



MIMESIS / TRANSATLANTIC TRANSFERS. STUDI E RICERCHE INTERDISCIPLINARI

n. 4

Collana diretta da *Maria Cristina Iuli*

COMITATO SCIENTIFICO

Enrico Carocci (*Università degli Studi Roma Tre*), Simone Cinotto (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), David Forgacs (*New York University*), Eugenia Paulicelli (*The City University of New York*), Karen Pinkus (*Cornell University*), Roberto Rizzi (*Politecnico di Milano*), Gaia Caramellino (*Politecnico di Milano*), Paolo Scrivano (*Politecnico di Milano*), Lucy Maulsby (*Northeastern University*), Maria Antonella Pellizzari (*The City University of New York*)

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Marta Averna (*Politecnico di Milano*), Valeria Casali (*Politecnico di Torino*), Stefano Morello (*Università del Piemonte Orientale*), Giulia Crisanti (*Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo*), Giuseppe Gatti (*Università degli Studi Roma Tre*)

NARRAZIONI
ATLANTICHE
E ARTI VISIVE
1949-1972

Sguardi fuori fuoco,
politiche espositive, identità italiana,
americanismo/antiamericanismo

a cura di
Lara Conte e Michele Dantini

Il presente volume è pubblicato con il finanziamento del Miur – Prin 2017 e con il contributo dell'Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Editing, coordinamento e traduzioni del volume a cura di Michela Morelli (Università per Stranieri di Perugia)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Transatlantic Transfers. Studi e ricerche interdisciplinari*, n. 4
Isbn: 9791222305288

© 2024 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

SGUARDI FUORI FUOCO. UNA NOTA DI INTRODUZIONE AL LIBRO E UNA PROSPETTIVA DI LETTURA <i>Lara Conte</i>	7
AMICIZIA ITALO-SOVIETICA E ANTIAMERICANISMO IN ITALIA TRA CINQUANTA E SESSANTA <i>Michele Dantini</i>	29
DA CHIRURGO A <i>BRICOLEUR</i> : QUALCHE OSSERVAZIONE SULLE PRIME FORTUNE DI ALBERTO BURRI NEGLI STATI UNITI <i>Claudio Zambianchi</i>	55
GUERRA BIOLOGICA E ANTIAMERICANISMO NELLA CULTURA VISUALE ITALIANA DEL DOPOGUERRA <i>Martina Caruso</i>	77
L'INFLUENZA DELLA SCIENCE-FICTION AMERICANA SUL MOVIMENTO ARTE NUCLEARE <i>Lara Demori</i>	99
“ <i>FINIS EUROPAE?</i> ”. L'ANTIAMERICANISMO DELLA CRITICA INTORNO ALLA BIENNALE DEL 1958 <i>Elisa Bassetto</i>	117
“SENZA CROSTE, CORAZZE, O DIAFRAMMI, MA ANCHE SENZA RADICI”? TOTI SCIALOJA E NEW YORK NELLE PAGINE DEL <i>GIORNALE DI PITTURA</i> <i>Maria De Vivo</i>	137
PIERO DORAZIO, “AMBASCIATORE DELL'ARTE ASTRATTA” TRA ITALIA E STATI UNITI <i>Francesco Tedeschi</i>	155

LA MOSTRA <i>THE NEW REALISTS</i> : UNO SGUARDO FUORI FUOCO <i>Carla Subrizi</i>	171
TRA DIPLOMAZIA CULTURALE E CONTROCULTURA: EUGENIO BATTISTI, ALAN SOLOMON E LA MOSTRA <i>YOUNG ITALIANS</i> NEL 1968 <i>Raffaele Bedarida</i>	193
L'IDENTITÀ ITALIANA: APPUNTI PER UN ITINERARIO MULTIDISCIPLINARE A PARTIRE DAL 1972 <i>Gianpaolo Cacciottolo</i>	217

MARIA DE VIVO

“SENZA CROSTE, CORAZZE, O
DIAFRAMMI, MA ANCHE SENZA RADICI”?

Toti Scialoja e New York nelle pagine
del *Giornale di pittura*

C'è bisogno di coraggio per volere la ripetizione [...]
Sì, senza neanche una ripetizione cosa sarebbe poi
la vita?

Søren Kierkegaard, *La ripetizione*, 1843

Epos

Il legame che Toti Scialoja costruisce e consolida con il mondo artistico newyorchese è un anello emblematico sia della catena di scambi transatlantici avviati nel secondo dopoguerra che della loro sedimentata narrazione. Nell'ambiente romano, dove pure avverte un certo disagio¹, l'artista è parte di una sfera di relazioni in cui risulta naturale, almeno quanto è ritenuto salvifico e liberatorio, documentarsi e discutere di cultura e arte americane. L'attività di traduttrice e agente letterario, prima che di critica d'arte, della sua compagna Gabriella Drudi², l'assidua frequentazione del fotografo e critico Milton Gendel corrispondente per “Art News”³, la conoscenza della

1 Idiosincrasie e dissapori con il mondo culturale e artistico romano sono il movente di sfoghi e accorate riflessioni puntualmente annotati nelle pagine, e tra le righe, del *Giornale di Pittura*. Un esempio emblematico è registrato in un frammento risalente a maggio del 1956. Si veda: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, Quodlibet, Macerata 2022, p. 50.

