea” il 13 giugno 1978.

⁶⁴³ Brandi, *La fine dell’avanguardia*, ivi, pp. 101-104; Volpi, *Fine dell’avanguardia o fine della critica?*, ivi, pp. 114-120, ora in Ead., *Artisti contemporanei. Saggi* cit., pp. 9-15.

cosa mi ha impedito di guardarli, o mi ha spinto ad accorgermi soltanto a sussulti della loro qualità incontestabile⁶⁴⁴.

La sua posizione autoriflessiva rispetto al contributo del critico si colloca in quel momento, come ha ricordato Gallo, all'interno di un dibattito di ampio respiro testimoniato da *Critica 0*, “convegno europeo sui molti problemi della critica d'arte”, tenutosi nel maggio dello stesso 1978 a Montecatini Terme, il cui comitato scientifico era composto, tra gli altri, da Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Maurizio Calvesi e Gillo Dorfles⁶⁴⁵.

Seppur il nome di Volpi non compaia tra coloro che animarono il convegno appare evidente come le sue considerazioni fossero pertinenti a un contingente sentire comune, ma di fatto rappresentavano l'apice di un personale percorso di allontanamento dalla critica militante che vide nel 1978 un anno decisivo⁶⁴⁶. È in quell'anno che Marisa Volpi conclude la sua esperienza di docenza a Cagliari per iniziare a insegnare presso la Facoltà di Magistero a Roma, orientando esplicitamente le sue ricerche verso l'Ottocento tardo-romantico e, parallelamente, alimentando un interesse mai sopito verso la narrativa, che avrebbe da quel momento segnato una fase successiva del suo lavoro.

Come ha recentemente ricordato Antonella Sbrilli, “in quello stesso 1978 – come a disegnare un arco fra due poli – la compagna di formazione degli anni fiorentini, Carla Lonzi pubblica *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*”⁶⁴⁷. A posteriori, Volpi sceglierà a sua volta proprio il '78 per aprire, invece, la sua raccolta *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007*, una selezione di annotazioni di “incontri, letture, viaggi, relazioni, sogni, ‘cose viste’”, che sin dalla giovinezza aveva scritto⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ Volpi, *ivi*, p. 119 / 13.

⁶⁴⁵ Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini maggio 1978*, Feltrinelli, Milano 1979. Cfr. Gallo, *Prendere le distanze dalla critica militante* cit.

⁶⁴⁶ In merito all'importanza dell'anno 1978 per il percorso di Marisa Volpi si veda Antonella Sbrilli, *Marisa Volpi: legami a doppio filo tra pittura, scrittura, lettura* cit., pp. 85-89.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 89. Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978 / et al. edizioni, Milano 2010.

⁶⁴⁸ Volpi, *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007* cit.; Si veda, nel sito di Marisa Volpi, la pagina dedicata a *I Diari* all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/documenti/corrispondenza/> (13 ottobre 2017).

Successivamente a questa data cardine, con una distanza non soltanto temporale, ma anche di interessi e di ricerche, Volpi torna sul tema delle avanguardie in una lettera a Plinio De Martiis, concentrando quanto da lei era stato maturato nel tempo.

Gli anni originali, titolo scelto da De Martiis per una “ricca raccolta di testimonianze sugli anni Cinquanta, di artisti, poeti, giovani studiosi”, è per lei lo spunto per un commento a ritroso, che poneva ancora una volta l’accento sull’avanguardia storica:

io non credo, caro Plinio, che siano stati anni d’avanguardia. Noi l’abbiamo creduto perché eravamo giovani.

Sono anzi propensa a sospettare che il dopoguerra oltre all’illusione di una rigenerazione dell’ambiente culturale, abbia creato anche l’illusione che si potesse ricominciare come all’epoca di Malevic, o di Kandinsky, di Boccioni o di De Chirico – vivo e vegeto negli anni Cinquanta, ma trattato un po’ come l’establishment della Parigi di Zola trattava il personaggio dell’Oeuvre Bongrand, che arieggia a Courbet –.

Il mio amico Federico Zeri va scrivendo e dicendo da anni un paradosso geniale: che nel primo trentennio di ogni secolo accadrebbero in ogni settore della cultura le scoperte più importanti, e intorno ad esse ruoterebbero ogni personalità o movimento o pensiero successivi. Come se la cronologia avesse un peso al di sopra della sua funzione coordinatrice. I primi trent’anni del Novecento ci hanno dato tutto e il contrario di tutto: il futurismo, il costruttivismo russo, la pittura metafisica, le rappel à l’ordre, Picasso, Klee, De Chirico, Martini, ecc. Per non citare Musil, Proust, Joyce intorno ai quali ancora vaghiamo come falene. Era in quegli anni che Alma Malher poteva collezionare tra i suoi amanti il grande architetto (Gropius), il grande pittore (Kokoschka) e il grande musicista e ancora. E c’è chi ha scritto che a Vienna nel 1912-13 circolavano tanti geni che si poteva scambiare qualcuno per un cretino.

Credo poi veramente che gli anni originali nel senso dell’avanguardia siano assolutamente bruciati tra il ’10 e il ’20, gli anni delle avanguardie storiche, un periodo che ha concentrato il più alto tasso di speranze umane oltre che di disperazione. Mentre la seconda guerra mondiale ci ha lasciato l’eredità ormai cupamente esplicita di una coscienza diffusa:

le speranze sociali e culturali erano chimere⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ (41.) Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Plinio De Martiis; Archivio Galleria La Tartaruga (Archivio di Stato di Latina, Galleria La Tartaruga, fasc. 030 “Marisa Volpi”), pubblicata con minime variazioni nell’articolo *Lettera a Plinio De Martiis. Nessuno sorveglia le nostre virgole* cit.; nel volume Volpi, *L’occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell’arte contemporanea* cit., l’articolo *Lettera a Plinio De Martiis*, insieme al saggio Ead., *Il Millenovecentosessanta* cit., sono stati scelti per aprire la sezione *Profili di artisti* (si veda Bottai, *Introduzione e guida alla lettura* cit., p. 195). Cfr. anche Plinio De Martiis (a cura di), *Gli anni originali*, catalogo della mostra (Castelluccio di Pienza, Galleria La Tartaruga, luglio 1995), Editori del Grifo, Montepulciano 1995.

PARTE II

Biografia

Marisa Volpi Orlandini (Macerata, 19 agosto 1928 - Roma, 13 maggio 2015)

Figlia di Dante e Matilde Andreani nasce a Macerata il 19 agosto 1928. Negli anni quaranta si trasferisce con la famiglia a Roma dove frequenta il Liceo Ginnasio “Giulio Cesare” di Corso Trieste. Concluso il Liceo segue i corsi dell’Accademia d’Arte drammatica “Silvio d’Amico” e s’iscrive al Partito Comunista, frequentando la cellula universitaria di Corso d’Italia.

1952

Consegue la laurea in Filosofia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Roma, con una tesi dal titolo *Il pensiero politico di Pellegrino Rossi*. S’iscrive quindi al corso di perfezionamento in Storia dell’Arte Medievale e Moderna presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Firenze per seguire le lezioni di Roberto Longhi. In quest’occasione conosce Carla Lonzi con cui instaura uno stretto rapporto di amicizia.

1955

Pubblica sulla rivista “Paragone” il saggio, scritto a quattro mani con Carla Lonzi, *Ben Shahn* (n. 69, settembre 1955, pp. 38-61).

1956

Consegue il diploma di perfezionamento in Storia dell’Arte Medievale e Moderna alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Firenze con una tesi dal titolo *Il percorso di Corrado Giaquinto*, discussa con Roberto Longhi come primo relatore.

Svolge attività redazionale per la rivista “Bollettino d’Arte” del Ministero della Pubblica Istruzione, affiancando il professor Giorgio Castelfranco.

1957

Compie un viaggio a Parigi dove visita l’atelier di Simone Dat, il Louvre, le retrospettive di Pevsner, di Roussel e di Daumier.

L’esperienza parigina le permette di pubblicare per il secondo numero della rivista “Notizie. Arti figurative” di Luciano Pistoil il contributo *Pevsner a Parigi* (anno I, n. 2, marzo 1957).

Oltre a proseguire la collaborazione per il “Bollettino d’Arte”, sul quale scrive l’articolo *Mostre di Mondrian* (anno XLII, n. 2, aprile-giugno 1957, pp. 188-191), inizia a insegnare Storia dell’Arte presso gli Istituti Statali d’Arte di Roma.

Nel corso dell’estate intraprende, insieme a Carla Lonzi, un viaggio in Europa, visitando i principali musei tedeschi, francesi e olandesi, fermandosi, tra le varie tappe, a Colonia, Amburgo, Bielefeld, Hannover e Parigi. Il viaggio si conclude con il rientro a Torino.

1958

Sul “Bollettino d’Arte” pubblica un estratto della sua tesi di perfezionamento, suddivisa in due parti: *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del ‘700 in Italia* (anno XLIII, n. 3, luglio-settembre 1958, pp. 263-282) e *Traccia per Giaquinto in Spagna* (anno XLIII, n. 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 329-340).

1959

Redige il prospetto cronologico per la mostra *Il Settecento a Roma*, tenutasi presso Palazzo delle Esposizioni dal 19 marzo al 31 maggio 1959 (De Luca, Roma 1959, pp. 524-542).

Nell'estate visita la seconda edizione di Documenta a Kassel, di cui scriverà sia per la rivista "Arte figurativa" sia su "Arte oggi" (*Mostra Internazionale dell'arte dopo il 1945*, in "Arte figurativa antica e moderna", anno VII, n. 5, settembre-ottobre 1959, pp. 66-68; *Documenta Malerei*, in "Arte oggi", anno I, n. 3, ottobre 1959, pp. 4-6.)

1960

Scrivo per le riviste "Il taccuino delle arti" e "Arte figurativa".

Diviene consulente artistica per la "sezione litografie e acqueforti" della Libreria Einaudi di Via Veneto e avvia la collaborazione per l'edizione romana del quotidiano socialista "Avanti!", sotto la direzione di Giovanni Pieraccini, che si protrarrà fino al 1964.

1961

Collaboratrice stabile per l'edizione romana dell'"Avanti!", scrive anche per la rivista "Arte oggi".

Per la Libreria Einaudi, tra le mostre di arte grafica, coordina e presenta in catalogo l'esposizione dei progetti di sculture di Pietro Consagra.

Nel mese di marzo interviene come relatrice nella programmazione dell'attività didattica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma con un intervento dal titolo *La pittura di immagine da Klee a Dubuffet* (12 marzo 1961) per il ciclo *Le condizioni attuali dell'arte*.

Tra ottobre e dicembre cura, per l'edizione romana dell'"Avanti!", la serie *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, coinvolgendo nell'inchiesta gli artisti Achille Perilli, Renzo Vespignani, Piero Dorazio, Carla Accardi, Gastone Novelli, Cy Twombly, Tano Festa, Francesco Lo Savio, Franco Angeli, Pasquale Santoro, Nato Frascà e John Rudge.

1962

Interviene per la prima volta sulla rivista di letteratura "il verri" con il contributo *Testimonianza umana di Tapies* (n. 1, febbraio 1962, pp. 85-90).

Partecipa nuovamente come relatrice alla programmazione dell'attività didattica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, con un contributo dedicato a *Renoir* (11 marzo 1962), per il ciclo di conferenze *Le grandi figure dell'Impressionismo*, inaugurato da Palma Bucarelli con un intervento di tributo a Lionello Venturi, recentemente scomparso.

Tra le varie esposizioni di arte grafica presentate dalla Libreria Einaudi segue, in particolare, la realizzazione della mostra di litografie di Jean Dubuffet e del relativo dibattito "Informale e figurazione" animato, nelle sale della Libreria, dai critici Lorenza Trucchi, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Francesco Arcangeli e Nello Ponente.

Sull'"Avanti!" la rubrica *Le mostre* diviene "a cura di Marisa Volpi".

1963

Viene coinvolta da Lara Vinca Masini nella XIV Mostra Nazionale del Premio del Fiorino di Firenze, curando una delle sezioni dedicate alle *Nuove tendenze*.

Sull'"Avanti!", oltre a proseguire nella fervida collaborazione, partecipa al dibattito *Artisti e critici sul Convegno di Verucchio*, intervenendo con l'articolo *I molti problemi della critica d'arte* (in "Avanti!", Venerdì 29 novembre 1963, p. 3).

Inizia a scrivere per la rubrica *Osservatorio* de "La Biennale di Venezia" diretta da Umbro Apollonio, con cui collaborerà fino al 1965.

Nell'ottobre di quell'anno sposa Ferdinando Orlandini.

1964

Lavora per la segreteria tecnica e per la redazione del catalogo della mostra dell'espressionismo curata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e allestita presso le sale di Palazzo Strozzi a Firenze, in occasione del XXVII Maggio Musicale Fiorentino. Sull'argomento, oltre a intervenire sulla rivista del Maggio Musicale Fiorentino (*La mostra della cultura figurativa espressionista*, in "XXVII Maggio Musicale Fiorentino. L'espressionismo", Firenze 1964, pp. 79-82), scrive il suo primo contributo su "marcatré" (*Mostra dell'espressionismo a Firenze*, in "marcatré", anno II, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 49-51).

Tra gli ultimi articoli che determineranno il concludersi della sua collaborazione con l'"Avanti!" interviene affrontando la pop art alla XXXII Biennale di Venezia (*Ma è poi così "scandalosa" la XXXII Biennale di Venezia?*, in "Avanti!", Sabato 11 luglio 1964, p. 3; *Che cos'è la "pop-art"?*, in "Avanti!", Sabato 15 agosto 1964, p. 3).

Con Carla Lonzi visita alla Galleria La Salita la prima personale di Giulio Paolini.

1966

Soggiorna per diversi mesi con il marito negli Stati Uniti, con una borsa di ricerca Fulbright, incontrando i principali collezionisti, critici d'arte, artisti ed editori americani. Su richiesta di Lorenza Trucchi, all'epoca collaboratrice stabile per la sezione arte de "La Fiera Letteraria", invia alla redazione le interviste realizzate negli studi newyorkesi di Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Jules Olitski, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Louise Nevelson e Robert Motherwell.

Le informazioni raccolte durante la permanenza negli Stati Uniti le permettono di lavorare alla stesura del volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.* (Cappelli, Bologna 1969) e di scrivere articoli relativi al collezionismo e all'arte americana.

Il suo soggiorno in America coincide, inoltre, con la pubblicazione del primo numero della rivista "QUI arte contemporanea", diretta da Lidio Bozzini, nella quale figura nel coordinamento redazionale.

Al ritorno dagli Stati Uniti inizia a insegnare presso l'Istituto d'Arte dell'Arredo e della Decorazione della Chiesa, fondato nel 1966 dal pittore Enzo Rossi.

1967

Prende parte alla programmazione espositiva della sede di "QUI arte contemporanea" presentando le mostre *Immagine del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato* (dal 12 aprile 1967) e *La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini* (dal 21 giugno 1967). Sull'omonima rivista pubblica gli articoli *Visione e colore a New York* (n. 3, marzo 1967, pp. 32-38) e *Strutture primarie e Minimal Art* (n. 4, novembre 1967, pp. 29-35).

Interviene al *Convegno della critica d'arte della nuova generazione* incentrato su *Il problema dello spazio nella ricerca artistica odierna*, tenutosi ad Amalfi nel mese di maggio con la partecipazione di esponenti della giovane critica italiana.

Nello stesso mese vanno in onda sul Terzo Programma una serie di registrazioni radiofoniche, in tre puntate, curate da lei e dedicate all'*Arte in America*.

1968

In collaborazione con Carla Lonzi e Tommaso Trini pubblica nel mese di maggio sulla rivista di Eugenio Battisti l'inchiesta, rivolta a una trentina di artisti, intitolata *Tecniche e materiali* (in "marcatré", n. 37/38/39/40, maggio 1968, pp. 66-85).

Con Carla Lonzi e Saverio Vertone presenta alla Galleria Notizie di Luciano Pistoì la mostra di Luciano Fabro (*Tautologie di Luciano Fabro*, Galleria Notizie, Torino 29 febbraio-20 marzo 1968, p. 3), avviando un confronto serrato tra le gallerie di Roma e di Torino.

Nel mese di aprile dello stesso anno la sede di "QUI arte contemporanea" ospita l'esposizione *Fabro, Paolini, Kounellis* (dal 24 aprile 1968), primo intervento pubblico di Volpi su Giulio Paolini.

Alla sua attività critica continua ad affiancare quella di storica dell'arte, approfondendo, in particolare, lo studio di Kandinsky e delle avanguardie russe, testimoniato dalla pubblicazione del volume *Kandinsky, dall'art nouveau alla psicologia della forma* (Edizione Lerici, Roma 1968) e dell'articolo *Attualità delle avanguardie russe* (in "metro", n. 14, giugno 1968, pp. 25-33).

Consegue la libera docenza in Storia dell'Arte Contemporanea.

1969

Viene dato alle stampe il volume *Arte dopo il 1945. U.S.A.*, che apre la collana *Arte dopo il 1945* diretta da Giulio Carlo Argan per l'editore Cappelli.

Nella primavera, in un'ottica di scambio culturale tra Roma e Torino, presenta nella sede di "QUI arte contemporanea" la mostra "*I materiali*". *Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti* (dal 19 aprile) e a Torino, presso la Galleria Christian Stein, *Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini* (dal 29 aprile 1969), riproposta critica dell'esposizione *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, presentata nel 1960 alla Galleria La Salita da Pierre Restany.

Durante il mese di settembre cura, per la trasmissione radiofonica *Passato e Presente*, tre puntate sul tema *Avanguardie artistiche e potere politico in Russia*.

A partire dall'anno accademico 1969-1970 ricopre l'incarico per l'insegnamento di Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università di Cagliari.

1970

Nel mese di gennaio, presso la sede della rivista "QUI arte contemporanea", prende parte al dibattito *Critica e libertà* (17 gennaio 1970) con la partecipazione di Harold Rosenberg. Presenta, inoltre, la personale di Giulio Paolini *Vedo* (20 gennaio-7 febbraio 1970), trasferita il mese seguente a Torino alla Galleria Notizie di Luciano Pistoì (18 febbraio-20 marzo 1970).

Sugli "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari" pubblica il saggio *Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic* (vol. XXXIII, parte I, 1970, pp. 289-316) e un contributo in ricordo di Roberto Longhi, da poco scomparso (vol. XXXIII, parte II, 1970, pp. 275-287.)

Sulla rivista di Francesco Vincitorio, interviene nell'inchiesta sulla "crisi" della critica con l'articolo *Critici si nasce* (in "NAC", n. 3, dicembre 1970, pp. 4-5).

In quell'anno il numero 31 dei "Mensili d'Arte" di Fabbri è da lei dedicato a *Kandinsky e il Blaue Reiter* (Mensili d'Arte n. 31, Fabbri, Milano 1970).

È, inoltre, datata 1970 un'antologia, rimasta in stato di bozze, curata da Marisa Volpi e Claudio Cintoli dal titolo *Minimal Primario Concettuale*, che sarebbe dovuta essere pubblicata dalla casa editrice Lerici.

1971

Nell'anno accademico 1970-1971 tiene un corso sul classicismo a Roma nel XVII secolo, che la porta a pubblicare il saggio *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste nella cultura*

artistica romana tra 1607 e 1672 (in “Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell’Università di Cagliari”, vol. XXXIV, 1971, pp. 69-96).

Nel frattempo, nella sede di “QUI arte contemporanea”, presenta le mostre: *Understatement. Fabro, Mochetti, Montealegre, Nagasawa, Paolini, Trotta* (27 gennaio-10 febbraio 1971); *Carla Accardi. Le tre tende* (27 febbraio-24 marzo 1971); *Segno e colore. Accardi, Consagra, Dorazio, Scialoja, Turcato, Capogrossi, Gentilini* (15 dicembre 1971-8 gennaio 1972).

1972

Pubblica sul numero 42-43 della rivista “futuribili” un’inchiesta sul futuro dell’arte contemporanea, rivolta a critici, artisti, direttori di musei e gallerie private internazionali (*L’arte, domani*, in “futuribili”, anno IV, n. 42-43, gennaio-febbraio 1972).

È chiamata a intervenire al convegno, a cura di Achille Bonito Oliva, *Critica in atto*, con un contributo intitolato *Arte e anarchia* (Centro d’Informazione Alternativa Incontri Internazionali d’Arte, Roma Lunedì 13 marzo 1972).

Dall’anno accademico 1972-1973 presso l’Università di Cagliari affianca all’incarico per l’insegnamento di Storia dell’Arte Medievale e Moderna quello di Storia dell’Arte Contemporanea.

1973

Dopo un soggiorno a New York, nel novembre del 1972, pubblica sulla rivista di Lidio Bozzini *New York: fine dell’avanguardia?* (in “QUI arte contemporanea”, n. 10, febbraio 1973, pp. 63-64).

Alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma tiene una lezione dal titolo *Strutture primarie e Minimal Art* (8 aprile 1973).

All’Università di Cagliari, nell’Aula Magna della Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero, presenta la personale di Costantino Nivola (12 aprile-12 maggio 1973), di cui scriverà nello stesso anno su “QUI arte contemporanea” (n. 11, giugno 1973, pp. 60-61).

Viene pubblicato *La retina e l’inconscio. Note di arte contemporanea* (Palumbo, Palermo giugno 1973), prima raccolta dei suoi scritti da lei selezionati e in parte rivisitati.

1974

Nell’anno accademico 1974-75 è confermata nel ruolo di docente per la cattedra di Storia dell’Arte Medievale e Moderna e Storia dell’Arte Contemporanea all’Università di Cagliari.

Approfondisce il tema delle avanguardie storiche con la mostra *Maestri surrealisti* esposta sia a “QUI arte contemporanea” (12 dicembre 1973-12 gennaio 1974) sia presso l’Università di Cagliari (febbraio 1974). Insieme all’Università cura per la rivista “NAC” uno studio sui “problemi dell’avanguardia” (n. 10 ottobre 1974 pp. 10-16).

Alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna interviene con una relazione su *L’Avanguardia russa* (21 aprile 1974).

1976

Un suo contributo compare nel volume curato da Simona Weller, dedicato al ruolo della donna artista e alle presenze femminili nel mondo dell’arte (Weller, *Il complesso di Michelangelo*, La Nuova Foglio, Roma gennaio 1976, pp. 50-53). Il tema verrà da lei affrontato nuovamente nel corso dell’anno seguente sia sulla rivista “QUI arte contemporanea”, sia su “Spazioarte” (*Lettera aperta: le donne nell’arte*, in “QUI arte contemporanea”, n. 17, giugno 1977, pp. 50-55; *Marisa Volpi Orlandini (intervista a cura di Spazioarte, aprile 1977)*, in *Donna & Arte: un altro problema da consumare*, in “Spazioarte”, anno IV, aprile-maggio 1977, pp. 21-22).

1978

Partecipa al dibattito attorno alla “fine delle avanguardie” sulla rivista “Ulisse” con l'intervento *Fine dell'avanguardia o fine della critica?* (vol. XIV, fasc. LXXXV, maggio 1978, pp. 114-120). L'intero fascicolo della rivista è presentato nella sede di “QUI arte contemporanea” (13 giugno 1978).

Alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna interviene nell'attività didattica sia con un contributo dedicato ai *Maestri dell'Espressionismo* (8 gennaio 1978), sia in una conferenza-dialogo con Enrico Castellani (23 aprile 1978).

Firma le voci “Arte minimal e concettuale” sull'Enciclopedia dell'Arte (vol. XV) e “Informale” sull'Enciclopedia del Novecento della Treccani (vol. III).

È chiamata dalla Facoltà di Magistero di Roma a ricoprire la cattedra di Sociologia dell'Arte. Scrive la sua prima novella, iniziando così ad affiancare all'attività storico-critica quella di scrittrice.

1980

Su “Paragone” presenta il saggio *L'arte della citazione. Fernand Khnopff a Parigi, Bruxelles, Amburgo* (n. 359-361, gennaio-marzo 1980).

1981

Pubblica su “Art News” una serie di interviste ad artisti italiani, coinvolgendo Accardi, Battaglia, Burri, Ceroli, Clerici, Consagra, Conti, Cucchi, Dorazio, Fioroni, Guccione, Guttuso, Kounellis, Manzù, Melotti, Mochetti, Piruca, Pomodoro, Santomaso, Scialoja, Trotta, Turcato, Uncini, Vedova, Vespignani, Castellani, Maselli, Paolini (*Italian Artists Today*, in “Art News”, n. 3, marzo 1981).

1982

Dal 1° novembre, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università La Sapienza, ricopre la cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea, dove insegna fino al 2003.

Tiene, per l'anno accademico 1982-1983, il corso “L'Informale: origini, protagonisti, conseguenze” le cui dispense sono pubblicate dalla casa editrice Il Bagatto.

1983

Nell'anno accademico 1983-84 presenta il corso “Il sogno tedesco dell'Italia. Feuerbach, Marées, Böcklin, Hildebrandt, De Chirico”, le cui dispense, curate da Antonella Basilico, sono pubblicate da Il Bagatto con il titolo *Il sogno tedesco dell'Italia. Feuerbach, Böcklin, Marées*. Sul tema scriverà negli anni numerosi contributi.

1985

Esce il primo volume della raccolta *Artisti contemporanei*, a cura di Simonetta Lux con Ester Coen e Daniela De Dominicis, pubblicata da Il Bagatto con i titoli *Artisti contemporanei. Saggi* (1985); *Artisti contemporanei. Profili* (1986); *Artisti contemporanei. Interviste* (1986).

1986

Vince il Premio Viareggio per la narrativa con il volume *Il maestro della betulla* (Vallecchi, Firenze 1986).

1988

Vince il Premio Vallombrosa con *Nonamore* (Mondadori, Milano 1988).

1990

Introduce in catalogo la mostra *Millenovecentosessanta* curata da Plinio De Martiis alla Galleria Netta Vespignani (febbraio 1990).

Nell'anno accademico 1990-1991 tiene un corso su Edgard Degas, le cui dispense, a cura di Francesca Castellani, sono pubblicate da Il Bagatto con il titolo *Edgar Degas 1834-1917*.

1993

Pubblica il romanzo autobiografico *La casa di via Tolmino* (Garzanti, Milano 1993), vincitore del Premio Lerici, e il *Cavaliere senza destino* (Giunti, Firenze 1993), entrambi tradotti in lingua francese, rispettivamente nel 1994 (Éditions de l'Aube, Parigi 1994) e nel 1996 (Actes Sud, Parigi 1996).

1994

Pubblica *Il Condor* (Giunti, Firenze 1994).

1995

Pubblica *Congedi* (Giunti, Firenze 1995), con cui è finalista al Premio Strega.

1998

Pubblica *Fatali stelle* (Longanesi, Milano 1998).

2001

Viene nominata Grande Ufficiale Ordine al Merito della Repubblica Italiana.

Pubblica il volume *Fuoco inglese* (Edizioni Medusa, Milano 2001), vincitore del Premio Fiera del Levante, e firma il numero 165 di Art Dossier, dedicato ad *Arnold Böcklin* (Giunti, Firenze marzo 2001).

2004

È nominata professore emerito di Storia dell'Arte Contemporanea.

Pubblica con Mondadori il romanzo autobiografico *Uomini* (Arnoldo Mondadori, Milano 2004).

2005

Pubblica *Amnesia* (Edizioni della Cometa, Roma 2005).

2008

Una selezione di suoi scritti su temi e protagonisti dell'arte dell'Ottocento e Novecento e interventi su artisti contemporanei, a cura di Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, è pubblicata con il titolo *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea* (Lithos, Roma 2008).

2010

Pubblica con Medusa parte dei suoi diari: *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007* (Medusa, Milano 2010).

Scritti di Marisa Volpi

L'elenco degli scritti di Marisa Volpi è stato qui disposto in ordine cronologico ascendente, prendendo in considerazione l'arco temporale che va dagli anni di formazione fino agli ultimi anni Settanta. Si tratta di interventi pubblicati su quotidiani, settimanali e riviste d'arte, presentati in forma di articoli, saggi, interviste e inchieste da lei curate. Sono, inoltre, raccolte le presentazioni in catalogo, le relazioni ai convegni e i volumi, risultato di anni di ricerca attorno ai movimenti e alle personalità dell'arte contemporanea¹.

Il lavoro di riordino ha potuto contare: sugli scritti precedentemente raccolti e conservati nello studio di Marisa Volpi; sui tre volumi curati da Simonetta Lux con la collaborazione di Ester Coen e Daniela De Dominicis, *Artisti contemporanei (Saggi, Profili e Interviste)*; sulle informazioni contenute nel sito www.marisavolpi.it, curato da Antonella Sbrilli.

Lo spoglio delle principali testate dell'epoca ha permesso, quindi, di integrare gli elenchi rintracciando una continuità soprattutto per alcune delle collaborazioni di Marisa Volpi come, ad esempio, quelle con l'“Avanti!”, “La Biennale di Venezia”, “La Fiera Letteraria”, “QUI arte contemporanea”. Nello specifico, per quanto riguarda gli articoli di Volpi per l'“Avanti!” si è fatto fede alle pubblicazioni comparse sull'edizione romana.

Una minima parte degli scritti è inedita: si tratta, prevalentemente, di testi delle conferenze da lei tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e di una raccolta, curata insieme a Claudio Cintoli, ancora in stato di bozze e datata 1970. Si è scelto pertanto di separarli in una sezione a parte, “scritti inediti”, nella quale per ogni documento è riportata la relativa collocazione.

¹ Nell'elenco sono escluse le dispense delle lezioni universitarie.

**SCRITTI DI MARISA VOLPI
(1955-1979)**

1955

Carla Lonzi e Marisa Volpi, *Ben Shahn*, in “Paragone”, anno IV, n. 69, settembre 1955, pp. 38-61, ora in Lonzi, *Scritti sull’arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 5-28.

1957

Pevsner a Parigi, in “Notizie Arti figurative”, anno I, n. 2, marzo 1957, p.n.n.

Mostre di Mondrian, in “Bollettino d’Arte”, anno XLII, n. 2, aprile-giugno 1957, pp. 188-191.

1958

Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del ‘700 in Italia, in “Bollettino d’Arte”, anno XLIII, n. 3, luglio-settembre 1958, pp. 263-282, ora, con il titolo *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del ‘700 a Roma*, in *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo mostra a cura di Michela Scolaro (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 9 dicembre 2005-15 marzo 2006), Minerva, Bologna 2005, pp. 41-52.

Attualità di Chaim Soutine, in “Il taccuino delle arti”, n. 47, ottobre 1958, p. 10.

Traccia per Giaquinto in Spagna, in “Bollettino d’Arte”, anno XLIII, n. 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 329-340.

Mostre alla Galleria d’Arte Moderna Pollock e Kandinsky, in “Bollettino d’Arte”, anno XLIII, n. 4, ottobre-dicembre 1958, pp. 370-372.

1959

Prospetto cronologico, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 19 marzo-31 maggio 1959), De Luca, Roma 1959, pp. 524-542.

Mostra Internazionale dell’arte dopo il 1945, in “Arte figurativa antica e moderna”, anno VII, n. 5, settembre-ottobre 1959, pp. 66-68.

Documenta Malerei, in “Arte oggi”, anno I, n. 3, ottobre 1959, pp. 4-6.

Espressionismo e Informel di Wols, in “Arte oggi”, anno I, n. 4, novembre 1959, pp. 14-17.

Domenico Mondo. Pittore “letterato”, in “Paragone”, n. 119, novembre 1959, pp. 51-63.

Arte Americana a Napoli, in “Il taccuino delle arti”, n. 49, dicembre 1959, p. 2.

Piero Raspi, in "Arte oggi", anno II, n. 5, dicembre 1959-febbraio 1960, p. 16.

1960

Note su Luigi Spazzapan, in "Il taccuino delle arti", n. 50-51, gennaio-febbraio 1960, p. 9.

Opere di Oskar Kokoschka a Palazzo Barberini, in "Arte figurativa", anno VIII, n. 1 (n. 43), gennaio-febbraio 1960, pp. 63-67.

Antonio Saura, in "Il taccuino delle arti", n. 53, aprile 1960, p. 6.

Il caso De Stäel, in "Il taccuino delle arti", n. 55, maggio 1960, p. 4.

Rassegna mostre romane, in "Arte figurativa", anno VIII, n. 3 (n. 45), maggio-giugno 1960, pp. 54-55.

Nicolas Poussin, in "Arte figurativa", anno VIII, n. 4 (n. 46), luglio-agosto 1960, pp. 16-23.

Mostre romane, in "Arte figurativa", anno VIII, n. 4 (n. 46), luglio-agosto 1960, p. 71.

Il padiglione americano, in "Il taccuino delle arti", n. 56-57, luglio-agosto 1960, p. 6.

Il padiglione belga, in "Il taccuino delle arti", n. 56-57, luglio-agosto 1960, p. 6.

Il padiglione americano, in "Nostro tempo", anno IX, n. 74, luglio-agosto 1960, pp. 27-28.

Poussin, in "Il taccuino delle arti", n. 58, settembre 1960, p. 6.

Gino Nogara e Marisa Volpi, Giappone Canada Spagna, in "Il taccuino delle arti", n. 58, settembre 1960, p. 16.

Opera e biografia di un artista contemporaneo, in "Il taccuino delle arti", n. 59, ottobre 1960, p. 5.

Le mostre, in "Avanti!", Mercoledì 21 dicembre 1960, p. 5.

Con Apollinaire un centro della più viva cultura europea, in "Avanti!", Venerdì 30 dicembre 1960, p. 5.

1961

Mostra di disegni di Pietro Consagra, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma 12 gennaio 1961.

Gianquinto alla Nuova Pesa, in "Avanti!", Sabato 21 gennaio 1961, p. 5.

Burri alla «Medusa», in "Avanti!", Mercoledì 25 gennaio 1961, p. 5.

Aldo Calò, in "Arte oggi", anno III, n. 9, gennaio-febbraio 1961, pp. 32-33.

Brauner all'Attico, in "Avanti!", Sabato 4 febbraio 1961, p. 5, ora, con il titolo *Victor Brauner*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 37-38.

Hayter alla Einaudi, in "Avanti!", Domenica 5 febbraio 1961, p. 6.

Carla Accardi alla «Salita», in "Avanti!", Sabato 11 febbraio 1961, p. 5.

Guerrini alla «Pogliani», in "Avanti!", Sabato 11 febbraio 1961, p. 5.

«Ricerca del continuo» all'Odyssia, in "Avanti!", Venerdì 17 febbraio 1961, p. 5.

Karel Appel alla «Medusa», in "Avanti!", Domenica 19 febbraio 1961, p. 5.

Birulli, in "Avanti!", Sabato 25 febbraio 1961, p. 5.

Giacometti, in "Avanti!", Sabato 25 febbraio 1961, p. 5.

Chagall, in "Avanti!", Sabato 25 febbraio 1961, p. 5.

Bendini, in "Avanti!", Sabato 25 febbraio 1961, p. 5.

Appunti sull'interpretazione critica di Burri, in "Arte oggi", anno III, n. 10, marzo-aprile 1961, pp. 14-19.

Gli artisti italiani per i detenuti politici spagnoli, in "Avanti!", Domenica 12 marzo 1961, p. 5.

Götz pittore di gesto, in "Avanti!", Mercoledì 22 marzo 1961, p. 5.

La "mortificazione" di Permeke, in "Avanti!", Giovedì 22 marzo 1961, p. 5.

Due conferenze di Adorno alla Filarmonica romana, in "Avanti!", Sabato 25 marzo 1961, p. 5.

Come ascoltare la musica moderna. Le due conferenze di Adorno all'Eliseo, in "Avanti!", Martedì 28 marzo 1961, p. 5.

Guttuso e Manzù, in "Avanti!", Martedì 4 aprile 1961, p. 5.

Le Moal alla Pogliani, in "Avanti!", Domenica 9 aprile 1961, p. 5.

A Corpora e a Pace il premio Fanzi, in "Avanti!", Sabato 15 aprile 1961, p. 5.

Hayter e l'Atelier 17, in "Avanti!", Giovedì 20 aprile 1961, p. 5.

Omiccioli alla «Barcaccia», in "Avanti!", Domenica 23 aprile 1961, p. 5.

Mario Russo alla «88», in "Avanti!", Domenica 23 aprile 1961, p. 5.

Cinque giovani alla «Cappuccina», in "Avanti!", Domenica 23 aprile 1961, p. 5.

Giovanissimi a «La Salita», in “Avanti!”, Domenica 23 aprile 1961, p. 5.

L'esaltante vitalità del Bernini e la luminosa purezza del Sassoferrato, in “Avanti!”, Venerdì 28 aprile 1961, p. 5.

Le “sources” e l'informale, in “Arte oggi”, anno III, n. 11, maggio-giugno, 1961, pp. 27-29.

Hartung alla Galleria Einaudi, in “Arte oggi”, anno III, n. 11, maggio-giugno 1961, p. 31.

Segno e immagine, in “Avanti!”, Mercoledì 10 maggio 1961, p. 5.

Asger Jorn: Il migliore del gruppo «Cobra», in “Avanti!”, Martedì 16 maggio 1961, p. 5, ora, con il titolo *Asger Jorn*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, p. 39.

Derkovits, in “Avanti!”, Martedì 16 maggio 1961, p. 5.

Manuelli, in “Avanti!”, Martedì 16 maggio 1961, p. 5.

Gentilini, in “Avanti!”, Martedì 16 maggio 1961, p. 5.

Vitalità anticonformista di Sam Francis, in “Avanti!”, Sabato 20 maggio 1961, p. 5.

Canogar all'«Attico», in “Avanti!”, Sabato 20 maggio 1961, p. 5.

Attardi alla «Nuova Pesa», in “Avanti!”, Sabato 20 maggio 1961, p. 5.

Incisioni di Max Kaus, in “Avanti!”, Sabato 3 giugno 1961, p. 5.

Bronzi all'«Odyssea» di Alberto Viani, in “Avanti!”, Sabato 3 giugno 1961, p. 5.

Sculture di Franchina, in “Avanti!”, Sabato 3 giugno 1961, p. 5.

La vocazione sperimentale di Prampolini: dal lirismo plastico alla passione per la scienza, in “Avanti!”, Venerdì 9 giugno 1961, p. 5.

Arte dell'Africa nera, in “Avanti!”, Venerdì 9 giugno 1961, p. 5.

Nato Frascà, catalogo della mostra, Galleria Odyssea, Roma 10 giugno 1961.

Esaltazione dell'eleganza gotica con i mezzi del Rinascimento, in “Avanti!”, Venerdì 16 giugno 1961, p. 5.

Ferri di Ettore Colla, in “Avanti!”, Mercoledì 21 giugno 1961, p. 5.

Nato Frascà all'Odyssea, in “Avanti!”, Mercoledì 21 giugno 1961, p. 5.

Hartung alla Galleria Einaudi, in “Avanti!”, Martedì 27 giugno 1961, p. 5.

L'informale, in “Arte oggi”, anno III, n. 12, VII-XII 1961, pp. 14-16.

Anna Meyerson, in “Avanti!”, Sabato 8 luglio 1961, p. 5.

Eugène Berman, in “Avanti!”, Sabato 8 luglio 1961, p. 5.

Gastone Biggi, in “Avanti!”, Sabato 8 luglio 1961, p. 5.

Giuseppe Uncini, in “Avanti!”, Sabato 8 luglio 1961, p. 5.

Arte dello «zero», in “Avanti!”, Sabato 8 luglio 1961, p. 5.

Un dialogo drammatico tra scultura e città, in “Avanti!”, Giovedì 13 luglio 1961, p. 5.

Misura «classica» e drammatica angoscia in un confronto tra artisti inglesi e americani, in “Avanti!”, Sabato 22 luglio 1961, p. 5.

Wols iniziò a dipingere in campo di internamento, in “Avanti!”, Domenica 6 agosto 1961, p. 3.

Achille Perilli è in precisa polemica con gli ambienti dell'industria culturale, in “Avanti!”, Martedì 3 ottobre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, ora, con il titolo *Achille Perilli*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 5-7.

Troppe opere inutili nella Rassegna di arti figurative di Roma e del Lazio, in “Avanti!”, Sabato 7 ottobre 1961, p. 5.

L'importanza del linguaggio del cinema nella pittura figurativa di Vespignani, in “Avanti!”, Mercoledì 11 ottobre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, ora, con il titolo *Renzo Vespignani*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 17-19.

L'apprendistato continuo di Dorazio alla ricerca di un nuovo linguaggio, in “Avanti!”, Martedì 17 ottobre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, ora, con il titolo *Piero Dorazio*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 8-10.

La lezione di Wols, in “Avanti!”, Domenica 29 ottobre 1961, p. 5.

Scuola di Roma?, in “Avanti!”, Domenica 29 ottobre 1961, p. 5.

Sensibilità, ritmo e fede nel lavoro di Carla Accardi «mite e decisa», in “Avanti!”, Mercoledì 1 novembre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*.

Gastone Novelli: “Fiducia e coraggio di sentirsi nel proprio tempo”, in “Avanti!”, Martedì 7 novembre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, ora, con il titolo *Gastone Novelli*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 11-13.

Marzot e Pozzati alla Galleria Lester, in “Avanti!”, Giovedì 9 novembre 1961, p. 5.

Cuixart all'Attico, in "Avanti!", Giovedì 9 novembre 1961, p. 5.

Piccolo formato da Rosati, in "Avanti!", Giovedì 9 novembre 1961, p. 5.

Il dibattito sull'arte informale nell'ultimo numero del «Verri», in "Avanti!", Sabato 11 novembre 1961, p. 3.

Cy Twombly dalla Virginia a Roma insegue i suoi ideali neoclassici, in "Avanti!", Giovedì 23 novembre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, ora, con il titolo *Cy Twombly*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 14-16.

L'integrazione delle arti nella cultura contemporanea: Il Bauhaus, in "Avanti!", Martedì 28 novembre 1961, p. 5, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 30-31.

Mostri aggressivi e colori al neon nella pittura del cileno Matta, in "Avanti!", Sabato 2 dicembre 1961, p. 5.

Dodici maestri della terza generazione, in "Avanti!", Sabato 2 dicembre 1961, p. 5.

Disegni e plastiche di Pablo Picasso (1946-1960), in "Avanti!", Martedì 5 dicembre 1961, p. 3, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 46-47.

"Cicale e cattedrali" di Santomaso, in "Avanti!", Martedì 12 dicembre 1961, p. 5.

Festa e Losavio, in "Avanti!", Martedì 12 dicembre 1961, p. 5.

Collages di poesia e pittura, in "Avanti!", Martedì 12 dicembre 1961, p. 5.

Un'occasione per le strenne il catalogo della libreria Prandi, in "Avanti!", Giovedì 21 dicembre 1961, p. 3.

I legni di Consagra, in "Avanti!", Domenica 24 dicembre 1961, p. 5.

Le "meditazioni" espressionistiche di Jawlensky e la luce sinistra del primitivo Nolde, in "Avanti!", Mercoledì 27 dicembre 1961, ora, con il titolo *Jawlensky e Nolde*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 21-22.

La difficile reazione dei più giovani alla schiacciante strumentalizzazione, in "Avanti!", Venerdì 29 dicembre 1961, p. 5, per la serie a cura di Marisa Volpi *Visite negli studi dei giovani pittori romani*, ora, con il titolo *Festa-Lo Savio-Angeli-Santoro-Frascà-Rudge*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 20-24.

1962

John Rudge, in "Arte oggi", anno IV, n. 13, I-V, 1962, pp. 42-43.

Pittura, pensiero, immagine di Hans Platschek, in "Arte oggi", anno IV, n. 13, I-V 1962, pp. 46-47.

Ceramiche di Fontana, in “Avanti!”, Domenica 7 gennaio 1962, p. 5.

Sculture di Serrano all’«Attico», in “Avanti!”, Domenica 7 gennaio 1962, p. 5.

Il ricorso all’arte dei primitivi polemico contro “l’anima bella”, in “Avanti!”, Sabato 13 gennaio 1962, p. 5.

Quarantuno incisioni di Manzù, in “Avanti!”, Sabato 13 gennaio 1962, p. 5.

Aimone Casorati Pavarolo e Chessa, in “Avanti!”, Sabato 13 gennaio 1962, p. 5.

Van Velde all’«Obelisco», in “Avanti!”, Martedì 30 gennaio 1962, p. 5.

Testimonianza umana di Tapies, in “il verri”, n. 1, febbraio 1962, pp. 85-90.

L’opera multiforme di Schlemmer, in “Avanti!”, Sabato 3 febbraio 1962, p. 5.

A Giulio Turcato il Premio “Esso”, in “Avanti!”, Domenica 4 febbraio 1962, p. 6.

Eva Vedres Carocci all’«Obelisco», in “Avanti!”, Domenica 11 febbraio 1962, p. 6.

Brion Gysin alla «Trastevere», in “Avanti!”, Domenica 11 febbraio 1962, p. 6.

«Tendenze contemporanee» alla «Medusa», in “Avanti!”, Domenica 11 febbraio 1962, p. 6.

Un giudizio in malafede, in “Avanti!”, Martedì 13 febbraio 1962, p. 5.

Mostra della critica, in “Avanti!”, Giovedì 1 marzo 1962, p. 3.

Hans Platschek, in “Avanti!”, Mercoledì 21 marzo 1962, p. 5.

Leoncillo, in “Avanti!”, Sabato 24 marzo 1962, p. 5.

Capogrossi, in “Avanti!”, Martedì 27 marzo 1962, p. 5.

John Rudge, in “Avanti!”, Domenica 1 aprile 1962, p. 5.

Tendenze e movimenti della pittura moderna, in “Avanti!”, Giovedì 5 aprile 1962, p. 3.

La Mostra degli allievi dell’Istituto d’Arte di Roma, in “Avanti!”, Venerdì 6 aprile 1962, p. 5.

Roccamonte, in “Avanti!”, Domenica 8 aprile 1962, p. 5.

Braque, in “Avanti!”, Domenica 8 aprile 1962, p. 5.

Disegni di scultori, in “Avanti!”, Domenica 8 aprile 1962, p. 5.

I momenti fondamentali dell’arte di Ben Shahn, in “Avanti!”, Martedì 10 aprile 1962, p. 3.

Tabusso, in “Avanti!”, Domenica 15 aprile 1962, p. 6.

Sironi, in “Avanti!”, Domenica 15 aprile 1962, p. 6.

Shiraga, in “Avanti!”, Domenica 22 aprile 1962, p. 6.

Schumacher, in “Avanti!”, Domenica 22 aprile 1962, p. 6.

La grande mostra di Mark Rothko, in “Avanti!”, Sabato 28 aprile 1962, p. 3, ora, con il titolo *Mark Rothko*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 40-42.

Segnalazioni, in “Avanti!”, Domenica 29 aprile 1962, p. 5.

La XXXI Biennale, in “Musei e gallerie d’Italia”, anno VII, n. 17-18, De Luca editore, Roma maggio-dicembre 1962, pp. 48-50.

Somaini, in “Avanti!”, Sabato 5 maggio 1962, p. 5.

Levi, in “Avanti!”, Domenica 6 maggio 1962, p. 6

Alla “Salita”, in “Avanti!”, Sabato 12 maggio 1962, p. 5.

Pucciarelli, in “Avanti!”, Sabato 12 maggio 1962, p. 5.

Collettiva alla Einaudi, in “Avanti!”, Mercoledì 16 maggio 1962, p. 3, ora, con il titolo *Accardi, Dorazio, Novelli, Perilli, Sanfilippo e Turcato*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 77-80.

Tapiès, in “Avanti!”, Venerdì 18 maggio 1962, p. 5.

Santini, in “Avanti!”, Martedì 22 maggio 1962, p. 5.

Pace, in “Avanti!”, Sabato 26 maggio 1962, p. 5.

Spazzapan, in “Avanti!”, Sabato 26 maggio 1962, p. 5.

Adam, in “Avanti!”, Sabato 26 maggio 1962, p. 5.

Lineamenti di una mostra, in “Arte oggi”, anno IV, n. 14, VI-XII, 1962, pp. 5-9.

Rome: some Spring exhibitions, in “Art International”, n. 5-6, VI, 1962, pp. 86-88.

Piero Sadun, catalogo della mostra, Galleria San Luca, Roma giugno 1962.

Dubuffet, Marinucci, Sterpini e allievi di Morandi, in “Avanti!”, Domenica 3 giugno 1962, p.5.

Buggiani, in “Avanti!”, Domenica 10 giugno 1962, p. 6.

La tradizione figurativa del nostro tempo, in “Avanti!”, Giovedì 14 giugno 1962, p. 3.

