



Alice Militello

L'editoria a supporto del mercato: la circolazione dell'arte italiana fra le pagine di «Art International» (1959-1963)



Abstract

Il mercato dell'arte è un sistema formato da diversi componenti: artisti, galleristi, critici, collezionisti, musei, fiere; regolato da un rapporto tra domanda e offerta. Una delle parole chiave che lega questi elementi insieme è l'informazione o, meglio, la circolazione delle informazioni. L'editoria di settore gioca un ruolo complementare nella promozione delle arti visive, grazie anche alla capacità di fagocitare e stratificare notizie diverse, culturalmente e geograficamente. In tal senso, «Art International» è tra le riviste che ricopre un ruolo di primo piano: caldeggia fortemente il rapporto con il mercato, attraverso uno stretto sodalizio con le gallerie, il collezionismo e la critica. L'articolo si propone di fornire un regesto della presenza dell'Italia all'interno delle pagine del mensile, tra il 1959 -1963: la tipologia, le opere pubblicate, le collezioni a cui appartengono; gli artisti, le gallerie, che in «Art International» trovano visibilità internazionale, grazie all'utilizzo di contenuti idiomatically diversi dall'italiano.

The art market consists of several elements: artists, galleries, critics, collectors, museums and fairs, etc. It is regulated by a system of supply and demand. One of the keywords that links these items together is the information or, better, the flow of information. Art publishing plays a complementary role in the promotion of visual arts, thanks to the ability to collect and spread a huge amount of news; different from a cultural and geographic point of view.

«Art International» is one of the magazines that has a leading role in the relationship with the market, through a close association with galleries and collecting. The paper aims to provide a slice of the Italian presence within the pages of the magazine, between 1959 and 1963: works, collections to which they belong; artists, galleries; supporting their international visibility, thanks also to the use of different languages.



Premessa

Il mercato dell'arte è un sistema piuttosto articolato, che ruota attorno ad una serie di attori e fattori, anche sociali, culturali e congiunturali, che agiscono con e su di esso, scandendone il ritmo: che può tradursi in brusche impennate o cadute libere; riconoscimenti immediati o tardivi. Nel sistema economico dell'arte possono entrare in gioco strutture pubbliche e private, dinamiche personali e collettive: strategie e documenti, non sempre verificabili a prima vista. C'è l'artista, il mercante e il critico; c'è

l'artista e il gallerista, la casa d'asta, la fiera; c'è l'artista e il collezionista, il museo o qualsivoglia istituzione interessata ad investire nel comparto; c'è soprattutto il pubblico.

Una delle parole chiave che lega tutte queste componenti insieme è l'informazione o, meglio, la circolazione delle informazioni. In tal senso, l'editoria di settore gioca un ruolo complementare nella promozione delle arti visive, grazie anche alla capacità di fagocitare e stratificare notizie diverse, culturalmente e geograficamente. Le riviste specializzate, sul tema del mercato, svolgono anch'esse un ruolo di supporto non indifferente alla diffusione delle tendenze stilistiche, all'esercizio visivo delle immagini e delle opere. A tal proposito è sufficiente citare in Italia il caso di «Flash Art», attiva in questo senso già dal 1967, e successivamente nella sua versione internazionale; o le statunitensi «Art in America» e «Art News», tra le più accreditate a suffragare l'arte del proprio paese. (Poli 2009; Zorloni 2001). Su un doppio binario, invece, opera «Art International» (1956-1985), la quale prova a raccontare l'arte americana ed europea, a fungere da ponte tra le due. Raccoglie le suggestioni provenienti da un continente all'altro, da una capitale artistica all'altra, mutando la sua fisionomia in un contenitore miscelaneo di culture; ibridando i sistemi di comunicazione: le copertine, le pubblicità, le recensioni e le critiche. E lo fa in momento delicato: di riassetto del comparto europeo, messo in ombra dalla competitività a stelle e strisce. «Art International» risponde ad una fruizione specifica: di cultori della materia; caldeggia fortemente il rapporto con il mercato, attraverso uno stretto sodalizio con la filiera delle gallerie e del collezionismo.