2 Con sua sorella Lucia (Tatina) e Fabio Coen, Gabriella Drudi apre a Roma, nel 1946, l'Agenzia letteraria DAIS che si occupa di promuovere in Italia autori come Graham Greene, Truman Capote, John Steinbeck, Tennessee Williams, William Burroughs e, allo stesso tempo, di estendere in America la conoscenza degli scrittori italiani Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Goffredo Parise, tra gli altri. Si veda: M. De Vivo, *Andare verso. La critica d'arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017.

3 Milton Gendel arriva a Roma alla fine del 1949 con una borsa di studio Fulbright. L'incontro con la coppia Scialoja-Drudi avviene tra il 1951 e il 1952 tramite William Demby, poeta afroamericano, marito di Tatina Drudi. Si ve-

critica Dore Ashton nel 1954, nonché gli scambi diretti o “via *air-mail*” con gli artisti – Afro, soprattutto – che hanno già familiarità con l’ambiente statunitense, favoriscono e di fatto preparano il primo viaggio in America nell’autunno del 1956, una fase in cui l’attenzione verso l’arte italiana ha già prodotto al di là dell’Atlantico esposizioni e acquisizioni da parte di musei e grandi collezioni private⁴. Scialoja arriva a New York con Gabriella Drudi per inaugurare la personale da Catherine Viviano, gallerista ed ex assistente di Pierre Matisse, nota per le attività di promozione degli artisti italiani intraprese nel 1950 con la mostra *Five Italian Painters*, nonché per il tiepido interesse verso gli “Irascibili”. L’*epos* di tale esperienza, durata circa due mesi e trascorsa più negli studi degli artisti e a contatto con le loro opere che a ossequiare e sostenere in incontri ufficiali un profilo atteso e spendibile di arte italiana⁵, confluisce interamente nel *Giornale*

dano: A. Iori (a cura di), *Intervista con Milton Gendel*, in B. Corà (a cura di), *Burri: Lo spazio di materia /tra Europa e Usa*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2016, pp. 318-324; B. Drudi, *Milton Gendel uno scatto lungo un secolo*, Quodlibet, Macerata 2017.

4 La trama delle relazioni qui soltanto elencate è stata in più occasioni oggetto di studio da parte di Barbara Drudi. Si vedano: B. Drudi, *Toti Scialoja e la pittura americana*, in F. D’Amico (a cura di) *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 2002, pp. 103-112; Ead., *Afro. Da Roma a New York 1950-1968*, Gli Ori, Firenze 2008. Proprio Afro, a partire dalla fine del 1953, è uno dei più assidui interlocutori di Scialoja; i due si scambiano costantemente “esperienza” e “pensieri” sulla pittura, come ha detto più volte Scialoja sintetizzando il loro rapporto. La mole di parole tra loro intercorse fino al 1959 ruota intorno l’ambiente artistico americano, la pittura d’azione, i premi, le occasioni espositive e il collezionismo americano. Nel loro fitto carteggio è interessante notare con quanta insistenza Scialoja faccia riferimento ad aspetti specifici riguardanti la pittura o quanto sia grande il desiderio di possedere materiale documentario per confrontarsi con le opere d’oltreoceano. Si veda: Fondazione Toti Scialoja, Roma, Archivio Fondazione Toti Scialoja, Fondo Toti Scialoja, *Corrispondenza/Afro*, b. 01, fasc. 07. Quanto alle mostre in America che hanno avuto come protagonisti artisti italiani, si rimanda a F. Tedeschi, F. Pola, F. Boragina (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell’America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d’Italia, Milano – Electa, Milano 2017 e in particolare si veda la sezione *L’America scopre l’Italia 1949-1968*.

5 Sulla fortuna dell’arte italiana in America e le attività delle gallerie che la promuovono, si rimanda a R. Bedarida, *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in F. Tedeschi F. Pola, F. Boragina, *op. cit.*, pp.117-132.

di Pittura a cui l'artista aveva cominciato a dedicarsi a partire dalla primavera del 1954. Lì, per un decennio, Scialoja raccoglie i suoi pensieri di pittore immerso nella pittura. Ha 40 anni.

In alcuni frammenti autografi del 1955, con quell'attitudine introspettiva che è cifra dell'intero giornale, si definisce un "non-precocce": un tratto di sé che, in vista delle note da inviare al critico Lionello Venturi, si ripromette di sviluppare insieme ad altri temi giudicati un ostacolo alla sua maturazione⁶. Insieme a una formazione poco canonica e a un'attività perseguita in più ambiti, la "non-precocità" è d'altra parte spia di una sfasatura temporale (non sarà l'unica) che incide sul mancato allineamento ai temi e alle questioni dominanti in Italia. Negli stessi anni in cui è in corso l'acceso dibattito tra realisti e astrattisti, ad esempio, Scialoja assume posizioni mai del tutto sovrapponibili o complici delle istanze in conflitto. È impegnato "a difendere la libertà dell'arte intesa come invenzione e sperimentazione" ma, analogamente, "porta avanti una pittura intimista, una pittura come liberazione dello spirito come confessione, pittura come ricerca di un'identità, pittura dunque come fatto individuale e personalistico"⁷. E anche laddove, come accade nel 1947 alla Galleria del Secolo di Roma, espone accanto ad Armando Ciarrocchi, Piero Sadun e Giovanni Stradone nella mostra *Quattro artisti fuori strada* curata da Cesare Brandi, non lo fa in nome di un comune far fronte. Quando gli artisti americani nel 1948 arrivano a Venezia alla corte di Peggy Guggenheim presentati da Giulio Carlo Argan, Scialoja è impegnato sia nella realizzazione di tre scenografie (*Rhapsody in blue*, un balletto di Aurel Milloss su musiche di Gershwin; *Les mariés de La Tour Eiffel* nella riedizione da Cocteau con la regia di Vito Pandolfi; *Marsia*, un balletto sempre di Milloss con musica di Dallapiccola) che a lavorare alle trasformazioni del "vecchio corpo della pittura"⁸ alla luce di quanto ha elaborato in occasione dei viaggi