Una rivelazione fra gli stranieri, in “Avanti!”, Mercoledì 27 giugno 1962, p. 3

La retrospettiva di Gorky alla trentunesima Biennale, in “Avanti!”, Mercoledì 4 luglio 1962, p. 3, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 42-46.

La mitologia intima di Odilon Redon, in “Avanti!”, Sabato 14 luglio 1962, p. 3, ora, con il titolo *Odilon Redon*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 12-15.

Segnaliamo, in “Avanti!”, Domenica 15 luglio 1962, p. 5.

Alternative attuali, in “Avanti!”, Mercoledì 10 ottobre 1962, p. 3.

Renato Guttuso, in “Avanti!”, Domenica 21 ottobre 1962, p. 3.

Segnaliamo, in “Avanti!”, Mercoledì 25 ottobre 1962, p. 8.

A Francis Bacon piace la letteratura, in “Avanti!”, Domenica 28 ottobre 1962, p. 3, ora, con il titolo *Francis Bacon*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 47-49.

Un libro d'arte che si legge come un avvincente romanzo, in “Avanti!”, Martedì 30 ottobre 1962, p. 5.

Diario di Spagna 1961, in “Civiltà delle macchine”, anno X, n. 6, novembre-dicembre 1962, pp. 56-62.

Conferme e rivelazioni all'incontro di Torino, in “Avanti!”, Martedì 6 novembre 1962, p. 3.

Dubuffet alla Galleria Einaudi, in “Avanti!”, Domenica 18 novembre 1962, p. 6.

Burke, in “Avanti!”, Giovedì 22 novembre 1962, p. 5.

Matta, in “Avanti!” Venerdì 23 novembre 1962, p. 5.

Miró, in “Avanti!” Venerdì 23 novembre 1962, p. 5.

Burri, in “Avanti!” Domenica 25 novembre 1962, p. 8.

Sculture di Calò all'«Obelisco», in “Avanti!”, Domenica 2 dicembre 1962, p. 6.

I pittori canadesi, in “Avanti!”, Mercoledì 5 dicembre 1962, p. 3.

Plastiche di Alberto Burri alla Galleria Marlborough, in “Avanti!”, Domenica 9 dicembre 1962, p. 6.

Dova alla «Nuova pesa», in “Avanti!”, Domenica 23 dicembre 1962, p. 6.

Sei nuovi capolavori alla Galleria d'Arte Moderna, in “Avanti!”, Sabato 29 dicembre 1962, p. 3.

Sadun, catalogo della mostra, Galleria La Salita, dicembre 1963.

1963

Validità dell'arte Astratta ed il conformismo, in "I 4 soli", anno VIII, n. 1, gennaio-aprile 1963, pp. 8-9.

Gli artisti italiani per la libertà della Spagna, in "Avanti!", Domenica 13 gennaio 1963, p. 6, ora in Maurizio Degl'Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l'arte*, Lacaia, Manduria 2016, pp. 186-188.

Alfred Kubin, in "Avanti!", Domenica 20 gennaio 1963, p.5.

Niki Berlinguer, in "Avanti!", Domenica 20 gennaio 1963, p.5.

Morandi, in "Avanti!", Domenica 20 gennaio 1963, p.5.

Renè Magritte, in "Avanti!", Domenica 20 gennaio 1963, p.5.

Gustav Klimt, in "Avanti!", Domenica 3 febbraio 1963, p. 6.

Marisa Volpi e Nello Ponente, *Critica e libertà*, in "Avanti!", Venerdì 8 febbraio 1963, p. 5.

Perilli e Novelli, in "Avanti!", Martedì 12 febbraio 1963, p. 5.

Mondrian cultura e poesia, in "Avanti!", 19 febbraio 1963, p. 3.

Prampolini, in "Avanti!", Martedì 19 febbraio 1963, p. 5.

Enzo Brunori, in "Avanti!", Domenica 24 febbraio 1963, p. 6.

Alan Davie, in "Avanti!", Domenica 24 febbraio 1963, p. 6.

Sara Sherman, in "Avanti!", Mercoledì 27 febbraio 1963, p. 5.

Concerto a più voci sull'arte oggi. Opinioni di ventidue artisti, venticinque critici e nove mercanti d'arte. A cura di Gino Montesanto e Giuliana Zavadini, in "La civiltà delle macchine", n. 8, marzo-aprile 1963, pp. 40-41.

Gencay, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma 1 marzo 1963.

Mavignier, in "Avanti!", Domenica 3 marzo 1963, p. 5.

Attardi, in "Avanti!", Domenica 3 marzo 1963, p. 5.

Pittori siciliani, in "Avanti!", Venerdì 8 marzo 1963, p. 5.

Brunori, in "Avanti!", Venerdì 8 marzo 1963, p. 5.

Un'interessante mostra di Dubuffet, in "Avanti!", Domenica 10 marzo 1963, p. 3, ora, con il titolo *Jean Dubuffet*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 63-64.

Non dimenticare, in “Avanti!”, Domenica 17 marzo 1963, p. 3.

Twombly, in “Avanti!”, Giovedì 21 marzo 1963, p. 5.

Stupica, in “Avanti!”, Giovedì 21 marzo 1963, p. 5.

Conte, in “Avanti!”, Martedì 26 marzo 1963, p. 5.

Götz, in “Avanti!”, Domenica 31 marzo 1963, p. 5.

Vacchi, in “Avanti!”, Domenica 7 aprile 1963, p. 6.

La quarta rassegna di arti figurative, in “Avanti!”, Domenica 14 aprile 1963, p. 8.

Il Premio Biennale Città di Livorno, in “Avanti!”, Mercoledì 17 aprile 1963, p. 3.

Giulio Turcato, in “Quadrante”, n. 20, aprile 1963, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 75-76.

Parisi, in “Avanti!”, Domenica 21 aprile 1963, p. 5.

De Gregorio, in “Avanti!”, Domenica 21 aprile 1963, p. 5.

Destefano, in “Avanti!”, Domenica 21 aprile 1963, p. 5.

Pandolfini, in “Avanti!”, Domenica 21 aprile 1963, p. 5.

Cimotti, in “Avanti!”, Domenica 21 aprile 1963, p. 5.

Caruso, in “Avanti!”, Domenica 21 aprile 1963, p. 5.

Mario Schifano, in “Avanti!”, Domenica 5 maggio 1963.

Un mondo in rovina nell'arte fantastica del visionario Alfred Kubin, in “Avanti!”, Mercoledì 8 maggio 1963, p. 3, ora, con il titolo *Alfred Kubin*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 16-20.

Alexander Archipenko, in “Avanti!”, Domenica 12 maggio 1963, p. 6.

Collezione Johnson, in “Avanti!”, Domenica 12 maggio 1963, p. 6.

Nuove tendenze, in *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 maggio-15 giugno 1963), Unione Fiorentina, Firenze 1963.

La Secessione viennese, in “Avanti!”, Domenica 19 maggio 1963, p. 6.

Olitsky e Pozzi, in “Avanti!”, Domenica 26 maggio 1963, p. 5.

Una nuova collana di critica d'arte. Maestri italiani e stranieri del nostro tempo. Giacometti, in “Avanti!”, Martedì 28 maggio 1963, p. 3.

Puccinelli, in "Avanti!", Domenica 9 giugno 1963, p. 5.

Bacon, in "Avanti!", Domenica 9 giugno 1963, p. 5.

Angeli, in "Avanti!", Domenica 16 giugno 1963, p. 6.

Il gruppo 63, in "Avanti!", Domenica 16 giugno 1963, p. 6.

Henri Michaux, in "Avanti!", Domenica 16 giugno 1963, p. 6.

Paulucci, in "Avanti!", Domenica 23 giugno 1963, p. 6.

"*Oltre l'informale*" a San Marino, in "Avanti!", Mercoledì 10 luglio 1963, p. 5.

Tutta la pittura di Vassily Kandinsky, in "Avanti!", Domenica 14 luglio 1963, p. 3.

Il mistero narrativo di Carpaccio, in "Avanti!", Domenica 21 luglio 1963, p. 3.

Modernità di Delacroix, in "Avanti!", Martedì 30 luglio 1963, p. 3, ora, con il titolo *Eugène Delacroix*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 9-11.

VIII Premio Termoli, catalogo della mostra (Termoli, Palazzo del comune, agosto 1963), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963, pp. 25-26.

Edward Gaunt: L'avventura estetica (Einaudi, Torino 1963), in "il verri", n. 9, agosto 1963, pp. 129-134.

La mostra di S. Marino. Oltre la frontiera dell'Informale, in "Avanti!", Martedì 27 agosto 1963, p. 3.

L'interesse dell'esposizione nella retrospettiva di Jorn, in "Avanti!", Domenica 13 ottobre 1963, p. 3.

«*Delacroix e la grafica romantica*», catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma mercoledì 16 ottobre 1963.

Millares, in "Avanti!", Mercoledì 30 ottobre 1963, p. 5.

Rodrigues, in "Avanti!", Mercoledì 30 ottobre 1963, p. 5.

Stampe dell'Ottocento francese, in "Avanti!", Domenica 3 novembre 1963, p. 6.

La mostra di Kline al Civico di Torino, in "Avanti!", Domenica 10 novembre 1963, p. 3, ora, con il titolo *Franz Kline*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp.52-54.

Permeke, in "Avanti!", Domenica 16 novembre 1963, p. 6.

Christo, in "Avanti!", Domenica 16 novembre 1963, p. 6.

Verlon, in "Avanti!", Domenica 24 novembre 1963, p. 8.

Pozzati, in “Avanti!”, Domenica 24 novembre 1963, p. 8.

I molti problemi della critica d'arte, in “Avanti!”, Venerdì 29 novembre 1963, p. 3, ora in Maurizio Degl'Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l'arte*, Lacaia, Manduria 2016, pp. 199-205

Miró, in “La Biennale di Venezia”, anno XIII n. 50-51, dicembre 1963, p. 78.

Oltre l'informale, in “La Biennale di Venezia ”, anno XIII n. 50-51, dicembre 1963, pp. 78-79.

Kandinsky, in “La Biennale di Venezia”, anno XIII n. 50-51, dicembre 1963, p.79.

Kline, in “Avanti!”, Domenica 1 dicembre 1963, p. 9.

Sordini, in “Avanti!”, Domenica 1 dicembre 1963, p. 9.

Hoehme, in “Avanti!”, Domenica 15 dicembre 1963, p. 6.

Bueno e Loffredo, in “Avanti!”, Domenica 15 dicembre 1963, p. 6.

Dino Boschi, in “Avanti!”, Domenica 22 dicembre 1963, p. 7.

Gruppo I, in “Avanti!”, Domenica 22 dicembre 1963, p. 7.

I maestri tedeschi dell'espressionismo, in “Avanti!”, Sabato 28 dicembre 1963, p. 3, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 23-25.

Louise Nevelson, in “il verri”, n. 12, 1963, pp. 123-132.

1964

Il cammino artistico di Renato Guttuso (1925-1963), in “Avanti!”, Martedì 18 febbraio 1964, p. 3.

Un maestro dell'arte spagnola contemporanea, in “Avanti!”, Mercoledì 26 febbraio 1964, p. 3.

Un degno monumento per la Resistenza, in “Avanti!”, Venerdì 28 febbraio 1964, p. 3.

Ancora sul monumento di Cuneo in “Avanti!”, Martedì 10 marzo 1964, p. 5.

Alla Galleria Marlborough Giò Pomodoro, Domenica 29 marzo 1964, p. 6.

Lucio Fontana, in “Avanti!”, Domenica 29 marzo 1964, p. 6.

Sanfilippo, in “Avanti!”, Martedì 21 aprile 1964, p. 5.

Carrol, in “Avanti!”, Martedì 21 aprile 1964, p. 5.

Dix, in “Avanti!”, Martedì 21 aprile 1964, p. 5.

Marisa Volpi e Giovanni Klaus Koenig (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-giugno 1964), Vallecchi, Firenze 1964.

La mostra della cultura figurativa espressionista, in “XXVII Maggio Musicale Fiorentino. L'espressionismo”, Firenze 1964, pp. 79-82.

Brinkmann, in “Avanti!”, Domenica 17 maggio 1964, p. 6.

Vespignani, in “Avanti!”, Domenica 17 maggio 1964, p. 6.

Dalla materia sordida e ripugnante un risultato di classica bellezza, in “Avanti!”, Mercoledì 20 maggio 1964, p. 3.

Art Nouveau Liberty Jugend Stil, in “Avanti!”, Domenica 24 maggio 1964, p. 6.

Guttuso 1925-1963, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, p. 63.

Visione e Colore, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, p. 64.

I “Plurimi” di Vedova, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, pp. 64-65.

Sculture di Giò Pomodoro, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, pp. 65-66.

Antonio Tapes, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, pp. 66-67.

Germania 1907/31, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 52-53, giugno 1964, p. 67.

Schwitters, in “Avanti!”, Venerdì 19 giugno 1964, p. 5, ora, con il titolo *Kurt Schwitters*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 26-29.

Mostra dell'espressionismo a Firenze, in “marcatré”, anno II, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 49-51.

Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?, in “Avanti!”, Sabato 11 luglio 1964, p. 3, ora, con il titolo *Il Padiglione italiano alla XXXII Biennale*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 84-89.

Che cos'è la “pop-art”?, in “Avanti!”, Sabato 15 agosto 1964, p. 3, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 109-110.

Art Nouveau, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 54, settembre 1964, pp. 54-55.

Schwitters, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 54, settembre 1964, p. 56.

Esposte nel teatro di Palazzo Grassi a Venezia le «turlupinature» metafisiche del perverso Jean Dubuffet, in “Avanti!”, Venerdì 4 settembre 1964, p. 3.

Gencay, Mira Brtka, Antonio Franchini, catalogo della mostra, Galleria Scorpio, Roma 18 settembre-10 ottobre 1964.

La leggenda dell'età d'oro della Firenze del '400, in “Avanti!”, Giovedì 29 ottobre 1964, p. 3.

La mostra a Palais de Beaulieu, in “La Fiera Letteraria”, anno XIX, n. 37, Domenica 1 novembre 1964, p. 8.

William Morris: Architettura e socialismo (Laterza, Bari 1964, a cura di Mario Manieri Elia), in “il verri”, n. 18, dicembre 1964, pp.138-40.

Bernard e Vallotton, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 55, dicembre 1964, pp. 46-47.

Galleria Civica di Monaco, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 55, dicembre 1964, p. 47.

Collezioni svizzere, in “La Biennale di Venezia”, anno XIV, n. 55, dicembre 1964, pp. 47-48.

Enrique Brinkmann, in *Erinque Brinkmann e Francisco Toledo*, catalogo della mostra, Galleria Scorpio, Roma 29 dicembre 1964.

1965

Lorenzetti, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma 30 gennaio 1965.

Tano Festa, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino febbraio-marzo 1965, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 113-115.

Le avanguardie russe, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 56, marzo 1965, p. 56.

Piero Dorazio, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 56, marzo 1965, p. 61.

Antonio Sanfilippo, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano 17-29 marzo 1965.

Una generazione, catalogo della mostra, Galleria Odyssia, Roma 10 aprile-5 maggio 1965, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 111-112.

Decennale del Premio Termoli. Omaggio a Calò. Omaggio a Capogrossi. Mostra d'arte contemporanea, catalogo della mostra (Termoli, Palazzo del Comune, agosto 1965), Edizione dell'Ateneo, Roma 1965, pp. 32-33; 43-44; 52-53; 72-74; 146.

Filiberto Menna e Marisa Volpi, *Nuova astrazione*, in *Mostra delle correnti artistiche di Roma*, catalogo della mostra della Festa della stampa comunista, Piazza del Popolo, Roma 19 settembre 1965.

The responsive eye, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 57-58, settembre 1965, pp. 80-81.

Moore a Roma, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 57-58, settembre 1965, pp. 81-82.

“*L’inferno*” di Rauschenberg, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 57-58, settembre 1965, p. 82.

Il convegno di Verucchio Arte e comunicazione. Linguaggio autonomo, in “La Fiera Letteraria”, anno XL, n. 38, Domenica 3 ottobre 1965, p. 11.

Forma I, catalogo della mostra, Galleria Arco D’Alibert, Roma 19 novembre 1965, p. 20.

Scultura americana, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 59, dicembre 1965, pp. 62-63.

Marcel Duchamp, in “La Biennale di Venezia”, anno XV, n. 59, dicembre 1965, p. 63.

Emiliano Tolve. I mimetici, catalogo della mostra, Galleria Arco D’Alibert, Roma 13 dicembre 1965-8 gennaio 1966.

Umberto Palumbo, in *Palumbo*, Edizioni dell’Ateneo, Roma 1965, pp. 16-17.

1966

Dadaismo, in “Lineastruttura”, n. 1, 1966, p. 125.

Espressionismo astratto, in “Lineastruttura”, n. 1, 1966, p. 126.

Renato Mambor, in *Renato Mambor Pino Pascali*, catalogo della mostra, Libreria Galleria Guida, Napoli 14-24 gennaio 1966.

I favolosi stemmi di Franco Angeli, in “il verri”, n. 20, febbraio 1966, ora, con il titolo *Franco Angeli*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 116-118.

Ettore Colla, in “marcatré”, n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 306-310, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 94-99.

I Tesori del Vaticano, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 17, Giovedì 5 maggio 1966, p. 17.

La Collezione Mellon, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 19, Giovedì 19 maggio 1966, p. 19, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 20-24.

Tre momenti della cultura di Kandinsky, in “marcatré”, n. 23/24/25, giugno 1966, pp. 83-91.

Natura naturata di Dubuffet, in “marcatré”, n. 23/24/25, giugno 1966, pp. 101-102.

Gli accostamenti di Mambor, in “Catalogo”, n. 3, La Tartaruga, Roma 10 giugno 1966, ora, con il titolo *Renato Mambor*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 119-120.

Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein), in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 23, 16 giugno 1966, p. 18, ora, con il titolo *Frankenthaler, Kelly, Olitski, Lichtenstein*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 27-31.

Boccioni e l'avanguardia futurista, in “QUI arte contemporanea”, n. 1, luglio 1966, pp. 26-29.

Indicazioni/Castellani, in “QUI arte contemporanea”, n. 1, luglio 1966, pp. 49-50.

Incontro a New York con Rauschenberg e Stella, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 35, Giovedì 8 settembre 1966, p. 19, ora, con il titolo *Rauschenberg e Stella*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 32-34.

Louise Nevelson e il mondo delle forme, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 36, Giovedì 15 settembre 1966, p. 10, ora, con il titolo *Louise Nevelson*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 35-37.

A New York con Motherwell, in “La Fiera Letteraria”, anno XLI, n. 41, Giovedì 20 ottobre 1966, p. 9, ora, con il titolo *Robert Motherwell*, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 38-40.

Padiglione Americano, in “QUI arte contemporanea”, n. 2, novembre 1966, pp. 32-34.

L'esperienza «dada», in “Civiltà delle macchine”, n. 6, novembre-dicembre 1966, pp. 12-14.

Carmen Gloria Morales, catalogo della mostra, Galleria Alpha, Modena 26 novembre-10 dicembre 1966.

Colloquio con Yaacov Agam, in “marcatré”, n. 26/27/28/29, dicembre 1966, pp. 127-129.

1967

La XXXIII Biennale di Venezia, in “Lineastruttura”, n. 1-2, 1967, pp. 77-78.

Un'arte che comincia nel 1948, in “La Fiera letteraria”, anno XLII, n. 2, Giovedì 12 gennaio 1967, p. 22.

Visione e colore a New York, in “QUI arte contemporanea”, n. 3, marzo 1967, pp. 32-38.

Ettore Colla alla Medusa, in “QUI arte contemporanea”, n. 3, marzo 1967, p. 44.

Immagini del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 1, Roma dal 12 aprile 1967, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 123-124.

Piero Sadun: opere recenti, catalogo della mostra, Galleria La Medusa, Roma 29 maggio 1967.

La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 3, Roma dal 21 giugno 1967, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 121-122.

Introduzione, in *VII Biennale d'arte contemporanea. Premio San Benedetto del Tronto*, San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico Gabrielli, 22 luglio-20 agosto 1967.

Premesse e caratteri del collezionismo d'avanguardia negli Stati Uniti, in "Problemi", n. 4-5, luglio-ottobre 1967, pp. 196-203, ora in Ilaria Schiaffini e Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 223-235.

Strutture primarie e Minimal Art, in "QUI arte contemporanea", n. 4, novembre 1967, pp. 29-35.

L'estate calda dell'immagine, in "QUI arte contemporanea", n. 4, novembre 1967, pp. 39-43.

Notizie da Roma. Sergio Lombardo e Carmen Gloria Morales: incontro con Marisa Volpi, in "b°t", n. 5, novembre 1967, pp. 22-24.

Sergio Lombardo, in "marcatré", n. 34/35/36, dicembre 1967, p. 28.

Charles Hinman, in "marcatré", n. 34/35/36, dicembre 1967, pp. 29-33.

La forma vivente di Barnett Newman, in "marcatré", n. 34/35/36, dicembre 1967, pp. 34-37.

1968

Mambor più e meno, in *Renato Mambor - Opere del 1965 e del 1967*, catalogo della mostra, Galleria Duemila, Bologna 5 gennaio 1968.

Marcia Hafif, catalogo mostra, Galleria del Cavallino, Venezia 9-25 gennaio 1968.

Ponente, Volpi, Kounellis, Lombardo. Una conversazione allo studio di Lombardo, in "Flash Art", anno II, n. 6, 15 gennaio-15 febbraio 1968, pp. 4-5.

Progetto e destino di G. C. Argan, in "AL2", anno II, n. 2, febbraio 1968, pp. 15-17.

La localizzazione dell'universo, in *Tautologie di Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 29 febbraio-20 marzo 1968, p. 3, ora, con il titolo *Luciano Fabro*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 125-127.

Confronto. Hardu Keck, Marcia Hafif, Renato Livi, Francesco Ravizza, Claudio Verna, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 4, Roma dal 6 marzo 1968.

Marcia Hafif, catalogo della mostra, Galleria Il Saggiario, Bari 7-21 marzo 1968, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 132-133.

Arte americana e arte italiana: nuove tendenze, in "Flash art", anno II, n. 7, marzo-aprile 1968, pp. 6-7.

- In margine a un dibattito: America o Europa?*, in “b^ot”, anno II, n.1, aprile 1968, pp. 12-13.
- Filiberto Menna: Enrico Prampolini* (De Luca, Roma 1967), in “il verri”, n. 27, aprile 1968, pp. 123-126.
- Fabro, Paolini, Kounellis*, catalogo della mostra, Centro d’Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 5, Roma dal 24 aprile 1968.
- Burri, Fontana, Yves Klein, Manzoni*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 24 aprile-30 maggio 1968, pp. 1-3, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 106-108.
- Carla Lonzi, Tommaso Trini, Marisa Volpi Orlandini, *Tecniche e materiali*, in “marcatré”, n. 37/38/39/40, maggio 1968, pp. 66-85, ora in Lonzi, *Scritti sull’arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 560-608. Le sole interviste di Volpi sono state ripubblicate, con i nomi dei singoli artisti, in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 41-65.
- Carla Accardi*, catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Bari 4-16 maggio 1968, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 97-99.
- Sergio Lombardo*, catalogo della mostra, Galleria Il Sagittario, Bari 1968, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 128-130.
- Claudio Verna*, catalogo della mostra, Galleria Flori, Firenze 3-15 maggio 1968, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 134-135.
- Attualità delle avanguardie russe*, in “metro”, n. 14, giugno 1968, pp. 25-33.
- Lorri - painting collage*, catalogo della mostra, Galleria Il Segno, Roma dal 7 giugno 1968.
- Un’analisi mentale dell’esperienza visiva*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma 18-31 luglio e 23 settembre-16 ottobre 1968.
- Intervista a Simona Forti Whitman*, in “marcatré”, n. 43/44/45, luglio-agosto-settembre 1968, pp. 214-217, ora in *Artisti contemporanei. Interviste*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 66-72.
- Kandinsky, dall’art nouveau alla psicologia della forma*, Lerici editore, Roma ottobre 1968.
- Hardu Keck*, catalogo della mostra, Galleria del Cavallino, Venezia 31 ottobre-15 novembre 1968.
- Sergio Lombardo*, catalogo della mostra, Salone Annunciata, Milano novembre 1968.
Oltre la geometria. Battaglia, Carrino, catalogo della mostra, Centro d’Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 6, Roma 19 novembre 1968.
- Dieci progetti di Maurizio Mochetti*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma dal 20 novembre 1968, ora, con il titolo *Maurizio Mochetti*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, p. 131.

I testimoni di Kounellis, in "Flash Art", anno II, n. 9, novembre-dicembre 1968, p. 3.

1969

Intervista a Giuseppe Uncini, catalogo della mostra, Galleria Salone Annunciata, Milano 9-28 gennaio 1969.

«*I TESTIMONI*» *al teatro Stabile di Torino, appunti su Jannis Kounellis*, in "Cartabianca", 15 gennaio 1969, pp. 14-19, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 140-143.

Carlo Battaglia, catalogo della mostra, Galleria Flori, Firenze febbraio-maggio 1969.

Ettore Colla, in "Flash Art", anno III, n. 10, marzo 1969, p. 3.

Perché Magritte, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 13-15.

Per Pascali, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 22-23.

Pensi che la pittura...stralci di una conversazione tra Marisa Volpi e Carmen G. Morales, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 24-25.

Carlo Quartucci parla della regia de «I testimoni» di Rozewicz al Teatro Stabile di Torino, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, pp. 27-29.

Toti Scialoja. Collages 1965-1969, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 7, Roma dal 5 marzo 1969.

"*I materiali*". *Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti*, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 8, Roma 19 aprile- 3 maggio 1969.

Anno '60 - Angeli - Festa - Lo Savio - Schifano - Uncini, catalogo della mostra, Galleria Christian Stein, Torino dal 29 aprile 1969, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 136-139.

Luciano Fabro, in "Flash Art", anno III, n. 11, 1969, p. 3.

Renato Livi, catalogo della mostra, Galleria Poliantea, Terni, 7-19 giugno 1969.

XXIII Mostra d'arte contemporanea: Francavilla al Mare, 1969, a cura di Giorgio De Marchis, Marcello Venturoli e Marisa Volpi, Francavilla al Mare, D'argento, 1969, pp. 22-26; 50-53; 98-100.

Marcia Hafif. New paintings, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n.10, Roma 4-25 giugno 1969.

Marisa Volpi, Cesare Vivaldi (a cura di), *Lorenzetti*, Silva Editore, Roma 1969, ora, il testo di Marisa Volpi con il titolo *Carlo Lorenzetti*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 144-147.

Fernando Melani, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 26-30.

Ricordo di Colla, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 31.

Anno sessanta, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 70-71.

Fabro alla «Salita» e alla «Neurburg», in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 73.

Cesare Vivaldi, «Barni, Buscioni, Ruffi, un'avanguardia in Toscana», ed. Fantini, Roma 1969, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 78.

C. Battaglia, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 11, Roma 29 ottobre-20 novembre 1969.

Arte dopo il 1945. U.S.A., Edizioni Cappelli, Bologna 1969.

1970

Giulio Paolini. Vedo, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 13, Roma 20 gennaio-7 febbraio 1970.

Giulio Paolini. Vedo, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 18 febbraio-20 marzo 1970.

Piero Dorazio, catalogo della mostra *Piero Dorazio. Antologica 1947-1970*, Galleria Martano, Martano/Due, Torino febbraio 1970.

L'art pauvre, in "Opus International", n. 16, marzo 1970, pp. 39-43.

Kandinsky e il Blaue Reiter, Mensili d'Arte n. 31, Fabbri, Milano 1970.

Note sull'avanguardia russa e Kasimir Malevic, in "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari", vol. XXXIII, parte I, 1970, pp. 289-316, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 70-93.

Prima mostra del liceo artistico statale di Cagliari, catalogo della mostra, aprile 1970.

Dorazio, Livi, Lorenzetti, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 15, Roma 24 marzo-10 aprile 1970.

Uncini, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 16, Roma 23 aprile-11 maggio 1970.

Roberto Longhi, in "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari", vol. XXXIII, parte II, 1970, pp. 275-287.

Carmen Gloria Morales, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 18, Roma 11 novembre-30 novembre 1970.

Incisioni italiane contemporanee Grafica Romero Roma, in collaborazione con il Centro italiano di Haifa, Museo di Arte Moderna, Haifa novembre 1970.

Luciano Fabro, in *Arte e Critica 70: segnalazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre-15 dicembre 1970), Cooptip, Modena 1970, s. 32.

Jannis Kounellis, in *Arte e Critica 70: segnalazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre-15 dicembre 1970), Cooptip, Modena 1970, s. 46.

Maurizio Mochetti, in *Arte e Critica 70: segnalazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre-15 dicembre 1970), Cooptip, Modena 1970, s. 56.

Giulio Paolini, in *Arte e Critica 70: segnalazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria della Sala di Cultura, 14 novembre-15 dicembre 1970), Cooptip, Modena 1970, s. 64.

Critici si nasce, in "NAC", n. 3, dicembre 1970, pp. 4-5.

Burri. Tutta la grafica dal 1959 al 1970, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 19, Roma 11 dicembre 1970-9 gennaio 1971.

1971

Beuys, Paolini, Kounellis, Snow, Fabro, in "Arte e poesia", anno III, n. 11-14, dicembre 1970-gennaio 1971, pp. 17-49.

Annotazioni in margine alle tendenze classiciste nella cultura artistica romana tra 1607 e 1672, in "Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari", vol. XXXIV, 1971, pp. 69-96.

Understatement. Fabro, Mochetti, Montealegre, Nagasawa, Paolini, Trotta, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 20, Roma 27 gennaio-10 febbraio 1971.

Carla Accardi. Le tre tende, catalogo della mostra, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, n. 21, Roma 27 febbraio-24 marzo 1971.

Semiologia del messaggio oggettuale, in "Problemi", n. 25-26, gennaio-aprile 1971, pp. 1125-1127.

Teorici e storia della critica d'arte, in "Problemi", n. 29-30, settembre-dicembre 1971, pp. 1290-1291.

Blaue Reiter a Torino, in "QUI arte contemporanea", n. 7, dicembre 1971, pp. 27-29.

Segno e colore. Accardi, Consagra, Dorazio, Scialoja, Turcato, Capogrossi, Gentilini, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 26, Roma 15 dicembre 1971-8 gennaio 1972.

1972

L'arte, domani, in "futuribili", anno IV, n. 42-43, gennaio-febbraio 1972; il saggio introduttivo, *Il Futuro dell'arte contemporanea*, è ora, con il titolo *L'arte, domani*, in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 146-170.

Giulio Turcato, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 28, Roma 16 febbraio-6 marzo 1972.

Arte e anarchia (Centro d'Informazione Alternativa Incontri Internazionali d'Arte, Roma lunedì 13 marzo 1972), in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Critica in atto: 6-30 marzo 1972*, Quaderni degli Incontri Internazionali d'arte-2, Edizioni Incontri Internazionali d'Arte, Roma 1973, pp. 62-69.

Maurizio Mochetti, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 29, Roma 5 aprile-12 aprile 1972.

Carlo Battaglia, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 30, Roma 19 aprile-9 maggio 1972

Beverly Pepper, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Marlborough, Roma dal 9 maggio 1972.

Tavola rotonda sul «futuro dell'arte», in "NAC", n. 5, maggio 1972, pp. 5-8.

La via "inattuale", in "QUI arte contemporanea", n. 8, giugno 1972, pp. 55-56.

Paolini: "nuova confutazione del tempo", in "QUI arte contemporanea", n. 8, giugno 1972, pp. 57-58, ora in Germano Celant (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 28 ottobre-18 dicembre 2003) Fondazione Prada, Milano 2003, pp. 384-387.

Turcato contro il quadro, in "QUI arte contemporanea", n. 8, giugno 1972, pp. 60-61.

Monet al museo Marmottan, in "QUI arte contemporanea", n. 8, giugno 1972, pp. 62-63.

Cronache: una mostra di Man Ray, in "QUI arte contemporanea", n. 8, giugno 1972, p. 64.

Piero Sadun, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 32, Roma 5-30 giugno 1972, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 73-74.

Burri a Parigi, in "QUI arte contemporanea", n. 9 ottobre 1972, pp. 41-43.

Documenta 5. Autobiografismo, trompe l'oeil, concettualismo e violenza, in "QUI arte contemporanea", n. 9, ottobre 1972, pp. 50-57, ora, con il titolo *Documenta 5*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 148-155.

1973

New York: fine dell'avanguardia?, in "QUI arte contemporanea", n. 10, febbraio 1973, pp. 63-64.

Rosanna Rossi, catalogo della mostra, Galleria L'incontro, Cagliari 31 marzo-13 aprile 1973.

Strutture primarie e Minimal Art, testo della conferenza tenuta nell'ambito delle attività didattiche della stagione 1972-1973 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 8 aprile 1973), stampato per conto della rivista "Arte e Società", Roma, ora in *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, Edizioni Librarte, Roma 1976, pp. 78-85.

Costantino Nivola, catalogo della mostra, Facoltà di Lettere, Filosofia e Magistero, Aula Magna-Università di Cagliari, Cagliari 12 aprile-12 maggio 1973, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 55-59.

Vago, catalogo della mostra, Galleria Morone, Milano maggio-giugno 1973.

Consagra. Pitture dal 1968 al 1973, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 39, Roma 23 maggio-16 giugno 1973.

La retina e l'inconscio. Note di arte contemporanea, Palumbo, Palermo giugno 1973.

New York 1973: una stagione eclettica, in "QUI arte contemporanea", n. 11, giugno 1973, pp. 9-23.

L'oggetto-fattura di Pietro Consagra, in "QUI arte contemporanea", n. 11, giugno 1973, pp. 36-38.

Costantino Nivola a New York, a Roma, a Cagliari, in "QUI arte contemporanea", n. 11, giugno 1973, pp. 60-61.

L'artista dell'avanguardia che piace allo storico dell'arte, in "Bolaffiarte", anno IV, n. 31, Torino giugno-luglio 1973, pp. 84-87, ripubblicato in *Giulio Paolini*, Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Quaderno n. 30, Parma 1976, pp. 84-86, poi, con il titolo *Giulio Paolini*, in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 141-145.

Glossario. Aricò, Battaglia, Cotani, Griffa, Morales, Verna, Bell, Hafif, Kaufmann, Marden, Ryman, Zakanych, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 40, Roma 20 giugno-10 luglio 1973, ora, con il titolo *Glossario*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 161-163.

Arte d'avanguardia in Russia, in "Ulisse", vol. XII, fasc. LXXVI, novembre 1973, Edizioni Sansoni, Firenze, pp. 50-62.

Maestri surrealisti. Grafica di Arp, Bellmer, Brauner, Breton, Dalì, De Chirico, Delvaux, Duchamp, Ernst, Magritte, Martini, Masson, Miró, Picabia, Ray, Savinio, Tanguy, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 42, Roma 12 dicembre 1973-12 gennaio 1974.

Intervista a Giulio Paolini, in "Proposta", n. 8, Roma 1973.

1974

Un parere su «Contemporanea», sezione arte, in “NAC”, n. 1, gennaio 1974, p. 12.

Maestri surrealisti, catalogo della mostra, Facoltà di Lettere, Università di Cagliari, Cagliari febbraio 1974, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 32-34.

Giuseppe Uncini, catalogo della mostra, Galleria Godel, Roma 16 febbraio 1974, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 156-160.

L'avanguardia russa, testo della conferenza tenuta nell'ambito delle attività didattiche della stagione 1973-1974 (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 aprile 1974), stampato per conto della rivista “Arte e Società”, Roma, ora in *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, Edizioni Librarte, Roma 1976, pp. 145-156.

Antonio Trotta, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 45, Roma 3-27 aprile 1974.

La figura ammantata, in “QUI arte contemporanea”, n. 13, maggio 1974, pp. 8-14.

Gillo Dorfles, Salvatore Naitza, Marisa Volpi Orlandini, *Avanguardie oggi*, in “NAC”, n. 10 ottobre 1974, pp. 10-12.

Toti Scialoja: opere inedite 1973-1974, catalogo della mostra, Galleria Morone, Milano ottobre-novembre 1974, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 70-72.

Marcia Hafif, in “DATA”, anno IV, n. 13, autunno 1974, pp. 74-76.

Glossaire, in “Opus International”, n. 53, novembre-dicembre 1974, pp. 30-33.

A studio di Piero Sadun, in “DATA”, anno IV, n. 14, inverno 1974, pp. 39-41.

1975

Teodosio Magnoni, catalogo della mostra, Galleria Il Sole, Bolzano gennaio 1975.

Ciro Ciriaco, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 50, Roma 15 gennaio-8 febbraio 1975.

Toti Scialoja: opere dal 1969 al 1974, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna Bologna Due, Bologna, febbraio 1975.

Samuel Montealegre, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 52, Roma 9 aprile-3 maggio 1975, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 164-165.

La superficie pittorica, catalogo della mostra, Galleria Michaud s.r.l., Firenze maggio 1975.

“*Fine dell'avanguardia*”, in “QUI arte contemporanea”, n. 15, settembre 1975, p. 41.

Arte «accademica» in Europa: “De David á Delacroix”, n. 15, settembre 1975, p. 47.

Cinque vie dell’astrattismo. Dorazio, Nigro, Sadun, Tancredi, Twombly, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 55, Roma 3 dicembre 1975, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 166-169.

Pietro Dorazio, catalogo della mostra, Todi, Palazzo del Popolo, Sala delle Pietre, 1975, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 127-140.

La Pop Art I, in “L’arte moderna”, n. 101, Fabbri, Milano 1975, pp. 129-160.

La Pop Art II, in “L’arte moderna”, n. 102, Fabbri, Milano 1975, pp. 161-192.

1976

Simona Weller, catalogo della mostra, Galleria San Fedele, Milano 25 marzo-16 aprile 1976, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 206-207.

Camille Corot e «l’arte nuova», in “QUI arte contemporanea”, n. 16, marzo 1976, pp. 22-26, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 16-19.

Alcune sopravvivenze del classicismo nelle poetiche e nelle opere dei pittori dell’immaginario, in “Storia dell’Arte”, n. 26, gennaio-aprile 1976, pp. 73-91.

Giuseppe Uncini: le ombre, in “R4”, 12 aprile 1976.

La ricerca forzata di un’identità, in “Paese sera”, 26 giugno 1976, p. 11, ora, con il titolo *Scultura americana*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 170-172.

Testimonianze, in *Forma I (Roma 1946-1949)*, Palazzo del Popolo, Todi, luglio-agosto 1976, Alfieri, Venezia, 1976, pp. 18-20.

L’idea di materia in Odilon Redon, in “Paragone”, n. 317-319, luglio-settembre 1976, pp. 211-219, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 25-32.

Problemi di storia dell’astrattismo, in *Europa America: l’astrazione determinata 1960-1976*, catalogo della mostra a cura di Flavio Caroli (Bologna, Galleria d’arte moderna, maggio-settembre 1976), Grafis, Bologna 1976.

Santomaso, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 59, Roma 29 ottobre-30 novembre 1976.

Romantici tedeschi, in “Paese sera”, 15 dicembre 1976, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 3-6.

Giuseppe Santomaso, catalogo della mostra, Galleria 2RC, Roma 1976, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 60-63.

Teodosio Magnoni, catalogo della mostra, Galleria Peccolo, Livorno-Cologna 1976.

Marisa Volpi Orlandini (a cura di), *Antologia critica*, in *Sadun*, catalogo della mostra a cura di Ente Premi (Roma, Palazzo Barberini, Roma, dicembre 1976-gennaio 1977), Editalia, Roma 1977, pp. 19-26.

1977

Romantici Russi, in "Paese sera", 15 gennaio 1977, p. 7, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 7-8.

Mario Padovan, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 63, Roma 26 maggio-30 giugno 1977.

Pietro Consagra: artificio e immagine sfuggente, in "Maestri Contemporanei", n. 11, Edizioni Vanessa, Milano luglio-agosto 1977, ora, con il titolo *Pietro Consagra*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 90-93.

Riccardo Guarnieri, catalogo della mostra, Galleria Parametro, Roma 1977, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 173-177.

Simona Weller e Marisa Volpi Orlandini, *Lettera aperta: le donne nell'arte*, in "QUI arte contemporanea", n. 17, giugno 1977, pp. 50-55.

Il lavoro intellettuale: individualismo e socializzazione? Intervista di Marisa Volpi a Giuseppe Santomaso, in "Itaca", ottobre 1977, pp. 44-46, ora in Maurizio Degl'Innocenti (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l'arte*, Lacaíta, Manduria 2016, pp. 340-346.

L'età dell'oro di Pietro Consagra, in "Paese sera", 2 ottobre 1977, p. 18.

Saffaro, catalogo della mostra, Galleria Nuova Cadarlo, Milano 15 dicembre 1977-31 gennaio 1978.

Marisa Volpi (a cura di), *Dorazio*. Alfieri, Venezia 1977.

1978

Intervista con Lorri di Marisa Volpi Orlandini, catalogo della mostra, Galleria Documento Arte, Roma febbraio 1978.

Il segno di Mario Nigro 1947-1977, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 67, Roma 8 marzo-15 aprile 1978, ora, con il titolo *Mario Nigro*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 94-96.

Dorazio, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 68, Roma 19 aprile-20 maggio 1978.

Nedda Guidi, catalogo della mostra, Galleria Lastaria, Roma maggio 1978, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 183-184.

Fine dell'avanguardia o fine della critica?, in "Ulisse", vol. XIV, fasc. LXXXV, maggio 1978, pp. 114-120, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 9-15.

Alcuni "revivals" del XVIII e XIX secolo nella recente storiografia dell'arte in Italia, in "Quaderni de La ricerca scientifica", n. 106 (I Congresso Nazionale di Storia dell'Arte a cura di Corrado Maltese, Roma 11-14 settembre 1978), CNR, Roma, 1980, pp. 589-600.

Idee e immagini di Savinio, in "Il Veltro", anno XXII, n. 5-6, settembre-dicembre 1978, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 58-69.

"Forma 1" trent'anni dopo. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 71, Roma 6 dicembre 1978-20 gennaio 1979.

Poussin a Roma e a Düsseldorf, in "Antologia di Belle Arti", n. 7-8, dicembre 1978.

Arte minimal e concettuale, in "Enciclopedia dell'Arte", vol. XV, De Agostini, Novara 1978, pp. 456-462, ora in *Artisti contemporanei. Saggi*, Il Bagatto, Roma 1985, pp. 100-115.

Alberto Burri, in "Storia dell'Arte", n. 38-40, 1978, pp. 403-409.

Lucio Saffaro, catalogo della mostra, Galleria Nuova Cadario, Milano 1978, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 178-182.

Informale, in "Enciclopedia del Novecento", vol. III, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1978, pp. 690-703.

1979

Riccardo Guarneri, catalogo della mostra, Grifone Arte / Alternativa di comunicazione nell'arte, Messina 1979.

Sadun, Turcato, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Bari (Fiera del Levante) 28 marzo-2 aprile 1979.

Novelli, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 73, Roma 21 marzo-21 aprile 1979, ora, con il titolo *Gastone Novelli*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 100-101.

Beverly Pepper, in Roberto Abbondanza (a cura di), *Beverly Pepper in Todi. Sculture nella piazza, mostra didattica nella Sala delle Pietre*, 7 luglio-2 settembre 1979, Todi, ora in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 102-105.

Strazza, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 75, Roma 28 novembre-29 dicembre 1979, ora, con il titolo *Guido Strazza*, in *Artisti contemporanei. Profili*, Il Bagatto, Roma 1986, pp. 185-187.

- Scritti inediti

1961

Archivio Bioiconografico GNAM - Partizione 3, Classe 51- sez. M “Attività didattica”, UA11 “Stagione 1960-1961” (sc.14, s.u.11).

La pittura di immagine da Klee a Dubuffet, testo dattiloscritto della conferenza tenuta nell’ambito delle attività didattiche della stagione 1960-1961, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 12 marzo 1961.

1962

Archivio Bioiconografico GNAM - Partizione 3, Classe 51-sez. M “Attività didattica”, UA12 “Stagione 1961-1962” (sc.16, s.u.11).

Renoir, testo dattiloscritto della conferenza tenuta nell’ambito delle attività didattiche della stagione 1961-1962, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 11 marzo 1962.

1970

Carte Marisa Volpi, Roma.

Marisa Volpi Orlandini, Claudio Cintoli (a cura di), *Minimal Primario Concettuale*, Lericci-Accademia, Roma 1970. Documento in stato di bozze.

1975

Carte Marisa Volpi, Roma.

Suprematismo e costruttivismo, testo dattiloscritto della conferenza tenuta nell’ambito delle attività didattiche della stagione 1974-1975, Roma, Galleria Nazionale dell’Arte Contemporanea, 13 aprile 1975.

1976

Archivio Bioiconografico GNAM - Partizione 3, Classe 51 – sez. M “Attività didattica”, UA23 “Stagione 1975-1976” (sc.29, s.u.8).

Marisa Volpi Orlandini e Toti Scialoja, testo dattiloscritto della conferenza-dialogo tenuta nell’ambito delle attività didattiche della stagione 1975-1976, Roma, Galleria Nazionale dell’Arte Contemporanea, 29 febbraio 1976.

1978

Archivio Bioiconografico GNAM - Partizione 3, Classe 51 – sez. M “Attività didattica”, UA25 “Stagione 1977-1978” (sc.32, s.u.3).

Maestri dell’Espressionismo, testo dattiloscritto della conferenza tenuta nell’ambito delle attività didattiche della stagione dicembre 1977-gennaio 1978, Roma, Galleria Nazionale dell’Arte Contemporanea, 8 gennaio 1978.

**Archivio Bioiconografico GNAM - Partizione 3, Classe 51- sez. M “Attività didattica, UA25
“Stagione 1978” (sc.32, s.u.15).**

Marisa Volpi Orlandini e Enrico Castellani, testo dattiloscritto della conferenza-dialogo tenuta nell'ambito delle attività didattiche della stagione marzo-maggio 1978, Roma, Galleria Nazionale dell'Arte Contemporanea, 23 aprile 1978.

Contributi radiofonici

L'elenco delle collaborazioni di Marisa Volpi alle rubriche del Terzo Programma, oggi Rai Radio3, si riferisce esclusivamente al materiale archiviato e consultabile presso la Nastroteca Centrale Documentata della Rai. Pertanto, vista la difficoltà di reperimento delle fonti dirette, è soltanto ipotizzabile come ulteriori interventi di vario genere possano aver interessato l'attività di Volpi per il Terzo Programma nel corso dei decenni Sessanta e Settanta.

CONTRIBUTI RADIOFONICI A CURA DI MARISA VOLPI

Nastroteca Centrale Documentata Rai

Arte in America. Dalle emigrazioni artistiche europee ad oggi; Il collezionismo; L'Armory Show; I modernisti americani; Duchamp e Piacabia a New York, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 16 maggio 1967.

Arte in America. Il realismo americano; Le emigrazioni europee dal 1930 al 1949; La scuola a New York, Terzo programma, trasmissione radiofonica del 23 maggio 1967.

Arte in America. Autonomia dell'arte americana; Tobey; La Pop art; Colore e visione a New York, Terzo programma, trasmissione radiofonica del 30 maggio 1967.

Marisa Volpi e Simone Forti, *Che cos'è un happening*, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 12 dicembre 1968.

Passato e presente. La follia di Van Gogh, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 5 gennaio 1969.

Passato e presente. I trasmissione-Avanguardie artistiche e potere politico in Russia dal 1917 al 1920, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 7 settembre 1969.

Passato e presente. II trasmissione-Avanguardie artistiche e potere politico in Russia dal 1920 al 1930, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 14 settembre 1969.

Passato e presente. III trasmissione-Avanguardie artistiche e potere politico in Russia dal 1930 al 1963, Terzo Programma, trasmissione radiofonica del 21 settembre 1969.

Libreria Einaudi

Rispetto alla fervida attività della Libreria Einaudi di Via Veneto a Roma si è scelto di ricostruire esclusivamente la programmazione delle mostre di arte grafica tenutesi tra il dicembre 1960 e il maggio 1964, quando Marisa Volpi ricopriva per la Libreria il ruolo di “consulente artistica”.

A tal proposito si è fatto fede allo spoglio di cinque annate (gennaio 1960-dicembre 1965) dell’edizione romana del quotidiano socialista “Avanti!”², con particolare attenzione agli articoli firmati da Volpi e ad alcune rubriche che si sono succedute sulla quinta pagina dedicata alle “cronache artistiche e varietà”, quali, ad esempio, *Che facciamo oggi?*, *Vi consigliamo*, *Incontri*.