La cornice editoriale

«Art International» non è altro che l'estensione di una precedente rivista o, meglio, di un bollettino intitolato: «European Art This Month», nato nel 1956. La storia editoriale dei due periodici è, innanzitutto, la storia personale di James Arthur Fitzsimmons, fondatore e unico direttore di entrambi sino alla data della sua morte: avvenuta nel 1985.

Come scrive Henriette Levillain, *«l'histoire littéraire d'une revue n'est pas moins délicate à faire que l'histoire d'une oeuvre ou la biographie d'une personne. Elle est en effet le résultat de plus de hasards et de coïncidences que de véritables déterminations et de programmes»* (Levillain 1993). Ed è probabilmente un azzardo ciò che muove James Fitzsimmons nel 1956 a creare una rivista tutta sua, dopo anni di esercizio critico presso altri periodici. È decisamente un azzardo abbandonare gli Stati Uniti, in rapida ascesa al potere economico e culturale, per l'Europa, alle prese con la ricostruzione post bellica. È un ulteriore azzardo la scelta di risiedere in una regione defilata, com'è al tempo la Svizzera, ed insediare la redazione della rivista prima a

Zurigo e poi a Lugano. Eppure Fitzsimmons persegue il suo disegno per quasi trent'anni.

Egli nasce a Shangai nel 1919 da genitori di origini americane. Il lavoro del padre costringe il nucleo familiare a trasferirsi in diversi paesi. In una intervista rilasciata da Fitzsimmons al «The New York Times», si ricorda che egli «*is always been interested in everything Chinese*» (Chance Encounters Leads to Art Journal 1975). Questo legame ombelicale con l'Oriente è un dettaglio che colpisce positivamente sia Clement Greenberg, sia Dore Ashton la quale, nel suo personale ricordo del collega, lo commenta in questi termini: «*When I got to know Jim better, I discovered the exotic fact that he had been born in China. Perhaps that is why I always think of him as a sage*» (Ashton et al. 1988). Le curiosità verso l'Oriente trovano conferma anche sulle pagine di «Art International», dove viene dato spazio alle collezioni del Levante, con numerose riproduzioni fotografiche e qualche copertina dedicata.

Fitzsimmons compie i suoi studi universitari negli Stati Uniti ma il suo contenitore biografico è costellato da esperienze di natura diversa. Prima di posizionarsi sul ruolo di editore, passa dall'attività di fotografo a quella di pittore; poi di critico per il magazine «The Art Digest», in quegli anni fortemente orientato a sostenere l'Espressionismo astratto; e poi per «Arts&Architecture». Grazie al lavoro di cronista per le due riviste, entra in contatto con numerosi operatori del settore: artisti, critici e galleristi. Per un combinato disposto di ragioni professionali e personali nel 1954 viaggia sempre più spesso per il continente europeo, sino scegliere di insediarsi in Svizzera, con l'artista ungherese Vera Haller (1910-1991), sua ultima compagna di vita. Nel corso di una trasferta a Parigi, come inviato per la rivista californiana «Arts&Architecture», contempla l'idea di dare vita ad una creatura editoriale tutta sua, le cui spiegazioni trovano sfogo nella pagina inaugurale di «European Art This Month». Egli sente l'esigenza di dare voce al fervore artistico e culturale riscontrato nel Vecchio Continente durante il Secondo dopoguerra. L'idea di realizzare uno strumento simile gli sovviene nella primavera del 1956, con lo scopo di agevolare il fruitore dell'arte, immaginando di sollevarlo dalla farraginoso ricerca e messa in ordine delle decine di comunicazioni parcellizzate sugli eventi; e di fornire uno strumento rapido e aggiornato sugli accadimenti culturali e mondani tra musei, gallerie ed aste. A chiusura del fondo, Fitzsimmons chiarisce la linea editoriale che intende perseguire:

European Art This Month is a magazine of factual information, not a journal of opinion. Even though the reader may detect signs of the editor's presence here and there (sounds of heavy breathing, large foot-prints, etc.), we aim to keep ourselves and our correspondents out of the factual reports we publish. But this page, the editorial page, will be our pressure value. Here we will praise, censure, discuss, criticize, let off

steam – in short, express ourselves. Thus forewarned, the reader who finds, the views and the personality displayed here to be less than enchanting can skip this page and press forward into the resolutely sober interior of the magazine. (Fitzsimmons 1956)

Avvolto da una copertina gialla, con il formato di un quaderno, il primo numero contiene, appunto, una serie d'informazioni e brevi note sulle esposizioni sparse per l'Europa: una lista di eventi e personalità degne di nota in cui rientra una casistica variegata di notizie. Un capitolo concerne le aste che si svolgono in Europa, suddivise per città e luogo, con le opere battute e il calendario. Un altro spartito è dedicato alle collezioni di alcuni musei, dove si dà spazio alla natura delle opere esposte; alle caratteristiche dell'istituzione e del suo contenuto; ad eventuali attività espositive ad esse connesse. A queste ulteriori note, si aggiunge una lista in ordine alfabetico delle uscite editoriali, alcune delle quali commentate. Il primo numero, infine, si completa con il calendario delle mostre di varia natura, suddiviso anch'esso per stato e per città.

C'è una testimonianza importante che aiuta a comprendere l'entusiasmo, ma anche il carattere energivoro delle sue ambizioni: un carteggio tra Fitzsimmons e la gallerista Catherine Viviano¹, alla quale preannuncia il suo disegno e la prega di inserire la pubblicità di «EATM» all'interno della regolare comunicazione da galleria. La missiva contiene anche alcuni dettagli sulla visita di Fitzsimmons alla Biennale di Venezia, e diversi apprezzamenti nei confronti di artisti italiani, come: Afro, Santomaso, Vedova e Sergio Saroni, alcuni dei quali nel raggio della Viviano. La lettera è datata 20 agosto, senza l'indicazione dell'anno che possiamo supporre corrispondesse al 1956. Nel plico di documenti che concerne la corrispondenza tra i due è custodito quello che dovrebbe essere il primo annuncio della nascita imminente di «EATM», da diffondere ai contatti della Viviano.

Per convincere i suoi fruitori, Fitzsimmons fa leva su alcuni aspetti. Innanzitutto l'unicità e diversità del suo prodotto («*A Magazine unlike others in its field*»); l'intento: cioè offrire al lettore una panoramica informativa su tutta l'attività artistica europea in maniera concisa, aggiornata e ad un prezzo ragionevole. Inoltre l'editore si premura di spiegare la sostanza del prodotto: «*the announcements and catalogues of more than 1000 museums and galleries, the reports of its correspondents; the contents of 75 newspapers and magazines, printed in a dozen countries and languages*»². A queste lettere seguono altre informative da parte del fondatore della rivista sul prezzario degli

¹ Catherine Viviano (1889-1992), allieva/assistente di Pierre Matisse negli anni '30, quando arrivò negli Stati Uniti, aprì la sua galleria nel 1949 sulla 42 East 57th Street in New York City. È stata lei ad introdurre negli USA artisti come Afro Basaldella, suo fratello Mirko, Renato Birolli, Leonardo Cremonini, e Luciano Minguzzi. La galleria chiuse nel 1970 ma lei continuò ad occuparsi di arte come collezionista e consulente.

² La lettera rientra nel materiale depositato agli Archives of American Art, Smithsonian Institution, *Catherine Viviano Gallery records, 1930-1990, Fishman, Marvin L. - Fitzsimmons, James L., 1952-1976, undated, bulk 1949-1978, box 4.*

spazi pubblicitari, ma il primo responso verificabile da parte della gallerista è del 10 dicembre 1957, in cui riconosce quanto «EATM» fosse diventato interessante.