6 Cfr. L. Venturi, *Toti Scialoja*, in "Commentari", a. VII, n. 2, aprile-giugno 1956, pp. 131-135. Gli ulteriori temi a cui Scialoja allude sono "l'antifascismo paralizzante", "la formazione letteraria in ambiente letterario" e la "perpetua adolescenza come difesa-rifugio rispetto ad una società rozza", si veda: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p.p. 529 e 532.

7 G. Bonini, *catalogo critico*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo della Pilotta, Parma – Grafiche STEP, Parma 1977, p. 146.

8 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 6.

a Parigi del 1947 e del 1948. Impegni differenti caratterizzati da una temperatura emotiva di opposta intensità: il successo dell'attività teatrale già intrapresa nel 1943 e tenuta in gran conto⁹, e il travaglio della ricerca artistica che sfocia nella prima crisi e nella conseguente rinuncia a partecipare alla Biennale di Venezia del 1948, l'edizione in cui viene conferito il premio per la pittura a Giorgio Morandi.

Laboratorio

Risale alla fine degli anni Quaranta l'inizio del "lungo laboratorio"¹⁰ i cui esiti, frutto di una ricerca dalle molte e incerte direzioni e tuttavia aperta verso la cultura artistica europea¹¹, conducono l'artista a ridosso del 1954 a eliminare ogni impaccio figurativo e a costruire una nuova intelaiatura compositiva, premessa necessaria ai successivi passaggi.

[...] La crisi (il ritardo, la battuta censurata) del 1948. Dopo otto mesi di non pittura la fuga a Parigi, per salvarmi. E un riprendere umile, faticato (ma in realtà pigro, incerto), l'imbocco della strada sbagliata [...]. Poi nel '49 il primo passo importante: la liberazione dalla posizione di soggezione ottica, di passivo naturalismo. [...]

Finalmente intendo il significato dello spazio moderno, attraverso il Cubismo analitico come lezione assoluta e necessaria come [*pragmatica sanctio*], abbandono la figuratività mitica e favolosa, il culturalismo, ecc. Pittura diventa vita, espressione di me intero, comunicazione contatto con la [sostanza] vera e profonda delle cose, la realtà. Divento un pittore.¹²

Come si evince dall'esempio autografo citato, le pagine che compongono il *Giornale* analizzano con piglio severo ogni passo, ma sono tanto di più di una confessione meditata: accompagnano una fase di "rinascimento"¹³ e di crescita, offrendo un'indagine tenacemente legata all'esperienza individuale che non smette mai di in-

9 Cfr. T. Scialoja, *Discorso sulla pittura, la musica, e il teatro*, in "L'Immagine", a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98.

10 F. D'Amico, *Scialoja. Le Carte*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, p. 23.

11 Cfr. G. Bonini, *catalogo critico*, in A.C. Quintavalle, *op. cit.*, p. 152.

12 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 533.

13 Ivi, p. 531.

terrogarsi e confrontarsi con le vicende del mondo artistico italiano e internazionale. Un ragionare fittissimo, dove i piani – quello intimo del proprio travaglio creativo, quello mondano, diviso tra palesi insofferenze e accesi entusiasmi, quello procedurale, segnato dall'introduzione di nuove tecniche (l'uso dello straccio, la "scoperta" delle *Impronte*) e quello critico, stupefacente per gli affondi monografici e gli attraversamenti della storia dell'arte moderna – non sono scindibili, si condizionano piuttosto, alimentandosi o placandosi reciprocamente. In tale intreccio di biografia, pensiero e pratica pittorica, il rapporto con la città di New York e la sua scena artistica di punta è emblematicamente eloquente proprio perché è tra i più indicativi nel restituire sia il moto di "oscillazione" transatlantica che Scialoja mette in atto, che la complessità del sostrato con cui la "lezione di libertà"¹⁴ si confronta.

Il "dopo" che l'esperienza newyorchese determina, non va ricondotto solo alla discendenza dai pittori americani o a una annessione alle voci critiche lì dominanti (peraltro mai direttamente nominate), ma va opportunamente inquadrato alla luce di una interrelazione asistemica in cui le esperienze pittoriche e teatrali pregresse, la cultura maturata in un esteso campo di conoscenze letterarie e filosofiche di matrice soprattutto europea, insieme alle urgenze avvertite in quel frangente (sperimentare le dinamiche del "gesto" estenuandolo e poi ritmandolo, ad esempio), si misurano con procedure e vicende apprese e vissute in prima persona. Scialoja, lo ha dichiarato più volte, non è alla ricerca di un "modo di pittura, ma un modo di esistere nella pittura", né considera assimilabile a uno "stile" ciò che lì ha visto.