Inoltre, è stato di supporto il confronto con i quotidiani “Paese Sera” e “L’Unità”, con le fotografie dell’epoca, con alcuni dei cataloghi delle mostre all’Einaudi, a tutt’oggi conservati, e con lo scambio epistolare di Marisa Volpi con la casa editrice torinese.

I mesi qui riportati si riferiscono soltanto a indicazioni temporali dedotte dalle fonti.

² L’aver privilegiato il quotidiano socialista, ai fini di rintracciare le informazioni relative alla programmazione delle mostre d’arte grafica alla Libreria Einaudi di Via Veneto, coincide con l’ipotesi, sostenuta in tesi, di un legame tra la Libreria Einaudi di Roma e le pagine culturali dell’“Avanti!”.

**MOSTRE D'ARTE GRAFICA ALLA LIBRERIA EINAUDI
DI VIA VENETO A ROMA
(1960-1964)**

1960

dicembre-gennaio:

Mostra di acqueforti e litografie di Joan Miró

1961

gennaio:

Mostra di disegni di Pietro Consagra

Mostra di acqueforti di S.W.Hayter

febbraio:

Disegni e acqueforti di Alberto Giacometti

marzo:

Mostra di disegni offerti dai pittori italiani per l'ammnistia ai prigionieri politici spagnoli

aprile:

Mostra dell'Atelier 17

giugno:

Incisioni del 1920 di Max Kaus

Pastelli e acqueforti di Hartung

settembre-ottobre:

Disegni, litografie, acqueforti di Accardi, Afro, Calò, Campigli, Capogrossi, Dorazio, Fazzini, Frascà, Gentilini, Guttuso, Leoncillo, Maccari, Parisi, Perilli, Rotella, Santoro, Scordia, Sironi, Turcato, Vedova, Vespignani, Zancanaro

ottobre:

Opera grafica di Wols

dicembre:

Mostra di disegni di Giacomo Manzù

1962

gennaio:

«Spagna d'oggi» di Emilio Vedova

febbraio:

Quadri e disegni sull'Algeria

febbraio-marzo:

Mostra di gouaches, acquarelli, disegni e litografie del pittore tedesco Hans Platschek

aprile-maggio:

Mostra di tempere e disegni dei pittori Carla Accardi, Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato

maggio-giugno:

Mostra di acqueforti di Adam

ottobre:

Mostre del disegno infantile sovietico relativo alla cultura italiana

novembre:

Mostra di litografie di Jean Dubuffet

novembre-dicembre:

I pittori canadesi

1963

febbraio:

Mostra di xilografie di Lorenzo Viani

marzo:

Raccolta di 32 disegni a cura di Mario De Micheli: «Non dimenticare, affinché l'uomo non usi più la violenza»

aprile-maggio:

Mostra di incisioni di Alfred Kubin

giugno-luglio:

Mostra di quadri e gouaches di Michaux

ottobre-novembre:

Delacroix e la grafica romantica

dicembre:

Disegni, incisioni, stampe di Alberto Giacometti

1964

gennaio:

Mostra di disegni di Josef Hoffmann

maggio:

Art Nouveau, Liberty, Jugend Stil

QUI arte contemporanea

L'elenco relativo alle mostre, ai dibattiti e agli incontri avuti luogo presso la sede di "QUI arte contemporanea" dal 1966 al 1980 al numero 525 di Via del Corso a Roma, è stato ricostruito facendo prevalentemente fede ai registi "mostre-incontri-dibattiti" redatti negli anni dalla Galleria Editalia³. Questi sono stati integrati dalle informazioni rintracciate nei cataloghi delle mostre presentate nella sede di Via del Corso, oggi raccolti in tre volumi (I: 1966-1976; II: 1976-1986; III: 1987-1991), dalle notizie relative alle attività proposte riportate nella rubrica *Qui incontri* della rivista "QUI arte contemporanea" (1966-1977), dalle recensioni rintracciate sui principali giornali dell'epoca e, infine, dalla documentazione fotografica che ho potuto consultare presso l'attuale Galleria Edieuropa.

Secondo quanto riportato nei cataloghi, fino all'anno 1969 è stato specificato soltanto il giorno d'inaugurazione della mostra, senza precisarne la durata, inoltre, fino all'anno 1971 lo spazio di Via del Corso è stato riconosciuto come la sede della rivista "QUI arte contemporanea", per diventare soltanto in seguito Galleria Editalia-QUI arte contemporanea.

³ Così come nei registi a cui si è fatto fede, si è scelto di privilegiare le attività proposte negli spazi di Via del Corso 525 a discapito delle mostre presentate dalla Galleria in occasione di esposizioni-fiere d'arte contemporanea italiane e straniere come Bari, Basilea, Bologna, Venezia, Milano.

**MOSTRE, INCONTRI, DIBATTITI
NELLA SEDE DI “QUI ARTE CONTEMPORANEA”
(1966-1980)**

1966

26 luglio 1966

Presentazione del n. 1 di “QUI arte contemporanea” e mostra degli artisti fondatori della rivista: Capogrossi, Colla, Fontana, Leoncillo, Sadun

28 ottobre 1966

Dada, cinquant'anni dopo.

Mostra di documenti sul dadaismo e dibattito con la partecipazione di Maurizio Calvesi, Filiberto Menna, Achille Perilli, Cesare Vivaldi.

13 dicembre 1966

Presentazione della collana *Grafica del Costume* pubblicata da Editalia

20 dicembre 1966

Presente e futuro della Biennale di Venezia.

Dibattito con la partecipazione di Alberto Boatto, Antonio Pietrangeli, Roman Vlad, Cesare Vivaldi, Maurizio Calvesi e Alberto Lattuada.

1967

12 aprile 1967

Immagini del colore. Carla Accardi, Marcia Hafif, Giulio Turcato.

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

19 aprile 1967

Marisa Volpi, Maurizio Calvesi e Giuseppe Gatt intervistano gli artisti esposti alla mostra *Immagini del colore.*

10 maggio 1967

Cinque pittori a Roma. Vincenzo Cecchini, Carlo Cego, Carmen Gloria Morales, Emilio Tolve, Claudio Verna.

Presentazione in catalogo di Cesare Vivaldi e dibattito con la partecipazione di Piero Dorazio e Cesare Vivaldi.

6 giugno 1967

Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Maurizio Calvesi, presentano il volume *Enrico Prampolini* di Filiberto Menna.

21 giugno 1967

La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini.

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

3 luglio 1967

Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi e Filiberto Menna intervistano gli artisti esposti alla mostra *La terza dimensione*.

25 ottobre 1967

La V Biennale di Parigi

Dibattito con la partecipazione di Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giorgio De Marchis e Filiberto Menna.

1968

14 febbraio 1968

Giulio Carlo Argan presenta la monografia *Mafai* di Valentino Martinelli.

6 marzo 1968

Confronto. Hardu Keck, Marcia Hafif, Renato Livi, Francesco Ravizza, Claudio Verna.

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

13 marzo 1968

Possibilità della pittura

Dibattito con la partecipazione di Alberto Boatto, Piero Dorazio, Filiberto Menna, Marisa Volpi e degli artisti esposti alla mostra *Confronto*

24 aprile 1968

Fabro, Paolini, Kounellis

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

9 maggio 1968

Marisa Volpi, Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini e Maurizio Calvesi intervistano gli artisti Luciano Fabro, Giulio Paolini e Jannis Kounellis esposti in mostra.

6 giugno 1968

Rosario Assunto, Maurizio Calvesi e Giulio Carlo Argan presentano la monografia *Capogrossi* di Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo

19 novembre 1968

Oltre la geometria. Battaglia, Carrino

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

1969

5 marzo 1969

Toti Scialoja. Collages 1965-1969

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

19 aprile-3 maggio 1969

"I materiali". Claudio Cintoli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Maurizio Mochetti.

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

7 maggio-31 maggio 1969
Scordia. Tempere 1963-69
Presentazione in catalogo di Giovanni Carandente

4 giugno-25 giugno 1969
Marcia Hafif. New paintings
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

8 luglio 1969
Fortunato Bellonzi presenta la monografia *Pier Luigi Nervi* di Agnoldomenico Pica

29 ottobre-20 novembre 1969
C. Battaglia
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

1 dicembre 1969-7 gennaio 1970
Grafica e piccole sculture

15 dicembre 1969
Presentazione volume *Design e Civiltà della Macchina* di Enzo Fratelli.

1970

17 gennaio 1970
Critica e libertà
Incontro-dibattito con Harold Rosenberg e la partecipazione di Marisa Volpi, Angelo Maria Ripellino, Achille Perilli, Paolo Milano, Toti Scialoja, Alfredo Giuliani.

20 gennaio-7 febbraio 1970
Giulio Paolini. Vedo
Presentazione in catalogo con testi di Giulio Paolini e Marisa Volpi

4 marzo-16 marzo 1970
Dottori, areopittore futurista
Presentazione in catalogo di Corrado Marsan, per l'uscita della monografia di Guido Ballo dedicata all'artista.

24 marzo-10 aprile 1970
Dorazio, Livi, Lorenzetti
Presentazione in catalogo con brani estratti da testi di Marisa Volpi e Cesare Vivaldi

23 aprile-11 maggio 1970
Uncini
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

26 maggio-26 giugno 1970
Giò Pomodoro. Opere grafiche e multipli: 1969-70
Presentazione con testo dell'artista

11 novembre-30 novembre 1970
Carmen Gloria Morales
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

11 dicembre 1970-9 gennaio 1971
Burri. Tutta la grafica dal 1959 al 1970
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

1971

27 gennaio-10 febbraio 1971
Understatement. Fabro, Mochetti, Montealegre, Nagasawa, Paolini, Trotta.
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

27 febbraio-24 marzo 1971
Carla Accardi. Le tre tende
Presentazione in catalogo con testi di Marisa Volpi e Toni Maraini

14 aprile-5 maggio 1971
Antonio Sanfilippo
Presentazione in catalogo di Cesare Vivaldi

28 maggio-22 giugno 1971
Santoro "gli Achei"
Presentazione in catalogo di Jacques Lassaigue.

13 ottobre-6 novembre 1971
"Omaggio a Balla" partecipano gli artisti: Alviani, Biasi, Carmi, Ciussi, Cotani, Dorazio, Guarnieri, Morales, Olivieri, Patelli, Strazza, Vago.
Presentazione in catalogo con testi degli artisti

10 novembre-4 dicembre 1971
Verna
Presentazione in catalogo di Claudio Verna

15 dicembre 1971-8 gennaio 1972
Segno e colore. Accardi, Consagra, Dorazio, Scialoja, Turcato, Capogrossi, Gentilini.
Presentazione in catalogo con testi di Marisa Volpi, Raffaele Carrieri e Gaultieri Di San Lazzaro

1972

26 gennaio-8 febbraio 1972
Sculture di Marco Balzarro
Presentazione con testo dell'artista

16 febbraio-6 marzo 1972
Giulio Turcato
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

5 aprile-12 aprile 1972

Maurizio Mochetti

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi e Catherine Millet

19 aprile-9 maggio 1972

Carlo Battaglia

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

10 maggio-3 giugno 1972

Beverly Pepper

Presentazione in catalogo di Giovanni Carandente

5 giugno-30 giugno 1972

Piero Sadun

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

6 ottobre-24 ottobre 1972

Amintore Fanfani

Presentazione in catalogo di Giovanni Carandente

8 novembre-29 novembre 1972

Carla Accardi

Presentazione in catalogo di Giovanni Carandente

5 dicembre 1972

Fortunato Bellonzi e Luigi Lambertini presentano la monografia *Crocetti* di Marcello Venturoli; mostra di sculture e disegni

13 dicembre 1972-18 gennaio 1973

Artisti della galleria. Accardi, Afro, Battaglia, Carrino, Consagra, Cotani, Hafif, Livi, Lorenzetti, Morales, Sadun, Santoro, Turcato, Uncini, Verna.

Presentazione in catalogo con brani estratti da testi di Giovanni Carandente, Werner Haftmann, Marisa Volpi Orlandini, Giulio Carlo Argan, Giorgio De Marchis, Giacomo Balla, Cesare Vivaldi, Lorenza Trucchi, Jacques Lassaigne, Nello Ponente, Claudio Verna.

1973

24 gennaio-14 febbraio 1973

Valentino Vago

Presentazione in catalogo di Vittorio Fagone, Aldo Passoni e Cesare Vivaldi

28 febbraio 1973

Sandra Orienti e Claudio Di Priamo presentano il volume *Arte della Medaglia in Italia*, mostra di medaglie, disegni e piccole sculture.

14 marzo-14 aprile 1973

Afro

Presentazione in catalogo di Cesare Brandi

27 aprile-19 maggio 1973
Capogrossi. Opera grafica 1952 - 1972
Presentazione in catalogo di Giulio Carlo Argan

23 maggio-16 giugno 1973
Consagra. Pitture dal 1968 al 1973
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

20 giugno-10 luglio 1973
Glossario. Aricò, Battaglia, Cotani, Griffa, Morales, Verna, Bell, Hafif, Marden, Ryman, Zakanych.
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

26 ottobre-30 novembre 1973
Poliakoff
Presentazione in catalogo di Dora Vallier

12 dicembre 1973-12 gennaio 1974
Maestri surrealisti. Grafica di Arp, Bellmer, Brauner, Breton, Dalì, De Chirico, Delvaux, Duchamp, Ernst, Magritte, Martini, Masson, Miró, Picabia, Ray, Savinio, Tanguy.
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

1974

30 gennaio-23 febbraio 1974
Mario Raciti
Presentazione in catalogo di Cesare Vivaldi

6 marzo-23 marzo 1974
Santoro "le memorie...."
Presentazione in catalogo di Giulio Carlo Argan

3 aprile-27 aprile 1974
Antonio Trotta
Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

8 maggio-31 maggio 1974
Accardi. Sette lenzuoli
Presentazione in catalogo di Maurizio Fagiolo

19 giugno-13 luglio 1974
Mastroianni
Presentazione in catalogo di Nello Ponente

6 novembre-30 novembre 1974
Boille
Presentazione in catalogo di Giulio Carlo Argan

9 dicembre 1974-11 gennaio 1975
Il segno di Turcato

Presentazione in catalogo di Emilio Villa

1975

15 gennaio-8 febbraio 1975

Ciro Ciriacono

Presentazione in catalogo con un'intervista di Marisa Volpi all'artista.

19 febbraio-15 marzo 1975

Michelangelo Conte

Presentazione in catalogo di Maurizio Fagiolo

9 aprile-3 maggio 1975

Samuel Montealegre

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

3 maggio-2 giugno 1975

Opere di Burri

Presentazione in catalogo di Cesare Brandi
Sacro Convento di San Francesco, Assisi

21 maggio-30 giugno 1975

Manessier

Presentazione in catalogo di Sandra Orienti

15 ottobre 1975-22 novembre 1975

Mastroianni: rami - piombi - cartoni

Presentazione in catalogo di Michel Tapié

3 dicembre 1975-10 gennaio 1975

Cinque vie dell'astrattismo. Dorazio, Nigro, Sadun, Tancredi, Twombly.

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

1976

10 febbraio 1976

Fine della pittura?

Dibattito con la partecipazione di Nello Ponente, Lidio Bozzini, Mario Verdone, Marisa Volpi e Lorenza Trucchi.

18 febbraio-13 marzo 1976

Melotti. Sculture e grafica

Presentazione in catalogo di Carlo Belli

24 marzo-24 aprile 1976

Renato Spagnoli

Presentazione in catalogo di Luigi Lambertini

29 aprile 1976

Nello Ponente presenta la monografia *Brajo Fuso* di Giulio Carlo Argan, Italo Tommassoni, André Verdet.

5 maggio-12 giugno 1976

Scanavino

Presentazione in catalogo di Giulio Carlo Argan

29 ottobre - 30 novembre 1976

Santomaso

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

dicembre 1976

Sadun

Testi di Cesare Brandi e Lorenza Trucchi, antologia critica a cura di Marisa Volpi, Ente Premi Roma, Palazzo Barberini, Roma.

10 dicembre-22 gennaio 1976

Qui arte contemporanea dieci anni dopo.

Presentazione in catalogo di Giovanni Carandente

1977

4 marzo-8 aprile 1977

Carmi

Presentazione in catalogo di Giorgio Di Genova

marzo-aprile 1977

Sadun. Mostra antologica opere dal 1938 al '74, disegni della resistenza 1943-'44.

Testi di Cesare Brandi e Mario Verdone, Palazzo Pubblico, Siena marzo 1977.

Comitato scientifico composto da Marisa Volpi, Cesare Brandi, Giovanni Carandente, Lorenza Trucchi e Mario Verdone.

20 aprile-21 maggio 1977

Gino Marotta

Presentazione dell'Artista

26 maggio-30 giugno 1977

Mario Padovan

Presentazione in catalogo con un'intervista di Marisa Volpi all'artista.

giugno 1977

Gino Marotta «I rilievi»

Presentazione in catalogo di Franco Russoli

Accademia delle Arti e Disegno, Firenze

26 ottobre 1977

Omaggio ad Afro

mostra in occasione della pubblicazione della monografia dedicata all'Artista da Cesare Brandi, presentata da Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi

ottobre 1977

Scordia

Presentazione in catalogo di Nello Ponente
Ente Premi Roma, Palazzo Barberini, Roma

30 novembre 1977-14 gennaio 1978

Grafica e piccolo formato (dipinti, disegni, sculture). Accardi, Afro, Armani, Arp, Baj, Bellmer, Boille, Burri, Calò, Campigli, Capogrossi, Carmi, Carrino, Colla, Consagra, Conte, Crocetti, Dalì, De Chirico, Demetrescu, Dorazio, Dottori, Ernst, Fazzini, Fontana, Gentilini, Greco, Hafif, Hartung, Kokoschka, Lam, Leoncillo, Lorenzetti, Manessier, Marotta, Masson, Mastroianni, Matta, Melotti, Mirko, Novelli, Padovan, Paolini, Pepper, Perilli, Picasso, Poliakov, Giò Pomodoro, Man Ray, Roccamonte, Sadun, Santomaso, Santoro, Savinio, Scanavino, Scialoja, Scordia, Spagnoli, Turcato, Vasarely, Zadkine.

Presentazione in catalogo con testi di Giulio Carlo Argan, Pierre Restany, André Pieyre de Mandiargues

1978

25 gennaio-25 febbraio 1978

Roccamonte

Presentazione in catalogo di Giovanni Carandente

22 febbraio 1978

Luigi Lambertini e Cesare Vivaldi presentano il volume *Sculture di Roccamonte* di Giovanni Carandente.

8 marzo - 15 aprile 1978

Il segno di Mario Nigro 1947 - 1977

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

19 aprile - 20 maggio 1978

Dorazio

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

24 maggio-30 giugno 1978

Scialoja

Presentazione in catalogo di Rodolfo Aricò e Carlo Battaglia

13 giugno 1978

Presentazione del fascicolo della rivista "Ulisse": *Fine delle avanguardie?*

25 ottobre-25 novembre 1978

Bonalumi - Carmi - Perilli

Presentazione in catalogo di Carlo Bertelli

6 dicembre 1978 - 20 gennaio 1979

"Forma I" trent'anni dopo. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato.

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

13 dicembre 1978

Giulio Andreotti e Antonello Trombadori presentano il volume *Gli scarabocchi dell'onorevole, cento appunti grafici* di Luciano Radi.

1979

31 gennaio-3 marzo 1979

Aldo Calò

Presentazione in catalogo di Nello Ponente

21 marzo-21 aprile 1979

Novelli

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

16 maggio-23 giugno 1979

Mario Raciti

Presentazione in catalogo di Tommaso Trini

28 novembre-29 dicembre 1979

Strazza

Presentazione in catalogo di Marisa Volpi

1980

23 gennaio-23 febbraio 1980

Biggi

Presentazione in catalogo di Nello Ponente

19 marzo-19 aprile 1980

Bergfors

Presentazione in catalogo con un'intervista di Marisa Volpi all'artista

30 aprile-24 maggio 1980

Takahashi

Presentazione in catalogo di Nello Ponente

19 novembre 1980

Prampolini, verso la sintesi

Presentazione in catalogo di Carlo Belli e Filiberto Menna

Trascrizione documentazione epistolare

Le lettere qui trascritte sono state in parte conservate da Marisa Volpi e in parte rintracciate tra archivi pubblici e carte private. Si tratta di lettere per la maggior parte inedite, a eccezione di alcune per le quali in nota è stata riportata la precedente pubblicazione. Ordinate e numerate secondo un criterio cronologico ascendente, per i documenti senza data si è tenuto in considerazione l'anno desunto da riferimenti espressi nel testo, che è stato quindi segnalato tra parentesi quadre. Eventuali refusi sono stati riportati come nel testo originale.

1. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, datata 5 marzo 1957; Carte Marisa Volpi, Roma.

5 marzo 57

Carissima,

ti rispondo due parole per espresso:

l'argomento, o gli argomenti di studio devono essere medioevali o rinascimentali – inteso strettamente.

Tuttavia non significano argomenti scritti, trattati in tesi o pubblicati, ma anche semplicemente seguiti in corsi accademici o intorno ai quali si sono fatte ricerche personali.

Tuttavia occorre una testimonianza scritta del professore.

Se Longhi ti appoggia e insieme qualche altro che lui stesso può suggerirti, ma soprattutto lui, credo che ce la puoi fare. Fai presto, se vuoi venire a Roma a presentarti tu stessa forse andrebbe bene. Poi si potrebbe tornare su insieme. Io comunque non potrò fino a Mercoledì 20 perché ho un'altra supplenza.

Mi scrive Longhi che voleva venire a Roma per Liveri e Guttuso, una lettera affettuosa che mi ha fatto piacere.

Naturalmente – mi hanno detto – sono vevoli come titoli anche studi in altri campi. La tua tesi o Shahn, ecc.

Forse ho un lavoro nell'enciclopedia di Argan: lo saprò domani pomeriggio.

Ti scrivo più tardi e spedisco i libri.

Non starmi troppo disperata. Troveremo il modo di uscir fuori. Tua Marisa⁴

2. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Roberto Longhi, datata 1957; Archivio della Fondazione degli Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi⁵.

Caro Professore,

l'aspettavamo proprio la scorsa settimana, io avevo già diffuso la voce, mi è dispiaciuto non vederla arrivare.

I quadri che erano alla mostra di Ziveri credo li conoscesse tutti (tra Biennale e mostra a Firenze), salvo forse due o tre paesaggi.

⁴ Gli ultimi tre capoversi sono scritti come appunti ai lati della lettera.

⁵ La lettera è liberamente consultabile online all'indirizzo <http://www.marisavolpi.it/site/lettera-di-marisa-volpi-a-roberto-longhi/> (29 giugno 2017).

Guttuso malgrado le trasformazioni che vedono Brandi (“risalita incontro alla forma”), e la Palma Bucarelli non ha mutato di molto: certi imprestiti di angoli urbani, bui, terrosi, vuoti, forse da Sironi; uno ‘Sterratore’ simile alla ‘Zolfara’, ma più libero quel franare di pietre a orizzonte chiuso. In tutti i quadri un nuovo grande ruolo al colore, dall’ ‘Aranceto’, al ‘Ritratto di Neruda’ finito di recente. Come nell’articolo su Paragone, Guttuso è abile, pieno di costume sociale, non perde tempo nell’afferrare la novità di una situazione, direi meno drammaticamente di quanto si potrebbe supporre. Comunque il rilievo sulla similarità di posizione dei Guerassimov e dei Venturi, mi è sembrato a punto. Questi ragazzi di Roma che hanno studiato con Venturi hanno un modo così settario e saccente di proporre Bissère, Manassier, Afro, Brunori, Aymone e magari D’Orazi (!), accomodandosi in una soluzione di anti-figuratività ad oltranza, finendo per preferire i più decorativi, per caso alcuni “poetici”: ma specie di nuova arcadia – altro che modernità – per atrofizzazione relativa di umanità a favore del gusto. Senza dire che giurerei sulla comprensione di quanto sostengono, tanto evasivi e infatuati sono i termini dei loro giudizi.

L’attesissimo n. 85 per me è stato superiore alle aspettative. Forse è ingenuo, ma sentire finalmente un dibattito impegnato, aggiornato, così ricco di punti chiave – da criticare o da approvare non importa – mi ha reso molto contenta.

Ho avuto una lettera di Andreina Griseri un po’ sconcertata dall’“ermetismo” di Arcangeli, e – dice – anche di Guttuso; evidentemente le è piaciuto Testori.

Invece Giuliano Briganti, e con la sua solita ampiezza di vedute ha trovato Arcangeli eccezionale, un po’ alla Serra. Per Arcangeli mi pare sia poco dire “è un poeta”, come sento anche da alcuni comunisti di Roma, per evitare un confronto stretto con la sua esperienza.

Avevo visto gli ‘aformali’ alla Galerie Rive Droite, in più avevo letto il Tapié, e malgrado la critica al misticismo di quest’ultimo, forse anche Arcangeli finisce in una ideologia della anarchia – sebbene più meditata di tutti gli altri –, forse cioè li prende troppo sul serio come posizione –, ma la polemica implicita con il limbo degli astrattisti, con “il modo strumentale ed estetizzante” che caratterizza tanta cultura italiana, perché “la storia umana non diventi polvere inutile”, come lui scrive, è commovente e riguarda da vicino molti di noi giovani. Credo sia proprio giusto ringraziare Lei di un numero così stimolante (a parte le formidabili scoperte giottesche di Zeri, per l’esattezza dell’occhio e il valore del recupero).

La prossima settimana se, come spero, sarà a Firenze, desidero proprio sentire cosa ne pensa Lei.

La saluto caramente

Marisa Volpi

3. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, datata 23 marzo 1957; Carte Marisa Volpi, Roma.⁶

Sabato 23 - 3 - 1957

Carissima,

sto leggendo il pezzo introduttivo di Luciano sulla scultura moderna.

Formidabile: il mio Pevsner figura come una analisi circoscritta, intuitivamente non errata, e l'ambiente, in termini larghi del problema - artistico e sociale - dello scultore moderno, li afferra Luciano con intelligenza brillante, sempre eccezionale. La tua idea di andare questa estate vicino Torino per frequentare questi ragazzi mi pare proprio ottima.

Non dobbiamo soggiacere alle malinconie di Arcangeli: Luciano con i suoi pittori, e scultori, il raro entusiasmo (non velleitario) per questa crisi definitiva dell'uomo rinascimentale, costituiscono la temperatura giusta per quel tanto di simpatia umana che occorre a scrivere un libro. I termini sociologici per analizzare quella crisi e le sue risonanze affettive li possediamo a sufficienza.

Prima di trovare la rivista, avevo incontrato Giuliano: una persona molto cara con i suoi timori, il suo disorientamento (io non desidero un rapporto più stringente sul piano personale), ma appunto accetta la mia antipatia per coloro che fanno un mito della propria sofferenza, ma non mi chiede che cosa ho da opporre a quel romanticismo (e finisce con l'attribuirmi una severità che non ho, o con l'accordarsi su un'anti-retorica che può nascondere appagamento borghese o piccolo borghese fuori dalla nostra radice – che è cultura, volontà di conoscenza). E' questo "qualche cosa da opporre al romanticismo" che balena nella mente di Luciano e che sbaraglia da un lato il mio mazzinianesimo, dall'altro la mia comprensione per Arcangeli – tra i refoule's il più avanzato per essere coraggioso.

Dobbiamo leggere libri sullo sviluppo della tecnica e della scienza nel mondo, andare alla Olivetti, alla Fiat. Oltre a seguire riviste come Quadrium (ne ho comprato un numero, 1956) te ne scriverò. Mi pare assai bello Hartung.

Hanno scritto dall' U.S.I.S. a Briganti per la tua questione (quindi devono aver scritto anche a Longhi e ad Argan). Ad Argan telefonava questa sera, intanto abbiamo scritto insieme la lettera di risposta, sulle tue qualità ecc. Mandami quell'appunto. Vai a parlare immediatamente con Longhi per la risposta e vedi di formularla con lui.

Ti abbraccio, scrivimi

tua Marisa

Scrivo a Luciano di spedirti anche a te la rivistina – c'è una piccola puntatina contro Arcangeli, ma di passaggio (di Garelli). Comunque il mio pezzo è firmato M.V.

Tieni da parte le lettere, ci serviranno.

⁶ Parte della seguente lettera è stata pubblicata in Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., p. 63.

4. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Carla Lonzi, datata 23 maggio 1957; Carte Marisa Volpi, Roma.

23 – 5 – 57

Cara Carla, leggo la nota di Lando alla mostra 'Depuis Bonnard', faccio al solito delle annotazioni in margine: stimolante la definizione della valorizzazione espressiva del 'gratuito' della sensazione impressionista in Manessier, Bazaine, Bissière ecc., come 'razionalità' formale, nell'ambito della tradizione francese, sempre tendente al 'classico' (negli episodi contenutisticamente più romantici sostenuta da una complessa diagnosi culturale e letteraria della realtà emotiva: Delacroix). Esatta l'individuazione della radice di quel formalismo: usano di raffinatissimi filtri per comunicare sempre il mare, la neve, la primavera, un viaggio ecc, in termini al massimo allusivi ed ermetici (mi pare giusto come scrive Lando: un'arte che da quel rapporto – intuizione soggettiva ed oggetto – sembra dedurre l'esigenza di una purificazione legata ad una nozione di astratta spiritualità inerente alla forma. In questo ambito De Stael porta davvero un'inquietante irrisolutezza. Inattuale come pensi anche tu la proposta sia pure esemplificativa di Bonnard (la luce che suggerisce l'oggetto come 'forma' di un'intensa partecipazione emotiva).

Non mi è ancora chiara – se non all'interno del suo problema pittorico – la preferenza dei fauves ai cubisti. Qui ho delle ragioni – forse non del tutto 'risolte in linguaggio pittorico' – per ritenere gli inizi cubisti estremamente vivi come catalizzatori dell'intelligenza moderna, il primo distacco ironico dall'oggetto, intellettualistico certo, ma ha spalancato la testa di Picasso e di quanti altri.

Quando parla di Modigliani davvero sembra un 'antico' (i sentimenti concreti – scrive – che una prova senza riserve libera in noi). C'è in lui una contraddizione (mi sembra di capire) di cui non si rende conto, tra un'idea razionale e organica dell'individuo, una supremazia della coscienza (costruita sull'individuo) e invece l'idea romantica di 'partecipazione, che gli fa apprezzare un po' genericamente ma in modo vivo p.es. Soutine. All'origine c'è appunto quello che tu scrivi: una mancanza di consapevolezza dei termini della crisi.

Io passo giornate faticosissime per interrogazioni finali (circa 300 allievi da qualificare, senza averli mai conosciuti!), inoltre domande per gli incarichi, domande per i concorsi (solo per gli abilitati, banditi da qualche giorno), telefonate e visite per chiedere ai presidi o a persone influenti la garanzia di lavoro continuato per il prossimo anno scolastico. Questa è veramente l'esperienza più umiliante – non personalmente, me ne frego – della piccola borghesia delle grandi città: dai ministeri agli enti privati, alla scuola, niente funziona e tutto fa finta di funzionare con allucinanti dettagli burocratici. Per questo anno è stato il contrassegno più vistoso della mia esasperazione.

Per quel che riguarda la tua borsa di studio ti do una brutta notizia

Francovic ha visto Maltese ieri l'altro e gli ha detto che pur apprezzando moltissimo il tuo lavoro e le tue qualifiche è stato impossibilitato ad attribuirti la borsa per il fatto che il tema della tua tesi non rientrava nei termini di datazione presumibili per progetti ulteriori di studio che riguardavano arte antica. Non so se è una scusa, non puoi immaginare dopo tanta speranza di riuscire come mi sia dispiaciuto. Ora rimane da fare un'altra cosa: sto parlando insistentemente di te a Ronci un soprintendente che sta incominciando, per incarico del

consiglio superiore delle belle arti, un lavoro di riordinamento dell'archivio fotografico del ministero e deve assumere qualcuno, non appena avrà carta libera. Inoltre io probabilmente il prossimo anno avrò un incarico alle magistrati e dovrò quindi lasciare definitivamente il lavoro con Castelfranco, che porto avanti assai saltuariamente avendo molte mattine occupate. Quindi se tu hai intenzione di venire a Roma, alla tua prossima visita andremo a parlare con tutte queste persone. Al ministero puoi guadagnare nel posto mio 1500 al giorno come giornaliera, da Ronci non so forse 45000 mensili. Con Giuliano andremo all'enciclopedia di Argan per farti dare delle voci (40 mila ogni dodici cartelle), io ho avuto una specie di contratto per la bibliografia della voce barocco e forse la voce 'Moda'....). Certo tutto è molto faticoso per i giri inutili, il tirocinio senza compenso, le promesse a vuoto, ma alla fine si ottiene qualche cosa, quest'anno ho guadagnato in tutto forse 400000 o 500000 tra ministero scuola e altre storie.

Grazie del certificato che mi è arrivato in tempo, ti spedisco cinquecento lire delle eventuali spese che hai dovuto sostenere per l'urgenza ecc.

Ho visto una mostra di Burri all'Obelisco: Combustioni, capisco perché piace ad Arcangeli questa specie di tortura a cui sottopone la materia usata, una lenta registrazione di malanni, di crepe con improvvisi ingorghi di mente e di mano.

Poco interessante Fontana, con cui ho parlato presentata da Virduzzo. Si incanta a parlare di materie per il quadro, di cave minerali dove trovarle sempre più eccezionali. Questi 'spazialisti' non mi danno affidamento, ho visto anche Scanavino sembra gente che orecchia più che altro e fa dello snob. Ma forse per Dova o per altri è diverso.

In quanto all'introduzione di Moreni mi sembra bella, sulla linea delle idee di Luciano, trascura l'enfasi e quel tanto di nietzcano che lo tiene su di tono. Per giudicare Appel, vorrei vederlo, così Dubuffet (sul quale ho letto un articolo molto interessante in "l'Oeil"), Wols e tutti gli altri.

5. Lettera manoscritta di Carla Lonzi a Marisa Volpi, datata 29 dicembre 1959; Carte Marisa Volpi, Roma⁷.

Milano 29 - XII - 59

Carissima,

spero di arrivare in tempo con gli auguri 1960.

Grazie per il biglietto al Tita, che ora sta bene e anzi mi sembra notevolmente cresciuto anche perché sta seduto da solo nel seggiolone e mangia pomodori, spinaci, carote, carne e frutta.

E passiamo al tuo Wols che ti spedisco insieme a questa mia. L'articolo è buono e ben fatto. Ottime le citazioni di Sartre (per la materia) e di Klee (per il segno), meno appropriata, come tu stessa rilevi, quella di Klee sulla linea. Personalmente avrei: sviluppato maggiormente questi concetti formali, tu hai dato più risalto a una interpretazione psicologico – storico – culturale per la quale propendo di meno. I metodi di Argan e di Adriano li trovo molto stimolanti, ma anche molto pericolosi in quanto invitano a "proposizioni generali" che

⁷ Parte della seguente lettera è stata pubblicata in Iamurri, *Un margine che sfugge* cit., pp. 79-80.

fuori da un rigoroso sistema dialettico, ipostatizzano l'esperienza del soggetto e i suoi umori abituali. Preferisco quando la "generalizzazione" è sottintesa e scaturisce direttamente da un'osservazione concreta, ossia di linguaggio. Inoltre in questo quadro, lo squilibrio (che a me è sempre parso interrogativo) tra storia e cronaca è enorme.

È letto su l'Oeil ultimo un'intervista 1947 con Wols, i temi su cui insiste sono: l'inutilità della guerra scorsa, l'orrore del nazismo di cui non vede la fine, il timore di una nuova guerra, un certo complesso di colpa per essere tedesco, la scoperta dei flamencos che lo fanno smettere di suonare ufficialmente il violino, il sopravvenuto astio per la musica di Wagner, la natura come forza e energia continua (fuoco, crepacci), la fine di un'era (ma l'Arte è eterna e mutevole come la Natura), la predilezione per Armstrong, la filosofia cinese, il circo ecc. il desiderio di lasciar qualcosa, di essere artista, l'accettazione a rovinarsi la salute e soprattutto la vista a forza di bere rhum pur di raggiungere un'opera.

Ricostruire l'iter di un individuo è difficile, ma facilmente ipotizzabile in maniera astratta: la realtà è che la cultura genericamente passa attraverso le Università, gli incontri importanti, gli avvenimenti politici e sociali ecc., ma c'è un margine che sfugge a questo "determinismo" e che si rivela con un certo imbarazzo dalle interviste, dalle memorie, dalle conversazioni e che coglie, ancora alla lontana sia pure, quel fatto complesso che è una vocazione artistica, una propensione spirituale. Per cui la mia riserva è nel timore di un'astratteria un po' accademica. In certo senso preferisco un atteggiamento più cronachistico, meno in super-visione, l'attacco scientifico lo vedo piuttosto nell'analisi del linguaggio.

Naturalmente sono in problemi analoghi ai tuoi per i miei articoli⁸.

Uno scrupolo personale quando scrivo: evitare tutti i vocaboli della retorica informale o della letteratura informale (eccedente, ineffabile, incumbente, essere e non essere, colore gridato ecc.), ma ormai ci siamo dentro e vengono senza che ce ne accorgiamo (con spavento).

Dopo tutto questo, non ti meravigliare se ti confermo quanto l'articolo mi abbia interessato, penso solo che se hai coraggio di criticare i "maestri" farai un lavoro anche più originale. Comunque non è detto che le mie critiche siano le tue. Non è più il momento per noi di essere allieve, di nessuno.

Un dicembre sfortunato questo: la malattia del bambino, la ragazza a casa per le feste, è avuto un sacco di tribolazioni. A aprile cambio casa. Qui non ci stiamo più. Ma mi lascio sempre un po' di tempo per le occupazioni indispensabili.

Tanti auguri da Mario e da me Carla

Scrivi

Gli articoli della Dall'Oglio sono interessanti come procedimenti mentali alla Jonesco. (i suoi: quindi, tuttavia, anzitutto, semmai, ossia, nonostante - farle, si riattacca, resta, allarga - mi hanno molto colpito; c'è un che di infantile, di sbrigativo e di totalmente assurdo).

Cosa c'è in questo momento a Roma? Scrivimelo. La mostra di Kokoschka vale la pena? Quando chiude?⁹

⁸ La frase è scritta sul margine destro del foglio.

6. Lettera manoscritta su carta intestata “Libreria Einaudi Roma. Sezione litografie e acqueforti”, di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, datata 30 ottobre 1960; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86.

Roma 30- ott. 1960

Gentile Dottor Einaudi,

poiché ho occasione di andare a Milano, avrei intenzione di parlare con Ian Arp che attualmente vive per cura ad Ascona.

So che ha concordato in questi giorni una mostra di scultura con una galleria di Milano, pensavo si potesse fare una mostra di disegni, acqueforti e litografie, daccordo con la sua galleria di Parigi.

Sarò a Milano fino al giorno 5 novembre, penso di andare ad Ascona un pomeriggio (o il 4 o il 5), Le sarei grata se mi potrà precedere con una lettera anche brevissima, poiché Argan è a Parigi e la mia partenza per Milano è una decisione improvvisa.

Lei potrebbe se ritiene opportuno scrivere direttamente Ian Arp Ascona, oppure farmi pervenire una lettera da presentare a mano, presso i Signori Pirovano Corso Venezia 8 Milano.

Con i nostri migliori saluti,

Marisa Volpi

7. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Palma Bucarelli, datata 27 novembre 1960; Archivio Storico GNAM, Posizione 3-A, “Attività didattica-Conferenze 1952-1962”, busta 10 “Conferenze in Galleria anno 1961”, fascicolo “Relazioni-sull’Architettura Moderna e i Musei”, cartella “Conferenza Marisa Volpi «La pittura d’immagine da Klee a Dubuffet» 12-03-1961”.

Roma 27· Nov 1960

Gentile Soprintendente,

mentre la ringrazio per avermi proposto quale relattrice sul tema “La pittura d’immagine da Klee a Dubuffet”, Le scrivo per comunicarle che accetto l’argomento. Quanto alla data Le sarei grata – se sarà possibile – uno spostamento in avanti_

Ringraziandola, Le invio i miei migliori saluti,

Marisa Volpi

⁹ Gli ultimi due capoversi sono scritti come appunti ai lati della lettera.

8. Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, datata 25 dicembre 1960; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

Roma - 25 dicembre 1960

Gentile Dottor Einaudi,

La prego scusarmi per il disguido della mia ultima lettera spedita molto in ritardo, e, temo, senza la nota delle nostre mostre in programma, che ad ogni caso mi affretto ad inviarLe qui acclusa. In questi giorni c'è stata un po' di confusione dovendo alternare il lavoro di organizzazione ancora di base, ad esigenze di pubblico in visita alla Galleria.

La signora Pirovano, attualmente a Milano, andrà il giorno 27 a Venezia per gli accordi definitivi con il pittore Vedova.

Quanto a Consagra, entro il 28 spedirò per espresso il materiale per il dépliant (il cliché del disegno, l'ho fatto fare in bianco e nero).

La mostra comprenderà piccoli disegni, fogli d'album (datati dal 1955 a oggi), che potremo montare con il sistema di Miró; due o tre grandi disegni su carta del 1958, molto belli (grandi quanto le scultura della Biennale); disegni su faisite, dal 1957 ad oggi, di grandezza media, alcuni policromi, da montare in modo che stiamo studiando con il dottor Carandente. Per precisare il significato della mostra, occorrono forse due sculture, messe occasionalmente, una nella piccola sala blu e una nell'altra grande. Metterei uno dei disegni grandi sul muro della scala.

Sarei lieta di poter sentire il Suo consiglio e il Suo giudizio sull'insieme dell'allestimento e sui particolari della realizzazione.

Speriamo di vederLa presto a Roma; ancora i migliori auguri di

Buon Anno e distinti saluti,

Marisa Volpi

5 gennaio	Conferenza Argan (già spediti gli inviti) ¹⁰
12 gennaio	Consagra (Volpi)
27 gennaio	Moore (Pirovano) (incerta)
10 febbraio	Vedova (Pirovano)
24 febbraio	Giacometti (Pirovano)
17 marzo	Hartung (Volpi)
14 aprile	Espressionisti (Volpi - Pirovano)
12 maggio	Arp o Burri (Volpi)
26 maggio	Redon o Dubuffet (Pirovano)
9 giugno	Wols (Volpi)
23 giugno	Adam (Volpi)
7 luglio	Hamaguchi (Pirovano)

¹⁰ La voce relativa al 5 gennaio è aggiunta in penna. L'intera programmazione è riportata sul verso del foglio.

9. Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Marisa Volpi, datata 26 ottobre 1961; Archivio storico GNAM, Posizione 3-A, "Attività didattica-Conferenze 1952-1962", busta 11 "Conferenze in Galleria-anno 1962", cartella "Conferenza dott.ssa Volpi «Renoir»" 10-3-1962.

26 OTT. 1961

Dott. Marisa VOLPI
Via Tolmino 2

ROMA

Attività didattica - Conferenze

Cara dott. Volpi,

il programma di conferenze della stagione 1961-62 della Galleria Nazionale d'Arte Moderna sarà dedicato alle grandi figure dell'Impressionismo e comprenderà, oltre ad una introduzione di carattere generale, una lezione su Manet, due su Monet, due su Renoir, una su Degas, una su Sisley, una su Pissarro e due su Cézanne. Dico lezioni in quanto quest'anno vorrei che le conferenze fossero improntate ad un criterio veramente didattico, il più semplice possibile nell'impostazione e nell'esposizione, in modo da essere totalmente accessibile a quel largo strato di pubblico meno informato che dal programma didattico della Galleria si attende una piena introduzione ai fatti dell'arte moderna. Anche la suddivisione delle conferenze per figure monografiche di grandi artisti è ispirata a questo criterio. Saranno dedicate due conversazioni a quegli artisti che avendo un curriculum assai lungo non potrebbero essere esauriti nel corso di quei tre quarti d'ora di conversazione che dovrebbero costituire la misura ideale di tempo per ogni conferenza.

Le sarei molto grata se Lei volesse assumersi le due conferenze su Renoir che Lei stessa potrà suddividere nel modo che riterrà più opportuno, in base ad un criterio cronologico, di periodizzazione. Avrei fissato le due conferenze per le domeniche 25 febbraio e 11 marzo alle ore 11.

La prego di farmi avere al più presto una risposta che mi auguro vivamente essere positiva, e in questo caso La prego di confermarmi le date.

La ringrazio per quanto potrà fare e La saluto con la più viva cordialità.

LA SOPRINTENDENTE
(Dott. Palma Bucarelli)

10. Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, datata 14 luglio 1962; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

Roma - 14 - 7 -62

Gentile Dottor Giulio Einaudi,

scrivo per comunicarLe, come ogni anno, il progetto del programma delle mostre per il periodo: Settembre 1962 - Giugno 1963.

Inizierei la stagione con una esposizione già concordata con Dubuffet, di circa quaranta litografie dal 1944 al 1961, comprendenti 12 delle prime, e 30 dei recenti *Phénomènes* in nero e in colore. Per la presentazione, Dubuffet stesso mi ha proposto la dottoressa Lorenza Trucchi con la quale ho già parlato, ma contemporaneamente si potrebbe invitare il prof. Argan e il dott. Barilli sul tema: "Informale e Figurazione".

Ho già parlato con ambedue, Barilli conosce molto bene l'opera di Dubuffet e sta pubblicando un libro sul pittore francese nella collana 'Alternative Attuali'.

In settembre, fuori calendario, farei una mostra di guaches di Vittorio Parisi, prima che vadano a Tokyo, con presentazione scritta del prof. Argan.

In novembre, dopo una grossa mostra di quadri che ci sarà a Torino alla "Promotrice", comprendente una sala di Twombly, ho preso accordi con il gallerista di Twombly per una mostra di "carte" del pittore americano con presentazione di Calvesi.

In dicembre-gennaio vorrei fare una mostra di Daumier, concordata con il dott. Durbè, che sta facendo il libro su Daumier per il 'Saggiatore'. Trenta litografie sulla guerra franco-prussiana, con un bozzetto in bronzo, in collezione italiana, e due o tre disegni su altri temi, sempre di collezioni italiane.

Poi parlando con Sprovieri ho pensato ad una mostra di Viani, che Sprovieri possiede in una serie interessante; sempre da lui potrei avere probabilmente una serie di Kubin.

Altre prospettive sono: una mostra di disegni del pittore inglese John Rudge, una mostra di Stampe Giapponesi molto belle del 1700 (alla quale di potrebbe accompagnare una conversazione sul significato della scoperta delle stampe stesse per Manet o gli Impressionisti).

Una mostra ancora di giovani incisori, tra cui Frascà, e Santoro che ha avuto molto successo all'ultima Biennale di Venezia; e un'altra eventuale di Incisioni di scultori contemporanei per cui sto prendendo accordi.

Avrei piacere di conoscere il Suo parere sul programma ed eventuali suggerimenti.

Molti cordiali saluti,

Marisa Volpi

11. Lettera dattiloscritta di Giulio Einaudi a Marisa Volpi, datata 18 luglio 1962; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86.

GE.cm

Torino, 18 luglio 1962

Signorina Marisa Volpi
Libreria Einaudi
via Veneto 56 a
Roma

Gentile Signorina,
ho letto con attenzione e interesse il Suo abbozzo di programma per la prossima annata. Esso incontra in linea di massima la mia adesione.

La mostra di litografie di Dubuffet, quella di Daumier e di Viani mi sembrano decisamente interessanti. Su Parisi, Twombly, Rudge, Frascà e Santoro non saprei esprimere un parere definitivo: conosco troppo poco l'opera di questi artisti per dire se una segnalazione fatta dalla Libreria Einaudi possa assumere un particolare rilievo. Quanto alle stampe del Settecento giapponese, non vorrei fossero soltanto “belle”, cioè piacevoli e decorative, senza tuttavia possedere una loro precisa fisionomia e significato nella storia di questo “genere” artistico.

Queste sono le osservazioni che mi vengono più spontanee: sarà bene comunque che Lei discuta dettagliatamente con Cases il Suo programma e dopo aver sentito il suo parere, lo organizzi in maniera definitiva, inviandomene lo schema dettagliato.

Buon lavoro e molti cordiali saluti

(Giulio Einaudi)

12. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Italo Calvino, datata 16 ottobre 1962; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

16 - 10 - 62

Caro Calvino,

Cases mi suggerito di scriverle per una informazione precisa.