In effetti, numero dopo numero, le cose cambiano parecchio. C'è una persona però, forse più delle altre, che indirizza la rivista in una certa direzione: una figura che entra in gioco nell'ottobre del 1956, nel lavoro ed anche nella vita di Fitzsimmons. Una personalità autorevole che si muove nell'ombra, ma che può dirsi maieutica per la sua esperienza di editore, come risulta evidente dalle lettere redatte tra il 1956 e il 1964 (Peppiatt 2006). Questo profilo corrisponde al pittore Jean Dubuffet, all'epoca già un artista di risonanza mondiale, che "sotto banco" affianca, consiglia; difende le scelte di un Fitzsimmons ancora in erba nel campo della carta a stampa, alla ricerca di un proprio auditorio, soprattutto in Europa. L'artista francese è tra i primi a chiedere di abbonarsi alla rivista, addirittura anticipando l'immissione ufficiale del primo numero nel settore dell'editoria. Gli sforzi profusi da Fitzsimmons, per fare circolare la notizia dell'uscita imminente del periodico, evidentemente funzionarono se Dubuffet si adopera immediatamente per riceverlo.

Se l'operazione di Fitzsimmons scaturisce dal desiderio di dare voce al fervore artistico e culturale riscontrato nel Vecchio Continente durante il Secondo dopoguerra e di consegnarlo negli Stati Uniti; ben presto l'Europa artistica sente l'esigenza di ricevere le medesime informazioni dall'America. Già nelle ultime due uscite di «European Art This Month» del 1957, la linea editoriale inizia ad evolversi più velocemente; applicandosi sempre di più nello scambio di informazioni tra le due culture. Probabilmente questo cambio di marcia risente anche delle pressioni di Dubuffet, il quale non manca di porre l'amico di fronte ad alcuni nodi importanti da districare: il problema della lingua utilizzata: l'onnipresente idioma anglosassone, ed il titolo della rivista.

Fitzsimmons decide di aprire deliberatamente il campo a nuovi canali di ricerca e di crescita, dando vita ad un altro corso della rivista: più completo geograficamente e più sensibile culturalmente. A partire dal 1958, infatti, il lettore si trova a maneggiare un oggetto che si presta non solo al compito precipuo di una rivista, cioè quello divulgativo; ma a fungere da ponte tra i vari nuclei geografici dell'arte, in particolare tra i due grandi blocchi dell'Europa e degli Stati Uniti, mettendo in atto una comunicazione polifonica, in base alla localizzazione e agli interessi.

Il processo di internazionalizzazione porta con sé alcune conseguenze, che seguono la linea "dubuffetiana". In effetti, su quello che viene cifrato come Volume II, n. 1, all'apice del fascicolo, campeggia un nuovo titolo: «Art International», che parimenti sovrasta e affianca lateralmente un timido ma rassicurante «Formerly European Art This Month», per segnare la continuità con il recente passato. A spiegare la scelta interviene lo stesso editore con questa nota: «*The new name, ART*

INTERNATIONAL, is justified and was necessitated by our decision, taken in response to the demand of European readers, to devote a considerable amount of space to art activities in the United States» (Fitzsimmons 1958).

Se il cambio d'intestazione concorre alla buona riuscita di un prodotto editoriale; il successo o l'insuccesso sono decretati parimenti dai contenuti, dall'autorevolezza dei collaboratori ma, soprattutto, dalla capacità di rinnovamento, d'imbastire relazioni e dalla facoltà della rivista di provvedere dall'esterno al proprio sostentamento finanziario. In «Art International», ma già «European Art This Month», il connubio con l'ambito commerciale è particolarmente sentito, anzi entrambe ne fanno un punto di forza per la sopravvivenza, insieme alle sottoscrizioni e alle donazioni. D'altronde esse risentono di uno stretto rapporto con gallerie: Fitzsimmons ne è un assiduo frequentatore negli anni della militanza su «A&A», non risulta così improbabile pensare che egli avesse instaurato rapporti confidenziali con molti galleristi o collezionisti. Anche in questo senso, un posto di riguardo - come collettore di rapporti umani - spetta a Dubuffet, il quale si adopera per l'amico al fine di ottenere finanziamenti sotto forma di vendita di spazi pubblicitari ai rappresentanti del mercato dell'arte («*Quand je serai à Paris je ferai pression sur Cordier pour qu'il se montre un peu plus généreux*»), alle gallerie; e con grande enfasi definisce questa come la linea migliore, insieme ad altri tipi di elargizione, per dare sostegno economico al *magazine* («*Je pense que c'est avec les abonnements et les insertions publicitaires que vous pourrez financier peu à peu de mieux en mieux la revue*») (Peppiatt 2006).