Certo, lo ha detto D'Amico, Scialoja non si è mai preoccupato "di nascondere l'intensità delle sue emozioni americane. Ai suoi occhi, quella preoccupazione sarebbe stata frutto di un'inutile malizia"¹⁵. Intorno a quelle vicende, anzi, ha orientato una parte della sua auto-narrazione e delle attività compiute al di fuori della redazione del *Giornale* di cui il numero di "Arti Visive" dell'estate del 1957 dedicato alla pittura di Arshile Gorky "fiorita all'incrocio di varie culture

14 Ivi, p. 110.

15 F. D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja: l'evento, la vita, la forma*, catalogo della mostra, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini, Modena – ed. CoopTip, Modena 1987, p. 7.

che rifluiscono tutte nell'unico crogiuolo di una città immensa, lievissima, libera e disancorata"¹⁶ è stato solo il primo illuminante esito¹⁷.

La possibilità, oggi, di analizzare il *Giornale* nella sua integrale consistenza spinge a esaminarne ulteriormente il senso e a concentrarsi, in questa sede, su alcuni specifici aspetti dei tanti che il tema americano implica.

Divenute tutte accessibili, le pagine dedicate a questo snodo rendono più vivida, proprio perché la acutizzano, la varietà di sentimenti e "sintomi" che tale esperienza procura raccontando più diffusamente della seduzione e della magia esercitate da una terra sconosciuta, del vigile innamoramento, della disillusione emersa sul finire del decennio Cinquanta che si tramutano in una sorta di tradimento al tempo del secondo soggiorno quando la scena artistica e la città stessa sono sensibilmente cambiate. Vista poi la frequenza con cui l'artista si premura di rispondere alle critiche che gli vengono mosse e di chiarire, prima a se stesso, la sua identità in rapporto alle definizioni di arte "italiana", "europea", "americana" – chi non vuole essere, chi ritiene di essere o cosa gli si imputa di essere –, i frammenti fanno spesso riferimento a una genealogia che ha le sue radici nelle avanguardie europee e una sua prosecuzione carica "di vita impreveduta"¹⁸ nell'arte della Scuola di New York. C'è ancora un elemento da considerare: il *Giornale* è il luogo di un "pensiero in atto" che si alimenta di pittura e che nella pittura trasfigura non secondo leggi consequenziali. La trasmissione della coscienza sulla tela o il costante richiamo alla moralità sono qualità inerenti all'atto pittorico che nulla hanno a che fare con la dimensione sociale¹⁹.

16 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 76.

17 Due esempi della narrazione improntata sul legame con l'arte americana sono costituiti dalla retrospettiva tenutasi a Parma nel 1977 a cura di Arturo Carlo Quintavalle costruita intorno questo focus di ricerca il cui catalogo ospita il primo, consistente, nucleo del *Giornale di pittura* ritagliato su tale rapporto e l'edizione del *Giornale* realizzata per Editori Riuniti nel 1991, dove il primo celebrato soggiorno americano, a differenza del secondo reso con toni più disillusi, ha uno spazio notevole nella selezione operata sui frammenti.

18 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 13.

19 Scialoja costruisce l'analisi della sua pittura come dell'arte degli espressionisti astratti intorno all'idea di pittura come atto morale. Si veda, tra i numerosi esempi, il frammento 58 del 1958 sulla moralità della pittura americana, ivi, pp. 218-219.

Il tenore filosofico emerge altresì nel lessico fenomenologico (i rinvii al “corpo vivente”, la realtà che è carne, l’insistenza tattile e i gesti – appoggiare, premere, schiacciare, imprimere – grazie ai quali istituisce progressivamente un contatto diretto e assoluto con la tela, ne sono un inequivocabile indice), a cui si vanno ad affiancare rimandi sia a Kierkegaard, quando a essere indagato e analizzato è il senso della ripetizione, che ai protagonisti del dibattito di ambito pragmatista, John Dewey *in primis*.

Definizioni

Quando nel 1955 Milton Gendel scrive di Scialoja per “Art News” utilizza, nell’introdurlo al pubblico americano, la definizione di “european painter”²⁰. È una definizione che gli consente di restituire, condensandoli, l’ampiezza di riferimenti che la sua arte propone così come la distanza dalle angustie della scena nazionale²¹. Nel *Giornale* sono non a caso numerosi i commenti sulle ristrettezze e sull’insufficienza dello stato della cultura italiana ritenuta “imbalsamata”, “provinciale”, “tronfia”, tanto per citare alcuni degli sconcertanti giudizi formulati. Le critiche procedono parallelamente alla presa di distanza dalla rappresentazione – “ora che non dipingo più fuori di me, ma dipingo me stesso con me”²² – e dai gruppi artistici in cui ideologia e schemi politici si sostituiscono alla coscienza individuale e al suo darsi spazio sulla tela. Ugualmente stigmatizzate – “nulla è più grottesco” – sono le cattive pratiche derivanti dalla “retorica astratta” ovvero “l’uso che certi pittori fanno in Italia della pittura astratta servendosene come di un drappo bizzarro per ammantare la loro volontà di potenza, la loro demiurgia, il loro romanticismo narcisistico. La pittura astratta pretende uno strugimento una fede nell’uomo”²³. Valuta poi parziale, e in questo affiora una certa distanza con quanto praticato da alcuni artisti astratto-concreti riuniti da Venturi, il solo richiamo alla memoria come *incipit* del suo dipingere. Ad aprile del ‘55 Scialoja annota:

20 Cfr. M. Gendel, *Scialoja paints a picture*, in “Art News”, vol. 54, n. 4, 1955, pp. 43-48.

21 *Ibidem*.