Sono stata a Parigi per prendere le lito di Dubuffet, e ho avuto nell'occasione un colloquio con Michaux per una mostra delle sue stupende guaches. A tale scopo ho parlato anche con Cordier (il suo mercante), e a Torino con Pistoï per avere un buon numero di opere scelte.

Poiché so che è in via di pubblicazione un testo di poesie in italiano nella Casa Editrice Einaudi, vorrei conoscere all'incirca la data in cui lei prevede che potrà uscire il libro : sarebbe così opportuno abbinare le due iniziative. Michaux, come lei sa, è un pittore squisito e sarei contenta di poter fare una bella mostra nel corso dell'anno 1963.

Grazie, in attesa di una sua, i migliori saluti, Marisa Volpi

P.S. Mi faccia sapere qualcosa anche in Libreria.¹¹

13. Lettera dattiloscritta di [Italo Calvino] a Marisa Volpi, datata 7 novembre 1962; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

C.ac

Torino, 7 novembre 1962

Signorina Marisa Volpi
via Tolmino 2
Roma

Gentile Marisa,

rispondo con imperdonabile ritardo alla Sua del 16 ottobre riguardo a Michaux. Un libro di Michaux – raccolta di scritti tratti da vari volumi – è da tempo allo studio presso la casa editrice. Ma è ancora allo stato di studio, quindi prima che venga realizzato passeranno a dir poco un paio d'anni.

Invece c'è un'altra scelta di Michaux in preparazione da Lerici, e questa dovrebbe essere imminente.

Mi scusi il ritardo e abbia un cordiale saluto

¹¹ La parte conclusiva è scritta in verticale sul lato sinistro della lettera.

14. Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Roman Norbert Ketterer, datata 11 dicembre 1963; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer".

11 dicembre 1963

Caro Signor Ketterer,

Le scrivo per incarico della Dottoressa Bucarelli e del Professor Argan. Ho atteso un po' qualche altra risposta per mettere a punti la situazione. Purtroppo ancora aspettiamo molte risposte: mano a mano che riceveremo La terremo al corrente.

Le invio intanto tre gruppi di schede. Le opere comuni ai tre gruppi (pochissime) sono segnate in rosso.

Mi sembra che allo stato attuale delle risposte, i problemi più urgenti sono: la sala introduttiva, la rappresentanza equilibrata del Blane Reiter e gli espressionisti austriaci. Mentre per la Brücke, grazie al decisivo contributo della Sua Collezione, la mostra sembra configurarsi più concretamente.

Dato il Suo interessamento e il Suo prestigio la dottoressa Bucarelli mi prega di sollecitare la Sua collaborazione non solo per le opere tedesche e austriache, ma per suggerirci dove e se potremo trovare almeno tre Van Gogh del periodo tardo in collezioni svizzere o tedesche.

Le opere espressioniste come Lei già sa sono state scelte nel piano della Mostra, con data non oltre il 1918-20, e preferibilmente sempre alle origini dei movimenti.

La ringrazio molto di tutto, e La saluto cordialmente, in attesa di una Sua gentile risposta.

(Marisa Volpi)

P.S. - Le Invio inoltre la copia della lettera da noi spedita a Kokoschka e l'elenco delle opere della Sua Collezione segnalate nel nostro piano in un primo momento, con le note della Dottoressa Bucarelli per le opere vendute e rintracciabili con facilità per la mostra.

15. Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Raffaello Ramat, datata 22 gennaio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 2 "Corrispondenza con enti pubblici, privati e personalità", sottocartella "Corrispondenza dott. Luisa Vertova-Firenze".

22 Gennaio 1964

ESPRESSO

Egregio prof. Ramat,

mi dispiace di non aver potuto incontrarLa ieri a Roma poiché un colloquio era urgente e importante. Tuttavia Lei avrà saputo dalla dott. Volpi che io, con la dott. Volpi stessa e con i colleghi Argan e Brandi che ho più volte riunito per le questioni di carattere scientifico della mostra dell'espressionismo, abbiamo lavorato già da mesi intensamente e, posso dire, duramente, per stabilire il piano della mostra e raccogliere per tutta Europa le opere, presso musei e collezionisti. Impresa piuttosto ardua, per le molte difficoltà che si presentano se si vuole fare, come vogliamo fare, una bella mostra, composta di opere tutte di prim'ordine, in quanto ci sono musei che per principio non prestano le opere oppure che le hanno già prestate ad altre mostre o a mostre in corso, collezionisti che sono stanchi di vedere le loro opere in giro e che non intendono privarsene ancora, e così via.

Tuttavia il lavoro è stato portato a buon punto; ma purtroppo ora io mi trovo imbarazzata, anzi paralizzata, dal fatto che a questo lavoro non ha corrisposto la parte organizzativa dal punto di vista pratico e amministrativo: parte alla quale, come Lei avevo detto già durante il nostro primo incontro a Firenze nell'estate scorsa e ripetuto nella riunione di parecchio tempo fa a Roma, avrebbe dovuto attendere un apposito ufficio a Firenze. E questo per ovvie ragioni, che a suo tempo Lei espose: in quanto le opere devono arrivare a Firenze, nel luogo dove la mostra si terrà e perciò sul posto si devono prendere i provvedimenti amministrativi e finanziari, riguardanti i rapporti con i prestatori, cui l'ufficio di Roma ha scritto per ottenere i prestiti, e concernenti le questioni essenziali del ritiro da parte dello spedizioniere e dell'assicurazione.

Io l'avevo pregata di farmi sapere tempestivamente quale persona Lei aveva designato a Firenze come responsabile per questa parte dell'organizzazione, in modo che il nostro ufficio potesse tenere con essa stretti contatti. A Tutt'oggi mi risulta che, nonostante i numerosi solleciti fatti anche telegraficamente, la dott. Volpi non sa ancora esattamente a chi e dove indirizzare tutta la corrispondenza e dare le istruzioni necessarie. Capisco bene che Lei, gravato da molto lavoro e dalle Sue molteplici funzioni possa aver lasciato passare il tempo, ma purtroppo il nostro stringe, siamo alla fine di gennaio e le opere dovrebbero essere a Firenze entro la fine di marzo al più tardi; il che vuol dire essere ritirate presso i prestatori entro i primi di marzo. Infatti l'editore (e anche noi e l'architetto per l'allestimento) ha bisogno, come mi ha detto l'incaricato mandatomi per discutere del

catalogo, di un mese di tempo, cioè tutto aprile, per stampare le illustrazioni in bianco-nero e soprattutto quelle a colori, che richiedono molto tempo. Inoltre la dott. Volpi, che deve provvedere alle schede del catalogo, che saranno circa trecento, non può procedere in questo lavoro se non ha di ritorno i moduli che tempo fa abbiamo mandato a Lei per essere spediti ai prestatori. Tali moduli devono essere rimandati a Firenze dai proprietari delle opere perché da essi l'ufficio di Firenze deve regolarsi per quanto riguarda le assicurazioni e il trasporto secondo i desideri espressi dai prestatori dei moduli stessi, e l'ufficio di Firenze deve mandarne a noi copia perché le schede del catalogo possano essere compilate senza errori.

Le faccio presente, per l'esperienza che mi viene dalle decine di mostre che ormai ho organizzato, che i prestatori non consegneranno le opere allo spedizioniere se non sarà nello stesso tempo consegnata loro la polizza di assicurazione, e che le operazioni per l'assicurazione, dato che ogni prestatore potrebbe richiedere un'assicuratore di sua fiducia, in paesi stranieri, prenderanno non poco tempo. A questo punto Le confesso, caro prof. Ramat, che sono molto preoccupata per la buona riuscita della mostra e debbo dirLe francamente che se l'ufficio di Firenze non sarà immediatamente composto e messo in grado di funzionare in modo perfetto con una persona capace e attiva, responsabile e dedicata esclusivamente alla mostra, da oggi fino al giorno dell'inaugurazione, coadiuvata da almeno un dattilografo e un traduttore in lingua tedesca e francese, io e i miei colleghi saremo costretti a declinare ogni responsabilità della riuscita della mostra.

La prego perciò di farmi sapere a giro di posta il nome della persona da Lei designata a tale compito e l'indirizzo esatto del suo ufficio in modo che io sia sicura che tutta la nostra corrispondenza arriverà nelle sue mani, e solo nelle sue, come tutte le istruzioni che via via si dovranno dare. Mi scusi se ho dovuto essere così precisa e un po' perentoria, ma, ripeto, il tempo stringe e nella questione è impegnata la responsabilità mia e dei colleghi: in quanto i prestatori hanno risposto al nostro invito, alle lettere da me firmate anche nella mia qualità ufficiale di Soprintendente e da questo di sentono garantiti per il prestito di opere preziose, da cui si separano mal volentieri. Lei potrà perciò comprendere la mia preoccupazione, nei confronti dei colleghi stranieri direttori dei musei e dei collezionisti, molti dei quali conosco personalmente, che essi abbiano la sensazione di una organizzazione perfetta senza contrattempi, errori o disguidi.

Confido che Ella vorrà rendersi conto della complessità e della delicatezza di imprese di questo genere e vorrà darmi una precisa assicurazione a garanzia che il nostro lavoro si possa svolgere nelle condizioni di sicurezza assolutamente indispensabile.

In attesa, La ringrazio e Le mando i miei migliori saluti.

(Dott. Palma Bucarelli)

16. Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Roman Norbert Ketterer, datata 14 febbraio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer".

14 Febbraio 1964

Caro sig. Ketterer,

abbiamo tardato a scriverLe perché io sono tornata da Vienna soltanto la scorsa settimana e la dott. Bucarelli è ancora in Germania per i contatti personali con i musei ed i collezionisti.

Dalle telefonate che riceviamo dalla dottoressa la mostra del Maggio Fiorentino sembra acquistare maggiori probabilità di una buona realizzazione.

Invio al sig. Nachbaur la nota delle condizioni da lei richieste per il Suo fondamentale prestito alla mostra che organizziamo. Scrivo al sig. Nachbaur che la copia delle condizioni da Lei richieste dovrebbe essere mandata a firmare al prof. Ramat, Assessore alle Belle Arti del Comune di Firenze, e, per conoscenza alla dott. Bucarelli.

Invio, a parte, i moduli di prestito delle opere chiedendo a Lei, al dott. Nachbauer e al dr. Fassbender che vengano il più rapidamente riempiti i doppia copia e rinviati o al prof. Cirri dell'Assessorato alle Belle Arti di Firenze (Palazzo Vecchio), o a noi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. In via dei moduli in più per le opere del barone Von Thyssen e La prego caldamente di occuparsene insieme con i Suoi gentili collaboratori.

Per il catalogo: o le opere dovranno essere a Firenze per il 15 marzo per farle fotografare, o potrebbe farci avere lei le fotografie, e allora le opere potranno arrivare a Firenze anche entro la prima settimana di aprile.

RingraziandoLa ancora della Sua preziosa collaborazione e della Sua cortese ospitalità a Campione, Le invio i miei personali, sinceri saluti.

(Dott. Marisa Volpi)

N.R. KETTERER
Piazzale Indipendenza
CAMPIONE (Lugano)

17. Lettera dattiloscritta di Roman Norbert Ketterer a Marisa Volpi, datata 18 febbraio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer".

Roman Norbert Ketterer
Campione bel Lugano (Schweiz)
Piazzale Indipendenza, Telephone 87683

den 18.2.1964

Signora dott.
Marisa Volpi
ROMA

Gentile dottoressa Volpi,

Grazie per la Sua lettera dal 14.2. alla quale rispondo subito.

Ho constatato con interesse, che è ritornata da poco dal Suo viaggio da Vienna e che la dottoressa si trova ancora in Germania. Mi fa piacere, che dalle informazioni telefoniche che riceve dalla dottoressa Bucarelli risulta, che la visita sia coronata di buon successo, sento lo stesso dai miei amici collezionisti che hanno avuto la visita.

Sono meravigliato, che ha mandato la nota delle mie condizioni al sig. Nachbaur, così mi dice nella Sua lettera. La informo, che, anche se il sig. Nachbaur è il mio collaboratore, vorrei pregarLa, di mandare tutta la corrispondenza a me, perché tutte le decisioni necessari per quello che riguarda Firenze possano essere prese da me. Apparte, che il sig. Nachbaur si trova in viaggio e per le prossime quattro settimane non sarà certamente di ritorno, così la copia della quale parla della Sua lettera non la potrà vedere molto presto ne tanto meno mandarla a Firenze. Per questo Le consiglieri di mandarmi una nuova copia. In più La pregherei di mandarmi una quarantina di moduli da potersi servire anche per le opere del Barone von Thyssen e di tutti gli altri collezionisti, che per il mio interessamento mettono quadri a disposizione, pretendendo però, che preparo tutto il necessario.

Nessuno di collezionisti sarà disposto di mandare già le opere prestatate per il principio di aprile; almeno, di quelli, che mandano le opere per il mio interessamento; per fortuna però ci sono per tutti questi quadri delle fotografie tanto in bianco-nero come anche a colori, come pure i testi per il catalogo; penso, che in questo caso tutto si risolverà per lettera o per parlato. Per questo fatto sarei molto lieto, se la dottoressa Bucarelli volesse subito dopo il suo ritorno informarmi circa i risultati e rispondere preciso alla mia lettera, specialmente riguardante la formazione del catalogo e bisogna anche decidere, quali sono le opere da riprodurre a colori per fare arrivare i clisce e le scale a colore che si trovano in Germania. Chi, quando e dove farà il catalogo? Bisogna assolutamente cominciare in tempo per evitare, che il catalogo esca con ritardo come già è successo a altre importanti esposizioni.

Sarei grato alla dottoressa Bucarelli, se mi mandasse subito dopo il ritorno anche una lista con tutte le opere che è riuscita di avere in Germania, possibilmente anche i nominativi dei proprietari, così potremo già cominciare con i lavori di preparazioni. Sono contento di averLa

conosciuto a Campione e spero, che la collaborazione per il MAGGIO FIORENTINO ci dia delle soddisfazioni e sperando di rivederLa presto qui a Campione La prego di gradire i miei più cordiali saluti.

Roman Norbert Ketterer

18. Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Romano Norbert Ketterer, datata 23 febbraio 1964; Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer".

23 - 2 - 64

Caro Signor Ketterer,

grazie per la Sua lettera del 18-2-1964. Vorrei scusarmi con Lei per l'invio della copia delle condizioni del prestito delle Sue opere al signor Nachbaur: ho inviato a lui anche i moduli pensando solo di non disturbare Lei.

Comunque Le rinvio la copia delle condizioni, che Lei dettò al signor Fassbender in nostra presenza durante il nostro breve soggiorno a Campione. Naturalmente pensavo anche che la sua segretaria lavorando a stretto contatto con Lei, l'avrebbe sempre informato di ogni problema, e ne avrebbe preso atto anche durante una Sua eventuale assenza.

Il Catalogo sarà compilato da me, edito dall'Editore Vallecchi di Firenze, Vorremmo riprodurre tutti i quadri, parte della grafica e parte dei disegni o progetti per architettura (parte della Mostra di cui si occupa l'architetto Prof. Zevi). La dottoressa Bucarelli è ancora impegnatissima al disbrigo di tutta la corrispondenza con i molti Direttori di Musei, collezionisti e Gallerie, con i quali ha preso contatto diretto in Germania. È ancora prematuro compilare una lista completa delle opere poiché la scelta e le variazioni in base ad essa si evolvono con lo sviluppo della corrispondenza stessa. Al più presto non appena esaurita la messa a punto, cui stiamo alacramente lavorando, Le scriverà in proposito la Dottoressa stessa.

Poiché stiamo inviando i moduli e chiedendo le fotografie, vorremmo sapere di quali collezionisti, oltre il Barone von Thyssen, Lei intende occuparsi per la questione fotografie ecc.

La ringrazio sempre della Sua cortese collaborazione, in particolare io La ringrazio per la gentilezza con La quale mi offre la possibilità di completare il lavoro del Catalogo con l'aiuto eventuale del Suo archivio, attraverso una futura corrispondenza che stabiliremo in proposito. Intanto Le chiediamo se può urgentemente inviarci il volume dello Schiefler p per la grafica di Munch per il lavoro di preparazione di questa parte della Mostra, per la quale preparazione non possiamo andare avanti senza la consultazione di tali Cataloghi. La Dottoressa Le ha inviato un telegramma per i volumi riguardanti Nolde e Kirchner.

Poiché dalla Sua richiesta di moduli, credo di capire che non sono stati ricevuti quelli da me spediti al Signor Nachbaur, mi affretto ad inviarne circa 90, in quanto dovrebbero essere riemiti in doppia copia: una copia la mandiamo a Firenze all'ufficio amministrativo della mostra, una rimane a noi per il mio lavoro al Catalogo e per tutti controlli degli schedari.

Sono molto contenta che dopo le difficoltà iniziali e l'enorme lavoro che stiamo facendo, la mostra si configuri importante e scientificamente seria, per la presentazione in Italia della tradizione espressionista tedesca e austriaca.

La prego di gradire i miei migliori saluti e quelli della Dottoressa Bucarelli, anche per i Suoi collaboratori,

Marisa Volpi

19. Lettera dattiloscritta di Romano Norbert Ketterer a Marisa Volpi, datata 4 marzo 1964. Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 1 "Corrispondenza con Ketterer".

Roman Norbert Ketterer
Campione bel Lugano (Schweiz)
Piazzale Indipendenza, Telephone 87683

den 4.3.1964

Signora dottoressa
Marisa Volpi
Viale delle belle Arti 131
ROMA

Cara dottoressa Volpi,

Grazie per la Sua lettera del 23.2.64 che posso rispondere solo oggi, perché negli ultimi giorni ho dedicato esclusivamente per preparare le liste e le descrizioni, che certamente a Lei servono tanto per il catalogo. Devo farlo da solo, perché il sig. Nachbaur si trova dal 15.2. al 15.3. in Germania. Sono contento, che mi hanno mandato i moduli, perché quelli a lui mandati si potrà avere solo al suo ritorno. Comprendo, che li ha mandati a lui per farmi risparmiare del lavoro, ma purtroppo dobbiamo farlo noi perché lui non c'è e così La prego, di mandare tutto a me.

Certamente ha avuto il materiale dalla dottoressa Bucarelli, si tratta di 17 pagine e continuerò a mandarne se dovessero arrivare altre risposte positive di collezionisti con i quali sono ancora in trattative.

Prendo volentieri nota, che Lei preparerà il catalogo e che lo stesso sarà edito a Firenze; La pregherei di informarmi circa le spese dei clisce e dei "galvano" Non vorrei privarmi dei clisce originali che si trovano a Stoccarda, ma proporei di fare dei "galvano" che fanno il

medesimo servizio. La preparazione di un “galvano costerà circa DM 120.- , andranno a carico di Firenze?? Può informarmi Lei o devo chiedere, per questo al prof. Ramat? La prego di rispondermi presto in merito, così potrà farli fare, in più mi serve l’indirizzo della tipografia a Firenze, in modo da mandarli direttamente a loro. Abbiamo fatto in questi giorni delle brutte esperienze con il servizio postale: Clisces che avevamo spediti da Stoccarda il 24.1. per Torino non sono arrivati ancora oggi e abbiamo il 4.3.; sarebbe una katasrofa, se anche in questo caso si dovesse aspettare tanto. Mi faccia sapere per favore, se tutte le opere saranno riprodotte a colore, se ci sono già dei clisce o se ci sono da preparare solo dei “galvano”.

Mi fa piacere, che il viaggio della dottoressa Bucarelli sia stato di buon successo, aspetto con curiosità la lista completa; sono certo, che ci sarà tanto lavoro per Lei. Come vede del materiale che ho mandato, anche io mi sono dato da fare; le lettere e le telefonate sono numerosi, sono certo, che tutto servirà a preparare una bellissima mostra e può essere certo, che continuo di dare il mio contributo.

Quando Lei è al punto, che dovesse avere bisogno della nostra documentazione e la nostra biblioteca, ci avverta prima; così se verrà a Campione, metteremo tutto a Sua disposizione.

Mi dispiace, che non posso mandarLe i cataloghi OEUFRE della grafica di Munch. Per me è come pure per i cataloghi di Kirchner e Nolde una cosa troppo importante, che in caso di perdita sono impossibile di ritrovare. Non permetto nemmeno al sig. Nachbar di portarli nella sua dimora, malgrado il suo appartamento si trova nella stessa casa come la galleria. Sono certo, che lo comprende e ripeto, se verrà qui, metto tutto a Sua disposizione.

In attesa di un Suo gentile cenno e con tanti saluti anche da parte dei miei collaboratori Le porgo i miei più cordiali saluti.

Roman Norbert Ketterer

20. Lettera dattiloscritta di Palma Bucarelli a Giulio Cirri, 19 febbraio 1965. Archivio Storico GNAM, Posizione 9-B, "Mostre fuori Galleria 1964", busta 11 "Mostra Espressionismo a Firenze", fascicolo 27, cartella 2 "Corrispondenza con enti pubblici, privati e personalità ", sottocartella "Corrispondenza dott. Luisa Vertova-Firenze".

19 FEB. 1965

Prof. Giulio CIRRI
Repartizione Belle Arti

Palazzo Vecchio –FIRENZE

Mostra Espressionismo

Gentile prof. Cirri,

mi riferisce il dott. Durbè che Ella desidera da parte mia un cenno di benessere, relativamente a un compenso da corrispondere alla dott. Volpi, per lavoro svolto da quest'ultima nel corso del mese di maggio alla preparazione della mostra dell'Espressionismo.

Devo dichiarare che a partire dalla fine del febbraio dello scorso anno, cioè dal tempo del mio ritorno dalla Germania, non ho più potuto contare sul lavoro della dott. Volpi, a causa delle sue condizioni di salute, almeno per quanto riguarda la mostra vera e propria, limitandosi la sua collaborazione alla sola redazione delle schede per il catalogo. Dopo la metà del mese di aprile, tempo in cui la signora, a quanto ella stessa detto, spedi all'editore Vallecchi tutto quanto aveva potuto fare per il catalogo, non mi risulta che abbia compiuto altro lavoro.

Per quanto concerne le spese da lei sostenute, immagino che la Dottoressa Le avrà inviato una adeguata documentazione, sulla base della quale Ella potrà agevolmente decidere l'entità del rimborso.

Molti cordiali saluti.

LA SOPRINTENDENTE
(Dott.Palma Bucarelli)

21. Lettera manoscritta di Marisa Volpi Orlandini a Lidio Bozzini, datata 21 agosto [1966]; Carte private Luciana Bozzini, Roma.

AIR MAIL

Avvocato Bozzini
Qui Arte Contemporanea
Editalia
Via Pallacorda 7

Roma
(ITALY)¹²

21 agosto, Santa Fe

Caro Avvocato,

Mi rallegro tanto per la nascita della bambina con lei e con la signora Luciana, che la prego di salutarmi molto.

Mi rallegro anche della rivista che è proprio presentata in una veste interessante, vivace, ricca di mordente. Si tratterà di migliorare le collaborazioni (la situazione inglese p. es. risulta un po' sfasata rispetto alla realtà nelle fotografie scelte). Molto viva la parte notiziario ecc., che a lei stava giustamente a cuore.

Ho incontrato a Los Angeles l'editore di Art Forum, Mr Cowles, figlio dell'editore di Look, mi ha caldamente consigliato come la migliore casa distributrice in America Eastern News, 155 West 15 Street 88 New York City.

Anche a New York me ne avevano parlato.

A New York è interessante farla conoscere a Wittenborn, uno dei librai più famosi e più frequentati e più intelligenti d'America; ha di tutto; può trovare tutto: Wittenborn and Company, 1018 Madison Avenue, New York City 10021.

Quanto a libri, riviste, cataloghi posso dire di avere setacciato l'America in lungo e largo, ho da spedire letteralmente un baule di roba, appena arrivata a Roma vedremo con D'Angelo di scegliere le segnalazioni di maggior mordente.

Vedendo la bellissima veste della rivista, sono stata ripresa dall'entusiasmo un po' perduto durante le interminabili discussioni preliminari.

Prima di tornare in Italia - 1 o 2 ottobre - passeremo di nuovo a New York, così avrò occasione di farla conoscere.

Molti cari saluti a lei e a tutti gli amici.

Marisa Volpi Orlandini

¹² L'indirizzo del destinatario è specificato sul recto della busta. Sul verso, come mittente, si legge Marisa Volpi Orlandini - 256 South, 16 Street Philadelphia - PA.

22. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Umbro Apollonio, datata 20 marzo 1968; Archivio La Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Rivista “La Biennale”, sottoserie “Corrispondenza 1950-1970”, busta 03, fascicolo 5 “collaboratori”, lettera “V”, 1951-1968.

20 - Marzo 1968
Marisa Volpi
Via G.B. De Rossi 16
Roma

Caro Umbro,
aspettavo a scriverti per vedere se il mio progetto andava in porto. Purtroppo ancora non si sa se uscirà un quinto numero di Qui Arte Contemporanea.
Poiché avevo raggiunto una mole notevole con una trentina di interviste agli artisti, ho consegnato questo gruppo a Marcatrè, senza introduzione storica, né partecipazione di critici, e incompleta anche come presenze di artisti. Erano già troppe cartelle.
Anche così sarà interessantissimo: Interviste sulle tecniche e i materiali. Peccato che non si è realizzato come avevo pensato io.
Per la Biennale ti serve qualcosa?
Io ho un saggio sui giovani in Italia.

Hai visto l'ultimo numero di Qui Arte, con l'articolo sulle Strutture Primarie? Solo informativo, ma mi interessa sapere il tuo parere. Sto preparando un volume per un editore di Roma. Dimmi qualcosa sul saggio Arte Oggi in Italia.
Saluti cari, Marisa¹³

23. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Lidio Bozzini, datata 5 marzo 1969; Carte private Galleria Edieuropa, Roma.

5 Marzo, 1969

Caro Avvocato,
mi suggeriva la dott. Trucchi di mandare anche io una nota in base al notiziario del lavoro fatto per l'ultimo numero della rivista.
Oltre all'articolo “Perché Magritte”, firmato, ho raccolto e lavorato intorno al Quartucci su I Testimoni, i tre ricordi di Pascali, e l'intervista sulla pittura con Morales.
Ad ogni modo le invio anche il sommario con le annotazioni fatte da Lorenza.

Molti cordiali saluti,
Marisa Volpi

¹³ La parte conclusiva è scritta in verticale sul lato sinistro della lettera.

24. Lettera dattiloscritta di Marcia Hafif a Marisa Volpi, datata 11 luglio 1969; Carte Marisa Volpi, Roma.

11 July 1969

My dear Marisa,

I would like to write in English if you don't mind and I will use the typewriter because with it I write faster and more clearly.

Thank you so much for your letter and for your various activities you have been carrying on for me. I am sorry to be a little late in answering; it has been difficult recently for me to find time to write.

I am sure you can get in touch with Sandro if Giancarlo wants to see those plastic paintings. And I would be happy to sell him one. I am glad he likes them and remembers them well; I like them too and I want to do more of that type. What was the price – it seems to me L. 75.000? He could send me some kind of certified check.

About Ariete, of course I would be happy if they should want to have a show. I also understand how difficult it is to know anything about paintings from seeing only slides. If Renata or Beatrice could see the real paintings they would know what to think about them.

How nice it was to her from you too and I am curious about what you and Nando are doing. Did you spend a good time at Elba? I hear there are many people in Rome – our friends who don't get away in August and other people passing through, in addition to the tourists. Have there been nice parties or people? Do you go to Piazza del Popolo – Lisa's Bar, ecc.?

Here I am still staying with my father although I have spent a lot of time in the mountains and at the beach – also visiting friends. I had a period of shock adjusting to this place and the way the people are, but I am getting over that and am beginning to think of working again. I think going to school will be fine. I have very few classes I have to attend. The rest of my work I will do in my own studio. I have found a little house at the beach and will move there the first of September. (277 Bluebird Canyon Drive, Laguna Beach, California). The smog is very bad here where I am to the east of Los Angeles, but fortunately at the beach it is much less. I have some friends who live there too so it should be pleasant.

Write and let me know all the news about you two and also about Rome. Thanks again for everything.

Love, Marcia

P.S. Giancarlo could have the plastic painting framed with a very narrow metal frame in order to protect the edges and to hang it. Care must also be taken not to scratch the back.

25. Lettera manoscritta di Giulio Paolini a Marisa Volpi, datata 22 settembre 1969; Carte Marisa Volpi, Roma¹⁴.

Torino 22/9/1969

Cara Marisa,

parto domani per Parigi e, dato che starò fuori qualche settimana, ti spedisco tutto il materiale (progetto del catalogo, foto, testi) per la mostra a “Qui arte contemporanea” che, come ti ho già scritto, andrebbe benissimo per fine novembre (sarò a Roma quasi tutto il mese per un lavoro con Quartucci).

Aggiungo qualche chiarimento sulle opere in catalogo, tutte nuovissime e (tranne il “Vedo” che esporrò a Parigi e il pezzo di Francavilla) mai esposte.

“Io”, è proprio un frammento strappato da una lettera e fissato alla parete.

“Vedo”, che dà il titolo alla mostra, è costituito da 15 fogli di carta accostati e segnati a matita nella zona corrispondente al mio campo visivo.

“Quattro immagini uguali” andrebbe collocato nella seconda sala: lo stesso tracciato a matita è ripetuto nelle quattro tele e ripete ciò che è visibile di fronte a ogni tela.

“Mille du Val d’Ognes” è il puro ricordo del quadro di David: anche le dimensioni sono stabilite “a memoria”

“Elegia” è il calco in gesso (tipo negozio di belle arti) di un occhio: la pupilla è di specchio

“La dea Iride”: una tela bianca (m. 1x1) è presentata dalla silhouette della dea (tracciata a trattini multicolori sulla parete).

“Di un quadro del 1961”: a un quadro di allora si sovrappone una fitta maglia di segni a matita, che lasciano vuota la sagoma della mano sulla tela.

“Una copia della luce” è un punto di vernice fosforescente sulla parete.

Ciao, grazie di tutto, spero di leggerti presto.

Giulio¹⁵

¹⁴ Documento esposto in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura* cit.

¹⁵ Nella lettera, i singoli “chiarimenti” relativi alle opere da esporre sono stati corredati da alcuni bozzetti esplicativi.

26. Lettera dattiloscritta di Marcia Hafif a Marisa Volpi datata 29 settembre 1969; Carte Marisa Volpi, Roma.

September 29, 1969

Dear Marisa,

I was at school today at a meeting of the faculty (I am going to be a Teaching Assistant helping Craig Kaufmann) and I find it is going to be very exciting. Your friend Clayton Garrison is the dean of the faculty. I will be studying painting with Robert Irwin. Robert Morris is going to be here in the winter. Unfortunately Alan Solomon is ill in bed in a hospital in New York and wont be here. He has some kind of virus in his heart muscles. The whole atmosphere of the place is very free and I feel conducive to doing good work. Classes begin next week.

In the meantime I have moved into a little house at the beach – just one block from the Pacific Ocean and I like it very much. You wouldnt believe how the tranquility argees with me. I am tan, calm, relaxed, weigh about ten pounds more than I did when I left Rome and I am feeling very well. No health problems of any kind. I havent begun to paint yet – I am planning to work into that slowly to preserve the freedom of choice that I still have at this moment. I have done some small prints and collages quite different from things I did in Rome. I think I will begin painting soon and probably the main difference from the recent cloud paintings would be in the ground. I feel I would like to try more plastic or maybe aluminum in the place of canvas.

Pietro is going to school and is happy here and has grown a lot. He looks very good too.

Lisa wrote to me that she had seen you recently and enjoyed very much talking to you. I received your post card from Czechoslovakia, how did you decide to go there? I regret that I have not been to any of those countries of the est. Was it Sandro who told me that you did not enjoy Elba so much this year?

Well, what sort of things are you doing. You must keep me up on the goings on in Rome. Are you planning shows for Editalia? Teaching, writing? Have you found any new interesting painters or what ever they are. I know the season begins so late in Rome that the galleries are probably not at all open yet and everyone is just now getting back from vacation.

Let me hear how you are and about Nando – and my very best to both of you,

Love,

Marcia

27. Lettera dattiloscritta di Marcia Hafif a Marisa Volpi datata 24 gennaio 1970; Carte Marisa Volpi, Roma.

24 gennaio 1970

Cara Marisa,

mi ha fatto molto piacere la tua lettera e pensavo di rispondere prima. Poi veramente aspettavo un poco l'inizio di questo nuovo periodo alla scuola per potertilo descrivere.

Mi dispiace che sei stato tanto male con diverse difficoltà. Mi sembra un buon'idea insegnare a Cagliari – ti piace questo lavoro? Sarà faticoso però andare avanti indietro – come vai col aereo? Ti ho detto che insegno anche io adesso? Una volta la settimana ho tre classi di due ore ognuna. Sono classi pratiche in quale li presento qualcosa (colore per adesso) e loro lavorano lì. Mi piace abbastanza – e quel tipo di lavoro che spero di trovare quando finisco questa specializzazione.

Per questo periodo sono iscritta per cinque classi che è molto ma sono tutte interessanti. 1) chiacchierare con Tony DeLap 2) chiacchierare con Robert Morris 3) pittura con Robert Irwin 4) scultura con Robert Morris 5) New American Art lectures by Lawrence Alloway, Barbara Rose, Michael Fried, Philip Leider (editore di Artforum) e Robert Irwin. Abbiamo già sentito Lawrence Alloway una volta e devo dire che mi ha fatto una certa nostalgia più una strana sensazione. Parlava della pittura degli anni 60 come la storia ed io ancora non avevo messo la mia pittura per esempio a questa distanza. Cioè sentire parlare di un periodo recentemente visto descritto come la storia ti fa sentire vertigine.

Oggi è venuto da me Robert Morris. Lo trovo molto simpatico. A lui interessavano qualche cosa che faccio adesso. A me piaceva sentire delle cose che fa lui.

In ogni modo sto qui, vado a scuola ogni tanto, poi faccio quello che mi pare. È una vita irrealistica al stesso momento che mi dà il tempo di rivedere tutto. Mi sono messo a parte di tutto, faccio esperimenti. Non dipingo. Faccio tutt'altro. Sto facendo dei film, delle fotografie, environment di suono, certe disegni grandi che metto piatto al muro oppure disegnato direttamente sul muro in parte. Quando ci ho qualcosa che va bene ti manderò fotografie o esempie di qualcosa. Però ancora vorrei rimanere nello stato di sperimentazione, e uno stato di squilibrio, di non sapere che succede, di rischio, penso che questo stato è indispensabile ogni tanto per far entrare nuove idee. E un po' sconcertante però necessario.

Adesso sei uscita qualche volta di casa? È possibile che non succede niente a Roma? Tutti mi scrivano che non vedano nessuno – sembra Los Angeles dove nessuno frequenta gli altri. Che fanno al La Salita? So che cominciano molto tardi ogni anno. L'Attico è sempre interessante? Qui sembra che le gallerie stanno per morire. Io ho quasi nessun'idea o desiderio di esporre in una galleria. L'arte è uscita dalla galleria – non so dove va, forse al cinema. C'è molto nell'aria l'idea di arte non-materiale. È forte il movimento contro l'oggetto, contro qualcosa da vendere. La vita diventa arte, arte la vita. E poi c'è sempre il fatto che l'arte ti fa guardare una cosa con obiettività.

Ti saluto adesso – e tardi – Penso spesso di te e di Nando – mi piacerebbe rivederti qua o là. Perché non fate un salto qui quest'estate? In ogni modo state bene e scrivimi presto. Abbracci,

Marcia

28. Lettera dattiloscritta su carta intestata “Università degli Studi di Cagliari. Facoltà di Lettere e Filosofia – Istituto di Antichità Archeologia e Arte. Cattedra di Storia dell’Arte Medioevale e Moderna”, di Marisa Volpi a Paolo Fossati, datata 29 gennaio 1970; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86.

Cagliari, 29/I/’70

Caro Fossati,

ho letto con interesse il Suo articolo 1940:i tempi e gli uomini dell’astrattismo italiano su Arte Illustrata. L’ultimo numero della rivista ci sembra ricco di contributi che interesserebbero molto l’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Cagliari. Forse Lei potrebbe consigliarci a chi rivolgerci per riceverla senza doversi abbonare, data l’esiguità estrema della nostra disponibilità di fondi.

Molti cari saluti
(Prof. Marisa Volpi Orlandini)

29. Lettera dattiloscritta di Paolo Fossati a Marisa Volpi Orlandini, datata 25 marzo 1970; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86.

Fo.mm

Torino, 25 marzo 1970

Prof. Marisa Volpi Orlandini
Istituto di Antichità Archeologia e Arte
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi
C a g l i a r i

Gentile Professoressa,

La ringrazio per la Sua lettera. Penso che Lei possa scrivere al dott. Miceli, direttore di “Arte Illustrata”, proponendo l’invio in omaggio della rivista per l’Istituto.

Gradisca un cordiale saluto

(Paolo Fossati)

30. Lettera dattiloscritta di Marcia Hafif a Marisa Volpi, datata 18 marzo 1970; Carte Marisa Volpi, Roma.

18 marzo 1970

Cara Marisa

non ho sentito da te per un po' e mi vieni in mente. Mi domando cosa fai ed imagino che sei tanta occupata col insegnare, con scrivere, con mostre ecc. che non hai tempo per scrivere le lettere. Dovresti invece scappare qui per una settimana adesso che e molto bello, c'è sole, vado sulla spiaggia quasi tutti i giorni. Oppure mi siedo nel patio dietro la casa e prendo sole mentre studio. Sono arrivati esame adesso, ne ho dato una ai miei studenti l'altra settimana e domani tocca a me. Devo saper tutto sul Espressionismo Astrato e altra arte Americana fino quasi ad oggi. E molto strano studiare un epoca in quale dipingevo anche io. Naturalmente questa materia non e nuova a me però le date, le titole, certe motivi sono un po' da studiare.

Preferisci che scrivo in inglese? Non so quanto si può capire di che dico. Se tu fossi qui potrei parlare molto meglio. In ogni modo volevo raccontarti che tutto va molto bene. Mi piace la scuola, mi piace insegnare – adesso ho da pensare del prossimo periodo quando insegnerò più da sola – vengono sempre persone molto interessante per parlarci. La classe con Robert Morris era molto stimolante. In questo prossimo periodo parleremo con Larry Bell una volta la settimana per dieci settimane.

Vorrei parlarti del mio nuovo lavoro. Ti ho già accenato che non dipingo adesso. Chi sa se un giorno tornerò a dipingere, ne ho molta nostalgia, però altre così mi interessano di più in questo momento. Inoltre ho trovato che mi piace lavorare con tanti diverse materie ed in tanti modi. La pittura diventava troppo dentro di se col fatto che un quadro doveva seguire esattamente l'altro. Sono stufi delle serie. Forse torneremo al idea del capolavoro. Non vorrei negare la mia pittura del passato, un passato non troppo lontano, però la vorrei vedere come parte di un gran complesso di lavoro che sarebbe la mia intera opera. Vorrei liberare ancora un po' i mezzi in modo che uno sceglie quello più adatto per il progetto sia pittura sia altre mezzi.

Sto facendo dei film, per una cosa. Faccio piccoli pezzi di tre minuti oppure sei minuti. Sono per vedere più tosto in galleria non nel teatro. A Robert Morris piacevano molto e ha fatto raccomandazione per me a la scuola. Faccio altri pezzi ricopiando oggetti nel environment abituale di un posto – o con fotografia o con ricalco. Faccio parodia di una cosa, o faccio sparire una cosa. In un pezzo che ho da fare per un commissione farò una fotografia di un parete che e in tre dimensione essendo tavole verticale di verso 10cm messi perpendicolare per fare un zig-zag¹⁶. Matto questo fotografia molto sottile sul muro in modo di appiattare e fare astratto la parete.

Vorrei fare vedere in Italia qualche cosa di questi – sto preparando un progetto per Liverani. Se vuoi forse ti spedisco qualche film – sto pensando quale. Faccio anche dei suoni – adesso devo fare un environment di suoni del oceano per una mostra di arte e tecnologia al

¹⁶ Il progetto è abbozzato in un disegno a matita posto in fondo alla pagina.

università di Southern California. Lo stanno facendo EAT. Conosci quel gruppo di artisti che lavorano colla tecnologia?

2.

Cara, Marisa, rileggendo quello che ho scritto ho la sensazione che e scritto male e che mi capirai appena. La prossima volta ti scriverò in inglese.

Sto aspettando di sentire da te, vorrei sapere che mostre fai, come va l'arte a Roma, non ho sentito di nessuna manifestazione di arte. Nessuno mi scrive di quelle cose. Non succede proprio niente a Roma quest'anno? Anche Flash dice poco.

Adesso ti saluto – saluti anche a Nando – spero di rivedervi fra poco. Io starò qui fino a giugno, forse luglio, poi ho in mente di andare a New York forse fino a dicembre, poi tornare qui per finire la mia specializzazione il giugno seguente. Vorrei vedere come mi trovo a New York. Mi e poco simpatico l'ovest. Cioe mi piace la clima ed il posto, ma l'arte e la cultura e poco. Vorrei vedere musei di nuovo, gallerie, non li vedo mai qui.

State bene allora e scrivimi presto,

Marcia

Ci ho anche un'idea di venire in Italia per poco quest'estate. Penso che Pietro andrà a stare con Sandro per luglio ed agosto. Farò questa proposta a Liverani e se lui fa una mostra e se vengono commissione (?) dalla mostra verrò a farli. Dovrei descriverti il progetto
(gira)¹⁷

Progetto per la mostra per la galleria La Salita:

1. Si fa una fotografia di un pezzo di parete a la sinistra entrando nella sala principale della galleria. Si fa ingrandire la fotografia fino a misura del vero (the texture of the wall should be life-size and the photograph should be 90 cm x 90) Si monta questa fotografia su una lastra di alluminio della stessa misura, si appende al muro in centro di quella parete di sinistra ed all'altezza dell'occhio.
2. Si fa una fotografia del tavolino con telefono che si trova abitualmente nella stanza. Si fa ingrandire a misura vera del tavolino (con telefono sempre). Si toglie il tavolino dalla stanza e si mette nel suo posto questa fotografia ossia in basso vicino la porta a destra entrando.
3. Dopo una settimana della mostra si toglie la fotografia del tavolino e si sostituisce con ricalco della fotografia.

Non si vende ne un pezzo ne l'altro. Se uno vuole un pezzo io verro personalmente per indovinare che cosa li serve.

¹⁷ Le ultime tre righe sono state aggiunte a matita.

31. Lettera dattiloscritta da parte di Marisa Volpi Orlandini a Paolo Fossati, datata 20 giugno 1970; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

Dr. Paolo Fossati
Einaudi Editore
via Umberto Biancamano 1
TORINO

Roma 20 giugno 1970

Egr. Dr. Fossati,

Le scrivo da parte di Marisa Volpi Orlandini per chiederLe se cortesemente Le può comunicare gli indirizzi dei due critici:

Prof. Ernst H. GOMBRICH 19 Briardale Gardens London N. W. 3
John GOLDING C/O Faber an Faber 24 Russell Square London WCI¹⁸

RingraziandoLa anticipatamente, voglia gradire i migliori saluti.

Marisa Volpi Orlandini
via Panama 124
Roma

32. Lettera dattiloscritta di Giulio Einaudi Editore S.P.A. a Marisa Volpi Orlandini, datata 23 giugno 1970; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

mm

Torino, 23 giugno 1970

Marisa Volpi Orlandini
via Panama 124
00100 R o m a

Gentile Signora,

Le comunichiamo gli indirizzi da Lei richiesti:

Prof. Ernst H. Gombrich, 19 Briardale Gardens, London N.W. 3;
Prof. John Goldin, c/o Faber and Faber, 24 Russell Square, London W.C. 1.

Con i migliori saluti

GIULIO EINAUDI EDITORE S.P.A.

¹⁸ Ad eccezione dei cognomi, i nomi e gli indirizzi sono stati aggiunti in seguito a penna.

33. Lettera manoscritta di Marcia Hafif a Marisa Volpi datata 26 giugno 1970; Carte Marisa Volpi, Roma.

26 giugno 1970

Cara Marisa e caro Nando,

vi ho pensato molto ricentamente ma non avevo il tempo per scrivere facendo questo grande spostamento a New York. Sono arrivata tre giorni fa – ieri notte ho messo Pietro sul aereo per Roma – ed io rimarrò qui a New York fino a settembre se non oltre.

Sto in un “loft” – per vivere e per lavorare – e quello di Craig Kauffman. C’è posto per dipingere e stranamente mi è tornato tutto il desiderio appunto per dipingere – comincerò appena mi sono sistemata. C’i ho in mente una bella seria di nuovi quadri. California non è il posto per la pittura ma qui si!

Com’è andata la Biennale? Ho sentito niente. Solo da un amico qui Robert Morris di come hanno fatto gli Americani – si sono ritirati poi altri sono stati nominati – che hanno fatto poi? La stamperia in padiglione? Ci sono state proteste? Dimmi di tutto.

Grazie di tuo parlare di me a Liverani. Non so che fa – non risponde a le mie lettere. Ho fatto una proposta – non dice niente. Adesso vorrei vedere che faccio quest’estate che sarà un estate di lavoro. Allora saprò da vero se mi va di fare una mostra. Quanto sarebbe bello venire in Italia nel autunno col mio lavoro – però devo trovare i soldi – devo anche tornare in California per insegnare – e per finire il “degree” . Non so ancora che sarà possibile.

Certo il mondo è movimentato in questo momento. E’ tutto sembra che va malissimo – l’economia, la violenza – ho fatto adesso questo viaggio in autobus attraverso l’America appunto per vedere un po’ che c’è in mezzo qui. E’ allucinante incontrare la gente di mia America. Sono tutti possibile “destra” . Amano la bandiera e odiano tutto che è diviso di loro – hanno paura.

Dal’altra parte il mondo non sarà mai più tranquillo – se era mai. Bisogna imparare di vivere in mezzo di caos senza entrarsi dentro.

Sono così eccitata, non ci hai idea, di trovarmi in mezzo di New York con tutta l’estate per lavorare senza altri impegni. Dipingerò, scriverò, forse farò altri film, devo mostrare quelle già fatti. Farò visiti a tutti musee – vedrò film vecchi e nuovi, farò passeggiate per la città.

Questo studio dove abito è grande diviso in due parti – un poco amobigliato e tutto bianco con un tappeto grande grigio ed un altro tappeto persiano – niente sui muri. La parte per lavorare è ugualmente grande – tutto con soffitti alti – ed è attrezzato per dipingere. Che belle possibilità.

Quanto mi piacerebbe vedervi e poter chiacchierare, parlare della pitture ecc. Mi scusi che non ho ancora risposto a le tue domande sulla pittura – ho spedito quel altro modello a Larry Bell – ti ha risposto? Forse adesso lo posso fare – con mia nuova tranquillità!

Vi abbraccio – con molto affetto –

Marcia

34. Lettera dattiloscritta di Paolo Fossati a Marisa Volpi Orlandini, datata 3 luglio 1970; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

Fo.mm

Torino, 3 luglio 1970

Prof. Marisa Volpi Orlandini
via Panama 124
00198 R o m a

Gentile Signora,

eccoLe il testo delle risposte alla Sua inchiesta, alla quale La ringrazio di avermi invitato a prendere parte. Ho preferito una risposta unica per quanto articolata, ma spero vada bene le stesso. Usufuisca pure del mio scritto per la rivista come riterrà più opportuno.

Gradisca un cordiale saluto

(Paolo Fossati)

35. Lettera manoscritta su carta intestata "Università degli Studi di Cagliari. Facoltà di Lettere e Filosofia – Istituto di Antichità Archeologia e Arte. Cattedra di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna" di Marisa Volpi a Paolo Fossati, [1971].

Caro Fossati,

Le sarei molto grata se può farmi mandare l'indirizzo dell'autore di un vostro volume, Frank Popper, che se non erro vive a Londra.

L'articolo su Ernst e tutto il numero è in tipografia, mi dicono che alla fine di settembre uscirà. Le farò mandare la copia e il compenso. Ho già raccomandato loro la massima precisione con gli autori_ Speriamo...

Buone vacanze, i miei più cordiali saluti,

Marisa Volpi
V. Panama 124
Roma

36. Lettera dattiloscritta di Paolo Fossati a Marisa Volpi, datata 2 settembre 1971; Archivio Storico Einaudi, "Corrispondenza con diversi italiani", cartella 204, fasc. 86.

Fo.em

Torino, 2 settembre 1971

Marisa Volpi
Via Panama 124
00100 R o m a

Cara Signora,
grazie per le notizie che mi da circa l'intesa della rivista.