Ed è proprio Dubuffet, al cambio radicale del formato di «Art International» del 1959, a congratularsi per la nuova struttura; ad apprezzare la forte presenza della pubblicità, sottolineando quanto questa scelta fosse appetibile per il lettore e sintomo di internazionalità: «*Votre dernier numéro était très bon. [...] je crois qu'il n'y a aucune revue d'art qui en ait tant. Et toutes ces insertions sont vivantes et intéressantes: elles doivent certainement bien intéresser les lecteurs, et elles soulignent le caractère international de votre organe*» (Peppiatt 2006).

In conclusione, oltre ai suggerimenti dell'artista Dubuffet, dalle lettere rintracciate con la Viviano, ma anche corrisposte con alcuni artisti, emergono varie strategie di *marketing ante litteram* applicate dall'editore, per diffondere i suoi progetti editoriali, attrarre numeri e restituire la fiducia accordata attraverso un prodotto denso di supporti informativi e conoscitivi, distribuito capillarmente per i due blocchi continentali. Prima per «EATM» e poi per «AI», infatti, Fitzsimmons è solito chiedere ai suoi interlocutori di metterlo in contatto con almeno altre venti persone, così da inoltrare loro una copia promo del *magazine* e il biglietto da visita; al fine di accrescere gli abbonamenti, l'acquisto di spazi pubblicitari e la diffusione del giornale.

Cronache dall'Italia (1959-1963)

Da questa breve parentesi storica sulla gestazione di «Art International» appare chiaro che il 1959 consegna al destinatario un oggetto completamente rinnovato che perdura, con poche varianti, nei due decenni successivi: sino al 1979. Il raggio dei contenuti si allunga esponenzialmente al suo contenitore, concedendo maggior respiro anche al comparto delle mostre e degli artisti provenienti dall'Italia. La cultura visiva nazionale rappresenta, sin dagli esordi di «EATM», uno spaccato di rilievo nel *mare magnum* delle comunicazioni provenienti dall'Europa. Sin dalle prime pagine, a dettare la linea sul piano critico ci sono: Umbro Apollonio, per gli aggiornamenti bibliografici; Giuseppe Marchiori, tra le firme più longeve e stabili; e, a seguire, Gillo Dorfles. A questi tre nomi si alternano numerose altre voci critiche italiane³; e alcune presenze straniere in grado di leggere i fatti che si verificano nel nostro paese.

Sfogliando gli indici, al netto delle recensioni passate sotto *Letter from*, purificati dalla trattazione dell'arte moderna o medievale, dei passaggi connessi alle manifestazioni internazionali dell'arte; gli argomenti trattati presentano un carattere miscelaneo. Spesso il pretesto è dato dal calendario delle esposizioni, che rappresenta l'occasione per aprire il discorso ad una ricognizione più ampia sulla poetica di un artista; soprattutto, deriva dalla volontà della galleria di riferimento di sponsorizzare la propria scuderia; utilizzando la stessa rivista come una ulteriore *chance* di visibilità. Sul piano quantitativo, un occhio di riguardo è dato agli artisti dal profilo internazionale più che avviato.