22 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 25.

23 Ivi, p. 70.

Quando mi chiedono: cosa ti muove a dipingere? [...] Dico: è la memoria di una cosa vista, una forma, un accordo che mi colpirono ieri o un mese fa per la strada. È il riaffiorare di un luogo lontano, l'impronta di un colore che si riaccende, un moto dell'animo che sente la sua corrispondenza in una linea. Un'ombra sulla tela, le tracce di una pittura scancellata, il riemergere di una macchia di tono nella preparazione, che danno lo spunto e fanno nascere il quadro. O un modo di reagire alla pittura di ieri, una storia interna che si sviluppa da un quadro all'altro [...]. In ognuna di queste risposte è una parte di vero ma anche qualcosa di estremamente non sufficiente.²⁴

Un giudizio severo viene espresso anche nei confronti di Cesare Brandi, reo di aver assunto nelle sue teorie posizioni retrive nei confronti delle avanguardie storiche (“grottesco porsi ‘al di sopra’, giudicare la storia alla Brandi, decretare la fine dell'avanguardia e altre castronerie”²⁵). Il critico che pure aveva sorvegliato e guidato (nel segno di Morandi) i suoi passaggi inquieti degli anni Quaranta – il denso carteggio intercorso tra i due così come la collaborazione alla rivista “L'Immagine” ne sono una prova lampante –, è successivamente oggetto di attacchi più rancorosi a causa del “bel colpo all'italiana”²⁶, ovvero il mancato invito alla Biennale di Venezia del 1960 a dispetto del coinvolgimento di un nutrito gruppo di artisti: una frattura che non si rimargina neanche quando Brandi lavora a un ripensamento dell'Astrattismo in *Teoria generale della critica*²⁷. Più avanti, quasi in conclusione di diario, tocca a Giulio Carlo Argan divenire oggetto delle sue amare considerazioni²⁸.

Di fronte a uno scoramento così evidente, Scialoja si dà la possibilità di posizionarsi in un largo orizzonte definendosi come “europeo”, quando avverte la necessità di iscriversi nella linea evolutiva cominciata con le avanguardie storiche e “americano” quando si sente investito da quella “responsabilità nuova” che “quasi per una segreta ed inattesa consegna”²⁹ gli artisti oltreoceano hanno accolto in nome

24 Ivi, p. 21.

25 Ivi, p. 9.

26 Ivi, p. 360.

27 Cfr. M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004.

28 Il riferimento ad Argan risale al dicembre 1963 quando le contestazioni post congresso di Verucchio sono già in corso. Si veda: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 507, dove Scialoja usa le citazioni da Carlos Santayana e Julius R. Oppenheimer per far riferimento al potere e ai limiti della critica.

29 Ivi, p. 86.

della libertà. Nel 1959, quando la pratica delle “impronte” è ampiamente sperimentata e la ripetizione ne è la struttura, userà proprio tale termine per definire l’evoluzione del rapporto: “La mia pittura è americana in questo: che è veramente e ancora attivamente europea. La mia pittura è europea secondo la ripresa e ripetizione americana”³⁰. Nel susseguirsi dei frammenti a partire dal ‘56, in ogni caso, si registra un confronto sempre più oppositivo tra Italia, Francia e USA che lo induce a chiarire maggiormente le motivazioni delle sue predilezioni:

Nel caso della pittura americana l’eccitante per me è il suo “pensiero”, l’idea di fondo che la anima. L’universale non è un “dato” ma un processo, ha scoperto l’uomo moderno. La pittura americana introduce ritmicamente a questo processo, a un assoluto ritmico che nasce come un proporre, un fare, un produrre, una attività scorrente continuamente rinnovata, una ipotesi costruita via via con le sue parole e non prima. La pittura francese propone invece un catalogo di piccoli paradisi raggiunti e conchiusi, piccoli orti, domini esclusivi.³¹

È in nome di queste posizioni che a novembre del ‘57 Scialoja pronuncia parole dure contro la deriva nazionalista della rivista “Art News”:

Quando un certo tipo di snobismo si incupisce e drammatizza, assumendo ruoli più altamente responsabili, assume una sorta di stolta e fanatica ferocia. [...] Gli editoriali del direttore sono oggi quanto di più offensivo all’intelligenza, alla spregiudicata universalità degli artisti che hanno fatto la fama della scuola di New York e quindi della rivista. Un così cieco o sordido nazionalismo isolazionista, imperialismo e razzismo culturale posti oggi a baluardo di un movimento artistico nato proprio sotto il segno dell’uomo moderno, di una coscienza che non sopporta frontiere, né schemi, né miti ma soltanto la presenza del suo nudo esistere come unicità e come comunità universale; un simile baluardo edificato con concetti che risvegliano in noi i tristi vaniloqui di Goebbels o di Soffici indica o che il movimento pittorico in America è già morto o se ancora qualcosa ne sopravvive, sarà soffocato ben presto. Protezioni come quelle di Art News potrebbero avvelenare cicli d’arte ben altrimenti importanti.³²

30 Ivi, p. 319.

31 Ivi, p. 164.

32 Ivi, p. 171. Va notato che il vicedirettore della rivista Thomas B. Hess, a cui Scialoja era stato introdotto tramite Milton Gendel, aveva avuto un ruolo importante durante il primo soggiorno newyorchese del 1956.