L'indirizzo di Frank Popper (americano che vive a Parigi e legge e capisce l'italiano) è : 49
Quai des Grans-Augustins, Paris VI°.

Un cordiale saluto

(Paolo Fossati)

37. Lettera manoscritta su carta intestata "Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Cagliari" di Marisa Volpi Orlandini a Lidio Bozzini, datata 18 febbraio 1972; Carte private Luciana Bozzini, Roma.

18 - 2 - 72

Caro Avvocato,

Isabella mi accennava al problema di una mostra importante da inserire in programma per dare mordente all'insieme. Problema di cui parlammo già in dicembre con lei.

Io penso che le alternative non sono molte:

1) Chiedere una mostra importante (o organizzarla noi) con quadri parte di collezione, parte in vendita, tipo 12 maestri del surrealismo (Gussi; di Torino). Ma è un'impresa impegnativa da preparare con margine di tempo (un anno per l'altro, o almeno qualche mese, specialmente se dobbiamo pensarla noi come tema e cercare le opere); impegnativa inoltre economicamente molto (assicurazioni, trasporti ecc.). Anche cercando le migliori condizioni da gallerie serie e conosciute. Anche riuscendo a vendere un'opera.

2) Comprare grafica di alto livello di grossi nomi, come già le dissi, Magritte, Ernst, Miró, Dalì, Delvaux, De Chirico ecc. Potremmo recarci con Isabella, con sua moglie a Parigi e prendere le tirature più recenti, cercare alle migliori condizioni. È impegnativo economicamente, ma sicuramente redditizio a breve e medio termine.

3) Fare una mostra di grafica importante culturalmente tipo Redon, o Kubin o altro del genere, chiedendo tutto a Sprovieri a Roma, che ha la più grossa collezione d'Italia e che io

conoscevo molto bene. Spero disponibile e senza problemi economici. Tuttavia invendibile, e sarebbe doveroso apporre in catalogo un eventuale ringraziamento.

Personalmente non vedo altre possibilità di questo genere.

Le scrivo perché so quanto sia difficile incontrarci e la cosa mi sembra urgente, a quanto mi dice Isabella.

Altrimenti possiamo andare avanti con il solito ritmo.

Per eventualmente studiare la prima possibilità una galleria seria che io conosco con cui mettersi in contatto è Notizie di Torino. Sono in buoni rapporti anche con Carluccio (Galatea, Torino), o con Palazzoli (Milano, Blu).

Comunque mi farà sapere qualcosa. Io sarò a Roma dal 2 al 20 Marzo.

Le auguro a lei e a Luciana un bellissimo soggiorno tranquillo, riposante come lo desiderate, molti cari saluti,

Marisa Volpi Orlandini

38. Lettera manoscritta su carta intestata “Università degli Studi di Cagliari. Facoltà di Lettere e Filosofia – Istituto di Antichità Archeologia e Arte. Cattedra di Storia dell’Arte Moderna”¹⁹ di Marisa Volpi Orlandini a Giulio Einaudi, datata 25 ottobre 1976; Archivio Storico Einaudi, “Corrispondenza con diversi italiani”, cartella 204, fasc. 86.

Roma 25 ottobre 1976

Caro Einaudi,

quando venni a Torino in febbraio scorso pensavo di farti avere al più presto il materiale di cui avevamo parlato: per Dorazio, per Uncini, ed eventualmente un ampio progetto per “L’immaginario da Fuseli a De Chirico”.

Ma le lezioni cagliaritanee, un lungo soggiorno in America e le vacanze estive mi hanno costretta a rimandare.

Ora mi è pervenuto dalla Nuova Italia l’estratto da *Storia dell’Arte* “Alcune sopravvivenze del classicismo nelle poetiche e nelle opere dei pittori dell’immaginario”, così decido di inviarti tutto in modo informale.

Il testo del saggio va letto come una raccolta di idee e materiali per quattro o cinque saggi interrelati, ma relativamente autonomi : per es. “La tradizione teorica classicista in Fuseli e in Blake”; “George Frederic Watts”; “Moreau e Redon” (su Redon esce ora un mio saggio su *Paragone*); “Il simbolismo belga”; “Böcklin e De Chirico”.

Materiali, appunti, tesi e corsi di questi argomenti hanno nel saggio, fin troppo fitto, una testimonianza minima e – per ora – senza cesure, delle possibilità di lavoro su questi argomenti.

Per Uncini il testo dovrebbe essere ovviamente ampliato e corredato alla maniera dei volumi già usciti nella collana Einaudi Letteratura (Paolini, Burri, Lo Savio ecc.)

¹⁹ L’intestazione è barrata a penna

Per Dorazio il testo va solo aggiornato all'ultimo lavoro preparato per la mostra di Emmerich a New York e in genere degli ultimi mesi.

Ti saluto molto caramente e mi piacerebbe incontrarti a Roma se hai occasione di venire,

Marisa Volpi²⁰

Marisa Volpi
Via Panama 124
Roma
tel 8444311

39. Lettera manoscritta di Marisa Volpi a Giulio Carlo Argan, datata 5 ottobre 1979; Carte Marisa Volpi, Roma.

Roma, 5 ottobre 1979

Caro Carlo,

dopo vent'anni penso di rivolgermi proprio ad un amico oltre che ad un maestro.

Ti scrivo non tanto per esprimere un sentimento quasi ovvio di affetto, poiché ti devo una parte rilevante del mio lavoro, e – se la parola non mi intimidisse – del mio destino, quanto per testimoniarti, in un momento in cui ti appresti a lasciare abitudini significative della tua vita, le ragioni della mia simpatia e della mia gratitudine.

Vorrei ricordarti come mi colpì, una delle prime volte che arrivai alle ore 11 nella tua stanza di lavoro, il gesto di civiltà con cui mi evocasti la tua devozione a Venturi.

Venivo allora dall'aver studiato con Longhi, avevo capito il valore della filosofia, e sentivo il bisogno di vivere tra contemporanei, problemi, contenuti e linguaggi di contemporanei. Ero un ex comunista e non avevo cessato di sperare nella funzione pedagogica dell'arte.

L'incontro con i tuoi libri e con te fu determinante.

In una società così scarsamente sensibile ai problemi della «modernità», ancora oggi schizofrenicamente polarizzata tra individualismi feroci e socialità di facciata, il tuo lavoro ci è stato, e ci sarà, di grande stimolo.

Ho percorso dietro quegli stimoli alcune basilari esplorazioni dell'avanguardia storica e contemporanea. Basilari per la mia formazione.

Anche se ora il mio scetticismo sulla possibilità di incidere è quasi totale, il tuo insegnamento rimane preziosamente vivo nel fondo del mio lato «positivo», a prescindere da acquisizioni metodologiche fondamentali.

Il fare che viene dal disincanto più che dal realismo, la costruttività che viene dalla mancanza di illusioni - che sono i motivi di certa arte contemporanea, anche della più utopistica - mi sembrano aver dato una suggestiva coerenza al tuo comportamento e al tuo pensiero, al di là di riserve e dissensi particolari.

²⁰ Sul foglio è appuntato a matita il nome "Fossati", con ogni probabilità aggiunto in seguito alla ricezione della lettera.

Con questa lettera desidererei farti sentire una solidarietà e un rispetto profondi, visto che i nostri anni futuri - quanti ne rimarranno - non sembrano presentarsi facili e alcuni luoghi di incontri ideali serviranno, anche interiormente, a tutti noi che attingiamo al tuo insegnamento. Un abbraccio,

Marisa Volpi

40. Lettera manoscritta di Giulio Carlo Argan a Marisa Volpi, datata 15 ottobre 1979; Carte Marisa Volpi, Roma.

15 ottobre 1979

Cara Marisa,
puoi immaginare quanto m'abbia commosso, rientrando tra voi dopo il lungo esilio, il tuo saluto così caldo d'affetto.

Rientro, non certo per molto tempo, e m'interrogo sul senso della mia esperienza. Rientro non per libera scelta, ma perché non reggevo più, nessuno che faccia quel lavoro in coscienza può sopportarne a lungo il peso, la tensione, l'irritazione. Il mondo politico italiano è davvero di una bassezza e di una bestialità da dare le vertigini; un branco di forsennati condannati a rotolare parole invece che macigni. Con l'eccezione dei nostri, per la verità, che almeno lavorano per qualche cosa che non è un calcolo di voti. È stata un'esperienza dura, ma non un tempo buttato. Ho capito quale realtà tremenda, assurda e ineluttabile, sia una grande città; quali improvvisi ribollimenti ed esplosioni possono verificarsi sul suo magma di gente indistinta; quali tremende tensioni di attrazione e rigetto possono generarsi all'interno di quella che chiamiamo massa, parlando per lo più a vuoto dei suoi istinti, della sua cultura, dei suoi costumi. Rabbrivisco ancora per le vertigini. Altro che urbanistica, mia deliziosa e un po' involontaria sociologa. La città è l'inferno, l'urbanistica la stolta mania di pochi illusi di credere di poterla trasformare in un impianto di riscaldamento. E dall'altra ci sono quegli immondi speculatori che con le fiamme di quell'inferno vogliono cuocere le loro bistecche. E in mezzo a quelle fiamme milioni di persone che non sai cosa vogliono, forse soltanto soffrire un po' meno.

Uscito a rivedere le stelle, non ho cambiato la mia idea, l'arte e la città, e viceversa; non è detto che l'arte non possa essere un inferno. Ora cerco di riabituarmi al nostro lavoro, anche se trovo molte cose cambiate, non tutte in meglio. Lo faccio perché alla mia età bisogna essere almeno un po' coerenti col proprio passato, e perché non si fa più tempo a cambiare. Però, credimi Marisa, ho veduto la faccia della «massa» di cui tanto si parla senza conoscerla; ora so che cosa è la «società», che ci pare la salvezza in terra, e forse davvero è Dio, con tutto l'orrore che si compendia in questo nome. Forse anche l'arte è un compendio di orrori e per questo ci attira.

Mentre “guarisco”, e m'illudo, sto molto in casa e in studio a pasticciare con le vecchie carte. Se verrai a trovarmi mi farai felice. Ti abbraccio, cara.

il tuo
Carlo Argan

41. Lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Plinio De Martiis, senza data; Archivio di Stato di Latina, Galleria La Tartaruga, fasc. 030 “Marisa Volpi”.²¹

Caro Plinio,

hai dato a questa ricca raccolta di testimonianze sugli anni Cinquanta, di artisti, poeti, giovani studiosi il titolo Gli anni originali. Mi è piaciuto subito molto e mi sono chiesta il perché. Credo di capire che abbiamo illuminato gli anni Cinquanta di un significato importantissimo: quello di aver creato opere e amori intellettuali non omologabili dall'organizzazione dell'arte. Ci appaiono liberi, e furono forse l'ultimo guizzo di una disponibilità alla riflessione sulla forma e su noi stessi che si chiamò “libertà della cultura”, e che ora chiamerei libertà d'associazione e d'espressione.

I giovani si meravigliano: oggi siamo liberissimi, più liberi se possibile: ognuno di noi è autorizzato alla creatività, nessuno ci vieta di discuterne, di usare un pennello astratto o un disegno figurativo, l'acrilico, o l'acquarello, il tema dell'informe espressionista esistenziale o il purismo formale, o ritornare all'immagine, continuare a pensare sull'arte postillandone la bellezza o riabbracciare una tradizione, la preferita, la più amata, la più corrispondente. Nessuno sorveglia le nostre virgole, nessuno ci incarica o ci obbliga a parlare della patria, o del socialismo.

Eppure sull'arte grava effettivamente l'ansia del grande equivoco dell'organizzazione.

Anche se devo dire che ho riletto L'Oeuvre di Zola quest'estate e mi sembra di poter cogliere dal punto di vista sociale le stesse linee-guida del dominio sull'arte, la stessa minaccia di omologazione dell'artista secondo i dettami falsificanti del gusto e del mercato (accludo in nota una pagina tra tante significative) (I). E L'Oeuvre è di un secolo fa.

A questi dettami - ci sembra - che gli artisti a Roma e in Italia negli anni Cinquanta siano riusciti a sfuggire. Perciò taluni di loro hanno ritrovato le fonti vive dell'esperienza creativa, quando la pulsione e le attrezzature espressive si equilibrano miracolosamente grazie all'autenticità, al talento e ad una serie di circostanze fortunate, tra cui vorrei elencare senza vergogna il candore di credere nell'arte, il coraggio di accettare l'emarginazione e la povertà eventuali per non perderne il fervore. Non si arriva mai troppo tardi ad un riconoscimento pubblico.

Forse proprio ciò garantivano gli anni originali: l'ossigeno intellettuale per aspettare il maturarsi di un risultato, il piacere di cercare la qualità nell'espressione, le invenzioni per dare scacco matto all'approssimazione, al phatos, all'arrivismo, al talento senza pensiero, e così via.

Detto ciò io non credo, caro Plinio, che siano stati veramente anni d'avanguardia. Noi l'abbiamo creduto perché eravamo giovani. Sono anzi propensa a sospettare che il dopoguerra

²¹ La lettera qui riportata nella versione originale è stata pubblicata, con minime variazioni, con il titolo *Lettera a Plinio De Martiis. Nessuno sorveglia le nostre virgole*, in *Gli anni originali*, “La Tartaruga”, n. 5-6, De Luca, Roma 1989, ora, con il titolo *Lettera a Plinio De Martiis*, in Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea* cit., pp. 207-298.

oltre all'illusione di in rigenerarsi dell'ambiente culturale, abbia creato anche l'illusione che si potesse ricominciare come all'epoca di Malevic, o di Kandinsky, di Boccioni o di De Chirico – vivo e vegeto negli anni Cinquanta, ma trattato un po' come l'establishment della Parigi di Zola trattava il personaggio dell'Oeuvre Bongrand, che arieggia a Courbet –.

Il mio amico Federico Zeri va scrivendo e dicendo da anni un paradosso geniale: che nel primo trentennio di ogni secolo accadrebbero in ogni settore della cultura le scoperte più importanti, e intorno ad esse ruoterebbero ogni personalità o movimento o pensiero successivi. Come se la cronologia avesse un peso al di sopra della sua funzione coordinatrice. I primi trent'anni del Novecento ci hanno dato tutto e il contrario di tutto: il futurismo, il costruttivismo russo, la pittura metafisica, le rappel à l'ordre, Picasso, Klee, De Chirico, Martini, ecc. Per non citare Musil, Proust, Joyce intorno ai quali ancora rigiriamo come falene.

Era in quegli anni che Alma Malher poteva collezionare tra i suoi amanti il grande architetto (Gropius), il grande pittore (Kokoschka) e il grande musicista e ancora. E c'è chi ha scritto che a Vienna nel 1912-13 circolavano tanti geni che si poteva scambiarne qualcuno per un cretino.

Credo poi veramente che gli anni originali nel senso dell'avanguardia siano assolutamente bruciati tra il '10 e il '20, gli anni delle avanguardie storiche, un periodo che ha concentrato il più alto tasso di speranze umane oltre che di disperazione. Mentre la seconda guerra mondiale ci ha lasciato l'eredità ormai cupamente esplicita di una coscienza diffusa:

le speranze sociali e culturali erano chimere.

Marisa Volpi

D. Seppur provenienti da ambiti e formazioni differenti, lei “cronista d’arte” laureatasi in Giurisprudenza, Marisa Volpi storica dell’arte perfezionatasi con Roberto Longhi, nel corso delle vostre esperienze professionali ci sono stati molteplici punti d’incontro. Qual è il suo ricordo di Marisa Volpi?

R. Marisa era più giovane di me, aveva un passato molto più accademico. Io sono, come dico sempre, praticamente una dilettante, perché sono laureata in legge, lei invece veniva da un periodo longhiano, fatto con la sua grande amica Carla Lonzi, e di questo ci teneva molto.

In seguito scopri questa vena narrativa straordinaria di cui il primo ammiratore fu Cesare Garboli. Personalmente la ritengo brava anche in letteratura ma secondo me Marisa nella storia dell’arte era qualcuno, anche perché aveva appunto questo interesse per la letteratura che la supportava.

All’inizio lei era piuttosto di sinistra e scriveva sull’“Avanti!”, poi ha collaborato alla famosa rivista di Lidio Bozzini “QUI arte contemporanea”, e lei, Bozzini stesso e Carandente, che era un pezzo da novanta, mi chiamarono perché io avevo una certa esperienza con “L’Europa Letteraria” e con “La Fiera Letteraria”. Fu un periodo molto, molto felice.

Lei, che aveva questa buona amicizia con Lidio Bozzini, fece un programma vincente: la sua frequentazione dei giovani fu fulminea, quelli che aveva presentato andarono tutti alla Biennale, era bravissima, aveva proprio intuito, questo bisogna riconoscerlo, e io le volevo bene.

D. Nel 1955 lei inizia a scrivere su “La Fiera Letteraria” e su richiesta del direttore Diego Fabbri si occupa della sezione dedicata alle arti figurative e all’architettura. Sin dal 1964 su “La Fiera Letteraria” compaiono i primi articoli di Marisa Volpi, ma soprattutto è nel 1966 che Volpi scrive con assiduità, pubblicando sulle pagine della sezione arte le interviste raccolte durante il soggiorno americano. È stata lei a scegliere Volpi come collaboratrice esterna per “La Fiera Letteraria”?

R. Esatto, questo glielo chiesi io, perché era andata in America con il marito, e c'è stata sei mesi. A New York aveva fatto tutta una rete di conoscenze e quindi riusciva ad andare negli studi di questi grossi artisti²².

Ricordo che la madre, profondamente innamorata come tutte le madri, aveva collaborato alla copiatura dei testi. Marisa le mandava dall'America i pezzi scritti a mano e lei li ricopiava a macchina, talvolta chiamandomi per sapere come scrivere correttamente i nomi di questi artisti americani. Poi mandava i dattiloscritti alla "Fiera Letteraria".

Secondo me la cosa più importante dal punto di vista della carriera che Marisa ha fatto, è stato il libro sull'America. Anche Boatto, e poi tutti ci andarono perché gli americani nel '64 hanno fatto lo "sbarco" a Venezia, lo "sbarco"!²³. Hanno deciso Venezia, e lo sbarco a Venezia non era solo al padiglione americano ma al consolato, prova politica, dove hanno esposto il dentifricio di Oldenburg e il letto di Rauschenberg.

Ti faccio una parentesi mia: negli stessi giorni dello "sbarco" Dubuffet faceva una mostra a Palazzo Grassi dei *Phénomènes*, che presentavo io, e degli *Hourloupe*, e io mangiai al ristorante dell'albergo Gritti con Dubuffet e Gaëtan Picon, che all'epoca era il braccio destro di André Malraux²⁴. Dubuffet con una certa cattiveria disse a Picon: "glielo dovrebbe dire a Malraux cosa è successo ieri", e lui rispose "avevo i biglietti di ritorno fra tre giorni e li ho cambiati per oggi pomeriggio, perché l'ho già avvisato che gli devo parlare subito", fu uno schiaffo a Parigi. Picon andò da Malraux quel pomeriggio stesso ed è cominciata la "rivoluzione francese", perché Malraux ha chiamato Chagall per dipingere il soffitto dell'Opéra, insomma Parigi ha ricominciato, si è ritirata su²⁵.

²² Si ricordando le interviste di Volpi pubblicate su "La Fiera Letteraria" nel 1966: *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)* cit.; *Incontro a New York con Rauschenberg e Stella* cit.; Ead., *Louise Nevelson e il mondo delle forme* cit.; *A New York con Motherwell* cit.

²³ Cfr. Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit.; Boatto, *Pop art in U.S.A.* cit. L'esperienza di Boatto negli Stati Uniti precedette quella di Volpi di alcuni anni, così come la pubblicazione del suo volume, datato 1967, che però focalizzò il suo interesse esclusivamente sulla pop art americana. Lorenza Trucchi, a due anni dalla pubblicazione del libro di Volpi, scrive l'articolo *Arte in USA dopo il 1945* cit., riconoscendo al testo il merito di sopperire alla "mancanza in Italia di un libro d'insieme che facesse il punto sulla situazione delle avanguardie negli Stati Uniti dal dopoguerra ad oggi".

²⁴ Scrittore e politico francese che dal 1959 al 1969, con il ritorno al potere del generale Charles De Gaulle, ricoprì la carica di Ministro degli Affari culturali, carica istituita proprio nel 1959.

²⁵ In merito allo slittamento del primato artistico che stava evidentemente muovendo da Parigi a New York va ricordata l'introduzione al catalogo di Alan Solomon, curatore delle mostre americane allestite in occasione della XXXII Biennale di Venezia presso il padiglione nazionale ai Giardini e al Consolato statunitense: *XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America. Quattro Pittori Germinali (M. Louis, K. Noland, R. Rauschenberg, J. Jones). Quattro*

Tornando a Marisa, Marisa aveva questo libro delizioso, tecnicamente informatissimo dell'America, e l'America era importantissima anche prima dello "sbarco", e questo è il libro più incidente di Marisa.

D. Nel 1962 lei presenta in catalogo la mostra di litografie di Jean Dubuffet, esposta presso la Libreria Einaudi di Via Veneto a Roma²⁶. Che importanza aveva la Libreria di Via Veneto nel panorama romano? Si ricorda il ruolo ricoperto da Volpi nella realizzazione delle mostre di arte grafica che venivano presentate nelle sale allestite dall'architetto Gardella?

R. Lì facevano dei dibattiti straordinari, ci fu quello del premio Formentor a Dacia Maraini con Moravia... dei dibattiti bellissimi, e in quella sala di Via Veneto, gestita dall'alto da Argan ma nell'esecuzione da Marisa, si facevano delle mostre di grafica.

Marisa era stata chiamata lì da Argan, e a Marisa piaceva organizzare e piaceva presentare. Sai io ho presentato pochissimo, io scrivevo sui giornali.

La Libreria Einaudi era un posto prestigioso di dibattiti culturali e non, e allora presentai, su richiesta dello stesso Dubuffet, una sua mostra di litografie.

Avevo conosciuto Dubuffet a Parigi, attraverso Barilli. Renato era lì con una borsa di studio e io, dovendo avere collaborazioni anche da fuori per "L'Europa Letteraria", organizzai un incontro con lui. Il giorno dell'appuntamento il Barilli mi disse che era impegnato, perché doveva andare a Rue de Rennes dove poteva vedere le prime opere dei *Phénomènes* di Dubuffet. E allora io proposi di rinviare l'appuntamento all'indomani perché poi sarei ripartita, e lui rispose: "se lei vuole venga oggi perché Dubuffet non c'è, ci sono solo i due che fanno la stampa"; così andai anch'io. Vedemmo le stampe, io dissi quello che pensavo e quando stavamo uscendo arrivò un vecchietto, almeno mi pareva un vecchietto, era Dubuffet. Scambiammo alcune parole e io dissi qualcosa riguardo a una stampa, questa cosa gli piacque e mi scelse.

Mi mandò all'hotel Lutetia un'incisione che ho a casa, che si chiama *Vie discrète*, che è una delle prime incisioni dei *Phénomènes*, con un biglietto. Allora io mi feci dare l'indirizzo della casa e mandai dei bellissimi fiori alla moglie.

Dopodiché, passato qualche mese alla Libreria Einaudi non so come Marisa o Argan dissero: "Bè i francesi... potremmo fare Dubuffet", perché era uscito un articolo di queste nuove opere. Allora Argan telefonò al segretariato per la presentazione e loro risposero che Dubuffet

Artisti Più Giovani (J. Chamberlain, C. Oldenburg, J. Dine, F. Stella), catalogo a cura di Alan R. Solomon, The Jewish Museum, Clarke & Way, New York, 1964.

²⁶ Trucchi, *Mostra di litografie di Jean Dubuffet* cit.

aveva chiesto espressamente di Lorenza Trucchi. Così Argan, meravigliato giustamente, mi disse: “ma lei conosce Dubuffet? perché ha chiesto di lei”. Io scrissi allora questa presentazione, era il '62²⁷.

D. Nel 1967 la rivista “QUI arte contemporanea” interrompe le pubblicazioni per più di un anno. Ricompare nel marzo del 1969 con un rinnovamento dell’assetto interno: è in questa occasione che nel coordinamento redazionale, al fianco di Giovanni Carandente, Marisa Volpi e Piero Sadun, compare anche il suo nome. Si ricorda come mai entrò a far parte della redazione proprio in quel momento?

R. “QUI arte contemporanea” era una bella rivista. Scrivevano anche dei giovani, uno era Claudio Cintoli che era anche un notevole artista.

Io avevo un aggancio, che era una delle persone che ho amato di più, lui era Piero Sadun. Tu devi sapere che a Siena amici da una vita erano Bozzini e Sadun e, dopo la guerra, a Bozzini fu dato, giovanissimo, l’ufficio del turismo e che io sappia chiamò tra i senesi Piero ad aiutarlo; Piero è anche stato il primo a dirgli di venire a Roma. Sicché lui, non solo per il consiglio di Piero, ma grazie a questa buona amicizia venne a Roma e fondò la casa editrice. Quest’ultima, ebbe un *boom* straordinario perché una delle persone più amiche di Piero era Carandente, e Carandente allora era il braccio destro della Bucarelli, e la Bucarelli è stata una donna importante e si sapeva scegliere i collaboratori importanti: oltre a Carandente chiamò Nello Ponente e Maurizio Calvesi²⁸.

Carandente era una persona meravigliosa e Carandente ha portato Marisa. Ma l’idea della rivista è stata di Piero, che mise quel *parterre* di persone.

E poi con Carandente io già collaboravo, quindi Lidio e Marisa mi chiesero se volevo partecipare alla redazione della rivista, poiché era un momento di crisi: la rivista iniziò con gli artisti ma gli artisti litigavano, non facevano la rivista, ci volevano gli altri. E la rivista era molto bella, non abbastanza conosciuta devo dire, però le vernici a Via del Corso erano

²⁷ Si veda la lettera dattiloscritta di Marisa Volpi a Giulio Einaudi, Roma 14 luglio 1962 cit.

²⁸ A proposito delle connessioni tra Giovanni Carandente, Palma Bucarelli e l’Editalia si veda il testo di Mariastella Margozzi, *La Galleria nazionale d’arte moderna e l’Editalia. Circostanze, tangenze, personaggi* cit., pp. 16-31; nel contributo si ricorda come a Carandente, giunto in GNAM nel 1954, venne affidato l’ufficio mostre e la gestione dei rapporti che la soprintendente Palma Bucarelli stava consolidando con la casa editrice di Lidio Bozzini. Va inoltre ricordato che Nello Ponente entrò a far parte della GNAM nel 1958 come collaboratore storico dell’arte, per poi passare all’insegnamento all’Università La Sapienza di Roma nei primi anni ’60, così come Maurizio Calvesi che fu funzionario della GNAM dal 1959 al 1964. Entrambi parteciparono alle attività di “QUI arte contemporanea” scrivendo sulla rivista e moderando i dibattiti in galleria.

davvero affollate. Bozzini nel cinema era un personaggio di primo piano, poi conosceva tutti i politici, maggiormente della Democrazia Cristiana, alle inaugurazioni c'erano regolarmente il Presidente del Consiglio e il Ministro.

D. In occasione dei vent'anni di attività espositiva nella sede di "QUI arte contemporanea" lei scrive in catalogo: "Le sedute redazionali erano molto vive, dialettiche. Marisa Volpi era allora intransigente su una linea di cosiddetta avanguardia, io optavo per un'apertura maggiore che investisse temi che mi parevano di pregnante attualità, quali la fotografia e il ritorno all'iconismo"²⁹. Mi potrebbe raccontare in che modo si diversificava la vostra impostazione?

R. Lei era una passionaria e sposava anche la causa. Io invece no, ero un'eclittica nel senso che a me interessava la qualità. Per dire, lei una volta lasciata la figurazione l'ha proprio bocciata, non se n'è più occupata.

D. Oltre alla collaborazione con la rivista, lei è stata comunque molto presente nella sede di "QUI arte contemporanea", in particolare in occasione dei dibattiti.

R. Dei dibattiti devo dire che era Marisa che se ne occupava, e Lidio aveva le conoscenze. C'è n'è stato uno storico con Dorazio, che era indubbiamente un artista molto bravo. Dorazio aveva un periodo di odio per Argan, e ricordo che durante il dibattito si alzò e cominciò a dire cose violente e gravi contro Argan; c'era una marea di gente, la galleria era piena fino alle scale, e all'improvviso arrivò Pascali che era l'astro nascente. Pascali entrò di lì, fece due passi avanti e cominciò a dire che non era vero, insomma ci fu uno scontro. Mi pare fosse in occasione della mostra di Paolini³⁰.

D. Nelle vesti di "cronista" lei ha più volte documentato sulle pagine del quotidiano "Momento sera" le mostre che Marisa Volpi ha presentato a "QUI arte contemporanea". Si ricorda quali furono le più significative per quegli anni?

²⁹ Trucchi, *Galleria editalia 1966-1986*, in *Qui arte contemporanea venti anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 104, Roma 3 dicembre 1986-7 gennaio 1987.

³⁰ L'aneddoto di cui racconta Lorenza Trucchi sembra riferirsi al dibattito organizzato durante la mostra *Fabro-Paolini-Kounellis*, curata da Marisa Volpi e inaugurata il 24 aprile 1968. A introdurre il dibattito erano presenti come relatori Giulio Carlo Argan, Nanni Balestrini, Maurizio Calvesi e Marisa Volpi.

R. Io la cronaca l'ho fatta per molti anni sulla rubrica di "Momento sera", *Arte per tutti*, e alle mostre di "QUI arte contemporanea" ho sempre partecipato perché erano delle mostre molto belle³¹.

Quella di Paolini e Kounellis, ad esempio, lei fu la prima a organizzarla³². Marisa per Paolini aveva una passione, è stata una delle prime a presentarlo. Paolini le aveva fatto un quadro dell'ingresso della sua casa che lei mise sul pianerottolo, allora si poteva, poi le abbiamo detto che era pericoloso e l'ha rimesso in casa. Lui rivedeva in quell'opera il palazzo di Via Panama³³.

³¹ Si veda Trucchi, *Terza dimensione a «Qui arte contemporanea»* cit.; Ead., *Fabro, Paolini, Kounellis a «Qui arte contemporanea»*, in "Momento Sera", Venerdì 10-Sabato 11 maggio 1968, p. 11; Ead., *Carrino e Battaglia a «Qui arte contemporanea»*, ivi, Venerdì 29-Sabato 30 novembre 1968, p. 9; Ead., *Toti Scialoja a «Qui arte contemporanea»*, ivi, Venerdì 21-Sabato 22 marzo 1969, p. 9; Ead., *Hafif a «Qui arte contemporanea»*, ivi, Venerdì 4-Sabato 5 luglio 1969, p. 8; Ead., *Paolini a «Qui arte»*, ivi, Sabato 31 gennaio-Domenica 1 febbraio 1970, p. 8; Ead., *Morales a «Qui Arte Contemporanea»*, ivi, Venerdì 20-Sabato 21 novembre 1970, p. 12; Ead., *Burri con la sua grafica a «Qui arte contemporanea»*, ivi, Venerdì 8-Sabato 9 gennaio 1971, p. 12; Ead., *Accardi al Qui Arte Contemporanea*, ivi, 12 marzo 1971; Ead., *Battaglia a «Qui Arte Contemporanea»*, ivi, Venerdì 5-Sabato 6 maggio 1972, p. 12; Ead., "Glossario" a *Qui Arte Contemporanea*, ivi, Giovedì 28-Venerdì 29 giugno 1973, p. 8; Ead., *Maestri surrealisti a «Qui arte contemporanea»*, ivi, Giovedì 27-Venerdì 28 dicembre 1973, p. 8; Ead., *All'Editalia Trotta*, ivi, Mercoledì 17-Giovedì 18 Aprile 1974, p. 7; Ead., *Cinque vie dell'astrattismo all'Editalia*, ivi, Mercoledì 17-Giovedì 18 dicembre 1975, p. 7; Ead., *Santomaso all'Editalia*, ivi, Venerdì 12-Sabato 13 novembre 1976, p. 11.

³² Volpi, *Fabro, Paolini, Kounellis* cit.

³³ L'opera a cui Trucchi si riferisce è *Palazzo in via Panama 124 a Roma (F.A.)* (1970), un quadro dipinto, come ricordato, dal pittore-scenografo Franco Angeletti su incarico di Paolini.

D. Nei primi anni Sessanta lei figura insieme a Marisa Volpi tra i collaboratori stabili dell’“Avanti!”. Che rapporto aveva con Volpi? In che modo entrambe avete iniziato a collaborare con il quotidiano socialista?

R. Frequentavamo due realtà diverse: lei stava a Roma e io a Firenze; eravamo comunque in contatto, eravamo amiche. Non ricordo con precisione come è iniziata la collaborazione con il quotidiano ma io in quel periodo, chiamata all’“Avanti!”, ho fatto parecchi interventi.

D. Volpi cura per l’“Avanti!” l’inchiesta *Visite negli studi dei giovani artisti romani*, tra l’ottobre e il dicembre del 1961, e successivamente la rubrica *Le mostre*. Lei, invece, interviene sul quotidiano socialista dal 1962 con la serie *Arte e tecnica*. Si ricorda se eravate voi a proporre il tema da sviluppare?

R. Sì, credo di sì. Io mi sono sempre occupata molto di design e architettura sicché forse per questo mi distinguevo dagli altri.

D. Con l’anno 1963 entrambe avete iniziato a collaborare con la rivista “La Biennale di Venezia” per la rubrica *Osservatorio*³⁴. Si ricorda come lei ha cominciato a scrivere sulla rivista veneziana?

R. È stato grazie all’amicizia con Apollonio, Marchiori, e altri critici con cui mi sono sentita molto. Apollonio l’ho conosciuto molto bene andando alla Biennale, ero anche amica della famiglia e la figlia veniva spesso da me. In quel periodo lavoravo ancora a “*seleArte*”.

D. Siccome la sua firma compare esattamente un numero prima rispetto a Marisa Volpi, ricorda se Volpi è stata coinvolta nella collaborazione da lei o direttamente da Umbro Apollonio?

³⁴ Vinca Masini scrive il primo articolo per l’*Osservatorio* nel giugno 1963 per il numero 49 della rivista veneziana. Volpi compare nel dicembre dello stesso anno per il numero 50 della rivista.

R. Non ricordo se sia stata introdotta da me. Lei aveva un campo tutto suo a Roma. Io a Firenze, invece, dovevo già lottare molto quindi guardavo poco fuori perché in questa città si è lottato sempre come un cane per far qualcosa.

D. Un momento effettivo d'incontro però c'è stato, in occasione del Premio del Fiorino del 1963 a Palazzo Strozzi.

R. Sì, per quello fui io che li chiamai tutti e ricordo che feci arrabbiare molto quelli del Fiorino. Chiamai tutti i critici italiani e fu il Fiorino migliore che venne mai fatto. Da Arcangeli, Apollonio, Marchiori, Argan, tutti vennero con grande ira dei fiorentini ma a me non importava, sicché io l'ho sempre fatto.

D. Marisa Volpi per l'occasione cura la sala "romana" delle *Nuove tendenze*³⁵. Chi sceglieva quali artisti presentare?

R. Ogni critico portava gli artisti che voleva per il Fiorino. Fu il Fiorino più bello che fu mai stato fatto. I critici mettevano insieme i vari artisti, ognuno portava il suo e si andava avanti, eravamo abbastanza autonomi tutti. Io in quel periodo mi interessavo molto riguardo alle nuove tendenze con grande ira dei fiorentini che dicevano: "portano a Firenze le macchinette"³⁶.

D. Sia lei che Marisa Volpi ricordate Giulio Carlo Argan come una figura significativa nel vostro percorso. È possibile che Argan sia stato per entrambe il tramite che vi ha portato ad avere negli anni esperienze simili, seppur parallele?

R. Si può darsi, credo proprio di sì. Lei vivendo a Roma aveva anche più contatto di me con Argan, io ho lavorato per lui curando i suoi libri, i cinque volumi. Glieli ho seguiti e curati

³⁵ Volpi, *Nuove tendenze*, in *XIV mostra nazionale Premio del Fiorino*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 maggio-15 giugno 1963), Unione Fiorentina, Firenze 1963.

³⁶ Una delle sezioni più innovative del Premio del Fiorino fu quella curata da Gillo Dorfles che si era occupato della "Nuove esperienze visuali" a partire dalle "struttura continue" di Munari, esponendo inoltre le opere in movimento del gruppo T di Milano e del gruppo N di Padova. Come ricorda Vinca Masini nell'articolo *La XIV Mostra del Fiorino come proposta di attualità* cit., p. 3, "questa sezione, certamente una delle più vive (e aggiungeremo, «educative») della mostra", aveva rappresentato chiaramente per Firenze una novità, preceduta soltanto da una mostra di Mari e Munari alla Strozzi l'anno prima.

tutti io, impaginati e tutto. Avevamo un rapporto molto bello e ho voluto molto bene ad Argan³⁷.

³⁷ Come ricorda Laura Lombardi nel contributo *Lara-Vinca Masini e la critica d'arte a Firenze, "una città dura"*, in Maura Pozzati (a cura di), *Artiste della critica* cit., pp. 65-66, Vinca Masini predilige l'approccio di Argan lavorando per "seleArte", ritendendolo più vicino ai suoi interessi verso il contemporaneo. È Argan a incoraggiarla nel 1965 a inaugurare il "Centro Proposte", e successivamente a coinvolgerla per curare il montaggio dei "tre volumi della 'Storia dell'arte Italiana' (1967-68) del IV volume di 'Arte Moderna' (1970), di cui farà poi, nel 2002, l'aggiornamento".

D. Sin dal primo numero della rivista “QUI arte contemporanea”, pubblicato nel luglio 1966, Marisa Volpi, insieme a Giovanni Carandente e Aldo D’Angelo, risulta fare parte della redazione composta, all’epoca, prevalentemente da artisti.

Si ricorda le origini della rivista e come nacque la collaborazione di Volpi?

R. Mio marito, Lidio Bozzini, è stato il fondatore della casa editrice Editalia, che ha pubblicato le primissime monografie di Burri, di Giacometti e di molti altri³⁸. Un gruppo di artisti, che già frequentava la casa editrice, chiese a Lidio di creare una rivista. Lui disse che l’avrebbe volentieri acquistata ma loro insistettero affinché fosse lui stesso a editarla.

Nacque così “QUI arte contemporanea”, con mio marito e Mario Guidotti che dirigevano. Lidio procurò agli artisti una sede a Via del Corso, un appartamento, dove loro si riunivano intorno a questo tavolo a fare delle riunioni incredibili.

Questi artisti erano assolutamente astratti, nel vero senso della parola, e se non fosse stato per mio marito, che era appassionato di tutto questo, la rivista non sarebbe mai uscita. Loro parlavano di cose a dieci centimetri da terra e così mio marito coinvolse Marisa, che aveva i piedi ben piantati, a dirigere questo gruppo. È stato un periodo meraviglioso, però dirti come è cominciato nel particolare è molto difficile. È come cominciano le cose che vanno bene, per osmosi.

D. Nel 1968 la rivista fu sospesa e il quinto numero uscì nel marzo del 1969, con un assetto redazionale ribaltato: quasi completamente privo di artisti ma sostanzialmente formato da critici. Leoncillo Leonardi, Lucio Fontana ed Ettore Colla vennero a mancare proprio quell’anno. Quali furono le motivazioni di questo mutamento interno?

R. Non avevano più lo spirito di stare insieme, di restare uniti per mandare avanti questo progetto. Si sarebbero dovuti sostituire ma mio marito non volle; diceva che quelli erano e quelli sarebbero rimasti, perciò decise di sospendere temporaneamente la pubblicazione della rivista, per poi riprenderla in seguito rivedendo la struttura organizzativa.

³⁸ Cesare Brandi, *Burri*, Editalia, Roma 1963; Palma Bucarelli, *Giacometti*, Editalia, Roma 1962.

D. La sede di Via del Corso divenne presto spazio espositivo, sviluppando una fervida programmazione in particolare dall'anno 1967. Sfogliando i cataloghi appare chiaro come fu Marisa Volpi a presentare la maggior parte degli artisti sin dal 1967 fino alla fine degli anni Settanta. Che cosa sottintendeva il suo ruolo di presentatrice?

R. A Marisa venne riservata la parte critica e organizzativa delle mostre. È stata lei a portare tanti giovani artisti alla galleria, trovando sempre in mio marito l'imprenditore intelligente che seguiva i consigli che le poteva dare. Kounellis le prime mostre le fece lì, così come Paolini. Tu devi pensare che a casa mia ero abituata ai quadri del Settecento e qui con le mostre di Paolini, di Mochetti era un altro mondo. Tra le prime ricordo soprattutto la mostra di Pascali, quando tra le opere esposte nella sala c'era la coda di un pesce che spuntava dalla parete. Erano già delle cose incredibili³⁹.

Questo è stato lo spirito fantastico di Marisa: lei proponeva e dall'altra parte trovava l'apertura di mio marito a sostenere tutto questo. Tieni conto che si vendeva ben poco, all'epoca si faceva per amore. Poi naturalmente con gli anni Settanta è cominciato il mercato vero ma prima era più un rapporto affettivo, di simpatie, di aiuto l'un con l'altro, era tutta un'atmosfera diversa, si lavorava insieme.

D. Grazie alla rubrica *Quincontri*, che dal secondo numero compare con continuità sulle pagine della rivista, si comprende come, soprattutto agli inizi dell'attività espositiva, all'inaugurazione di ciascuna mostra seguiva un dibattito con gli artisti espositori che erano chiamati a dialogare con alcuni dei principali critici romani. Si ricorda l'importanza di questi incontri?

R. I dibattiti erano importantissimi, era sempre Marisa, con il sostegno di Lidio, a suggerirli anche per spiegare gli artisti, per farli conoscere attraverso una presentazione in cui potevano interloquire con il pubblico e approfondire i loro lavori.

Erano incontri molto sentiti e se a noi sembrava normale presentarli, in realtà erano una novità perché non li faceva nessuno⁴⁰.

D. Che impatto avevano sul pubblico?

³⁹ Cfr. *Giulio Paolini. Vedo cit.; Maurizio Mochetti*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 29, Roma 5 aprile-12 aprile 1972; *La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livì, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini* cit.

⁴⁰ Cfr. Trucchi, *Galleria editalia 1966-1986* cit.

R. Noi avevamo la fortuna di avere un'enormità di amici, le nostre inaugurazioni, i nostri dibattiti, erano sempre pienissimi.

Tieni conto, poi, che la galleria di Via del Corso aveva una parte dedicata a libreria: c'erano tutti i volumi, la gente si fermava a vederli e c'era uno spirito di cultura. Poi certamente si vendeva anche, ma nulla è mai stato fatto ai fini commerciali. C'era il dibattito, le persone si incontravano, si sedevano, chiacchieravano.

Ricordo che per Natale facemmo una mostra di disegni impressionisti di piccolo formato, erano deliziosi, e io lavorai per un periodo in galleria, c'era un continuo passaggio di collezionisti e artisti, era sempre un cenacolo di persone che parlavano di arte, di cultura, chi era interessato a comprare o altro. Era proprio un salotto culturale.

Poi alle spalle c'era la casa editrice, per cui la parte industriale, e vicino c'era una libreria fatta dall'architetto Borsi, che stava a Via dei Prefetti, dove nel complesso si facevano anche documentari per la televisione, per cui c'erano trecentosessanta gradi di cultura intorno, tantissimi interessi che si incrociavano e la sede di Via del Corso era anche un punto di ritrovo.

Per incontrarsi e chiacchierare di una cosa o dell'altra non si andava in casa editrice, che era in Via di Pallacorda, ma a Via del Corso. E di tutto questo Marisa era la regina.

D. Un documento importante per ricostruire le attività presentate nella sede di "QUI arte contemporanea" sono state le fotografie. La maggior parte portano la firma di Alfio Di Bella e ritraggono le inaugurazioni delle mostre, immortalando spesso le personalità presenti. Che funzione avevano?

R. Alfio Di Bella, che era una meraviglia di fotografo, ha lavorato dentro la casa editrice per un certo periodo come fotografo per i libri dell'Editalia. Era un ragazzo molto in gamba, e così divenne fotografo ufficiale della galleria; era normale chiamare Di Bella.

Tra le fotografie scattate, a me inviavano quelle che ritraevano gli ospiti, io mettevo un bigliettino, le imbustavo e le spedivo a tutti quanti per salutare. È stato fatto un importante lavoro di pubbliche relazioni.

Dopo ogni mostra uscivamo tutti e si andava a cena insieme. Da Via del Corso ci si spostava a Via dell'Oca, dove andavamo sempre in quei due o tre ristoranti.

Mai c'era lo scopo mercantile, era sempre la cortesia, la gentilezza, l'affettuosità, l'amicizia. Per noi era importante mantenere i rapporti perché la gente continuasse a interessarsi a "QUI arte contemporanea", non necessariamente perché domani sarebbero venuti a comprare il quadro; era un gesto di ospitalità, il senso era quello.

D. Nei primi anni Sessanta Marisa Volpi incomincia a scrivere per il giornale “Avanti!” ricoprendo, parallelamente, il ruolo di “consulente artistica” per le mostre d’arte grafica alla Libreria Einaudi di Via Veneto. Si ricorda che importanza aveva la sede dell’Einaudi a Roma?

R. Come testimone (ero ragazza allora), l’Einaudi ebbe un ruolo significativo nella cultura romana. Roma era una città lenta, sorniona, piuttosto pigra culturalmente, ma per fortuna si andavano imponendo alcune situazioni molto vitali.

Nella metà degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta proprio grazie all’Einaudi, all’“Avanti!”, alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, alla presenza a Roma di artisti americani, a gallerie intraprendenti ed anche al dibattito politico-culturale interno alla sinistra, ci si avviò verso un significativo aggiornamento.

L’“Avanti!”, ad esempio, lo si comprava soprattutto per le pagine culturali; non ricordo con quale periodicità ma certamente era eccellente la pagina dedicata alle segnalazioni di mostre e di libri; si trattava di pagine innovative anche dal punto di vista grafico.

Alla Libreria Einaudi ricordo i dibattiti sull’arte e la letteratura e di aver ascoltato conferenze di Lionello Venturi. Era un centro culturale molto stimolante, la Feltrinelli di Via del Babuino subentrò solo a metà degli anni ‘60.

D. L’interesse di Volpi per il contemporaneo si dimostra già negli anni di perfezionamento a Firenze con Roberto Longhi, ma è l’incontro a Roma con Giulio Carlo Argan a essere da lei ricordato come “determinante”⁴¹. Qual era il contesto, agli inizi degli anni Sessanta, con il quale Volpi si confrontava?

R. L’emancipazione di Marisa dalle posizioni di Longhi sull’arte contemporanea avvenne presto, perché la sua curiosità per il mondo in cui viveva l’ha indotta a porsi domande di natura generale e a impegnarsi proprio nella contemporaneità.

Il suo viaggio in Europa in autostop non era un evento frequente per la sua generazione. Visitò i musei più importanti ma anche le mostre di artisti viventi. Quando io feci il mio primo viaggio all’estero, nel ’66, prediligivo soprattutto musei noti per le collezioni di arte

⁴¹ Si veda la lettera manoscritta di Marisa Volpi a Giulio Carlo Argan, Roma 5 ottobre 1979 cit.

italiana e straniera del Cinque e Seicento. L'attenzione degli studi si concentrava, a quelle date, soprattutto su quel ristretto arco di secoli.

Pensando all'attrazione che poteva esercitare Argan su una giovane interessata alla contemporaneità, basti pensare che nei primi anni Sessanta lo studioso dedicava il lunedì e il martedì al corso istituzionale, (L'architettura barocca e in seguito i pittori del '700 britannico), e il mercoledì teneva sempre una lezione sull'arte contemporanea, come il *Bauhaus*, o la pittura del Novecento. Era una novità totale⁴². Forse questo interessava Marisa. Nell'orizzonte degli interessi di Argan si muoveva anche Palma Bucarelli, direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che organizzò mostre memorabili da quella su Moore, la prima in Italia, a Mondrian a Schlemmer e altri⁴³.

D. Lei è stata allieva di Giulio Carlo Argan nei primi anni Sessanta e ricercatrice con Marisa Volpi negli anni ottanta, si ricorda come divergevano nel loro metodo didattico?

R. In lei vi era un'adesione maggiore all'analisi delle opere rispetto ad Argan. Perché il limite di Argan è stato quello di aver avuto delle intuizioni affascinanti di carattere generale però a volte non prive di qualche forzatura.