Ad inaugurare l'anno 1959 c'è una mostra di Corpora ospitata a New York. Si tratta della prima personale negli Stati Uniti, alle gallerie Kleemann, introdotto in catalogo da un testo di Lionello Venturi. In contatto con Il Milione sin dal 1934, quindi con le ricerche portate avanti da Licini, Belli e altri; nello spazio milanese Corpora ha la sua prima mostra nel 1939. Dopo gli anni della guerra, entra in confidenza con Renato Guttuso, con il quale fonda il gruppo *Fronte nuovo delle Arti*, sotto la spinta del dirigismo culturale del PCI, che si oppone al gusto della pittura tonale allora dominante; ma Corpora se ne distacca successivamente. Un primo riconoscimento autorevole al suo operato giunge nel 1948 alla Biennale di Venezia, fortemente sostenuto da Marchiori; ma il vero passaggio di qualità lo compie dopo il 1954, smarcandosi dalla forma e dal rigore compositivo tradizionale. *Metamorfosi* del 1958 è il dipinto che meglio esemplifica questo passaggio verso il conseguimento della maturità. Ne è una prova ulteriore la suddetta mostra *newyorkese*, in seno alla quale Corpora dimostra di non cedere acriticamente al fascino della modernità: un'esposizione che si rivela di grande successo. I lavori proposti, come indica Marchiori, non presentano alcun

³ Tra di esse si possono citare: Fagiolo dell'Arco, Enrico Crispolti, Maurizio Calvesi, Daniela Palazzoli, Giulio Carlo Argan, Tommaso Trini, Filiberto Menna.

rigurgito di matrice picassiana o matissiana, e «*il dominio delle forme, tanto evidente in questi suoi quadri del 1958, esclude l'azzardo delle scritture automatiche o il gesto orgoglioso tradotto nelle macchie informali*» (Marchiori 1959). Nell'articolo compaiono alcune immagini delle opere dell'artista: *Il Mostro* (1954), i cui crediti d'immagine sono concessi dalla Galleria Pogliani di Roma, una delle presenze costanti nella sezione degli annunci pubblicitari; e *Metamorfosi* (1958).

Dopo Corpora, in ordine cronologico è la volta di Santomaso, anch'egli traghettato a New York e letto ancora una volta da Giuseppe Marchiori. La fluidità narrativa dell'autore avvia il lettore alla produzione di quegli anni ispirata al viaggio in Polonia, ai temi della Rotta e del Canale di Leme, giudicata più matura «*per la raggiunta unità dello stile che non consente pause di vuoto nella organizzazione spaziale*». In lui trova terreno fertile la cultura moderna, dal primo Kandinsky a certi aspetti dell'arte non figurativa che in quegli anni si propone sulla scena, finalizzata «*a determinare la propria visione in immagini assolute, concluse in ogni particolare, senza margini casuali*» (Marchiori 1959). L'artista si presenta a New York con un gruppo di opere che, «*nella luce limpida della poesia, giustificavano quella nuova via, indicata da Argan; tra gli estremi del fanatismo e del conformismo*». Marchiori aggiunge che Santomaso appartiene, in virtù di una classificazione alquanto arbitraria, alla cosiddetta «*generazione di mezzo*», nella sua ricerca passata e attuale può considerarsi «*un pittore che non ha tradito, sicuro della strada intrapresa, nella quale si riconosce in nuove forme, la forza perenne del sentimento, che soverchia tutti gli equivoci razionali, tutte le insidie del tecnicismo sperimentale*» (Marchiori 1959).

Un anno dopo l'esposizione a New York interviene anche Umbro Apollonio. A proposito dell'artista veneziano, anch'egli ribadisce l'appartenenza di Santomaso alla «*generazione di mezzo*», mantenutasi fedele all'ordine, lasciando al paradigma linguistico un potenziale in divenire. Il fatto che l'artista guardasse alla storia non è un elemento di demerito; poiché egli ne riconsegna una versione propria; portando avanti applicazioni istruttive di alcuni problemi che si andavano dibattendo: «*istruttive nel senso che le ha coinvolte in quell'armonia cromatica ed in quell'equilibrio compositivo che formano la struttura per così dire tradizionale d'ogni opera che si proponga di durare oltre una semplice stagione*» (Apollonio 1960). Ad accompagnare il testo ci sono opere per lo più coeve ma di provenienza diversa, soprattutto da collezioni private. Come indicano le didascalie delle immagini, si possono notare: *Doublescytho* (1958), che rientra nella collezione ginevrina Albert Skira; *Tempi Di Spagna* (1959), pezzo della collezione Di Tella di Buenos Aires; *Pietra Secca* (1959), acquisto della collezione di James P. Goodwin (New York); e *L'ora Dei Grilli* 1960, promosso dalla Galleria Pogliani.