Maestri

Scialoja non fa mistero dei suoi personali riferimenti: “non ho mai avuto paura di avere dei maestri: Soutine, Morandi, il Cubismo analitico, Kandinskij. I maestri che un artista si sceglie non possono depauperarlo, se è un artista”³³ ma, dopo che il tono di derivazione morandiana “si è evoluto in luce” e “la rottura dell’involucro geometrico”, grazie alla lezione cubista, lo ha condotto a un segno “intriso della mia narrazione”³⁴, si dispone ad accogliere molto altro. Le circostanze in cui tale processo prende avvio hanno un *incipit* epigrafico: “tutto quello che conosco degli artisti americani è manifestamente di derivazione europea”³⁵, scrive a novembre del 1954, elencando quanto si può facilmente riscontrare – Soutine e Hartung, Picasso e Braque, Klee e Kandinskij – in quelle che sono per lui, a questa altezza cronologica, soltanto “immagini” americane viste in cataloghi tanto cercati e sulle riviste. Pur ritenendole “sempre irrisolte, morbosamente invischiate nei loro stessi problemi, tormentate in ogni punto da assilli e irrisolutezze”³⁶, sono premessa di nuovi scenari: “sembra che quelle tele fermentino, che quelle immagini imputridiscano nella loro consistenza ‘formale’; e sembra che si sfascino e vadano a pezzi, attraverso di loro, molte delle nostre vecchie convenzioni”³⁷. Una volta giunto a New York, il vitale sconquasso preannunciato in arte si estende anche alla scoperta della città a partire dalla constatazione di qualità miracolose che ridonano giovinezza³⁸. All’evidente mitizzazione, che si allinea alla visione salvifica dell’America all’epoca molto diffusa³⁹, si unisce la consapevolezza, forse la speranza, di aver individuato un approdo dove potersi esprimere senza il peso del passato e senza corazze o diaframmi. Si collocano in quest’ambita condizione l’osservazione per l’arte di Gorky, Pollock, Rothko, de

33 Ivi, p. 49.

34 *Ibidem*.

35 Ivi, p. 12.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 13.

38 Cfr. Ivi, pp. 72-73.

39 Cfr. F. Tedeschi, *La “Riscoperta dell’America” nell’arte italiana del Novecento*, in Id., F. Pola, F. Boragina, *op. cit.*, p. 16. Dello studioso si veda anche Id., *“Il vuoto dietro e il vuoto davanti”*. *Oltre l’italianità e l’americanismo: la rotta Roma-New York nell’esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in L. Conte, M. Dantini (a cura di), *Arte italiana post-bellica*, “Predella”, n. 11, 2015, pp. 37-48.

Kooning – i più citati da Scialoja – e la lettura del loro lavoro, che precede di qualche anno quella di molta critica italiana ma con un ulteriore vantaggio: l'intensità di uno sguardo interno alla pratica dell'arte⁴⁰. Colpisce, inoltre, che nelle pagine si alluda a una organicità e a una sintomatologia quando al centro ci sono la città e l'artista (“una pelle che si sbuccia”, “una crosta che si solleva”, i sensi che si compromettono, “la frantumazione”, le vertigini, etc.). È una tendenza che diventa particolarmente manifesta nel secondo soggiorno del 1960, quando tutto per Scialoja ha un sapore diverso e constatarlo fa grondare di amarezza il racconto: “le veloci cerimonie di cui sono intessute le nostre giornate, i convenevoli iridescenti, i meccanismi, caricati fino a spezzare le molle [...]”⁴¹, “questa non è una città ma è una grande bastonatura”⁴² e, poco dopo, “la città è un inno alla violenza, non si tratta che di una gabbia, di una armatura di metallo, immense caldaie, tubature, tiranti, scheletri, graticole [...]. Una cassa cranica scoperchiata”⁴³.

Il “corpo vivente”, il gesto, l'impronta

Poco dopo il rientro a Roma, dopo una permanenza a New York di circa dieci mesi, libero suo malgrado da impegni accademici⁴⁴, Scialoja riparte per Parigi dove rimane fino al 1963. Lì prova a ritrovare slancio creativo anche seguendo i corsi di Merleau Ponty alla Sorbona.

La frequentazione con il pensiero del filosofo francese e con la fenomenologia è un interesse già riscontrabile nel decennio precedente e va considerata anche alla luce della mediazione di Enzo Paci di cui legge *Tempo e relazione* del 1954 e di cui segue il lavoro di ricognizione svolto con la rivista “Aut Aut”. In poche righe risalenti all'autunno del 1954, Scialoja cita Paul Valery (il poeta che aveva testato e scritto della tensione insita nell'incrocio tra vita e letteratura nonché figura

40 Sulla natura e l'impostazione delle molte letture critiche riguardanti Jackson Pollock, si veda: P. Fameli, *Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto*, in “Psico-Art”, n. 6, 2016, pp. 1-18.

41 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 376.

42 *Ibidem*.