Marisa aveva una gran capacità di raccontare, sempre documentando quanto andava dicendo; i suoi libri sono sempre chiarissimi.

Anche se non era necessario che noi ricercatori seguissimo le sue lezioni, io l'ho sempre fatto. Ricordo Böcklin, i "Tedeschi-Romani" ma anche Burri e gli artisti del secondo dopoguerra. Lei aveva la capacità di leggere le opere entrandoci 'dentro' e poi di ricostruire tutti i rapporti visivi e poi dai rapporti, le storie, le identità più private e personali, restando fedele alle immagini.

Era una grandissima lettrice non formalista, nonostante analizzasse anche le forme. In questo si legge la lezione di Longhi.

All'interno dei suoi corsi inaugurò un sistema di esercitazioni che era l'unica a fare, in cui gli studenti dovevano sforzarsi a leggere le opere con gli strumenti a loro disposizione e lei a sua volta li aiutava maieuticamente ad andare sempre più in profondità.

⁴² Nell'anno accademico 1961-62 Argan tiene un corso sull'architettura barocca romana "Pietro da Cortona, Carlo Rinaldi, Carlo Fontana" e un corso di arte contemporanea su "Il Bauhaus". Si veda Gamba, *Cronologia della vita e delle opere di Giulio Carlo Argan* cit., p. 502.

⁴³ Carandente (a cura di), *Piet Mondrian* cit.; *Henry Moore*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 17 gennaio-26 febbraio 1961), Grafica edizioni d'Arte, Roma 1961; *Oskar Schlemmer*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 gennaio-1 marzo 1962), De Luca, Roma 1962.

D. Quanto degli insegnamenti longhiani si è poi riproposto nella metodologia adottata da Marisa Volpi in aula?

R. La tecnica di Longhi era di mettere le fotografie su un tavolo, far vedere un particolare e da quel particolare riuscire a individuare almeno l'area di riferimento; a Marisa non interessava tanto che i ragazzi riconoscessero l'autore di un'opera quanto che ragionassero per individuare il secolo, l'area geografica, le affinità con altre opere; che parlassero senza inibizioni perché anche dagli errori potevano emergere indizi significativi.

Sul piano della metodologia e della didattica quegli esercizi mi piacevano moltissimo.

D. Nell'interpretazione di Volpi del contemporaneo emerge sempre una chiara prospettiva storica. Come si riproponeva nella didattica?

R. Volpi non ha mai dato tesi su artisti viventi perché riteneva che nella fase formativa, i ragazzi dovessero imparare a utilizzare e selezionare le fonti e i documenti, non a fare interviste.

Nelle esercitazioni e nelle lezioni lei faceva vedere anche Burri e dipinti recenti ma preferiva analizzare il secondo Ottocento e il primo Novecento proprio perché la prospettiva storica per lei era indispensabile.

D. La docenza universitaria di Marisa Volpi ha avuto come importante precedente l'insegnamento di Storia dell'Arte agli Istituti d'Arte di Roma, durante gli anni Sessanta. Si ricorda come suo padre, il pittore Enzo Rossi, coinvolse Marisa Volpi a insegnare all'Istituto d'Arte dell'Arredo e della Decorazione della Chiesa da lui fondato?

R. L'Istituto d'Arte di Rossi è stato inaugurato nel 1966, e Marisa, che già da prima insegnava in un istituto artistico in Via Conte Verde a Roma, fu chiamata da mio padre a insegnare Storia dell'Arte, e alcune ore d'italiano, fino a quando non fece il concorso per la cattedra all'Università di Cagliari⁴⁴.

A quei tempi i direttori potevano scegliere i docenti e mio padre, che aveva in mente un modello utopistico del tipo *Bauhaus*, in piccolo, coinvolse artisti e studiosi anche lontanissimi dai suoi orizzonti culturali ma i migliori nel loro settore operativo.

⁴⁴ Volpi ricopre la cattedra di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, all'Università di Cagliari, come incaricata, dall'anno accademico 1969-1970.

Chiese aiuto ad Aldo Calò che gli consigliò Marisa e, tra gli altri, gli artisti Renato Livi, Giuseppe Uncini e Carlo Lorenzetti, che la studiosa coinvolse sin da subito nelle mostre di “QUI arte contemporanea”⁴⁵.

Nell’Istituto d’Arte Marisa strinse amicizia con Maria Teresa Benedetti, che insegnava italiano; un legame che durò tutta la vita.

I suoi allievi di allora ne parlano ancora con profonda gratitudine.

⁴⁵ Il 21 giugno del 1967 nella sede di “QUI arte contemporanea” venne inaugurata la mostra, presentata in catalogo da Marisa Volpi, *La terza dimensione. Jannis Kounellis, Renato Livi, Sergio Lombardo, Carlo Lorenzetti, Pino Pascali, Giuseppe Uncini* cit.

D. Come è nata la sua amicizia con Marisa Volpi?

R. Noi ci siamo conosciute in una scuola vagamente speciale, che era l'Istituto d'Arte di Enzo Rossi, un artista molto cézanniano che agli allievi spiegava la particolare prospettiva moderna di Cézanne ed era molto democratico nel modo di fare perché era una sorta di comunista cristiano, in un periodo in cui i temi politici erano molto fervidi.

Erano gli anni dal '67 al '70, perché poi nel '70 Marisa è andata all'Università di Cagliari e io all'Accademia di Belle Arti, quindi abbiamo interrotto questa comunanza scolastica ma tra di noi era nata un'amicizia molto stretta e io naturalmente mi sentivo molto scolaria nei suoi confronti. Avevo questa passione per la storia dell'arte e, nel contempo, avevo fatto un concorso nazionale per avere la cattedra d'italiano, quindi lei mi spingeva fin da allora a dedicarmi alla storia dell'arte, perché mi diceva che avevo le basi per fare anche un lavoro scientifico; mi ero laureata con Venturi ma ero intimidita dal fare la ricerca e lei era molto stimolante nei miei confronti e mi spronava dicendo: "Basta con questa mancanza di motivazione!".

Facevamo viaggi insieme per andare a vedere mostre italiane, e anche qualche viaggio con AICA che era l'associazione italiana dei critici d'arte, di cui poi io sono stata presidente in anni successivi. Andavamo anche in giro per l'Europa e io mi ricordo che una volta di fronte a degli avori medievali di cui mi ero occupata, poiché Enzo Rossi invitava gli insegnanti a tenere corsi particolari per gli studenti dell'Istituto d'Arte per la Decorazione e l'Arredo della Chiesa, lei mi disse: "tu sai cose che io non so, e allora basta ti devi mettere a lavorare". Quindi per me è stata non solo un'amica carissima ma è stata anche un elemento stimolante. Ci siamo conosciute lì ma poi abbiamo continuato a frequentarci sempre.

D. Qual era il ruolo di Marisa Volpi all'Istituto d'Arte di Enzo Rossi?

R. Lei prima insegnava all'Istituto d'Arte di Via Conte Verde che era quello da Aldo Calò, lo scultore. Argan le aveva consigliato il posto e successivamente era passata all'Istituto di Rossi. Qui Marisa insegnava arte e io italiano. La scuola di Rossi era una bella scuola nella quale circolavano idee dove c'erano degli artisti che erano stati scelti, c'erano Uncini, Lorenzetti e tanti altri molto bravi e stimolanti per gli allievi. C'era questo clima molto

simpatico e Marisa era la regina perché allora si occupava attivamente di arte contemporanea. Mi ricordo che stava sempre con una rubrica in mano, perché aveva talmente tanti appuntamenti con questo, con quello, con gli artisti poiché impegnata anche con le mostre a “QUI arte contemporanea”.

D. Volpi, infatti, inizia a insegnare all’Istituto d’Arte di Enzo Rossi nello stesso anno in cui viene inaugurata la rivista “QUI arte contemporanea” di Lidio Bozzini, per la quale faceva parte del coordinamento redazionale, ed è nella primavera del 1967 che presenta la sua prima mostra nella sede della rivista, al numero 525 di Via del Corso.

R. Con Trucchi, Carandente e Sadun dirigevano questa rivista e lei mi dava i numeri e mi ricordo che era bella, impaginata bene, usciva periodicamente ed era proprio un *must* nelle relazioni che esistevano tra arte italiana e arte americana e, voglio dire, anche nella valorizzazione degli artisti italiani, giovani pittori che lei incominciava a introdurre.

Era molto fervido questo momento per lei e ci credeva. Perché quello che è valido sempre nell’atteggiamento di Marisa è la passione. Lei era un’appassionata intellettualmente, naturalmente, ma anche emotivamente. Era un elemento trascinante, insomma questa donna giovane interessata, forte con una formazione culturale solida, un po’ un esempio abbastanza straordinario nei confronti del contemporaneo dove c’erano figure un po’ più larvali, perlomeno a Roma. In quegli anni riusciva a fare questa saldatura tra l’insegnamento e la manifestazione d’arte. Ha poi favorito la crescita di allievi, ma anche dei giovani artisti che venivano dalla scuola. Ricordo che di Uncini, che dirigeva un reparto che riguardava l’oreficeria, Marisa ha portato finché è vissuta un bracciale tutto di faccette contrapposte, e di Lorenzetti aveva una cosa da portare al collo. Tra loro c’era anche Renato Livi che allora dirigeva la sezione dei paramenti sacri e tutto quello che è accessorio nella Chiesa, diciamo organizzati in modo moderno, secondo un design moderno. E Marisa li coinvolgeva nelle mostre.

Era una donna forte, sempre un po’ dialettica, tormentata, non in pace con sé ma molto viva e quindi molto dinamica e appassionata.

D. L’insegnamento all’Istituto d’Arte coincide anche con il ritorno di Volpi dal viaggio negli Stati Uniti, dove aveva soggiornato nel corso del 1966. Quanto dell’esperienza americana emergeva in quegli anni nella sua didattica?

R. Lei metteva nei corsi di studio l’arte italiana ma anche l’arte americana. Perché allora si sentiva molto lo stretto legame tra l’arte contemporanea italiana e l’arte americana e lei era in

qualche modo la musa di questo genere di legame che esisteva, perché aveva fatto un'esperienza diretta di sei mesi in giro per gli Stati Uniti insieme al marito, che aveva avuto una borsa di studio dalla Eisenhower Fellowships che gli consentiva di fare questo viaggio. Lei allora aveva trovato un'altra borsa di ricerca e avevano fatto questo lungo viaggio per tutta l'America da costa a costa, fermandosi a incontrare gli artisti. Era già amica, probabilmente, della Marcia Hafif che allora risiedeva in Italia; aveva conosciuto Robert Morris attraverso Marcia, e insomma c'erano tutti dei legami molto stretti con l'arte americana che lei allora considerava come elemento da far penetrare nella cultura italiana, visto che c'era questa tendenza della Biennale del '64, c'era sempre questa discussione "Burri o Rauschenberg? chi ha iniziato prima a fare determinate cose?". Probabilmente le hanno fatte contemporaneamente anche indipendentemente l'uno dall'altro. Burri è sempre stato in questa posizione vicaria che in fondo vicaria non era e allora si difendeva l'autonomia di Burri che era un artista al quale Marisa guardava con grande interesse.

Lei aveva fatto una serie d'interventi, la Nevelson l'aveva conosciuta, l'aveva interrogata, lo stesso Lichtenstein, insomma lei era andata a cercarli in studio e così aveva riportato le interviste nel libro edito da Cappelli⁴⁶. Aveva avuto un contatto un po' particolare e da noi era stata praticamente l'unica. Lei era l'unica che aveva vissuto l'esperienza dell'arte americana molto vitalmente.

Aveva conosciuto un mondo dove certe cose erano state già fatte mentre da noi si venivano facendo. Insomma tutta quest'arte italiana ha subito in quegli anni l'influsso dell'America. Dopo questa cosa si è negata chiaramente, anche per un'autoctonia da difendere ma insomma gli americani avevano questo percorso più libero dei nostri perché non c'era dietro la storia che pesa sempre sulle manifestazioni d'arte italiana. Loro hanno potuto essere molto liberi e questo è stato anche un esempio. E poi anche grande continente, grandi opere, grandi dimensioni, mercato vivace, tutte cose che da noi erano in embrione. C'erano ma erano manifestazioni di pochi.

Nel 1980 siamo andate in America insieme, andammo a San Francisco e a New York, incontrammo molti galleristi, andammo nel loft di Marcia, e andammo da Leo Castelli, ci fece vedere queste grandi opere di Land Art, grandi costruzioni nel deserto del Nevada. Delle cose iperboliche nel deserto, che si potevano vedere soltanto dall'aereo. E lei cominciava a dire: "però questa cosa a me pare un po' troppo", cominciò a sentire un po' di fastidio.

⁴⁶ Cfr. Volpi, *Qui U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi (Helen Frankenthaler; Ellsworth Kelly; Jules Olitski; Roy Lichtenstein)* cit.; Ead., *Louise Nevelson e il mondo delle forme* cit.; Volpi, *Arte dopo il 1945. U.S.A.* cit.

D. Già nel corso degli anni '70 Volpi inizia a esprimere il suo “disagio” nei confronti delle ricerche più attuali, dimostrando un interesse sempre più rivolto alle avanguardie storiche e all'Ottocento. Ricorda quando iniziò a prendere le distanze dalla critica militante?

R. C'era stato il fatto che dal '70 era andata all'Università di Cagliari a insegnare Storia dell'Arte Medievale e Moderna. E mentre all'Accademia e alle scuole d'arte di Roma parlare di arte significava anche parlare di Leonardo, della scultura di Michelangelo, ma soprattutto dell'arte contemporanea, perché questi ragazzi venivano educati così al contemporaneo, quando si trovò all'Università la sua formazione longhiana, che era una formazione storicamente molto solida, è tornata fuori. E allora il confronto tra la storia e la contemporaneità cominciò a diventare un pochino più inquietante, anche per lei. Il suo legame con il contemporaneo è stato molto forte, molto appassionato e poi si è come troncato, perché lei era una radicale: come ha avuto una grande passione a un certo punto ha avuto il disinteresse e anche il fastidio. Una reazione molto forte e radicale che si è manifestata nel corso degli anni. Lei ha tagliato con quel mondo, non ne ha più voluto sapere.

Lo stesso percorso lo aveva fatto Longhi, Longhi era un critico militante e poi a un certo momento ha cambiato totalmente, agli inizi degli anni '30 si è gettato su tutta un'altra strada.

In qualche modo lei ha rivalutato l'avanguardia storica e mi ricordo un suo articolo su Longhi, il Longhi che aveva scritto nei primi anni della sua attività su Boccioni⁴⁷, che aveva scritto molto sulla “Scuola romana”, creando la definizione della Scuola di Via Cavour. Volpi ha fatto un po' quello stesso percorso nei confronti del contemporaneo. E allora è andata a vedere il contemporaneo storico occupandosi della nostra avanguardia storica, poiché si era ormai consolidata tutta una documentazione sulla quale gettare il proprio sguardo, e soprattutto appassionandosi di De Chirico che era questa personalità complessa di filosofo e naturalmente artista, fortemente nicciano, un nicciano che arriva a Böcklin, uno dei filoni dei quali lei si è fortemente occupata. E quindi c'è questa saldatura tra l'Ottocento di Böcklin, Nietzsche e l'attualità della metafisica.

L'avanguardia di cui si era occupata prima non aveva lo spessore che lei riconosceva a De Chirico, e in De Chirico trovava la potenza del pensiero, la follia, le elucubrazioni, il niccianesimo e tutte queste cose che le interessavano molto.

D. Come ricordava Volpi la sua formazione longhiana?

⁴⁷ Si veda Volpi, *Roberto Longhi* cit.

R. Lei diceva che l'interesse vero per la storia dell'arte era nato quando, una volta laureata pensò: “ma io devo fare qualcosa di più, allora vado da Longhi che mi pare un grande scrittore e un grande storico dell'arte”. Perciò quest'idea della scrittura in lei c'era sempre anche nel modo di scrivere, vuoi che sia il Kandinsky o vuoi che siano gli altri libri che lei ha scritto. Erano sempre molto attenti al linguaggio anche se era allora il linguaggio del contemporaneo, che naturalmente aveva anche le sue esigenze.

D. E rispetto alla figura di Argan?

R. Di Argan diceva: “lui non guarda l'arte, è un filosofo”.

Dal punto di vista dello storico del contemporaneo è stato formidabile perché ha suggerito alla Soprintendente Palma Bucarelli delle scelte magnifiche. Qui abbiamo visto Klee, Pollock, Picasso nel '53. Insomma era un'Italia democristiana un po' provinciale, e allora l'arte lottava perché aspirava a un clima di grande libertà e Argan ha operato uno svecchiamento notevole nella nostra cultura ma aveva anche un suo cinismo nei confronti dell'arte. Marisa invece era un'appassionata.

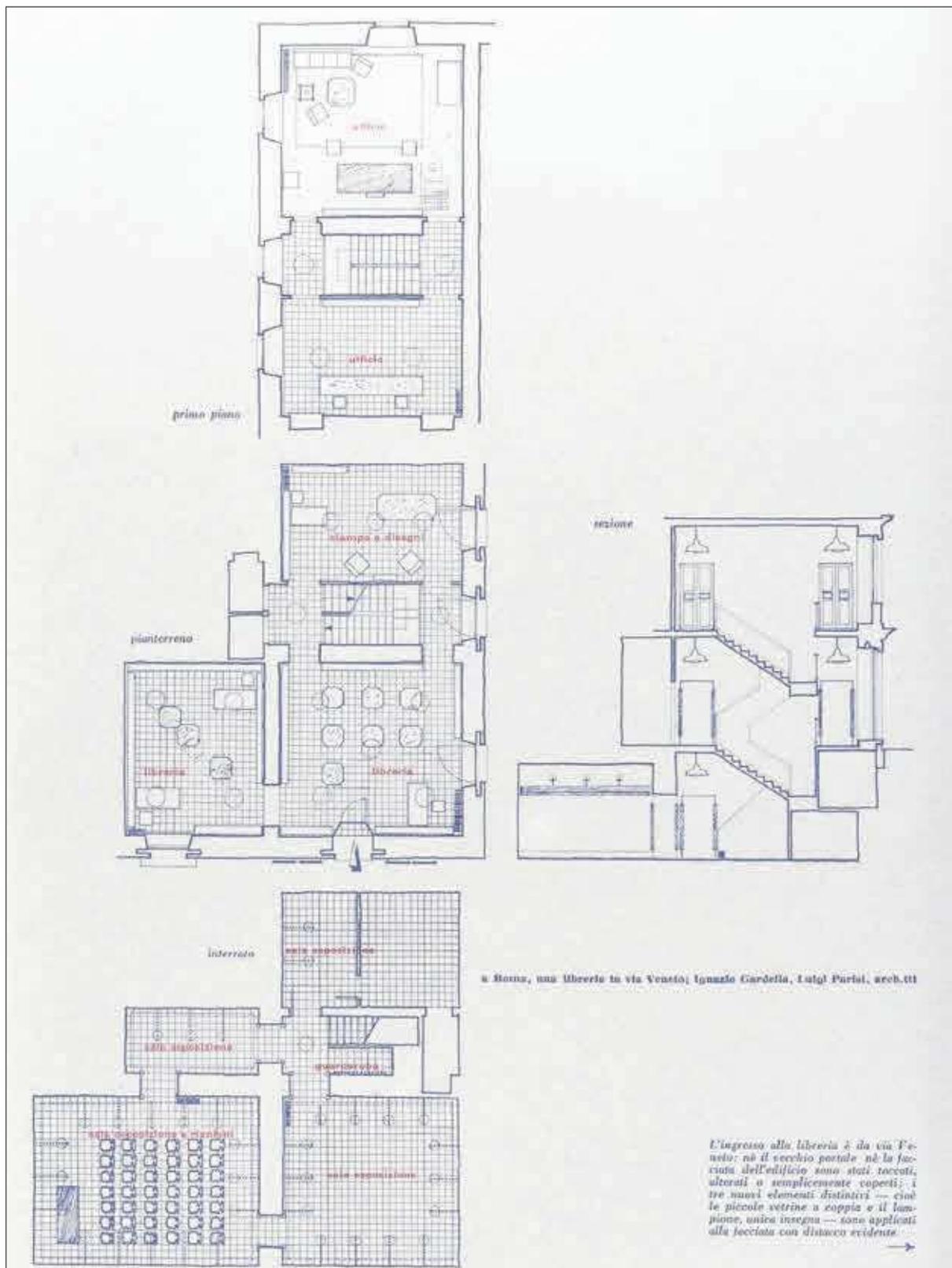
Sezione iconografica



1. Marisa Volpi con Carla Lonzi, Maurizio Calvesi e Vittorio Rubiu alla XXVIII Biennale di Venezia, Venezia 1956. Courtesy Caterina e Paola Volpi.



2. Marisa Volpi alla II edizione di Documenta, Kassel 1959. Courtesy Caterina e Paola Volpi.



3. Planimetria della Libreria Einaudi di Via Veneto a Roma, con segnalate le sale riservate a esposizioni e conferenze (da "Domus", n. 391, giugno 1962, p. 16).

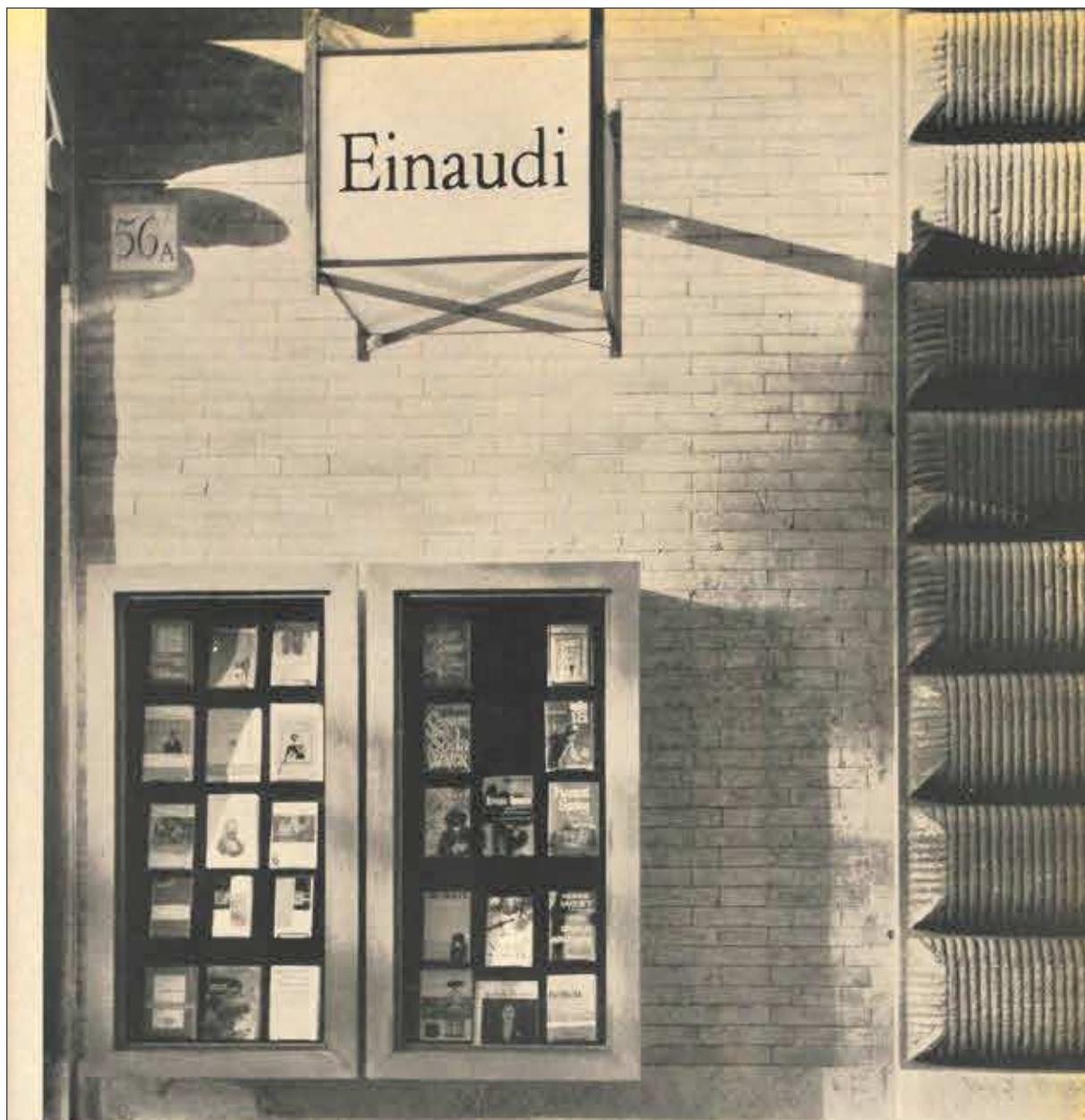


Foto: Carlo D'Amico

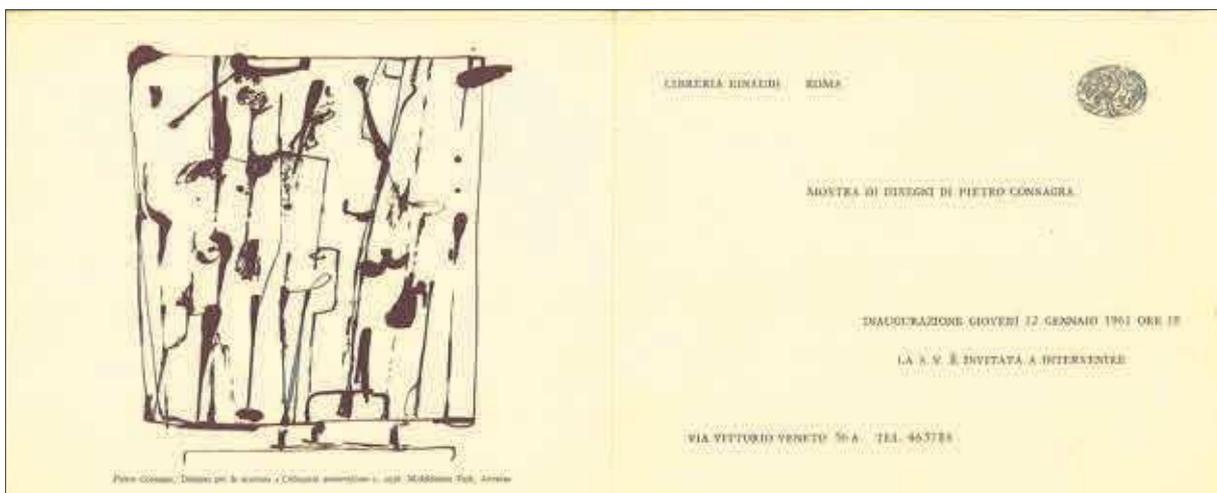
Il fronte su via Veneto



4. Ingresso della Libreria Einaudi al numero 56A di Via Veneto a Roma (da "Domus", n. 391, giugno 1962, p. 17).



5. Marisa Volpi e Giulio Carlo Argan durante la conferenza di inaugurazione della mostra di acqueforti e litografie di Joan Miró, Libreria Einaudi, Roma gennaio 1961. Courtesy Caterina e Paola Volpi.



6. Marisa Volpi, *Mostra di disegni di Pietro Consagra*, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma Giovedì 12 gennaio 1961.



7. Marisa Volpi con l'illustratore William Hayter durante la conferenza di inaugurazione della mostra *Atelier 17*, Libreria Einaudi, Roma aprile 1961. Courtesy Caterina e Paola Volpi.

8. M.V., *Hayter e l'Atelier 17*, in "Avanti!", Giovedì 20 aprile 1961, p. 5.



9. Marisa Volpi con Maurizio Calvesi e Aldo Calò conversa durante l'inaugurazione della mostra *Incisioni del 1920 di Max Kaus*, Libreria Einaudi, giugno 1961. Courtesy Caterina e Paola Volpi.



10. *In sei alla Einaudi*, in "Avanti!", Domenica 6 maggio 1962, p. 6.

Espongono: Accardi, Dorazio, Novelli, Perilli, Sanfilippo e Turcato

Collettiva alla Einaudi

Una grande mostra di opere di arte in un solo volume illustrato da un solo autore e prodotto da una sola casa editrice. Questo è il risultato di una collettiva alla Einaudi, che ha raccolto in un solo volume le opere di un gruppo di artisti: Carlo Accardi, Mario Dorazio, Felice Novelli, Umberto Perilli, Sanfilippo, e Turcato.

Questo è un progetto di alto livello artistico e culturale. La mostra è stata allestita a Palazzo Strozzi, in Firenze, e ha attirato un gran numero di visitatori. Le opere sono state realizzate in un periodo di grande fermento culturale e artistico.

La mostra è stata allestita in un periodo di grande fermento culturale e artistico. Le opere sono state realizzate in un periodo di grande fermento culturale e artistico.

La mostra è stata allestita in un periodo di grande fermento culturale e artistico. Le opere sono state realizzate in un periodo di grande fermento culturale e artistico.

Una grande mostra di opere di arte in un solo volume illustrato da un solo autore e prodotto da una sola casa editrice. Questo è il risultato di una collettiva alla Einaudi, che ha raccolto in un solo volume le opere di un gruppo di artisti: Carlo Accardi, Mario Dorazio, Felice Novelli, Umberto Perilli, Sanfilippo, e Turcato.

Questo è un progetto di alto livello artistico e culturale. La mostra è stata allestita a Palazzo Strozzi, in Firenze, e ha attirato un gran numero di visitatori. Le opere sono state realizzate in un periodo di grande fermento culturale e artistico.

La mostra è stata allestita in un periodo di grande fermento culturale e artistico. Le opere sono state realizzate in un periodo di grande fermento culturale e artistico.

La mostra è stata allestita in un periodo di grande fermento culturale e artistico. Le opere sono state realizzate in un periodo di grande fermento culturale e artistico.



Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

Una delle opere di Carlo Accardi, presentate alla Biennale.

POSTA APERTA

Il banco di prova

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Il banco di prova è un banco di prova per i giovani. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro. È un banco di prova per i giovani che vogliono entrare nel mondo del lavoro.

Cambiamenti notevoli fra i quotidiani francesi

La politica in favore dell'OAS fa perdere lettori al «Parisien»

(Una nota internazionale)

PARIGI, 15 maggio. - Dall'elenco storico, così da questo pubblico, come si è potuto notare un'evoluzione nella stampa francese per quanto riguarda i quotidiani. Ma le notizie sono state vargiate in parte da nuove agenzie. Incontrando in materia un successo quasi "miracoloso". Dopo un periodo di "paralisi politica" che ha fatto sì che il giornale perdesse molti lettori, il "Parisien" ha visto un aumento di lettori in seguito a una serie di articoli di politica internazionale.

Anche il «Figaro», paga il suo conformismo

PARIGI, 15 maggio. - Il "Figaro" ha visto un aumento di lettori in seguito a una serie di articoli di politica internazionale. Il giornale ha visto un aumento di lettori in seguito a una serie di articoli di politica internazionale. Il giornale ha visto un aumento di lettori in seguito a una serie di articoli di politica internazionale.



La pubblicità

PARIGI, 15 maggio. - La pubblicità ha visto un aumento di lettori in seguito a una serie di articoli di politica internazionale. La pubblicità ha visto un aumento di lettori in seguito a una serie di articoli di politica internazionale.

Lettere da Torino

Ponti d'oro per i meridionali?

TORINO, 15 maggio. - La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale.

TORINO, 15 maggio. - La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale.

TORINO, 15 maggio. - La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale.

TORINO, 15 maggio. - La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale.

TORINO, 15 maggio. - La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale. La città di Torino è un centro di grande importanza culturale e industriale.



12. Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Giulio Einaudi alla presentazione del volume *Quarantadue disegni di Giacomo Manzù*. Tra il pubblico Marisa Volpi seduta al fianco di Palma Bucarelli. Libreria Einaudi, Roma 18 dicembre 1961. Courtesy Caterina e Paola Volpi.



13. Angelo Guglielmi, Gabriele Baldini e Marisa Volpi al tavolo delle conferenze presso la Libreria Einaudi, Roma 1961. Courtesy Caterina e Paola Volpi.



14. Marisa Volpi con Emilio Vedova e sua moglie Annabianca all'inaugurazione della mostra «*Spagna d'oggi*», Libreria Einaudi, Roma gennaio 1962. Courtesy Caterina e Paola Volpi.

Visite negli studi dei giovani pittori romani / A CURA DI MARISA VOLPI

Cy Twombly dalla Virginia a Roma insegue i suoi ideali neoclassici

La lezione della natura a Parigi. Una mostra a Parigi presentata da Paul Rosenberg

Molti giovani pittori americani si sono mossi a Roma da diversi anni. La loro scelta è un segno di una crisi di coscienza, di un tentativo di ritrovare un'identità culturale e stilistica. In questi giorni, a Roma, si sta parlando di Cy Twombly, uno dei più originali pittori americani. Nato nel 1928, Twombly ha studiato alla Yale University e ha lavorato per un anno a Parigi, dove ha conosciuto Paul Rosenberg, il più importante gallerista americano. Rosenberg ha presentato una mostra di Twombly a Parigi nel 1959, e da allora il pittore ha continuato a lavorare in Europa. Twombly è un pittore neoclassico, ma con un'interpretazione personale. Le sue opere sono caratterizzate da linee semplici e da colori tenui. In questa visita negli studi, Twombly ha parlato della sua ricerca artistica e della sua influenza neoclassica.



Il pittore Cy Twombly, neoclassico americano, nella sua casa di Roma.

Il neoclassicismo è un movimento artistico che si è sviluppato in Europa tra il 1760 e il 1830. Si caratterizza per un ritorno alle forme e ai temi dell'antichità classica, ma con un'interpretazione moderna. Twombly è uno dei più originali pittori americani che ha adottato questo stile. Le sue opere sono caratterizzate da linee semplici e da colori tenui. In questa visita negli studi, Twombly ha parlato della sua ricerca artistica e della sua influenza neoclassica.

Twombly è un pittore neoclassico, ma con un'interpretazione personale. Le sue opere sono caratterizzate da linee semplici e da colori tenui. In questa visita negli studi, Twombly ha parlato della sua ricerca artistica e della sua influenza neoclassica.

OMAGGIO A GARCIA LORCA "La Barraca", di Franco Enriquez

La compagnia del quadrato ha lasciato con successo la sua stagione romana

Garcia Lorca è uno dei più grandi poeti e drammaturghi spagnoli. La sua opera è caratterizzata da un forte senso del ritmo e della forma. "La Barraca" è un omaggio a Garcia Lorca, scritto da Franco Enriquez. La compagnia del quadrato ha presentato questa opera con successo a Roma. Il regista ha interpretato l'opera in modo molto originale, mettendo in evidenza il ritmo e la forma. La compagnia ha lasciato Roma con un grande successo.

La compagnia del quadrato ha lasciato Roma con un grande successo. Il regista ha interpretato l'opera in modo molto originale, mettendo in evidenza il ritmo e la forma. La compagnia ha lasciato Roma con un grande successo.

SPETTACOLI

CONCERTI

Kleeckli all'Auditorium

Il pianista svizzero Kleeckli ha suonato al Concerto di Musica da Camera all'Auditorium di Roma. Ha suonato con il Quartetto di Musica da Camera di Roma. Il concerto è stato molto apprezzato dal pubblico.

TEATRI

Seconda Visita

La compagnia del quadrato ha presentato "La Barraca" al Teatro di Roma. Il regista ha interpretato l'opera in modo molto originale, mettendo in evidenza il ritmo e la forma. La compagnia ha lasciato Roma con un grande successo.

A ROMA

L'ORO DI ROMA

Il film "L'oro di Roma" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

L'ORO DI ROMA

Il film "L'oro di Roma" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

IMMINENTE AL CINEMA

ARISTON - PARIS CAPRANICA - ROXY

Il film "Ariston - Paris Capranica - Roxy" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

L'ORO DI ROMA

Il film "L'oro di Roma" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

ARISTON - PARIS CAPRANICA - ROXY

Il film "Ariston - Paris Capranica - Roxy" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

I problemi degli architetti

Il problema degli architetti è un tema che ha interessato molti grandi architetti. In questa visita negli studi, Twombly ha parlato della sua ricerca artistica e della sua influenza neoclassica.

TELEVISIONE Mussolini alienato tranquillo

Il film "Mussolini alienato tranquillo" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

TELEVISIONE Mussolini alienato tranquillo

Il film "Mussolini alienato tranquillo" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

TELEVISIONE Mussolini alienato tranquillo

Il film "Mussolini alienato tranquillo" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

ARISTON - PARIS CAPRANICA - ROXY

Il film "Ariston - Paris Capranica - Roxy" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

ARISTON - PARIS CAPRANICA - ROXY

Il film "Ariston - Paris Capranica - Roxy" è stato presentato in anteprima mondiale al Festival di Roma. Il film è stato molto apprezzato dal pubblico.

LE MOSTRE

a cura di MARISA VOLPI

Radio e TV

Dubuffet alla Galleria Einaudi



Un'opera dell'installazione della mostra di Jean Dubuffet, alla Galleria Einaudi di Milano. In alto: un'opera di Dubuffet, alla Galleria Einaudi di Milano. In basso: un'opera di Dubuffet, alla Galleria Einaudi di Milano.

Il prossimo Gattinoni

Il prossimo Gattinoni, organizzato dall'Associazione Gattinoni, si svolgerà il 24 novembre a Milano. L'evento sarà dedicato alla memoria di Gattinoni e avrà come tema "La vita e l'opera di Gattinoni".

La mostra di Jean Dubuffet alla Galleria Einaudi di Milano è una delle più importanti esposizioni di arte contemporanea in città. Dubuffet, nato nel 1901 a Besançon, è stato uno dei protagonisti dell'arte informale. La mostra è curata da Marisa Volpi e comprende opere di Dubuffet e di altri artisti dell'Informale.

Segnalazioni

- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.
- **Arti e Mestieri**, a Montecatini e nei dintorni. In mostra il lavoro di artisti locali.

OGGI

PROGRAMMI DI RADIO E TELEVISIONE. RAI: 11.30 "L'ora di cultura". 12.30 "L'ora di cultura". 13.30 "L'ora di cultura". 14.30 "L'ora di cultura". 15.30 "L'ora di cultura". 16.30 "L'ora di cultura". 17.30 "L'ora di cultura". 18.30 "L'ora di cultura". 19.30 "L'ora di cultura". 20.30 "L'ora di cultura". 21.30 "L'ora di cultura". 22.30 "L'ora di cultura". 23.30 "L'ora di cultura".

DOGANI

PROGRAMMI DI RADIO E TELEVISIONE. RAI: 11.30 "L'ora di cultura". 12.30 "L'ora di cultura". 13.30 "L'ora di cultura". 14.30 "L'ora di cultura". 15.30 "L'ora di cultura". 16.30 "L'ora di cultura". 17.30 "L'ora di cultura". 18.30 "L'ora di cultura". 19.30 "L'ora di cultura". 20.30 "L'ora di cultura". 21.30 "L'ora di cultura". 22.30 "L'ora di cultura". 23.30 "L'ora di cultura".

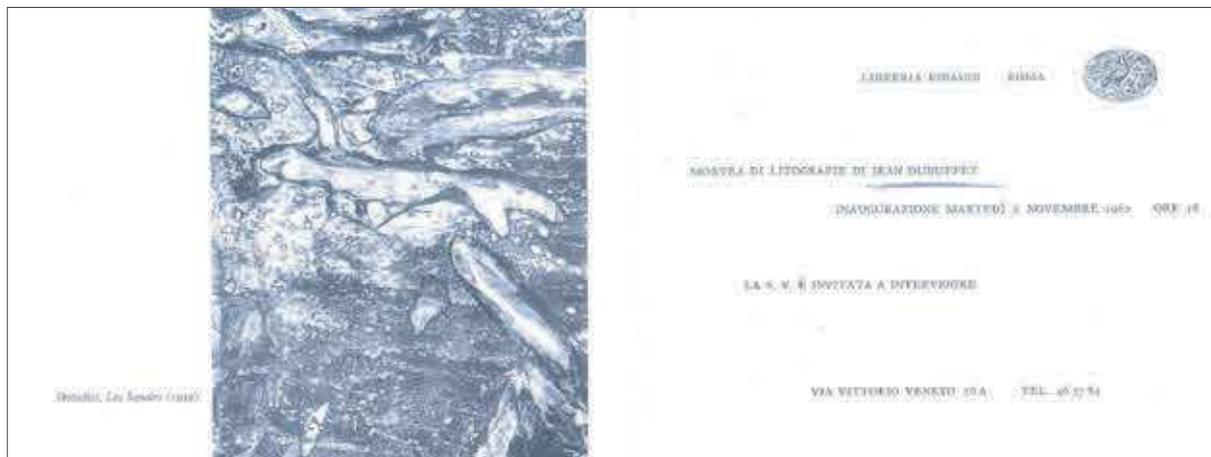
TV

OGGI. 11.30 "L'ora di cultura". 12.30 "L'ora di cultura". 13.30 "L'ora di cultura". 14.30 "L'ora di cultura". 15.30 "L'ora di cultura". 16.30 "L'ora di cultura". 17.30 "L'ora di cultura". 18.30 "L'ora di cultura". 19.30 "L'ora di cultura". 20.30 "L'ora di cultura". 21.30 "L'ora di cultura". 22.30 "L'ora di cultura". 23.30 "L'ora di cultura".

NOTIZIARIO

NOTIZIARIO. 11.30 "L'ora di cultura". 12.30 "L'ora di cultura". 13.30 "L'ora di cultura". 14.30 "L'ora di cultura". 15.30 "L'ora di cultura". 16.30 "L'ora di cultura". 17.30 "L'ora di cultura". 18.30 "L'ora di cultura". 19.30 "L'ora di cultura". 20.30 "L'ora di cultura". 21.30 "L'ora di cultura". 22.30 "L'ora di cultura". 23.30 "L'ora di cultura".

16. Marisa Volpi, *Dubuffet alla Galleria Einaudi*, in "Avanti!", Domenica 18 novembre 1962, p. 6.



17. Lorenza Trucchi, *Mostra di litografie di Jean Dubuffet*, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma Martedì 6 novembre 1962.



18. Marisa Volpi, *«Delacroix e la grafica romantica»*, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma Mercoledì 16 ottobre 1963.

IL PADIGLIONE AMERICANO ALLA BIENNALE DI VENEZIA



CHE COS'È LA "POP-ART"?

La rinascita al concetto dell'aria come categoria dell'eterno e il carattere di spettacolo fatto senza preconcinzioni sono alla base di questa forma artistica che spesso assume anche un significato di rivolta o di giudizio

Le XXXIII Biennale di Venezia... La Biennale di Venezia...

che qualcosa di nuovo... La Biennale di Venezia...

Figurativo e astratto

Non si trattava di un... La Biennale di Venezia...



Oggetti e segni

Per la causa dei diritti civili



Il senatore William French... Per la causa dei diritti civili

POSTA APERTA

AULA SORDA E GRIGIA... In risposta alle note...

PREVENZIONI E IPOTECHE STORICHE A CIPRO

"POTRAI INTRIGARE QUANTO VORRAI," DISSE L'ETERNO E CREO MAKARIOS

Le pesanti responsabilità dell'arcivescovo nei tragici fatti che travagliano l'isola - Indipendenza e protezione delle minoranze

Una volta c'era un... La Biennale di Venezia...

Astuzia e intrigo

Da un certo punto... La Biennale di Venezia...

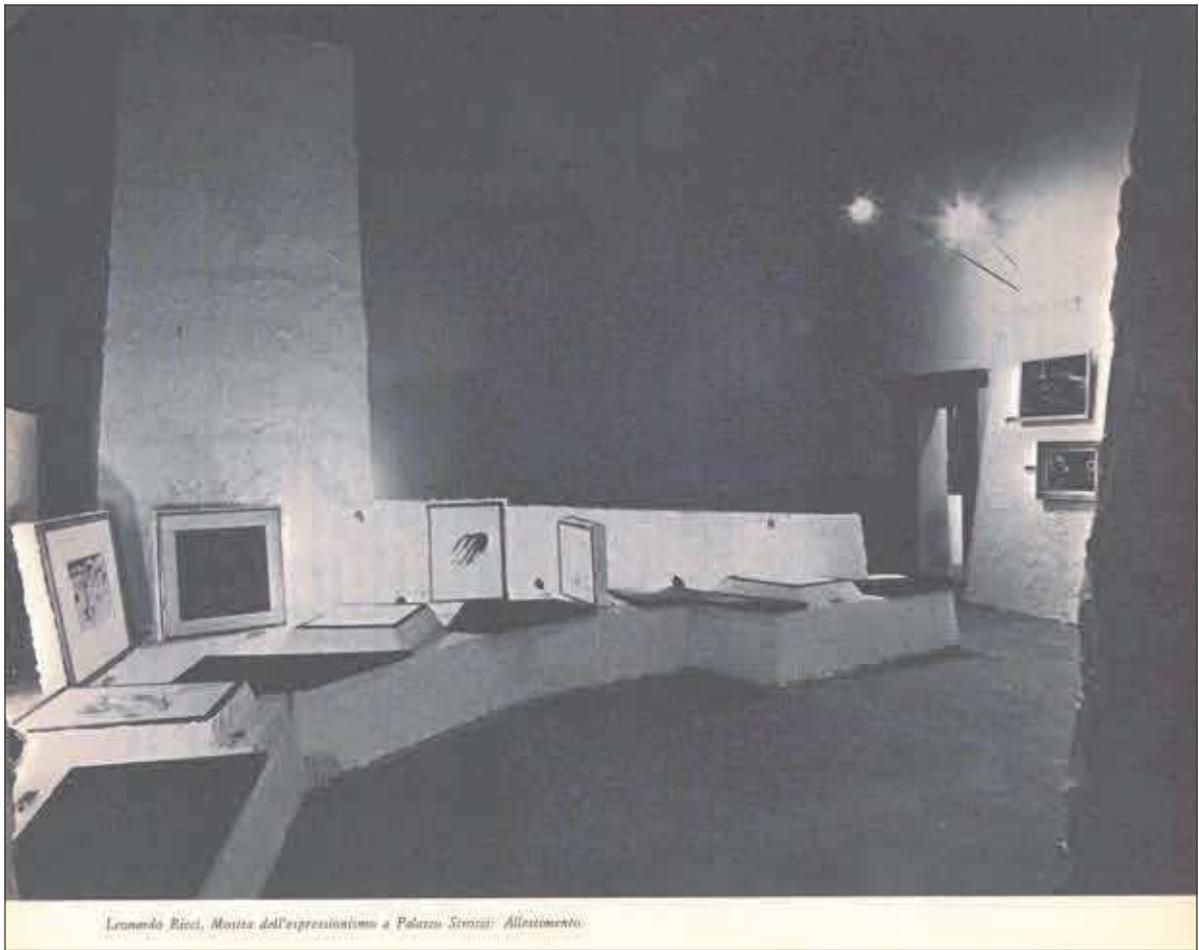
Un sacro principio

Quando si parla... La Biennale di Venezia...

La Biennale di Venezia...

RISPOSTE BREVI

FEDERICO FERRELLI... L. NARDI... Un sacro principio



20. Allestimento della mostra della cultura figurativa espressionista a Palazzo Strozzi (da "marcatré", anno II, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, p. 51).

Premio La Tartaruga

prima edizione

ottobre 1964



Il 24 ottobre 1964 è nato a Roma il Premio di arti figurative « La Tartaruga » che sarà attribuito annualmente mediante il voto a scrutinio segreto di artisti, critici, collezionisti, mercanti, amatori d'arte scelti fra amici e frequentatori abituali della Galleria.

Per questa prima edizione del Premio la Commissione per gli inviti, nominata dalla direzione della Tartaruga, era composta dai critici d'arte Maurizio Calvesi, Giorgio de Marchis, Nello Ponente, Cesare Vivaldi e da Plinio De Martiis, direttore della Galleria.

La Commissione ha stabilito di dedicare la prima edizione del Premio a giovani artisti (dai quarant'anni in giù) residenti e operanti a Roma. Riunitasi nei giorni 28 e 29 Settem-

bre, dopo ampie discussioni, la Commissione decise a maggioranza di invitare venticinque artisti con un'opera da esporre nelle sale della Galleria. All'invito hanno aderito i seguenti venti pittori:

ACCARDI, ANGELI, BARUCHELLO, BIGNARDI, DORAZO, FESTA, FIORONI, LOMBARDO, KOUNELLIS, MAMBOR, MASELLI, MAURI, PERILLI, ROTELLA, SANFILIPPO, SANTORO, SAUL, SCHIFANO, TACCHI, TWOMBLY.