Facendo un passo a ritroso nel 1959, Apollonio è anche l'autore di una recensione sulla presenza di Emilio Vedova in Polonia⁴, degna di menzione perché ripercorre alcune letture apparse sulla stampa dell'epoca, testimonianze di un ritorno mediatico molto favorevole. Apollonio rilegge le cronache proposte da Stanislaw Ledochowski sul «Wspulczesnoc» di Varsavia, il quale considera Vedova un pittore «*del tutto estraneo alla severità protestante dell'intellettualismo astratto-geometrico*»; e di Ursula Czartoriska, sul «Tygodnik Zachodni» di Pozan, la quale constata come nell'opera dell'artista fosse «*insita la certezza che la pittura non è più un'arte rappresentativa che abbia il compito di riprodurre l'aspetto visivo delle cose, ma un mezzo d'espressione, un qualcosa insomma come la scrittura, più precisamente un'identità di segni con le varie vicissitudini della vita...*» (Apollonio 1959). Le opere dell'artista presenti in mostra sono accompagnate dalle parole dei critici italiani Argan, Marchiori e Juliusz Starzinski, direttore del Museo d'Arte Moderna di Varsavia.

Qualche mese dopo la lettura di Vedova⁵ passa sotto la lente sempre attenta di Marchiori. Il testo si apre con un bilancio degli anni a partire dal secondo dopoguerra. Nell'opinione dell'autore, Vedova non è mai stato un pittore freddo e calcolatore. Egli, «*nel labirinto delle poetiche moderne, non ha mai smarrito il senso delle origini, il suo è un filone autentico, in cui ogni esperienza si giustifica, alla luce della verità spirituale, che ravviva le più mutevoli e complesse espressioni di un'esistenza "divorata e divorante"*» (Marchiori 1959). Un'opera come *Presenza* (1958-1959) interpreta, meglio di ogni altra, quella tensione dello spirito, che si esprime nel quadro coi rossi, coi neri, coi verdi, con fragorosa violenza, come un'esplosione. La qualità di Vedova, per Marchiori, risiede nella sua perpetua aderenza ai semplici mezzi della pittura, per qualificarsi dentro le categorie più vistose dell'arte moderna.

Procedendo nella disamina dei casi italiani su «Art International», un esempio di vero e proprio *marketing* è quello che appare sulle pagine della decima uscita, a cavallo tra il 1959 e il 1960, dove – oltre a comparire l'annuncio di una imminente mostra alle Kleeemann Galleries su Mastroianni - poco più avanti si rintraccia anche un articolo riguardante il medesimo artista proposto da Apollonio. Nel testo, il critico avalla la capacità del suo soggetto di avere superato lo «*spirito meccanico*», pur mantenendo nei suoi lavori una determinata efficacia plastica ed emotiva (Apollonio 1959-1960). *Gli amanti*, bronzo del '59, così come *Sviluppo di figura* del '56, *Sviluppo*

⁴ Si è trattato della prima esposizione di un pittore non figurativo, allestita nel Palazzo delle Esposizioni «Zacheta», con 40 dipinti e 40 pastelli, dal 1936 al 1958.

⁵ Il testo pubblicato è inframezzato da numerose immagini: *Spazi inquieti*, 1957 (Collezione Brücher Dumont); *Immagine del tempo* (1959); *Interno di una chiesa Valdese* del 1936, che riporta l'indicazione di collezione privata; *La Miniera* (1950) (Viviano Gallery, New York); *Sbarra mento*, 1951 (Collezione Peggy Guggenheim, Venezia); *Dal ciclo della protesta No. 7.*, 1953 (Collezione Cavellini di Brescia); *Presenza*, una tempera del 1958 (Galleria Blu); *Document* (1958), parte della collezione Festa di Vicenza.

di testa del 1958, *Composizioni* del '58; e *Giano Bifronte*, sono tutte riproduzioni sponsorizzate dalle due gallerie di riferimento: le già nominate Pogliani e Kleemann.