43 Ivi, p. 377.

44 Sull'attività didattica di Scialoja si veda: E. Genovesi, *Insegnare l'amore per l'arte. La didattica di Toti Scialoja 1948-1959*, tesi di dottorato, Università di Roma “La Sapienza”, XXXIV ciclo, tutor prof. C. Zambianchi, 2021-2022.

ricorrente, insieme a Paul Cézanne, negli scritti di Merleau Ponty) e fa ricorso a parole come “corpo vivente” e “carne”:

Già oggi il mio “cubismo” tende ad aspirare alla luce, ad una unità assoluta di emozione. La mia pittura non potrà, ogni anno, che somigliarmi di più. Potresti ora trovare questi miei ragionamenti troppo tecnicistici e contaminati. In Italia si parla molto più di *umanità* (forse si parla “solo” di umanità). Ma l’umanità è quello che siamo noi, interamente consegnati all’opera, viventi nell’opera, attraverso l’opera – mai al di sopra o al di sotto di essa. La pelle umana divide l’universo, per Valéry, in lato colore e in lato dolore. Arriveremo a usare direttamente la nostra pelle, la nostra carne, il nostro corpo vivente, per dipingere, e sarà un modo per vincere la separazione.⁴⁵

È vero, come ha detto più volte D’Amico, che il pensiero di Scialoja è spesso in anticipo sugli esiti della sua stessa pittura, ma è significativo che nel 1954 l’artista già ambisca a “consegnarsi” in toto nell’opera. Il frammento prefigura movenze future e suggerisce di considerare molteplici spinte nel raggiungimento sia di una più intensa relazione con l’opera che dell’identificazione tra esistenza e pittura. È con tali premesse che Scialoja comincia – con la serie delle *Cacce* al principio del ‘55 e poi con i primi dipinti della serie del *Sonno* – a stringere un rapporto nuovo e molto più fisico con la tela attraverso l’utilizzo dello straccio inzuppato di colore e con un movimento del segno più libero di frangersi e liberarsi:

Dipingendo con lo straccio al posto del pennello (dal gennaio del ‘55), dipingendo con lo straccio intriso di colore molto liquido, ora a modo di spugna, ora assottigliando il panno e riducendolo un solo filo, ora sfiorando appena la tela ora logorandola, ho imparato a stampare, a trasmettere direttamente i sussulti, la renitenza di una materia (la consistenza del lino inzuppato ora elastico, ora gonfio e appesantito, ora magro, ora scolante) che reagisce tra le mie dita come se fosse viva, (o per lo meno attraverso sue proprietà e leggi fisiche che condizionano il mio gesto e il mio segno).⁴⁶

Al 1955 risale significativamente la conoscenza più approfondita della pittura americana derivante da uno studio più attento di Gorky, della gestualità di Pollock e dalla visione diretta delle opere americane

45 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., p. 10.

46 Ivi, p. 43.

presentate a valle Giulia per la mostra *Giovani pittori*, dove Scialoja rimane colpito soprattutto dalle grandi superfici di Richard Diebenkorn. Da qui in avanti lascia sgocciolare sulla tela il colore, materia cromatica aggregata con colla vinilica invece che con l'olio, e prende a consegnare all'orizzontalità il suo gesto creativo: è letteralmente nel quadro. "Occorre esser se stessi interamente nel gesto, calati vivi, a nostra insaputa (per quanto è possibile); conoscere il modo del gesto non il significato del gesto"⁴⁷, scrive nel '56, poco prima di partire per New York. Il confronto con l'automatismo, quello legato direttamente al Surrealismo e quello d'oltreoceano che lì trova i suoi riferimenti, produce dipinti carichi di gioia e furore⁴⁸. Scialoja, tuttavia, non si accontenta e mitigando l'arbitrio del gesto dà vita alle *Impronte*, un "dispositivo" che fa conflagrare corpo, azione e tempo mediante lo stampaggio reiterato del colore nello spazio della tela⁴⁹.

Presentando la personale alla galleria La Tartaruga di Roma nel 1959, Gillo Dorfles aveva descritto le *Impronte* non come "esibizione di un mero 'gesto' di energia"⁵⁰ ma come un "atto scarno ed essenziale" in grado di immettere il tempo nella spazialità della superficie. La temporalizzazione derivante dalla ripetizione di elementi analoghi conduce al ritmo determinando fenomenologicamente, verrebbe da dire, "una base di intesa feconda tra soggetto e oggetto, tra espressione e realtà"⁵¹.

Natura, qualità e significato delle *Impronte* occupano una parte consistente del diario a partire dall'estate del 1957 fino alle battute finali⁵²: un'analisi che nel suo farsi intreccia scritti altrui anche

47 Ivi, p. 52.

48 Sull'evoluzione del rapporto tra Scialoja e il Surrealismo si veda: L. Iamurri, *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, in C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti (a cura di), *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, "Predella", n. 49 e ½, 2021, pp. 47-55.

49 È Georges Didi-Hubermann ne *La somiglianza per contatto* a descrivere l'impronta come un "dispositivo tecnico [che] coinvolge tutti gli elementi della complessità temporale, simbolica e corporea" e a considerare il gesto dell'impronta come "dotato di una straordinaria fecondità euristica"; G. Didi-Hubermann, *La somiglianza per contatto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p.p. 27 e 29.

50 G. Dorfles, *Toti Scialoja*, in G. Macchia (a cura di), *Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma - "Quaderni di arte attuale", n. 2, De Luca, Roma 1959, s.i.p.

51 *Ibidem*.