Contemporaneamente la Galleria inviava centodieci schede per la votazione a critici, collezionisti, amatori d'arte, ecc. e allestiva la mostra con le venti opere inviate dai pittori aderenti.



22. Piero Sadun, Leoncillo Leonardi, Giovanni Pieraccini e Lidio Bozzini al brindisi inaugurale della rivista "QUI arte contemporanea", Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 26 luglio 1966. Courtesy Galleria Edieuropa.



23. Piero Sadun, Leoncillo Leonardi, Ettore Colla e Giovanni Pieraccini in occasione della presentazione della rivista "QUI arte contemporanea", Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 26 luglio 1966. Courtesy Galleria Edieuropa.

QUI U.S.A. Quattro interviste di Marisa Volpi



HELEN FRANKENTHALER

Helen Frankenthaler, tra i pittori che espongono alla Biennale di quest'anno, è la più legata alla tradizione dell'espressionismo astratto americano.

Ha studiato nei Hudson Tamany a Dobson e poi al Bennington College con Paul Feeley. Ma l'ambiente artistico che attira la sua attenzione fu quello di New York dove tra il 1940 e il 1950 lavoravano Gorky e Pollock, dove era popolare la pittura di Miró, di Matise e del Kandinsky-Bolsky. Con Robert Rauschenberg, Larry Rivers, Clava Bartigan e Joan Mitchell fece parte praticamente della seconda generazione dell'abstract-expressionismo.

Quando le ho chiesto se si considerava in qualche modo erede di questa tradizione, partiva ma ha detto di sì: «Sobolev», ha aggiunto, «2000 anni fa definivano le etichette». Nel 1938 ha sposato uno dei protagonisti del movimento, Herbert Motherwell. Al suo studio ho visto tele

sempre molto grandi, sulle quali lei lavora con la tecnica del dripping, ma che con l'uso dei colori acrilici, e con la creazione dei nuclei drammatici, sono diventati negli ultimi anni sempre più spaziosi e tendenti ad un ordine.

Tale processo tuttavia corrisponde più ad una evoluzione interiori dell'artista che ad una tensione intellettuale. Infatti la pittura di Helen Frankenthaler è una specie di grande flusso del suo intuito e appassionato rapporto con la vita. Evidentemente chiara non in senso puramente emozionale-narrativo: il quadro ha assunto un'aria anche per lei una vita oggettiva, e la pittura preferisce essere giudicata per la qualità raggiunta più che per i motivi occasionali e significati in uso corrente.

Ella dunque in tela stessa sul pavimento o su un piano non appoggiato al muro cambia la posizione del quadro, osserva il suo effetto da più parti. Diversamente da altri pittori della prima generazione di espressionisti, Helen ha già in mente un'idea pittorica prima di dipingere e la realizzazione la impugna in senso consapevole e formale. Ciò che soprattutto colpisce nella sua pittura è la qualità dei singoli colori, intensa ed evocativa, e il rapporto da essi assunto nel loro espandersi, con lo spazio bianco del dipinto. Furono momenti di maggiore tensione drammatica, sur nelle misure monumentali tipiche dell'abstract-expressionism, il suo colore ha tenuto sempre una qualità di dolcezza e di sottile presenza ad una pervettività aperta luminosamente alle associazioni della natura, della pittura, del paesaggio umano.

Helen Frankenthaler è una bellissima donna, ma nella sua arte non c'è traccia di narcisismo né di superficialità, sembra piuttosto, in tutta la sua storia di artista, costata di dedizione giovanile verso il mondo, come può esserlo solo chi ha anche sofferto molto per cercare di capire.

ELLSWORTH KELLY

Si fa appena in tempo a stabilire un nesso descrittivo per sintetizzare un ambiente che si è essentiale, fortunatamente della realtà viva degli uomini.

Le dedizioni americane del Rolland del Kline, del Newman arrivano fino a comprendere Louis Stiehl, o Noland e al esile in esse in modo continuo un certo senso semplice della vita. Si incontra un pittore della stessa generazione di Marisa Lissac come Ellsworth Kelly o tale generalizzazione deve essere sostituita.

Kelly è un elemento, una struttura la linea strutturale, l'essenza qualitativa di ogni forma visibile che viene nel suo studio spediti disegni di fiori, di foglie di arance. Egli guarda, semplifica, ingrandisce, illumina per l'occhio astratto la bellezza pura delle linee e dei colori. «Naturalmente», mi dice, «non mi interessano le reazioni sentimentali al motivo, il quadro per me deve essere come un oggetto, raggiungere la sua propria perfezione».

Si fa vedere alcune strutture architettoniche, strisce d'ombra sui vetri della sua finestra, una fotografia delle piramidi, lo intrattano lo spazio tra gli oggetti, le strutture semplici. Il suo maglio puramente plastico delle immagini, come in certo Matise, o in certo Arp, come soprattutto in certi meravigliosi oggetti dell'arte primitiva. È indubbio che Kelly ha ricevuto un'educazione artistica europea, e per meglio dire, francese. Egli, è partito da Boston dove ha studiato, nel 1948, direttamente per Parigi, dove è rimasto fino al 1954. Da quando è tornato egli vive a New York. Chiedo se gli piace New York, egli mi dice di odiare la sua rozzezza e il suo thicci e e parla con entusiasmo della civilizzazione delle città europee. Ma aggiunge che il suo lavoro scaturisce dall'opera di qualcosa, e lui preferisce un significato che in Europa non verrebbe mai molto nella sua intelligenza.

Da 1949 Kelly ha iniziato questo recupero del l'originalità dell'immagine, secondo un'idea di qualità che non ha nulla che sentimentale classico come degli anglosassoni, che è appropriazione intellettuale della bellezza. Da allora in scaturita o in pittura Kelly ha lavorato con estrema sicurezza su piani diversi, ricerca delle idee materici, ed elaborazioni di esse con la variazione delle proporzioni e dei colori, senza mai perdere il contatto sensoriale con il visibile, anche se ciò può sembrare un paradosso. Ma è un paradosso incontra un classico, in tempi moderni, un classico con un linguaggio moderno.



JULES OLITSKI

Jules Olitski crede nella pittura, il suo quadro è un atto ed esteso approfondimento del colore.

Nato in Russia nel 1922, ingrando l'educazione americana ricevuta fin da bambino, ha nel dipingere e nel parlare un'intensità lirica tipicamente slava. Anche se il suo discorso è unitario, mente tecnico, esso a spingere un procedimento e una storia in termini semplici e precisi.

Conosco il suo lavoro di stampo arcaico fa quando espone a Roma alla Galleria Triennale. Il colore era una sostanza pura in se stessa, le forme viventi erano nitide, nei suoi quadri presentava il disegno. Qui a New York l'ha ritrovato dopo una evoluzione profonda. Egli mi spiega che il colore uniforme limita l'esperienza, ovunque l'occhio si posi è sempre in stesso blu o lo stesso giallo, o lo stesso rosso. Quindi il suo primo problema era quello di liberare la superficie sensibilizzando ogni possibilità di variazione con una tecnica appropriata. Egli dice: «Al loro disgregare, era dipingere».

Olitski con uno spessore spinge il colore sulla tela stessa sul pavimento, le dimensioni della quale saranno decise solo alla fine, secondo una scelta qualitativa, che il pittore considererà l'unica operazione diagnostica necessaria.

Le sue tele, tagliate dopo essere state dipinte, danno l'impressione di aver captato una spazia infinite nel quale le motricità del colore sono hanno trovata la loro aggregazione stabile o si coesistono o si rarefanno in incerti diversi in passaggi sottili come quelli delle nebulose viste dalla terra. Se si aggrava le vicende delle aggregazioni dei blu, o del rosso, o del giallo, la tela sembra mutarsi durante l'analisi che l'occhio è spinto a risolvere. Un processo lirico, indubbiamente, poiché Olitski non è un decoratore.

Egli ha studiato ritratto alla National Academy of Design e con Carlo Zaccari a Parigi; ama profondamente Matise, come molti pittori americani che hanno appreso da lui il segreto della luce nel quadro.

Egli fa parte di una corrente artistica oggi molto importante in America che comprendeva



Noland, Morris Louis, e comprende Stiehl, Frankenthaler, Kelly, Donald Peacor, corrente che potranno chiamare dai pittori del colore. Pur lavorando in modo profondamente diverso hanno in comune una ricerca prevalentemente basata sulle possibilità espressive o compositive o liriche del colore. Alcuni di loro provengono dal l'abstract-expressionism. La concezione diretta con la tela, ispirata da Pollock, l'idea, l'idea Kandinskyana di far entrare chi guarda dentro il quadro, sono comuni ad alcuni di essi.

Olitski mi ha proprio detto che il senso della sua ricerca è questo: il disegno secondo lei può essere lo spettacolo in una condizione di contenimento esterno all'oggetto, mentre il colore, liberato da confini obbligati in profondità e in estensione, può asservire completamente la percezione e il sentimento.



ROY LICHTENSTEIN

Roy Lichtenstein ha lo studio downtown, e prima di salire le scale si comincia a vedere se non in New York dell'abstractism, quella del mirino, dell'architettura di legno dei grandissimi magazzini polverosi, la New York ancora favolosa degli strascichi degli emigranti.

Nella discrezionalità di quelle strade in studio di Roy Lichtenstein è un casto, come entrare nella bottega di un artigiano. Insieme al quadro degli amici, i muri e il soffitto sono pieni di figurette ritagliate dai costruttori, di oggetti creati da lui, dalle ceramiche ai quadri con un'arte industriale ad effetto ottico, alle tele con le gigantesche immagini dei fumetti, o una specie di grande loro composto di piani rigati ritagliati.

Tutti sanno ormai che cosa è la pop-art, Lichtenstein è stato al gruppo degli americani espulsi a Venezia nel 1964, arriva ora, in mezzo a tre artisti astratti, con la sua mano straordinariamente ferocia, con un'occhiata lirica e il suo discorso totale. Egli si riconosce, esordisce un pop-art, nel senso del prelevamento delle immagini dei popolari americani. Si riconosce un realista nel senso di aver di nuovo ritrovato l'uso della prospettiva, d'altra parte è l'unico del pop ad essere di quegli ottici che agiscono sulla percezione producendo effetti illusori particolari. Ora per esempio lavora a certi passaggi con materiali che riflettono la luce e contengono le possibilità di effetti variegati, o di effetti ritmi. Ha in studio una piccola «Marina», appollaiata alla quale una simpatica coniglietta fa cambiare il cielo zambullo dell'alto, del crepuscolo, del tramonto, sulle onde, in non più di due o tre minuti.

Un altro dei piccoli quadri (insediato sarà esposto a Venezia, né alla Biennale né alla Galleria l'Elafate, dove Casati infaticabile organizza una mostra del gruppo: Dan, Oldenburg, Warhol, ecc.) è in costruzione. Ma già chi guarda viene attratto a lasciare una serie in cui una striscia verde verticale, contrapposta il materiale bianco su cui è verticalmente posta, fa balzare la superficie in avanti come in bassorilievo. Il rosso. Come il cerchietto di ceramica inespugnabile alla base, attaccata al pannello ceramica lavorato con l'ocra classica, possiede un freddo e straziato di Lichtenstein.

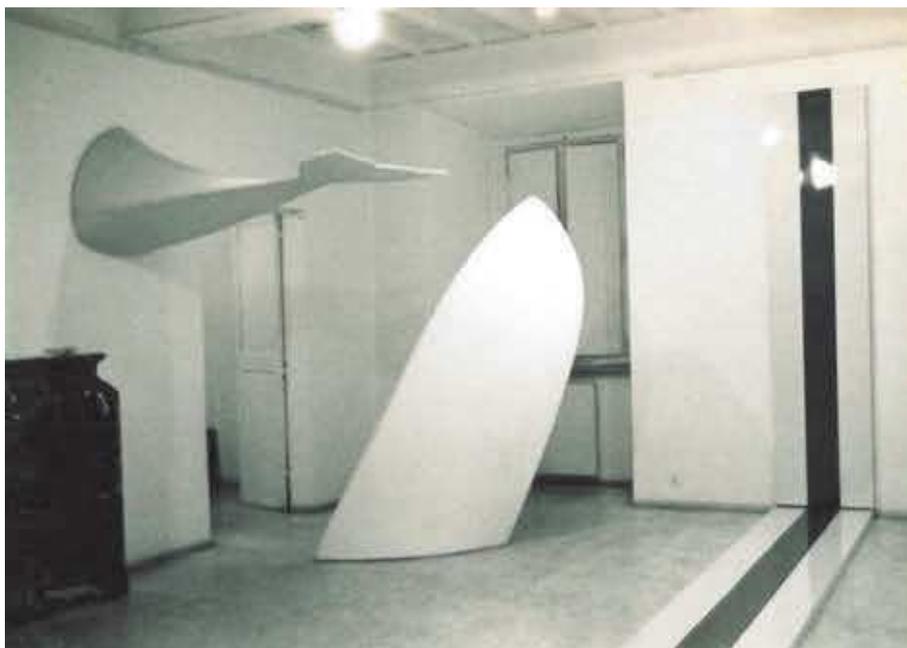
Domando all'artista se le grandi figure del colore sono una critica alla società americana, con i suoi miti politici, il suo incontrollabile meccanismo produttivo che spinge il consumatore alle allucinanti accumulazioni stilistiche della sua vita quotidiana, la sua apparente «vicenza» e la sua profonda remissività alla ragione del falli Lichtenstein mi risponde semplicemente: «Sì e no». Si capisce che egli è ebreo, come si dice in America, cioè capace di tenersi sul filo del rasoio di un ambiente distinguendo, di accettare e ironizzare, di rifiutare e limitare.

Il suo talento è esercitazione da Picasso al liberty, dal comico alla caravita, dalle colonne classiche al cubismo, dai materiali industriali alla pittura, non ha limiti la sua invenzione.

26. Alcuni visitatori dentro una *Tenda* di Carla Accardi durante l'inaugurazione della mostra *Immagini del colore*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 12 aprile 1967. Courtesy Galleria Edieuropa.



27. Due momenti del dibattito seguito alla mostra *Immagini del colore*. Carla Accardi e Marcia Hafif intervistate da Marisa Volpi e Maurizio Calvesi, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 19 aprile 1967. Courtesy Caterina e Paola Volpi; Galleria Edieuropa.



28. Veduta della sala della mostra *La terza dimensione*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma giugno 1967. Courtesy Galleria Edieuropa.



29. Marisa Volpi con Filiberto Menna, Giulio Carlo Argan e Maurizio Calvesi durante il dibattito seguito alla mostra *La terza dimensione*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 3 luglio 1967. Courtesy Galleria Edieuropa.



33. Due vedute della sala della mostra *I materiali*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 19 aprile 1969. Tra le opere esposte sono riconoscibili *Peso morto* di Claudio Cintoli e *Asciuga blu* di Jannis Kounellis. Courtesy Galleria Edieuropa.



34. Nello Ponente e Marisa Volpi all'inaugurazione della mostra *Marcia Hafif. New Paintings*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 4 giugno 1969. Courtesy Galleria Edieuropa.



35. Dibattito *Critica e libertà*, con la partecipazione di Marisa Volpi, Angelo Maria Ripellino, Paolo Milano, Harold Rosenberg, Alfredo Giuliani e Achille Perilli, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 17 gennaio 1970. Courtesy Galleria Edieuropa.



36. Orietta Bianchi, Giorgio De Marchis e Giulio Paolini davanti all'opera dell'artista, *Elegia*, all'inaugurazione della mostra *Giulio Paolini. Vedo*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 20 gennaio 1970. Courtesy Galleria Edieuropa.



37. Marisa Volpi con Giulio Paolini e Maurizio Mochetti all'inaugurazione della mostra *Giulio Paolini. Vedo*, Centro d'Arte Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 20 gennaio 1970. Courtesy Caterina e Paola Volpi.

Paolini tende a rintracciare un luogo invisibile, fuori del quadro, dove si trova lo spettatore. Inducendogli l'importanza della sua presenza come chiave, ne diminuisce il ruolo e l'attenzione, non più soltanto in rapporto al fatto specifico del vedere ma, investendo la sua presenza fisica e topologica, implica collegamenti di riflessioni metafisiche che lo visione - in parte realizzata nella storia dell'arte - spesso suggerisce.

Dove si trovava Lorenzo Lotto quando dipingeva il ritratto di un giovane ci troviamo oggi noi: dove stavano il re e la regina di Spagna, modelli del quadro contenuto nel quadro "Las Meninas" di Velasquez, ora si trova lo spettatore.

Paolini sovrappone l'Auto-ritratto di Raffaello alle copie fatte da Ingres. Ingres aveva ripreso a sua volta l'Auto-ritratto di Raffaello, e Raffaello aveva ripreso se stesso quanto gioco di riflessi che si sviluppano in un complesso intreccio di scostamenti spazio-temporali, si carica di significati proprio in virtù della distanza di secoli che separa i diversi gesti.

Vermeer dipinge se stesso mentre dipinge l'Allegoria della pittura, e per sempre ci volge le spalle dal suo dipinto. Paolini raccoglie questi messaggi, ce li segnala nel loro perpetuarsi, e i pittori rivelano così la loro natura di filosofi dell'apparenza.

"La dea Iride" presenta una tela bianca il tratteggio iridato che la disegna sulla parete la situa più piatta della tela e fuori di essa. Tuttavia è dipinto con lo splendore dei colori e ci rammenta in tal modo più intessamente che mai il suo carattere metaforico.

Si può copiare la luce? La luce, considerata il primo condizionamento del pensiero ontologico e metaforico? (1) Paolini segna un punto di vernice fosforescente sulla parete, ed ecco la luce.

"L'età del alabastro per chiudersi su se stesso - scrive Foucault introducendo l'epoca barocca - . Dietro sé non lascia che giochi. Giochi i cui poteri magici traggono slancio dalla nuova parzialità tra somiglianza e illusione". La metafora dopo il rinascimento sembra svuotarsi lentamente del suo potere significativo sia nella pittura che nella filosofia. L'abuso che se ne fa è solo l'inizio di un'accettazione progressiva della sua convenzionalità sempre più dichiarata.

Nel resto nel Rinascimento sono nati il metodo scientifico e il pensiero critico. Da questo momento cruciale non siamo ancora fuori: Paolini illumina analiticamente alcuni punti chiave della pittura come linguaggio. Dove questa crisi delle ingenua fede nella rassomiglianza (e del presupposto dualistico che la suscita) è più trasparente; dove il mezzo, evidenziato al

(1) Jean-Michel Remy, introduzione a Eugen Finck "Il gioco come simbolo del mondo", Lerici, 1969.

Non posso affermare che la matita è dell'età del vero (del visibile) così come, forse, non si può affermare che l'arte astratta è nata, nel 1810, con gli "esordi" di Ingres. Due giorni e duecento invitati a possedere la coperta; un studio, un aguzzo, tanta ed estensiva (e a ritardare) el flusso inesorabile delle emozioni. Unica storia di queste opere è l'assoluta dedizione al fenomeno, antico, di vedere.

Giulio Paolini

"La forma di Dio è la calce a se,
la forma del re è la investigazione"
Trasmissione (Prov. 29: 1).

Io

Frammento di una lettera.

Vedo

La deificazione del mio corpo visivo.

La dea Iride

Messaggero di Giove, che lo mita in armonia in ricoperta dei servizi a lui reali.

Una copia della luce

Un punto della parete riproduce l'intensità luminosa dell'ambiente.

Quattro immagini ingrate

Quattro tele uguali disposte al centro delle quattro pareti dell'ambiente. Ogni tela riproduce l'immagine di se stessa in relazione alle altre.

Metà di Vel d'Ingres

(da Jacques Louis David)

Copia eseguita sulla vetrina dell'originale, visto al Metropolitan Museum di New York. Le dimensioni dell'opera si sono state suggerite da Anna Baldacci Fiva.

Eligia

"Sbattiamo su affatica dover trascinare questo simulacro in cui le nature si incontrano. Consentirebbe anche che si perpetui l'immagine di questa immagine?"

Da un quaderno del 1969

La zona ripercorre le superfici di una tela. Dipinta otto anni prima.

Joseph Allen

2 grays + 2 greens, 1955

"... Allora comincia la rivelazione. Merito vide la rosa, come può vederlo idem nel Purificato, e sentì che essa atore colle proprie etaraità e non volle sue parole e che noi possiamo mazzionera e all'essere ma non esprimerlo e che gli piti e superbi voluti che facevano in un angolo delle sale una penombra d'ora non erano (come le sue vanità aveva cognato) uno specchio del mondo, ma una rosa aggiunta al mondo..."

massimo ci fa intuire i meccanismi originari che lo hanno reso funzionale, il tracce-l'occhio, e tutti i condizionamenti del gioco si accoppiano con acutezze rare. Agli riflette con penetrante lucidità su se stesso, sugli artifici del passato, sull'immaginazione visiva dell'uomo, sugli strumenti che l'uomo ha usato per costruire il linguaggio dell'occhio. Medita sulle categorie della tradizione pittorica costruite dal pittore - il suo ruolo sociale e il suo istinto - dal telaio, dalle tele, dal modo di appendere, dal colore, dallo spazio, dai nessi storico-linguistici, dalle immagini mitiche ricorrenti e dalle strutture psichiche che vi sottostanno. E ciò che lui decide di focalizzare, estrandolo dal contesto storico e funzionale, rivela in questa sospensione un calmo splendore, come se i procedimenti possedessero una loro irreducibilità ed essenzialità illuminanti.

Paolini continua in altro modo quel lavoro analitico cominciato dai cubisti del '10 - '12, quando ricadevano nozioni visive, colore, spazio, disegno, esibendosi nelle loro specificità.

Nell'operazione veniva proposta all'attenzione con ironia sottile la letterale oggettività del dipinto, oltre con della realtà. Breque nel "Violon et cruche" del 1910, dopo aver scostato la struttura ottica

sanniana del quadro, come un gracendo musicale, vi dipinge sopra un bianco, che inchiude illusionisticamente la composizione al muro. Lo spazio profondo ritrovato piatto in virtù di questa finta richiama "naturalistico".

Da allora la tematica dell'opera che si aggiunge al modo e non lo riflette, ha appassionato i pittori. Magritte nel 1928 - 29 dipingeva una pipa illusionisticamente perfetta e scriveva sul quadro "Ceci n'est pas une pipe".

L'occhio di specchio che ci guarda in "Elegia" di Paolini appartiene allo stesso genere di pensieri: nel gioco tra usico dell'occhio e riflessione perfetta della pupilla di specchio, è contenuto una specie di epigramma sull'illusione dell'arte-specchio del mondo.

Dobbiamo vedere dunque le opere di Paolini come pensieri di un autore-lettore che rintraccia alcuni significati etimologici nelle arti plastiche e, rilevando l'aspetto statico e definitorio delle immagini, proprio nelle zone più rarefatte e pubblici della cultura pittorica, ironizza sottilmente sulla sua stessa propensione per la "sovrana apparenza delle cose", per l'aspetto apollineo della visione. Facendoci preteutare così la forma pura e originaria dell'ombra, che sfugge ad ogni determinazione ottica.

Marisa Volpi Oriandini



39. Marisa Volpi e Lidio Bozzini indicano il fascio di luce proiettato dall'opera di Maurizio Mochetti in occasione dell'inaugurazione della sua personale, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 5 aprile 1972. Courtesy Galleria Edieuropa.



40. Marisa Volpi e Lorenza Trucchi all'inaugurazione della mostra *Glossario*, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, Roma 20 giugno 1973. Courtesy Galleria Edieuropa.

“fine dell'avanguardia”

di Marisa Volpi Orlandini

Per affrontare subito le differenze tra le «avanguardie storiche» e le «avanguardie» attuali, va notato che i movimenti dell'«avanguardia storica» sono sorti in una situazione tipica della società borghese dell'800, quando il conformismo e il cattivo gusto di quella società spinsero un gruppo di artisti a proporsi — in termini polemici e combattivi — come alternativa, come gruppi che si distinguevano da una massa dequalificata. La motivazione è tipicamente romantica e va tenuta presente insieme all'altra spinta che ha portato alla nascita del concetto di «avanguardia»: l'idea di «progresso dell'arte» che era stata proprio del Rinascimento. A mio avviso, sia l'aspetto romantico della ricerca di qualcosa di qualitativamente superiore, che la tradizione rinascimentale del progresso, oggi sono messe in crisi dalle nostre nuove concezioni, dal mutamento profondo della situazione socio-culturale. Durante il periodo delle «avanguardie storiche» questo concetto aveva invece una precisa funzione in relazione alla società, funzione che gli artisti si erano attribuiti da soli, ma è indubbio che riuscissero a presentarla — a livello organizzativo e di qualità —, come possibilità alternativa.

Oggi assistiamo, invece, ad una accettazione totale, passiva di ogni nuovo movimento. E ciò toglie mordente alla avanguardia, ne snatura lo stesso concetto.

L'avanguardia aveva un senso nella misura in cui si contrapponeva ad istituzioni che non ne riconoscevano le ragioni. Oggi, invece, assistiamo ad episodi come la mostra «Vitalità del negativo» a Roma, inaugurata in presenza di ministri, autorità e folto pubblico con una caratterizzazione più conformista dei Salons ottocenteschi descritti da Fenèon.

«Avanguardia» è, ripeto, un concetto funzionale ad un dato momento storico. In pratica è sempre esistita una tendenza a rinnovare tecniche e forme nell'arte, ma questo non qualificava gli artisti come «avanguardia» in senso culturale-organizzativo. Ciò è avvenuto soltanto nell'800 e nel primo '900. Oggi che le istituzioni, il mercato e perfino il pubblico accettano qualsiasi novità, l'uso del termine «avanguardia» praticamente non ha più ragione d'essere. Se penso,

per esempio, ai futuristi, ai costruttivisti e a tutti quelli che hanno polemizzato con la società borghese ma che hanno sognato di istituire uno stile moderno, l'attitudine di quegli artisti mi appare oggi aggressiva, individualistica, di tipo romantico. Tutte connotazioni che nell'ambito dell'attuale società non hanno più senso. Posizioni come quelle di Boccioni, dei dadaisti, di Malevic, di Tatlin, in una situazione schiacciata oggettivamente come quella attuale in cui la possibilità d'azione dell'individuo è minima, risulterebbero velleitarie. Ammesso che non risultassero velleitarie già allora.

Gli artisti che, volendo convenzionalmente definirli, chiamerei sperimentali (non certo d'avanguardia dopo più di mezzo secolo dall'Armory Show) tendono anch'essi a rilevare, a conservare, e a comunicare la qualità dell'esperienza estetica. I migliori tra loro lavorano sull'effetto di risveglio che il prodotto artistico aveva sulla nostra sensibilità.

Nella misura in cui la loro attività si produce in un'area comune ad altre forme di conoscenza, dalla contemplazione alla scienza, e non partecipa, se non indirettamente, di una tradizione artigianale, potremmo dire che essi sono costituzionalmente anti-convenzionali, in quanto ogni artista deve costituirsi, da solo, tutti i punti di riferimento linguistici.

Rendiamo conto che artisti come questi possono essere solo rarissimi, e devono rimanere in una zona di assoluta non professionalità, anche socialmente. Quindi non possono che lottare contro il successo, contro la tradizione gerarchica della qualità, della storia, ecc. In altre parole devono rimanere veramente appartati.

Personalmente ho seguito attentamente il lavoro di alcuni di loro come Fabro, Trotta, Kounellis, Mochetti, Paolini, e così via, che sono completamente al di fuori della categoria della pittura, però non considero esaurite altre forme di arte. Artisti come Burri o come Dorazio mi sembrano sempre più importanti ed attuali. In altre parole non credo che ci siano forme progressive stabilmente connotate come tali. Come mezzi in sé, come mezzi di espressione, la pittura o il marmo, o magari lo stucco, non sono regressivi. Ciò che è regressivo è il

modo, la situazione in cui vengono adoperati.

Ciò che oggi è regressivo nella cosiddetta «nuova pittura» è il modo in cui è stata presentata dalla critica, come è stata pubblicizzata dalle riviste, come ormai è diventata un grosso fatto mercantile. Per fare un esempio: Agnes Martin, che non è più giovane, fino a ieri lavorava senza che nessuno la conoscesse. Dipingeva, questo non mi sembra un fatto regressivo. Lo è nella misura in cui esso è stato sfruttato. Regressivo è il fenomeno di provincialismo con cui vengono seguiti questi modelli.

Non bisogna dimenticare che viviamo in un periodo in cui molti artisti fra i più sperimentali — come per esempio Paolini — si autodichiarano artisti accademici e la loro è, sostanzialmente, una riflessione sull'arte, diacronicamente e sincronicamente.

Vale a dire che l'uso che essi fanno di mezzi sperimentali è sempre in funzione di una meditazione su un'arte che si serviva di mezzi tradizionali. D'altra parte il modo con cui è stata ripresa la pittura dalle ultime generazioni, è un modo non sensiblistico, una testimonianza delle difficoltà di usare oggi questi mezzi.

In fondo la qualità di un lavoro come quello di Marden, o di altri, sta proprio nel trattenere la grande qualità della tradizione pittorica. Il grande amore per la pittura a tutti i costi. E questa tensione, questo controllo sulla espressività è già di per sé qualcosa di molto significativo proprio dal punto di vista dell'educazione estetica. In un momento come questo, così problematico e critico, non mi soffermerei troppo a considerare se un mezzo è più positivo di un altro per salvare la qualità di una comunicazione. Ciò che mi preme, ciò che mi interessa è proprio la possibilità di conservare la qualità della comunicazione. E ciò non è certamente «d'avanguardia», ma essenziale alla sopravvivenza dell'uomo, come la conservazione dei musei e delle opere d'arte, come la difesa dell'abitabilità dei nostri sfigurati centri urbani.

Bibliografia

Bibliografia generale

A Roma una libreria in via Veneto, in “Domus”, n. 391, giugno 1962, pp. 15-24.

A.B., *La terza dimensione*, in “Il Messaggero”, 17 luglio 1967, p. 10.

Accardi, Carla, *Siamo contro ogni super-potere*, in “Avanti!”, 19 novembre 1963, p. 3.

Afribo, Andrea, *Lingua e stile di Roberto Longhi*, in Chiara Schiavon e Andrea Cecchinato (a cura di), «Una brigata di voci». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, Cleup, Padova 2012, pp. 507-522.

Aguilera-Cerni, Vicente, *Arte dopo il 1945. Spagna*, trad. it di Paola Frandini, Edizioni Cappelli, Bologna 1970.

Alfano Miglietti, Francesca (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.

Alloway, Lawrence (a cura di), *Systemic Painting*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 24 settembre-27 novembre), Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1966.

Anti-Illusion: Procedures/Materials, catalogo della mostra a cura di Marcia Tucker e James Monte (New York, Whitney Museum of American Art, 19 maggio 1969-6 luglio 1969), Whitney Museum of American Art, New York 1969.

Apollonio, Umbro (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967), Alfieri, Venezia 1967.

Arcangeli, Francesco, *Una situazione non improbabile*, in “Paragone”, n. 85, gennaio 1957, pp. 3-45, ora in Id., *Dal romanticismo all'informale*, Einaudi, Torino 1977, vol. II, pp. 338-376.

Argan, Giulio Carlo, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano 1959.

Argan, Giulio Carlo, *Con il PSI per difendere il patrimonio artistico italiano*, in “Avanti!”, 15 ottobre 1960, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *Jean Fautrier “Matière e Mémoire”*, Edizioni Apollinaire, Milano 1960.

Argan, Giulio Carlo, *Mostra di Mirò*, in “Avanti!”, 10 gennaio 1961, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in “il verri”, n. 3, marzo 1961, pp. 3-42.

Argan, Giulio Carlo, *Aut Aut*, in “Il Messaggero”, 9 agosto 1963, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *La ricerca gestaltica*, in “Il Messaggero”, 24 agosto 1963, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *Forma e formazione*, in “Il Messaggero”, 10 settembre 1963, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *Le ragioni del gruppo*, in “Il Messaggero”, 12 settembre 1963, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *Le poetiche*, in “Il Messaggero”, 9 novembre 1963, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, *I «Plurimi» di Vedova*, catalogo della mostra, Galleria Marlborough, Roma dicembre 1963-gennaio 1964.

Argan, Giulio Carlo, *Un dibattito di idee*, in “Avanti!”, 4 gennaio 1964, p. 3.

Argan, Giulio Carlo, Cesare Brandi e Palma Bucarelli, *Introduzione*, in Marisa Volpi e Giovanni Klaus König (a cura di), *L'espressionismo: pittura scultura architettura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, maggio-giugno 1964), Vallecchi, Firenze 1964, pp. 1-2.

Argan, Giulio Carlo, *L'estetica dell'espressionismo*, in “marcatrè”, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 17-25.

Arte povera, catalogo della mostra, Galleria de' Foscherari, Bologna 24 febbraio-15 marzo 1968.

Bandera, Maria Cristina (a cura di), *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano 1999.

Bandini, Mirella, *Torino. Galleria Stein: Anno '60*, in “NAC”, n. 16, giugno 1968, pp. 26-27.

Bandini, Mirella, *Giulio Paolini*, in “NAC”, n. 33, 15 marzo 1970, p. 21.

Bandini, Mirella, Maria Cristina Mundici e Maria Teresa Roberto (a cura di), *Luciano Pistoi: inseguo un mio disegno*, Hopefulmonster, Torino 2008.

Barbero, Luca Massimo e Francesca Pola (a cura di), *A Roma, la nostra era avanguardia*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 23 gennaio-5 aprile 2010), Electa, Milano 2010.

Barbero, Luca Massimo, *Roma: territori di confine. L'Attico di Fabio Sargentini*, in Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, MACRO, 28 ottobre 2010-6 febbraio 2011), Electa, Milano 2010, pp. 13-49.

Barbero, Luca Massimo (a cura di), *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Allemandi, Torino 2010.

Barilli, Renato, *Mostre a Parigi*, in “il verri”, anno I, n. 3, 1956-57, p. 139.

Barilli, Renato, *L'estate delle mostre*, in “Quindici”, n. 4, settembre-ottobre 1967, ora in Id., *Informale Oggetto Comportamento*, vol. II, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 22-30.

Beltrami, Cristina, *Ma è poi così “scandalosa” la XXXII Biennale di Venezia?*, in Paola Artone, Enrico Dal Pozzolo, Monica Molteni, Alessandra Zamperini (a cura di), *Il tempo e la rosa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di Loredana Olivato*, ZeL, Treviso 2013, pp. 322-325.

Berenice, *Settevolante: Bianco e Nero da Einaudi*, in “Paese sera”, Martedì 3-Mercoledì 4 ottobre 1961, p. 3.

Berenice, *Settevolante: L'informale è vivo o morto. Un intervento della critica d'arte Marisa Volpi*, in “Paese sera”, Martedì 13-Mercoledì 14 novembre 1962, p. 7.

Berenice, *Settevolante*, in “Paese sera”, Lunedì 21 febbraio 1966, p. 3.

- Berenice, *Settevolante*, in "Paese sera", Mercoledì 19 ottobre 1966, p. 3.
- Bernardi, Ilaria, *Dal caldo al freddo. Il Teatro delle Mostre all'interno del percorso di Mario Ceroli tra tradizione e modernità*, in "Palinsesti", n. 2, 2011.
- Bernardi, Ilaria, *Conversazione con Giulio Paolini*, in Ead., *Teatro delle mostre, Roma, maggio 1968*, Scalpendi editore, Milano 2014, pp. 177-180
- Bernardi, Ilaria, *Giulio Paolini: opere su carta 1960-1980*, tesi di dottorato in Storia delle Arti (Ca' Foscari-IUAV-Università di Verona), tutor prof.ssa Francesca Castellani, co-tutor Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, XXVII ciclo, A.A. 2014-2015.
- Bianchi, Giovanni, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: "La Biennale" ed "Evento"*, in Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Skira, Milano 2003, pp. 251-270.
- Boatto, Alberto, *Due ipotesi d'intervento*, in "Avanti!", 7 dicembre 1963, p. 3.
- Boatto, Alberto, *Pop art in U.S.A.*, Lerici, Milano 1967.
- Boccia, Maria Luisa, *L'io in rivolta: vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga edizioni, Milano 1990.
- Bonito Oliva, Achille (a cura di), *Vitalità del negativo nell'arte italiana, 1960-1970*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, novembre 1970-gennaio 1971), Centro Di, Firenze 1970.
- Bordini, Silvia, *Artisti e critici: note sul dibattito tra anni Cinquanta e Sessanta*, in *L'arte del XX secolo. La nascita dell'arte contemporanea, 1948-1968*, Skira, Milano 2007, pp. 222-234.
- Bottinelli, Silvia, *Un premio dimenticato. La collezione del Fiorino alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti 1950-1978*, Edifir, Firenze 2007.
- Brandi, Cesare, *Burri*, Editalia, Roma 1963.
- Brandi, Cesare, *La fine dell'Avanguardia*, a cura di Paolo D'Angelo, Quodlibet, Macerata 2013.
- Brest Jorge, Romero, *Arte dopo il 1945. Argentina*, trad. it. di Maria Torrente Foti, Edizioni Cappelli, Bologna 1975.
- Bucarelli, Palma, Sam Hunter, Nello Ponente, *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1-30 marzo 1958), Editalia, Roma 1958.
- Bucarelli, Palma, *Jean Fautrier*, Il Saggiatore, Milano 1960.
- Bucarelli, Palma, *Giacometti*, Editalia, Roma 1962.
- Bucarelli, Palma (a cura di), *La Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1973.
- C.,I., *Il critico severo non piace alla TV. Una lettera del critico d'arte Marisa Volpi Orlandini a proposito di «Settimo giorno» - Tagli significativi a un intervento sul «Mulino Stucky»*, in "Paese sera", Venerdì 14 novembre 1975, p. 19.

Calvesi, Maurizio e Dario Durbè (a cura), *L'informale in Italia fino al 1957. VII Premio Modigliani*, catalogo della mostra (Livorno, Palazzo del Museo marzo-aprile 1963), De Luca, Roma 1963.

Calvesi, Maurizio, *Ricognizione e reportage*, in "Collage", n. 1, dicembre 1963, ora in Id. *Le due avanguardie*, [Lerici, Milano 1966] Laterza, Roma-Bari 2004, pp. 280-294.

Calvesi, Maurizio, *Le due avanguardie*, [Lerici, Milano 1966] Laterza, Roma-Bari 2004.

Calvesi, Maurizio e Rossella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990-febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990.

Calvesi, Maurizio, *Cronache e coordinate di un'avventura*, in Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990-febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, pp. 11-37.

Calvesi, Maurizio, *Argan e l'arte contemporanea*, in Stefano Valeri (a cura di), *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma, Università La Sapienza, 26-28 febbraio 2003), supplemento al n. 112 della rivista "Storia dell'arte", Cam Editrice, Roma 2005, pp. 111-121.

Carandente, Giovanni (a cura di), *Piet Mondrian*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna-Milano, Palazzo Reale, novembre 1956-febbraio 1975), Editalia, Roma 1956.

Carandente, Giovanni (a cura di), *Kandinskji: 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, maggio-giugno 1958), Editalia, Roma 1958.

Carandente, Giovanni, *Una rivista, una galleria 1966-1976*, in *Qui arte contemporanea dieci anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 60, Roma 10 dicembre 1976-22 gennaio 1977.

Carluccio, Luigi (a cura di), *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Associazione amici torinesi dell'Arte Contemporanea, Torino 1967.

Casero, Cristina e Elena Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno, i nuovi orizzonti, culturali ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

Cases, Cesare, *Confessioni di un ottuagenario*, Donzelli, Roma, 2000.

Casini, Gianni, *5 pittori alla Galleria La Salita*, in "Studi di Memofonte", n. 9, 2012, pp. 38-64.

Cassou, Jean, *Les sources du XXe siècle. Les arts en Europe de 1884 a 1914*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National d'Arte Moderne et de l'Association Française d'Action Artistique, 4 novembre 1960-23 gennaio 1961), Musée National d'Arte Moderne, Parigi 1960.

Castellani, Francesca, *Keywords on "la biennale": The Strategies of a Journal in the Rodolfo Pallucchini Years in Starting from Venice. Studies on the Biennale*, a cura di Clarissa Ricci, et al. edizioni, Milano 2010, pp. 179-184.

Catalano, Tullio, *Sadun: «La Medusa», Via del Babuino n. 124*, in "Flash", n. 2, luglio 1967, p. 7.

Catalano, Tullio, «*La terza dimensione*»: *Qui Arte Contemporanea, Via del corso 525*, in "Flash", n. 2, luglio 1967, p. 8.

Catalano, Tullio, *Lombardo al Salone Annunciata di Milano*, in "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 42.

Catalano, Tullio, *Mochetti a La Salita di Roma*, in "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 45.

Catalano, Tullio, *Qui arte contemporanea*, in "AL2", marzo 1969, pp. 6-7.

Catalano, Tullio, *Marisa Volpi: Kandinsky, Lericci, Roma, 1968*, in "Flash Art", anno II, n. 9, novembre-dicembre 1969, p. 8.

Catalano, Tullio, *Paolini*, in "Flash art", n. 16, febbraio 1970, p. 10.

Causa, Stefano, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Arte tipografica, Napoli 2001.

Celant, Germano, *Arte povera*, in Id., *Arte Povera/Im Spazio*, catalogo della mostra (Genova, Galleria La Bertesca, 27 settembre-20 ottobre 1967), Edizioni Masnata/Trentalance, Genova 1967.

Celant, Germano, *L'adottarci del nostro territorio*, in "Qui arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, pp. 18-21.

Celant, Germano, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969.

Celant, Germano (a cura di), *Conceptual art, arte povera, land art*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, giugno-luglio 1970), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1970.

Celant, Germano, *Per una critica acritica*, in "NAC", n. 1, ottobre 1970, pp. 29-30.

Celant, Germano (a cura di), *Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Paris, Centre Georges Pompidou, giugno-settembre 1981), CNAC/Centre Georges Pompidou e Centro Di, Paris e Firenze 1981.

Celant, Germano (a cura di), *Jannis Kounellis*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1983.

Celant, Germano e Anna Costantini (a cura di), *Roma-New York 1948-1964*, catalogo della mostra (New York, Murray and Isabella Rayburn Foundation, novembre 1993-gennaio 1994), Charta, Roma 1993.

Celant, Germano, *Arte povera. Storia e storie*, Electa, Milano 2011.

Celant, Germano (a cura di), *Arte povera 2011*, Electa, Milano 2011.

- Caroli, Flavio, *Piero Dorazio*, “Corriere della sera”, Lunedì 26 maggio 1975, p. 6.
- Cesari, Severino, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Theoria, Roma 1991.
- Chianchiano, Sonia, *Intervista a Marisa Volpi: ritratto di una ritrattista d'arte*, in “Senzacornice. Rivista on line di arte contemporanea e critica”, n. 10, aprile-giugno 2014.
- Christov-Bakargiev, Carolyn, *Arte povera*, Phaidon, London 1999.
- Cinelli, Barbara, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, Antonello Negri (a cura di), *Arte moltiplicata: l'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano 2013.
- Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1983.
- Cintoli, Claudio, *La geometria di Tony Smith*, in “Qui arte contemporanea”, n. 4, novembre 1967, pp. 27-28.
- Cioffi, Rosanna e Alessandro Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento ed Età contemporanea*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), Vita e Pensiero, Milano 2007.
- Consagra, Pietro, *Una dichiarazione degli artisti: un po' di umiltà, signori critici!*, in “Avanti!”, 2 novembre 1963, p. 3.
- Conte, Lara, *Le mostre Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructuren e Live in your head. When attitudes become form. Alcune riflessioni*, in Ead. (a cura di), *Nuove modalità della scultura nella seconda metà degli anni sessanta*, in “Quaderni di Scultura Contemporanea”, n. 9, 2010, pp. 91-108.
- Conte, Lara, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, MAXXI-Electa, Milano, 2010.
- Conte, Lara, Patrizia Pisani e Marcella Martinas (a cura di), *Cronologia della Galleria Stein*, in Bettina Della Casa (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, catalogo della mostra a cura di Jean Louis Maubet e Francisco Jarauta (Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 7 ottobre 2010-23 gennaio 2011 - Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 12 marzo 2011-15 maggio 2011) Electa, Milano 2010.
- Conte, Lara, Vinizia Fiorino, Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, ETS, Pisa 2011.
- Conte, Lara, «*La critica è potere*». *Percorsi e momenti della critica italiana*, in Lara Conte, Vinizia Fiorino, Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, ETS, Pisa 2011, pp. 87-109.
- Contemporanea. Roma, Parcheggio di Villa Borghese 11.1973/ 1.1974*, catalogo della mostra (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1973-febbraio 1974), Incontri Internazionali d'Arte, Roma; Centro Di, Firenze 1974.
- Contorbia, Franco (a cura di), *Giornalismo italiano*, vol. III, Mondadori, Milano 2009.
- Corpora, Antonio, *Crisi di sfiducia*, in “Avanti!”, 6 dicembre 1963, p. 3.

Crescentini, Manuela, *L'ambiente romano*, in Carlo Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 (1945-1990)*, Electa, Milano 1993, pp. 504-535.

Crise, Stelio, *Il futuro dell'arte*, in "Il piccolo", 9 marzo 1972.

Crispoli, Enrico, *Burri "esistenziale"*, a cura di Luca Pietro Nicoletti, Quodlibet, Macerata 2015.

D. P., M., *Il pittore Mondrian al microscopio*, in "Paese sera", Venerdì 15 febbraio 1963, p. 3.

D'Amico, Fabrizio (a cura di), *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 novembre 1995-18 febbraio 1996), Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 1995.

Dal Canton, Giuseppina, *Riviste d'arte a Venezia negli anni sessanta: "la biennale di venezia" e "la vernice"*, in Gianni Carlo Sciolla (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Skira, Milano 2003, pp. 271-278.

Dal Canton, Giuseppina, *Arti visive e critica nelle pagine del «verri»*, in Rosanna Cioffi e Alessandro Rovetta (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento ed Età contemporanea*, atti del convegno (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 dicembre-1 dicembre 2006, Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 489-499.

Dantini, Michele, *Italia subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in Gabriele Guercio e Anna Mattiolo, (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010, pp. 263-307.

Dantini, Michele, «Per una critica acritica». *Inchiesta sulla critica d'arte in Italia, "Nac" 1970-1971*, in "TeCLa", n. 4, 2011, pp. 116-131.

Dasi, Gerardo F. e Water Zanelli (a cura di), *IV Biennale di San Marino. Oltre l'informale*, catalogo della mostra (San Marino, Palazzo del Kursal, 7 luglio-7 ottobre 1963), Grafiche Gattei, Rimini 1963.

De Angelis, Daniela, *Intervista a Nunzio*, in Andrea Bonavoglia, Luca Barreca, Simone Battiato, Francesco Calia e Alessandro Reale (a cura di), *Arte in cattedra ai mercati di Traiano. Liceo Artistico Statale "Enzo Rossi" 1966-2016*, Gangemi Editore, Roma 2016.

De Dominicis, Daniela, *Le riviste d'arte in Italia: 1947-1968*, Il Bagatto, Roma 1984.

De Marchis, Giorgio, *Consapevolezza del critico*, in "Avanti!", 3 gennaio 1964, p. 3.

De Marchis, Giorgio, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte II, vol. III, Einaudi, Torino 1982, pp. 553-625.

De Martiis, Plinio (a cura di), *Millenovecentosessanta*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Netta Vespignani, febbraio 1990), Società Editrice Umberto Allemandi, Torino 1990.

De Martiis, Plinio (a cura di), *Gli anni originali*, catalogo della mostra (Castelluccio di Pienza, Galleria La Tartaruga, luglio 1995), Editori del Grifo, Montepulciano 1995.

Degl'Innocenti, Maurizio (a cura di), *Giovanni Pieraccini, la politica e l'arte*, Lacaïta, Manduria 2016.

Della Casa, Bettina (a cura di), *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, catalogo della mostra a cura di Jean Louis Maubet e Francisco Jarauta (Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 7 ottobre 2010-23 gennaio 2011 - Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 12 marzo 2011-15 maggio 2011) Electa, Milano 2010.

Di Stefano, Chiara, *Gli Stati Uniti alla Biennale. Le strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al padiglione di Venezia, 1948-1958*, tesi di dottorato in Teoria e storia delle arti (IUAV, Venezia), tutor prof. Francesca Castellani, XXV ciclo, A.A. 2012-2013.

Disch, Maddalena (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*, ADV Publishing House, Lugano 1995.

Disch, Maddalena (a cura di), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, tomo secondo 1983-1999*, Skira, Milano 2008.

Dizionario autobiografico dei critici italiani, in "Bolaffiarte", anno XI, n. 104, gennaio 1981, pp. 17-44.

Documenta. Kunst des XX Jahrhunderts, catalogo della mostra (Kassel, Museum Fridericianum, 15 luglio-18 settembre 1955) Prestel-Verlag, Monaco 1955.

Dragone, Angelo, *Motherwell a Torino*, in "La Fiera Letteraria", anno XLI, n. 41, Giovedì 20 ottobre 1966, pp. 8-9.

Due decenni di eventi artistici in Italia: 1950/1970, catalogo della mostra con testi di Giorgio De Marchis e Sandra Pinto (Prato, Palazzo Pretorio, ottobre-novembre 1970), Centro Di, Firenze 1970.

Durbè, Dario, *Espressionismo*, in "Arte figurativa antica e moderna", marzo 1965, pp. 39-58.

Editoriale, in "Qui arte contemporanea", n. 1, luglio 1966, p. 11.

Editoriale, in "Qui arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 11.

Elliott, James Heyter (a cura di), *Espressionism 1900-1955*, catalogo della mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 22 gennaio-30 dicembre 1956), Walker Art Center, Minneapolis 1956.

Espressionismo e arte tedesca del XX secolo. Dipinti, sculture, disegni del Museo Wallraf-Richartz. Collezione Josef Haubrich di Colonia, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica, 1 aprile-30 giugno 1954), Pozzo-Salviati, Torino 1954.

F.V. [Francesco Vincitorio], *Marisa Volpi, U.S.A., Edizione Cappelli*, in "NAC", n. 6-7, giugno-luglio 1971, pp. 48-49.

Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, Bulzoni, Roma 1966.

Fanti, Laura, *L'attività didattica della Galleria Nazionale d'Arte Moderna durante la direzione di Palma Bucarelli*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, relatore prof.ssa Maria Grazia Messina, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2001/2002.

Fergonzi, Flavio, *La critica militante*, in Carlo Pirovano (a cura di), *La pittura in Italia. Il Novecento/2 (1945-1990)*, Electa, Milano 1993, pp. 569-591.

Fergonzi, Flavio, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, vol. 2, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996.

FF. SS. [Fabio Sargentini], *Avanguardia a Berna*, in "Cartabianca", Roma, n. 5, maggio 1969, pp. 12-20, ora in Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, 28 ottobre 2010-6 febbraio 2011 MACRO), Electa, Milano 2010, pp. 72-81.

Fossati, Paolo, *Roma 1960*, in "L'Unità", 7 maggio 1969, p. 7.

Fossati, Paolo, *Opere di Paolini*, in "L'Unità", 18 marzo 1970, p. 4.

Fossati, Paolo, *Il poi viene dopo*, in "NAC", n. 2, febbraio 1971, p. 4.

Francesconi, Elisa, *Grammatica visiva dei pittori: il caso di Roma da Piero Dorazio a Tano Festa, 1955-1968*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura (Roma, Università degli Studi Roma Tre), tutor prof.ssa Barbara Cinelli, XXIV ciclo, A.A. 2011-2012.

Francesconi, Elisa, *Due volte la stessa mostra: "5 Pittori - Roma 60". Bilancio e sviluppi di un decennio. Roma, Galleria La Salita, 1960; Torino, Galleria Christian Stein, 1969*, in "Predella journal of visual arts", n. 37, ottobre 2015, pp. 63-77.

Fried, Michael, *Art and Objecthood*, in "Artforum", n. 5, giugno 1967, pp. 12-23, ora in Id. *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago University Press, Chicago 1998, pp. 116-147.

Frongia, Maria Luisa, *Ricordando Nivola*, in Rossana Martorelli (a cura di), *Itinerando. Senza confini dalla preistoria ad oggi. Studi in ricordo di Roberto Coroneo*, vol. 1.3, Morlacchi Editore, Perugia 2015, pp. 1595-1618.

Frullini, Andrea, *Le mani sulla Biennale*, in "Il Messaggero", Venerdì 16 luglio 1971, p. 3.

Fuoco Immagine Acqua Terra, catalogo della mostra, Galleria L'Attico, Roma dall'8 giugno 1967.

Galleria Editalia. *QUI arte contemporanea 1966-1976*, Editalia, Roma 1976.

Galleria Editalia. *QUI arte contemporanea 1976-1986*, Editalia, Roma 1986.

Galleria Editalia. *QUI arte contemporanea 1987-1991*, Editalia, Roma 1991.

Gallo, Francesca, "*Qui arte contemporanea*": *il presente nel solco della modernità*, in "TeCLa", n. 5, 2012, pp. 58-73.

Gallo, Francesca, *Aspetti della critica d'arte su «marca tre» (1964-1969)*, in Nadia Barrella e Rosanna Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Luciano Editore, Napoli 2013, pp. 417-432.

Gallo, Francesca, *Prendere le distanze dalla critica militante*, relazione inedita presentata nelle *Giornate per Marisa Volpi* in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura*, (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, 20 aprile-15 maggio 2017), 28 aprile 2017.

Gamba, Claudio, *Argan enciclopedista degli anni Trenta. Le voci per l'Enciclopedia italiana Treccani e Grande Dizionario Enciclopedico Utet*, in Stefano Valeri (a cura di), *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma 26-27-28 febbraio 2003), supplemento al n. 112 della rivista "Storia dell'arte", Cam Editrice, Roma 2005, pp. 36-52.

Gamba, Claudio, *Cronologia della vita e delle opere di Giulio Carlo Argan*, in Id. (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, atti dei convegni (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei Palazzina dell'Auditorium, 19 novembre 2009 e Roma, Università La Sapienza, 9-11 dicembre 2010), Electa, Milano 2012, pp. 464-528.

Gamba, Claudio (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, atti dei convegni (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei Palazzina dell'Auditorium, 19 novembre 2009 e Roma, Università La Sapienza, 9-11 dicembre 2010), Electa, Milano 2012.

Gamba, Claudio, *La presenza degli storici dell'arte italiani su alcuni quotidiani politici ("L'Unità", "Avanti!") dal 1945 ai primissimi anni sessanta*, in *Argan et Chastel. L'historien de l'art savant et politique. Le rôle des historiens de l'art dans les politiques culturelles françaises et italiennes*, sous la direction de Claudio Gamba, Annike Lemoine et Jean-Miguel Pire, Mare & Martin, Paris 2014, pp. 151-157.

Garrone, Nicola, *Futuribili*, in "Paese sera", Venerdì 14 aprile 1972, p. 12.

Germania 1907-1931, catalogo della mostra, Galleria La Nuova Pesa, Roma 12 dicembre-10 gennaio 1964.

Giulio Paolini, catalogo della mostra, Galleria Notizie, 10 aprile-2 maggio 1968.

Griseri, Andreina, *Giulio Carlo Argan. Le sfide vinte a Torino, isola di partenze e traguardi* in Stefano Valeri (a cura di), *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma 26-27-28 febbraio 2003), supplemento al n. 112 della rivista "Storia dell'arte", Cam Editrice, Roma 2005, pp. 5-11.

Guercio, Gabriele e Anna Mattiolo, (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano 2010.

Guida agli archivi d'arte del '900 a Roma e nel Lazio, La Quadriennale di Roma. Fondazione, Palombi editori, Roma 2009.

Haftmann, Werner, Alfred Hentzen, William S. Lieberman (a cura di), *German Art of the Twentieth Century*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 2 ottobre-1 dicembre 1957), Museum of Modern Art, New York, 1957.

Henry Moore, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 17 gennaio-26 febbraio 1961), Grafica edizioni d'Arte, Roma 1961.

I cinquant'anni di dada, in "Qui arte contemporanea", n. 3, marzo 1967, p. 7.

Iamurri, Laura e Sabrina Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, atti del convegno (Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 25-26 gennaio 2001), Meltemi Editore, Roma 2001.

Iamurri, Laura, *Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939*, in "Studiolo", n. 5, 2007.

Iamurri, Laura, *Prefazione*, in Carla Lonzi, *Autoritratto*, [De Donato, Bari 1969] et al. edizioni, Milano 2010, pp. VII-XV.

Iamurri, Laura, *Intorno a Autoritratto: fonti, ipotesi, riflessioni*, in Lara Conte, Vinizia Fiorino, Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, ETS, Pisa 2011, pp. 67-86.

Iamurri, Laura, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Quodlibet, Macerata 2011.

Iamurri, Laura, *Carla Lonzi sul "marcatré"*, in Carla Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 705-723.

Iamurri, Laura, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964*, in "Studi di Memofonte", n. 11, 2013, pp. 122-140.

Iamurri, Laura, *Una cosa ovvia. Carla Accardi, Tenda, 1965-66*, in "L'uomo nero", anno XIII, n. 13, dicembre 2016, pp. 150-165.

Iamurri, Laura, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet Studio, Macerata 2016.

Iamurri, Laura, *"Questa sera spedisco Tapié"*, *Marisa Volpi e la pittura europea, 1957*, relazione inedita presentata nelle *Giornate per Marisa Volpi* in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura*, (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, 20 aprile-15 maggio 2017), 28 aprile 2017.

Incontri, in "Avanti!", Venerdì 25 gennaio 1963, p. 5.

In sei alla Einaudi, in "Avanti!", Domenica 6 maggio 1962, p. 6

Kirby, Michael (a cura di), *Happening: antologia illustrata*, trad. it. di Anna Piva, De Donato, Bari 1968 (ed. or. *Happening. An Illustrated Antology*, Dutton, New York 1965).

Lambertini, Luigi, *Il mondo di Nivola*, in "L'Unione Sarda", 13 maggio 1973, p. 3.

Lambertini, Luigi, *Pittoresco risveglio della Roma artistica*, in "L'Unione Sarda", 5 marzo 1974, p. 3.

Lancioni, Daniela, *Roma in mostra 1970-1979: materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 13 settembre-2 ottobre 1995), Edizioni Joyce & Co., Roma 1995.

Lancioni, Daniela (a cura di), *Anni '70. Arte a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013-2 marzo 2014), Iacobelli Editore, Roma 2013.

Leonelli, Giuseppe, *Critica e scrittura*, in *La critica letteraria in Italia (1945- 1994)*, Garzanti Milano 1994, pp. 130-172.

Lettera degli artisti romani. Le tentazioni della critica, in "marcatré", anno I, n. I, novembre 1963, pp. 27-29.

Lettera aperta sulla Biennale. Sotto accusa le arti visive, in "Il Messaggero", Domenica 31 agosto 1975, p. 3.

Libutti, Antonio, *Roma anni Sessanta. Momenti di Storia dell'arte contemporanea: un'indagine attraverso le fonti*, tesi di laurea quadriennale in Storia dell'arte contemporanea, rel. prof.ssa Marisa Volpi, correl. dott.ssa Antonella Sbrilli, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", A.A. 2003-2004.

Longhi, Roberto, *Proposte per una critica d'arte*, in "Paragone", anno I, n. 1, 1950, pp. 5-19, ora in Id., *Opere complete. XIII. Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 9-20.

Longhi, Roberto, *Il Goya romano e la cultura di via Condotti*, in "Paragone", anno V, n. 53, 1954, pp. 28-39.

Longhi, Roberto, *Opere complete. I. Scritti giovanili*, Sansoni, Firenze 1961.

Longhi, Roberto, *Editoriale. Dodici anni di "Paragone"*, in "Paragone", anno XII, n. 145, 1962, pp. 3-6, ora in Id., *Opere complete. XIII. Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 83-86.

Longhi, Roberto, *Opere complete. V. Officina ferrarese (1934). Seguita dagli ampliamenti (1940) e dai nuovi ampliamenti (1940-55)*, Sansoni, Firenze 1975.

Longhi, Roberto, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Sansoni, Firenze 1980.

Longhi, Roberto, *Opere complete. XIV. Scritti sull'Otto e il Novecento*, Sansoni, Firenze 1984.

Longhi, Roberto, *Opere complete. XIII. Critica d'arte e buongoverno*, Sansoni, Firenze 1985.

Lonzi, Carla, *Bram van Velde. 25 opere dal 1922 al 1960*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 14 aprile-maggio 1961, pp. 1-12, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 240-245.

Lonzi, Carla, *Sculture di Nevelson. Dipinti di Twombly*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino gennaio-febbraio 1962, pp. 1-3, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 277-278.

Lonzi, Carla, *Dipinti di Merz*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino dall'11 aprile 1962, pp. 1-6, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 283-285.

Lonzi, Carla, Luciano Pisto, Alberto Ulrich (a cura di), *L'incontro di Torino. Pittori d'America Europa e Giappone*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo della Promotrice al Valentino, 20 settembre-20 ottobre 1962), Tip. Aste, Cuneo 1962.

Lonzi, Carla, *Premio del Fiorino a Firenze*, in "Le Arti", n. 10, ottobre 1963, pp. 18-19, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 357-361.

Lonzi, Carla, *La solitudine del critico*, in "Avanti!", 13 dicembre 1963, p. 3, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 353-356.

Lonzi, Carla, *Carla Accardi*, in *XXXII Biennale internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardino di Castello, 20 giugno-18 ottobre 1964), Ente Autonomo La

Biennale di Venezia, Venezia 1964, pp. 114-115, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 372-373.

Lonzi, Carla, *Accardi Castellani Paolini Pistoletto Twombly*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 28 maggio -15 giugno 1965.

Lonzi, Carla, *Giulio Paolini*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino dall'11 novembre 1965, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 414-415.

Lonzi, Carla, *Getulio Alviani*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino 2-9 febbraio 1966, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 447-448.

Lonzi, Carla e Luciano Fabro, *Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro*, in "marcatré", n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 375-379, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 464-471.

Lonzi, Carla, *Carla Accardi*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino dal 21 maggio 1966, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, p. 450.

Lonzi, Carla e Carla Accardi, *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*, in "marcatré", n. 23/24/25, giugno 1966, pp. 193-197, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 471-483.

Lonzi, Carla e Jannis Kounellis, *Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis*, in "marcatré", n. 26/27/28/29, dicembre 1966, pp. 130-134, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 483-490.

Lonzi, Carla e Phillip King, *Discorsi: Carla Lonzi e Phillip King*, in "marcatré", n. 26/27/28/29, dicembre 1966, pp. 135-139, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 490-496.

Lonzi, Carla, *Opere di Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Galleria Notizie, Torino dal 20 gennaio 1967, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 503-505.

Lonzi, Carla e Giulio Paolini, *Carla Lonzi e Giulio Paolini in Confronto. Cinque pittori torinesi*, in "Collage", n. 7, maggio 1967, pp. 44-46, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 520-525.

Lonzi, Carla e Pino Pascali, *Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali*, in "marcatré", n. 30/31/32/33, luglio 1967, pp. 239-245, ora in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 525-537.

Lonzi, Carla, *Autoritratto*, [De Donato, Bari 1969] et al. edizioni, Milano 2010.

Lonzi, Carla, *Il Suprematismo di Kazimir Malevič*, in "L'Approdo Letterario", anno XV, n. 48, ottobre-dicembre 1969, pp. 152-153, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 625-627.

Lonzi, Carla, *La critica è potere*, in “NAC”, n. 3, dicembre 1970, p. 5, ora in Ead., *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 647-650.

Lonzi, Carla, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978 / et al. edizioni, Milano 2010.

Lonzi, Marta e Anna Jaquinta, *Biografia*, in Carla Lonzi, *Scacco ragionato. Poesie dal '58 al '63*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1985, pp. 9-73.

Lonzi, Carla, *Armande sono io!*, Scritti di Rivolta Femminile/Prototipi, Milano 1992.

Lonzi, Carla, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dell'800*, L.S. Olschki Editore, Firenze 1995.

Lonzi, Carla, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012.

Maffei, Giorgio e Patrizio Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeitoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005.

Maffei, Giorgio (a cura di), *Arte Povera 1966-1980. Libri e documenti*, Corraini, Mantova 2007.

Malevič Kazimir, Severinovič, *Suprematismo: il mondo della non-oggettività*, trad. it. di Franco Russo, De Donato, Bari 1969.

Mallé, Luigi (a cura di), *Robert Motherwell*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 settembre-30 ottobre 1966), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1966 (itinerante, prima sede New York, The Museum of Modern Art, 1 ottobre-28 novembre 1965).

Mallé, Luigi, *Louise Nevelson in mostra alla Galleria d'arte moderna di Torino*, in “Cronache economiche”, marzo 1969, pp. 3-14.

Maltese, Corrado, *Dal «gruppo» lo stimolo della scoperta individuale*, in “Avanti!”, 5 novembre 1963, p. 3.

Margozzi, Mariastella (a cura di), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Electa, Milano 2009.

Margozzi, Mariastella, *La Galleria nazionale d'arte moderna e l'Editalia. Circostanze, tangenze, personaggi*, in “Qui arte contemporanea 1966-1977”, n. 18, ottobre 2012, pp. 16-31.

Marini Clarelli, Maria Vittoria, *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, in Mariastella Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*, Electa, Milano 2009, pp. 8-14.

Marisa Volpi Orlandini (intervista a cura di Spazioarte, aprile 1977), in *Donna & Arte: un altro problema da consumare*, in “Spazioarte”, anno IV, aprile-maggio 1977, pp. 21-22.

Marques, Luiz, *Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan. Un confronto intellettuale*, in “Figura. Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica”, anno I, n. 1, 2013.

Martini, Venessa, *Gli inizi della «straordinaria stagione» di Carla Lonzi*, in Lara Conte, Vinizia Fiorino, Vanessa Martini (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, ETS, Pisa 2011, pp. 11-43.

Martini, Vanessa, *La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica Arti figurative de "L'Approdo"*, in Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri, Vanessa Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 669-684.

Martore, Paolo, *La tradizione del nuovo in «QUI arte contemporanea»*, in "QUI arte contemporanea 1966-1977", n. 18, ottobre 2012, pp. 55-62.

Mattarella, Lea, *Conversando con Lidio Bozzini*, in *Qui arte contemporanea quarant'anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 167, Roma 3 dicembre 2006-19 gennaio 2007.

Mattarella, Lea, *QUI arte contemporanea tra opere e parole*, in "QUI arte contemporanea 1966-1977", n. 18, ottobre 2012, pp. 83-73.

McShine, Kynaston (a cura di), *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, catalogo della mostra (New York, The Jewish Museum, 27 aprile-12 giugno 1966), The Jewish Museum, New York 1966.

McShine, Kynaston (a cura di), *Information*, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 2 luglio-20 settembre 1970), The Museum of Modern Art, New York 1970.

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Tra due linguaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Menna, Filiberto, *Processo alla critica*, in "Avanti!", 7 dicembre 1963, p. 3.

Mercuri, Elio, *Attualità di Boccioni*, in "QUI arte contemporanea", n. 1, luglio 1966, pp. 19-25.

Messina, Maria Grazia, *Marisa minimalista da Malevic a Paolini*, relazione inedita presentata nelle *Giornate per Marisa Volpi* in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura*, (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, 20 aprile-15 maggio 2017), 28 aprile 2017.

Montagnani, Cristina, *Glossario Longhiano: saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pacini, Pisa 1989.

Morabito, Costanza, *Il disegno narrativo di Marisa Volpi. Fra verità artistica e invenzione letteraria*, tesi di laurea triennale in Lettere Moderne, rel. prof.ssa Antonella Sbrilli, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", A.A. 2014-2015.

Morosini, Duilio, *Le origini dell'espressionismo tedesco in 500 opere esposte a Palazzo Strozzi*, in "Paese Sera", Giovedì 28 maggio 1964, p. 3.

Mostre-dibattiti-incontri, in *Qui arte contemporanea dieci anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 60, Roma 10 dicembre 1976-21 gennaio 1977.

Mostre-dibattiti-incontri, in *Qui arte contemporanea venti anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 104, Roma 3 dicembre 1986-7 gennaio 1987.

Mostre-dibattiti-incontri, in *Qui arte contemporanea venticinque anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 124, Roma 12 dicembre 1991-18 gennaio 1992.

Mostre-dibattiti-incontri, in *QUI arte contemporanea quarant'anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 167, Roma 3 dicembre 2006-19 gennaio 2007.

Motherwell, Robert (a cura di), *The Dada Painters and Poets. An Antology*, Wittenborn Schultz, New York 1951.

Mucci, Egidio e Pier Luigi Tazzi (a cura di), *Teorie e pratiche della critica d'arte. Atti del Convegno di Montecatini maggio 1978*, Feltrinelli, Milano 1979.

Musei e gallerie d'Italia. Rivista dell'associazione nazionale dei musei italiani, nn. 1-72, De Luca Editore, Roma, 1956-1980.

Naitza, Salvatore, *L'artista e la società*, in "Rinascita sarda", anno VIII, n. 5-9, Cagliari 1 maggio 1973.

Nicoletti, Luca Pietro, *Processo ad un critico italiano. Jean Fautrier alla Biennale veneziana del 1960*, in "Palinsesti", anno I, n. 2, 2011, pp. 25-41.

Nigro Covre, Jolanda, *Espressionismo*, Art Dossier n. 127, Giunti, Firenze 1997.

Omaggio a Nivola, in "L'informatore del lunedì", 9 aprile 1973, p. 4.

Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren, catalogo della mostra a cura di Wim Beeren, (Amsterdam, Stedelijk Museum, 15 marzo-27 aprile 1969), Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.

Orienti, Sandra, *L'espressionismo a Palazzo Strozzi*, in "Concretezza", 16 luglio 1964, pp.35-36.

Orienti, Sandra, *Gli oscuri labirinti dell'arte che verrà*, in "Il Popolo", 1 giugno 1972, p. 3.

Oskar Schlemmer, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 gennaio-1 marzo 1962), De Luca, Roma 1962.

Painting in Italy 1961-1969. Marcia Hafif in conversation with Josselyne Naef and Sophie Costes, in Eric de Chasse, *Marcia Hafif. La période romaine / Italian Paintings, 1961-1969*, Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva 2010.

Paoli, Rodolfo, *L'Espressionismo*, in "Il Tempo", Roma 10 agosto 1965, p. 3.

Paolini, Giulio, *Michael Kirby - «Happening» - De Donato Editore, Bari 1968, pp. 370. L. 3.800.*, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 55.

Paolini, Giulio, *Paolini*, in "Flash Art", anno IV, n. 18, maggio-giugno 1970, p. 5.

Pegoraro, Silvia, *L'Arte e La Tartaruga: omaggio a Plinio De Martiis. Da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, catalogo della mostra (Pescara, Galleria Civica d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", 30 marzo-20 maggio 2007), Skira, Milano 2007.

Perché fare arte oggi, in "Vita", Roma 31 gennaio 1970.

Perilli, Achille e Fabio Mauri (a cura di), *Inchiesta: morte della pittura?*, in “Almanacco Letterario”, Bompiani, Milano novembre 1960.

Perilli, Achille, *La critica non può imporre programmi*, in “Avanti!”, 24 novembre 1963, p. 3.

Pino Pascali. *Nuove sculture*, catalogo della mostra, Galleria L'Attico, Roma 29 ottobre-21 novembre; 21 novembre-3 dicembre 1966.

Pinto, Sandra, *Notizie da Roma*, in “D'Ars Agency”, n. 48-49, novembre 1969-aprile 1970, p. 222.

Pirani, Federica, *Intervista a Marisa Volpi*, in Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990-febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, pp. 386- 387.

Pistoi, Luciano, *Tre nuovi pittori aformali. Mario Merz, Piero Ruggeri, Sergio Saroni*, in “Notizie. Arti figurative”, anno I, n. 1, gennaio 1957, p.n.n.

Plus by Minus: Today's Half-century, catalogo della mostra (New York, Albright-Knox Art Gallery Buffalo, 3 marzo-14 aprile 1968), Albright-Knox Art Gallery, New York 1968.

Pola, Francesca, *Spazi e azioni di una creatività veloce*, in Luca Massimo Barbero e Francesca Pola (a cura di), *Macroradici del contemporaneo. L'Attico di Fabio Sargentini, 1966-1978*, catalogo della mostra (Roma, 28 ottobre 2010-6 febbraio 2011 MACRO), Electa, Milano 2010, pp. 101-146.

Ponente, Nello, *L'Italia mitologica dei pittori francesi*, 22 febbraio 1961, p. 3.

Ponente, Nello, *Superando risentimenti e speculazioni. Riaffermare la vitalità dell'arte e della critica*, in “Avanti!”, 20 ottobre 1963, p. 3.

Ponente, Nello, *La Biennale ha ritrovato la capacità di scandalizzare*, in “Avanti!”, 21 giugno 1964, p. 6.

Ponente, Nello, *L'allestimento della mostra sull'espressionismo*, in “marcatrè”, n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 53-54.

Ponente, Nello (a cura di), *Linee della ricerca artistica in Italia: 1960-1980*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 14 febbraio-15 aprile 1981), De Luca, Roma 1981.

Pratesi, Ludovico, *Intervista a Maurizio Fagiolo dell'Arco*, in Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990-febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, pp. 348-349.

Premio La Tartaruga. Prima edizione, in “Catalogo”, n. 2, La Tartaruga, Roma febbraio 1965.

Previtali, Giovanni (a cura di), *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, Editori riuniti, Roma 1982.

Pozzati, Maura (a cura di), *Artiste della critica*, Corraini, Mantova 2015.

QUI arte contemporanea 1966-1977, in “QUI arte contemporanea”, n. 18, ottobre 2012, numero speciale pubblicato in occasione della mostra a cura di Mariastella Margozi e

Raffaella Bozzini con Paolo Martore (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 19 ottobre 2012-27 gennaio 2013), Editalia, Roma 2012.

QUI incontri: I cinquant'anni di dada, in "QUI arte contemporanea", n. 3, marzo 1967, p. 7.

QUI incontri: Immagini del colore, in "QUI arte contemporanea", n. 4, novembre 1967, p. 7.

QUI incontri: Fabro-Paolini-Kounellis, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 6.

QUI incontri: I materiali, in "QUI arte contemporanea", n. 6, settembre 1969, p. 6.

Rattemeyer, Christian, *Exhibiting the New Art: «Op losse Schroeven» and «When Attitudes Become Form» 1969*, Afterall Books, London 2011.

Restany, Pierre, *5 Pittori - Roma 60: Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini*, catalogo della mostra, Galleria La Salita, Roma dal 18 novembre 1960.

Rewald, John (a cura di), *French Paintings from the Collections of Mr. and Mrs. Paul Mellon and Mrs. Mellon Bruce, Twenty-fifth Anniversary Exhibition 1941-1966*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 18 marzo-1 maggio 1966), National Gallery of Art, Washington 1966.

Richey, George, *Costructivism: origins and evolution*, G. Braziller, New York/London, Studio Vista, 1967.

Riedl, Peter Anselm (a cura di), *A Hundred Years of German painting*, catalogo della mostra (Londra, Tate Gallery, 25 aprile-10 giugno 1956), Tate Gallery, Londra 1956.

Roosevelt, Theodore, *A Layman's Views of an Art Exhibition*, in "The Outlook", 29 marzo 1913, pp. 718-719.

Rosenberg, Harold, *La tradizione del nuovo*, trad. it. di Gian Piero Brega, Feltrinelli, Milano 1964 (ed. or. *The Tradition of the New*, Grove Press, New York 1961).

Rosenberg, Harold, *L'oggetto ansioso*, trad. it. di Gabriella Drudi, Bompiani, Milano 1967 (ed. or. *The Anxious Object: Art Today and Its Audience*, Horizon press, New York 1964).

Rossini, Elsa, *Come James Dean, l'uccise la passione dei «mostri d'acciaio»*, in "La gazzetta del mezzogiorno", Lunedì 28 luglio 1969, p. 11.

Rossi Pinelli, Orietta, *Marisa Volpi e la scuola*, relazione inedita presentata nelle *Giornate per Marisa Volpi* in occasione della mostra a cura di Antonella Sbrilli, Michela Santoro e Stella Bottai, *Lo studio di Marisa Volpi. Arte, critica, scrittura*, (Roma, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, 20 aprile-15 maggio 2017), 13 maggio 2017.

Rubin, William, *Jackson Pollock and the Modern Tradition, Part I-IV*, in "Artforum", v. 5, n. 6-9, febbraio-maggio 1967.

Rubiu, Vittorio, *Espressionismo a Firenze*, in "Il punto", 20 giugno 1964, p. 20.

Rubiu, Vittorio, *"Minimalisti" a Roma: Tubi e colonne di luce*, in "Corriere della sera", 15 giugno 1969, p. 12.

Rubiu, Vittorio, *SAMUEL MONTEALEGRE - Galleria Editalia - Via del Corso 525*, in "Il Mondo", anno XXVII, n. 23, 5 giugno 1975, p. 74.

Russo, Valentina, *Libri. Pratiche artistiche ed editoriali a Torino nei decenni Sessanta e Settanta*, tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, (Roma, Università degli studi Roma Tre), tutor prof.ssa Laura Iamurri, XXVI ciclo, A.A. 2013-2014.

Sanfilippo, Antonio, *Contro il dogmatismo*, in "Avanti!", 16 novembre 1963, p. 3.

Santomaso, Giuseppe, *Non si può opporre ad una visione aperta un chiuso orizzonte*, in "Avanti!", 17 novembre 1963, p. 3.

Sarkamy-Perret, Juditte, *USA. Cinema a New York. Interviste a Jonas Mekas, Harry Smith, Gregory Markopoulos, Andy Warhol, Stan Vanderbeek, Stan Brackage*, in "marcatré", n. 19/20/21/22, aprile 1966, pp. 83-93.

Sbrilli, Antonella, *Marisa Volpi: legami a doppio filo tra pittura, scrittura, lettura*, in Maura Pozzati (a cura di), *Artiste della critica*, Corraini, Mantova 2015, pp. 78-91.

Sbrilli, Antonella, *Ricerca e narrazione. La storia dell'arte di Marisa Volpi*, in Manuel Barrese, Riccardo Gandolfi, Maria Onori (a cura di), *Le storie dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, atti della giornata di studi (Roma, Università La Sapienza, 19 novembre 2014), Edizioni Nuova Cultura, Roma 2017, pp. 63-72.

Scarpitta, Salvatore, *I corridori di Scarpitta*, in "QUI arte contemporanea", n. 4, novembre 1967, pp. 25-26.

Scialoja, Toti, *Sezione di una scheda intitolata: «domani...»*, in "Avanti!", 15 novembre 1963, p. 3.

Sciolla, Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995.

Sciolla, Gianni Carlo (a cura di), *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, atti del convegno (Torino 3-5 ottobre 2002) Skira, Milano 2003.

Seitz, William C., *The art of assemblage*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 4 ottobre-12 novembre 1961), Doubleday and Company, New York 1961.

Seitz, William C., *The responsive eye*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 23 febbraio-25 aprile 1965), Museum of Modern Art, New York, 1965.

Siligato, Rossella, *I dibattiti degli anni sessanta*, in Maurizio Calvesi e Rossella Siligato (a cura di), *Roma anni '60. Al di là della pittura*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1990-febbraio 1991), Edizioni Carte Segrete, Roma 1990, pp. 43-47.

Sinisgalli, Leonardo, *Come si fabbrica un buon pittore*, in "Tempo", 7 marzo 1970, p. 80.

Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Edizioni Librarte, Roma 1976.

Soddu, Paolo (a cura di), *Giulio Einaudi nell'editoria di cultura del novecento italiano*, atti del convegno (Torino 25-26 ottobre 2012), Leo S. Olschki, Firenze 2015.

Sontag, Susan, *Contro l'interpretazione*, trad. it. di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967 (ed. or. *Against Interpretation*, Ferrar, Straus & Giroux, New York 1964).

Sontag, Susan, *Note su "Camp"*, in Ead., *Contro l'interpretazione*, trad. it. Di Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967 (ed. or. *Against interpretation and other essay*, Ferrar Straus & Giroux, New York 1964), pp. 359-383.

Spadoni, Claudio, *Da Renoir a De Staël: Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio-30 giugno 2003), Mazzotta, Milano 2003.

Spiteris, Tony, *Arte dopo il 1945. Grecia*, trad. it. di Francesco Golisano, Edizioni Cappelli, Bologna 1971.

Szeemann, Harald (a cura di), *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works, concepts, processes, situations, informations*, catalogo della mostra (Bern, Kunsthalle Bern, 22 marzo-27 aprile 1969) Kunsthalle Bern, Bern 1969.

Tabbat, David, *The Eloquent Eye: Roberto Longhi and the Historical Criticism of Art*, in "Paragone", anno XLVII, n. 557-559-561, luglio-settembre-novembre 1996, pp. 3-27.

Tapié, Michel, *Un art autre*, Gabriel Giraud, Paris 1952.

Tomassoni, Italo, *Arte dopo il 1945. Italia*, Edizioni Cappelli, Bologna 1971.

Trini, Tommaso, *Mostre a Torino, Roma, Milano*, in "Domus", n. 489, maggio 1970, pp. 45-46.

Trucchi, Lorenza, *Mostra di litografie di Jean Dubuffet*, catalogo della mostra, Libreria Einaudi, Roma 6 novembre 1962.

Trucchi, Lorenza, «*Qui arte contemporanea*», in "Momento sera", Sabato 21-Domenica 22 gennaio 1967, p. 10.

Trucchi, Lorenza, *Rosenberg e «L'oggetto ansioso». Dall'ansia alla facilità*, in "La Fiera Letteraria", Giovedì 2 marzo 1967, p. 24.

Trucchi, Lorenza, *Terza dimensione a «Qui arte contemporanea»*, in "Momento sera", Venerdì 14-Sabato 15 luglio 1967, p. 9.

Trucchi, Lorenza, *Fabro, Paolini, Kounellis a «Qui arte contemporanea»*, in "Momento Sera", Venerdì 10-Sabato 11 maggio 1968, p. 11.

Trucchi, Lorenza, *Carrino e Battaglia a «Qui arte contemporanea». Mochetti alla Salita*, in "Momento Sera", Venerdì 29-Sabato 30 novembre 1968, p. 9.

Trucchi, Lorenza, *Toti Scialoja a «Qui arte contemporanea»*, in "Momento Sera", Venerdì 21-Sabato 22 marzo 1969, p. 9.

Trucchi, Lorenza, *Il Kandinsky di Marisa Volpi Orlandini*, in "Momento Sera", Venerdì 21-Sabato 22 marzo 1969, p. 9.

Trucchi, Lorenza, *Il "Kandinsky" di Marisa Volpi Orlandini*, in "QUI arte contemporanea", n. 5, marzo 1969, p. 57.

Trucchi, Lorenza, *Hafif a «Qui arte contemporanea»*, in "Momento sera", Venerdì 4-Sabato 5 luglio 1969, p. 8.

- Trucchi, Lorenza, *Paolini a «Qui arte»*, in “Momento Sera”, Sabato 31 gennaio-Domenica 1 febbraio 1970, p. 8.
- Trucchi, Lorenza, *Morales a “Qui Arte Contemporanea”*, in “Momento sera”, Venerdì 20-Sabato 21 novembre 1970, p. 12.
- Trucchi, Lorenza, *Burri con la sua grafica a «Qui arte contemporanea»*, in “Momento Sera”, Venerdì 8-Sabato 9 gennaio 1971, p. 12.
- Trucchi, Lorenza, *Accardi al Qui Arte Contemporanea*, in “Momento sera”, Venerdì 12-Sabato 13 marzo 1971, p. 11.
- Trucchi, Lorenza, *Arte in USA dopo il 1945*, in “Momento Sera”, Martedì 27-Mercoledì 28 luglio 1971, p. 13.
- Trucchi, Lorenza, *Battaglia a “Qui Arte Contemporanea”*, in “Momento Sera”, Venerdì 5-Sabato 6 maggio 1972, p. 12.
- Trucchi, Lorenza, *Lecture: L'arte domani*, in “Momento Sera”, Venerdì 5-Sabato 6 maggio 1972, p. 12.
- Trucchi, Lorenza, *Sadun alla Medusa*, in “Momento Sera”, Venerdì 9-Sabato 10 giugno 1972, p. 15.
- Trucchi, Lorenza, *Continuità della pittura*, in “QUI arte contemporanea”, n. 8, giugno 1972, pp. 52-54.
- Trucchi, Lorenza, *“Glossario” a Qui Arte Contemporanea*, in “Momento Sera”, Giovedì 28-Venerdì 29 giugno 1973, p. 8.
- Trucchi, Lorenza, *Maestri surrealisti a “Qui arte contemporanea”*, in “Momento Sera”, Giovedì 27-Venerdì 28 dicembre 1973, p. 8.
- Trucchi, Lorenza, *All'Editalia Trotta*, in “Momento Sera”, Mercoledì 17-Giovedì 18 Aprile 1974, p. 7.
- Trucchi, Lorenza, *Dorazio a Todi*, in “Momento sera”, Mercoledì 16-Giovedì 17 aprile 1975, p. 7.
- Trucchi, Lorenza, *Cinque vie dell'astrattismo all'Editalia*, in “Momento Sera”, Mercoledì 17-Giovedì 18 dicembre 1975, p. 7.
- Trucchi, Lorenza, *Santomaso all'Editalia*, in “Momento sera”, Venerdì 12-Sabato 13 novembre 1976, p. 11.
- Trucchi, Lorenza, *Sadun a Palazzo Barberini*, in “Momento Sera”, Mercoledì 12-Giovedì 13 gennaio 1977, p. 6.
- Trucchi, Lorenza, *La vita mentale degli oggetti dipinti. Marisa Volpi ha scritto un illuminante saggio per un volume dedicato ai disegni di Arnold Boecklin*, in “Il Giornale”, 16 gennaio 1983.
- Trucchi, Lorenza, *Galleria editalia 1966-1986*, in *Qui arte contemporanea venti anni*, catalogo della mostra, Galleria Editalia-QUI arte contemporanea, n. 104, Roma 3 dicembre 1986-7 gennaio 1987.

Trucchi, Lorenza, *1957-2004. Cinquant'anni d'arte italiana nelle cronache di Lorenza Trucchi*, Marsilio, Venezia 2009.

Turcato, Giulio, *L'invenzione neo-gestaltica*, in "Avanti!", 6 dicembre 1963, p. 3.

Valeri, Stefano (a cura di), *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma, Università La Sapienza, 26-28 febbraio 2003), supplemento al n. 112 della rivista "Storia dell'arte", Cam Editrice, Roma 2005.

Vedova, Emilio, *A carte scoperte*, in "Avanti!", 11 dicembre 1963, p. 3.

Verdone, Mario, *Consuntivi dell'Espressionismo*, in "Palatino", Roma agosto-dicembre 1965, pp. 201-206.

Veneri, Quinto, *Le avventure dell'arte della storia e del cinema*, in "Gazzetta di Reggio", Reggio Emilia 9 maggio 1965.

Venturoli, Marcello, *La solitudine dell'uomo nella pittura di Ben Shahn*, in "Paese sera", martedì 24-mercoledì 25 aprile 1962, p. 3.

Venturoli, Marcello, *Nuovo incontro italiano con Ben Shahn*, in "Comunità-Milano", luglio-agosto 1962, pp. 58-66.

Veronesi, Giulia, *Su qualche mostra dell'estate italiana*, in "Op. cit.", n. 10, 1967, pp. 53-59.

Vettese, Angela, *La critica d'arte. I luoghi di un'autoriflessione*, in Francesca Alfano Miglietti (a cura di), *Arte in Italia 1960-1985*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988, pp. 23-39.

VIII Premio Termoli, catalogo della mostra (Termoli, Palazzo del comune, agosto 1963), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963.

Vinca Masini, Lara, *La XIV Mostra del Fiorino come proposta di attualità*, in "Avanti!", 8 giugno 1963, p. 3.

Vinca Masini, Lara, *Bilancio di un'estate: dalla IV Biennale di San Marino alla rassegna aquilana. Aspetti dell'arte contemporanea*, in "Avanti!", 3 settembre 1963, p. 3.

Vinca Masini, Lara, *Stagione espressionista a Firenze*, in "D'Ars Agency", 23 aprile-20 giugno 1964, pp. 81-85.

Vinca Masini, Lara, *Per un bilancio sull'espressionismo?*, in "Avanti!", 3 giugno 1964, p. 3.

Vinca Masini, Lara, *Espressionismo a Firenze*, in "Avanti!", Roma 16 giugno 1964, p. 3.

Visentini, Gino, *Nelle sale di Palazzo Strozzi la parabola dell'Espressionismo*, in "Il Messaggero", Sabato 23 maggio 1964, p. 3.

Vivaldi, Cesare, *L'ultimo Scialoja*, in "Avanti!", Sabato 22 marzo 1969, p. 5.

Vargas, Miklos N. (a cura di), *Intervista a Marisa Volpi*, in "Gala International", anno XV, n. 86, febbraio 1978, p. 26.

Volpi, Marisa, *Artisti contemporanei. Saggi*, a cura di Simonetta Lux con Ester Coen e Daniela De Dominicis, Il Bagatto, Roma 1985.

Volpi, Marisa, *Artisti contemporanei. Profili*, a cura di Simonetta Lux con Ester Coen e Daniela De Dominicis, Il Bagatto, Roma 1986.

Volpi, Marisa, *Artisti contemporanei. Interviste*, a cura di Simonetta Lux con Ester Coen e Daniela De Dominicis, Il Bagatto, Roma 1986.

Volpi, Marisa, *Il maestro della betulla*, Vallecchi, Firenze 1986.

Volpi, Marisa, *Nonamore*, Mondadori, Milano 1988.

Volpi, Marisa, *Il Millenovecentosessanta*, in Plinio De Martiis (a cura di), *Millenovecentosessanta*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Netta Vespignani, febbraio 1990), Società Editrice Umberto Allemandi, Torino 1990, pp. 7-12, ora in Marisa Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, a cura di Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, Lithos, Roma 2008, pp. 202-206.

Volpi, Marisa, *Giulio Carlo Argan. Il mistero che saliva in cattedra: una testimonianza*, in "Il Giornale", 13 novembre 1992, ripubblicato, con il titolo *Ricordo di Argan*, in Stefano Valeri (a cura di), *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, atti del convegno (Roma, Università La Sapienza, 26-28 febbraio 2003), supplemento al n. 112 della rivista "Storia dell'arte", Cam Editrice, Roma 2005, pp. 25-26, poi in Marisa Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, a cura di Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, Lithos, Roma 2008, pp. 303-304.

Volpi, Marisa, *La casa di via Tolmino*, Garzanti, Milano 1993.

Volpi, Marisa, *Cavaliere senza destino*, Giunti, Firenze 1993.

Volpi, Marisa, *Il Condor*, Giunti, Firenze 1994.

Volpi, Marisa, *Congedi*, Giunti, Firenze 1995.

Volpi, Marisa, *Fatali stelle*, Longanesi, Milano 1998.

Volpi, Marisa, *Fuoco inglese*, Edizioni Medusa, Milano 2001.

Volpi, Marisa, *Una testimonianza autobiografica*, in Laura Iamurri e Sabrina Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, atti del convegno (Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 25-26 gennaio 2001) Meltemi Editore, Roma 2001, pp. 169-180.

Volpi, Marisa, *Arnold Böcklin*, in "Art Dossier", n. 165, Giunti, Firenze marzo 2001.

Volpi, Marisa, *Fonti biografiche e autobiografiche delle vite dei pittori come identità di genere*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", n. 2, Carocci, Roma 2002.

Volpi, Marisa, *Longhi e l'arte contemporanea*, in Claudio Spadoni (a cura di), *Da Renoir a De Staël: Roberto Longhi e il moderno*, catalogo della mostra (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 23 febbraio-30 giugno 2003), Mazzotta, Milano 2003, pp. 197-201, ora in Marisa Volpi, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, a cura di Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, Lithos, Roma 2008, pp. 279-284.

Volpi, Marisa, *Uomini*, Arnoldo Mondadori, Milano 2004.

Volpi, Marisa, *Carla Lonzi*, in Eugenia Roccella e Lucetta Scarazzia (a cura di), *Italiane. Dagli anni cinquanta ad oggi*, vol. 3, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 2004, pp. 154-158.

Volpi, Marisa, *Amnesia*, Edizioni della Cometa, Roma 2005.

Volpi, Marisa, *L'occhio senza tempo. Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, a cura di Antonella Sbrilli con Stella Bottai e Michela Santoro, Lithos, Roma 2008.

Volpi, Marisa, *Le ore, i giorni. Diari 1978-2007*, Medusa, Milano 2010.

Weller, Simona, *Il complesso di Michelangelo*, La Nuova Foglio, Roma gennaio 1976, pp. 50-53.

XIV mostra nazionale Premio del Fiorino, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 15 maggio-15 giugno 1963), Unione Fiorentina, Firenze 1963.

XXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Alfieri, Venezia 1950.

XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Alfieri, Venezia 1952.

XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1954, Stati Uniti d'America. Due Pittori - Tre scultori, Museum of Modern Art, Marchbanks Press, New York 1954.

XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1964. Stati Uniti d'America. Quattro Pittori Germinali (M. Louis, K. Noland, R. Rauschenberg, J. Jones). Quattro Artisti Più Giovani (J. Chamberlain, C. Oldenburg, J. Dine, F. Stella), catalogo a cura di Alan R. Solomon, The Jewish Museum, Clarke & Way, New York, 1964.

XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia 1966. Stati Uniti d'America. Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein, Jules Olitski, National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington 1966.

XXXV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 24 giugno-25 ottobre 1970), La Biennale di Venezia, Venezia 1970.

Zambianchi, Claudio, *Note su Giulio Carlo Argan e l'informale*, in Claudio Gamba (a cura di), *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, atti dei convegni (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei Palazzina dell'Auditorium, 19 novembre 2009 e Roma, Università La Sapienza, 9-11 dicembre 2010), Electa, Milano 2012, pp. 352-356.

Zambianchi, Claudio, *Riflesso nel tempo. Note sul senso della storia nell'opera di Giulio Paolini*, in *Giulio Paolini. Il passato al presente*, Fondazione Anna e Giulio Paolini, Corraini, Mantova 2016, pp. 7-42.

Zanchetti, Giorgio, *Premessa e profezia. Crisi della creatività, crisi della critica e relazione secondo Carla Lonzi*, in Cristina Casero e Elena Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno, i nuovi orizzonti, culturali ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 33-48.

Zevi, Adachiara (a cura di), *Lorri painting-collage*, (Roma, Casa della Città, 20 febbraio-17 marzo 1990), De Luca Edizioni d'Arte, Roma 1990.

Zevi, Adachiara, *Peripezie del Dopoguerra nell'arte italiana*, Torino, Einaudi 2006.

- Sitografia

<https://www.aaa.si.edu/collections>
<http://www.archivioluce.com>
<http://archivioaccardisanfilippo.it>
<http://www.archiviuncini.org>
<http://archivio.teatrostabiletorino.it>
<http://www.capti.it>
<http://www.fabiosargentini.it>
<http://www.fondazionepaolini.it>
<http://www.giulianobriganti.it>
<http://lichtensteinfoundation.org>
<http://www.marciyahafif.com>
<http://www.marisavolpi.it>
<http://www.mauriziomochetti.it>
<https://www.moma.org>
<http://www.notiziarioartecontemporanea.it>
<http://www.pierosadun.it>
<http://www.pietroconsagra.it>
http://www.quadriennalediroma.org/arbiq_web
<http://www.tanofesta.it>
<http://totiscialoja.it>
<http://turcato.org>
<http://sergiolombardo.it>

- Interviste radiofoniche

Intervista al critico d'arte Marisa Volpi, Rai Radio 1, *Che libri leggi?*, trasmissione radiofonica del 11 luglio 1993.

Intervista a Marisa Volpi, Rai Radio 3, *Radio3 Suite-Una vita in diretta*, trasmissione radiofonica del 18 settembre 1996.

Intervista a Marisa Volpi, Rai Radio 3, *Il novecento racconta*, trasmissione radiofonica del 13 ottobre 2001.

Biografia di Marisa Volpi, Rai Radio 3, *I luoghi della vita*, trasmissione radiofonica del 15 giugno 2003.

Marisa Volpi Uomini Mondadori, Rai Radio 3, *Fahrenheit*, trasmissione radiofonica del 3 maggio 2004.

Marisa Volpi ricorda Alberto Burri, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica del 10 novembre 2009.

Marisa Volpi ricorda Roy Lichtenstein, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica dell'11 novembre 2009.

Marisa Volpi ricorda Harold Rosenberg, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica del 12 novembre 2009.

Marisa Volpi ricorda Cesare Garboli, Rai Radio 3, *Il Terzo Anello-Mostri sacri*, trasmissione radiofonica del 13 novembre 2009.