52 Si veda, per la ricchezza di suggestioni e per la dettagliata analisi proposta sulle *Impronte*, la lettera da Parigi a Umbro Apollonio del 2 marzo 1963 in T. Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., pp. 493-494.

molto distanti tra loro. Scialoja, cioè, trova elementi di confronto in Alain Robbe Grillet, di cui legge *La jalousie* su suggerimento di Cesare Vivaldi che lo aveva definito lo scrittore della “ripetizione”⁵³ e in John Dewey quando attraverso citazioni de *L’arte come esperienza* rilegge l’arte di Pollock e la battuta ritmica delle sue *Impronte*⁵⁴, ritornando poi a Kierkegaard e a *La ripetizione* per spiegare la sua differenza con gli *action painters* americani. Proprio la ripetizione, d’altronde, è “l’espressione – e insieme la produzione – di una singolarità irripetibile non riconducibile a legge alcuna”⁵⁵.

Bibliografia

- Bedarida R., *Viviano, Brin e la conquista di Hollywood*, in F. Tedeschi F. Pola, F. Boragina, (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell’America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d’Italia, Milano – Electa, Milano 2017 e in particolare si veda la sezione *L’America scopre l’Italia 1949-1968*, pp.117-132
- Bonini G., *catalogo critico*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo della Pilotta, Parma – Grafiche STEP, Parma 1977, pp. 139-174
- Carboni M., *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell’arte*, Jaca Book, Milano 2004
- D’Amico F. (a cura di), *Toti Scialoja: l’evento, la vita, la forma*, catalogo della mostra, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini, Modena – ed. Cooptip, Modena 1987
- D’Amico F., *Scialoja. Le Carte*, De Luca Editori d’Arte, Roma 2011
- De Vivo M., *Andare verso. La critica d’arte secondo Gabriella Drudi*, Quodlibet, Macerata 2017
- Didi-Hubermann G., *La somiglianza per contatto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009
- Dorflès G., *Toti Scialoja*, in G. Macchia (a cura di), *Scialoja*, catalogo della mostra, Galleria La Tartaruga, Roma – “Quaderni di arte attuale”, n. 2, De Luca, Roma 1959, s.i.p.
- Drudi B., *Toti Scialoja e la pittura americana*, in F. D’Amico (a cura di) *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Palazzo dei Diamanti, Ferrara – Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea, Ferrara 2002, pp. 103-112

53 Ivi, pp. 322-323.

54 Considerato in Italia uno dei principali riferimenti in campo pedagogico almeno dalla fine degli anni Quaranta, Dewey compare esplicitamente nel *Giornale di pittura* a partire dal 1958, periodo in cui Scialoja è impegnato in un’intensa attività didattica presso l’Accademia di Belle Arti di Roma.

55 C. Zaltieri, *Ripetizione e singolarità. Kierkegaard e Deleuze*, in “Rivista di filosofia Neo-Scolastica”, nn. 3-4, 2013, p. 741.

- Drudi B., *Afro. Da Roma a New York 1950-1968*, Gli Ori, Firenze 2008
- Drudi B., *Milton Gendel uno scatto lungo un secolo*, Quodlibet, Macerata 2017
- Fameli P., *Gesto o pulsione? Jackson Pollock a confronto*, in "Psico-Art", n. 6, 2016, pp. 1-18
- Gendel M., *Scialoja paints a picture*, in "Art News", vol. 54, n. 4, 1955, pp. 43-48
- Genovesi E., *Insegnare l'amore per l'arte. La didattica di Toti Scialoja 1948-1959*, tesi di dottorato, Università di Roma "La Sapienza", XXXIV ciclo, tutor prof. C. Zambianchi, 2021-2022
- Iamurri L., *Toti Scialoja e il surrealismo: tre momenti*, in C. Casero, L. Conte, L.P. Nicoletti (a cura di), *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, "Predella", n. 49 e ½, 2021, pp. 47-55
- Iori A. (a cura di), *Intervista con Milton Gendel*, in B. Corà (a cura di), *Burri: Lo spazio di materia /tra Europa e Usa*, catalogo della mostra, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello – Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello 2016, pp. 318-324
- Scialoja T., *Discorso sulla pittura, la musica, e il teatro*, in "L'Immagine", a. II, n. 11, gennaio-febbraio 1949, pp. 85-98
- Scialoja T., *Giornale di pittura*, Quodlibet, Macerata 2022
- Tedeschi F., *"Il vuoto dietro e il vuoto davanti?". Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in L. Conte, M. Dantini (a cura di), *Arte italiana post-bellica*, "Predella", n. 11, 2015, pp. 37-48
- Tedeschi F., *La "Riscoperta dell'America" nell'arte italiana del Novecento*, in Id., F. Pola, F. Boragina, F. Tedeschi F. Pola, F. Boragina, (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017
- Tedeschi F., Pola F., Boragina F. (a cura di), *New York New York. Arte italiana. La riscoperta dell'America*, catalogo della mostra, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia, Milano – Electa, Milano 2017
- Venturi L., *Toti Scialoja*, in "Commentari", a. VII, n. 2, aprile-giugno 1956, pp. 131-135
- Zaltieri C., *Ripetizione e singolarità. Kierkegaard e Deleuze*, in "Rivista di filosofia Neo-Scolastica", nn. 3-4, 2013, p. 741



Fig. 1. Toti Scialoja, *Ansia estiva*, 1956, tempera magra su tela, cm 162 x 129,9;
Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.



Fig. 2. Toti Scialoja e Catherine Viviano, New York, Catherine Viviano Gallery, 1956; Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.



Fig. 3. Toti Scialoja con Willem de Kooning nel suo studio, New York, 1956;
Courtesy Fondazione Toti Scialoja, Roma.