Il numero estivo del 1960 è costellato da tre riferimenti al panorama visivo nazionale. Il primo ad essere menzionato è Spazzapan⁶ il quale, con le opere di metà anni '50, raggiunge la volontà - già manifestata nel 1935 - di volersi esprimere «*col puro canto del colore*»: una maturità toccata attraverso la sofferenza e il dolore; una energia rinnovatrice *in fieri* infranta dal sopraggiungere della morte (Marchiori 1960).

Il secondo è un articolo celebrativo su Renato Birolli, deceduto poco prima, ancora una volta firmato da Marchiori, con un'immagine di *Incendio d'alberi*, del 1957 (Galleria Il Segno, Roma); la citazione successiva, infine, è su Scanavino, firmata da Umbro Apollonio.

Un'altra operazione scopertamente commerciale la si rintraccia nel terzo numero del 1961, che presenta non solo la copertina firmata da Roberto Crippa, con un riferimento alla sua coeva mostra alla Galleria del Naviglio di Milano; ma anche un articolo in francese firmato da Alain Jouffroy. L'autore della recensione mette in luce lo stile e, al contempo, l'eccentricità, l'aggressività e la violenta disinvoltura delle opere di Crippa. Il testo si esprime visivamente attraverso le immagini, tutte concesse dalla Galleria Schwarz, di: *Hotel Rendezvous* del 1959, *Personaggio* del 1960; *Poeta* del 1960; *Sono Morto innocente* (1960) e *Ore drammatiche* del 1960.

Nella cerchia dei nomi italiani trattati rientra quello di Enrico Baj, attraverso le parole di Gualtiero Schönenberger. Si tratta di un articolo in riferimento alla mostra tenuta dall'artista alla Galerie Raymond Cordier. L'autore mette a confronto Max Ernst con Baj, accomunati dalla sontuosità della materia, alleata ad una visione favolosa, rispondente ad un'idea barocca insita nella loro arte. L'autore evidenzia anche la comunanza di elementi con Dubuffet, per la capacità di creare personaggi che non agiscono, ma che ugualmente manifestano la loro essenza; in Baj, però, la provocazione, l'aspetto grottesco, sono il frutto di una posizione intellettualistica messa di fronte alla tecnica. Soprattutto la vera caratteristica di quest'ultimo è di essere «*très latin, méditerranéen dans sa démarche*» (Schönenberger 1961). Nell'articolo compaiono alcuni riferimenti alle gallerie milanesi: Blu e il Naviglio, alle mostre rispettivamente tenute nel 1958 e nel 1960. Tra le opere pubblicate vi sono: *Petit personnage aux miroirs* (1960), presenti nella Collection Dotremont Bruxelles; *I Fidanzati* (1960); *General with Trumpet* (1960); *Come ero bello quando ero giovane* (1960), nella collezione G. Burton Tremaine, Meriden, Conn; *Il Generalissimo* (1959); *Shouting General*; *The Lady with Pearls* 1959 (Collection William et Noma Copley, Paris). Si precisa che tutte le illustrazioni sono pubblicate in collaborazione con la

⁶ L'articolo è accompagnato da opere come: *Composizione geometrica n. 2* del 1924 (Galleria Il Segno); e *Tra cielo e mare* del 1957, (Galleria Pogliani, Roma).

galleria Schwarz di Milano. Nel caso di Crippa e di Baj la lingua utilizzata è il francese ed è probabile che in questo modo lo spazio cercasse di incrementare un pubblico e un collezionismo straniero del proprio giro di artisti.

Schwarz è una delle realtà espositive onnipresenti sulle pagine della rivista; soprattutto negli anni a seguire è portatrice di un tipo di comunicazione maggiormente elaborata sul piano grafico, rispetto ad altre più tradizionali ed asettiche, che si limitano ad elencare i soggetti o a proporre immagini delle mostre. Schwarz più spesso gioca tra i nomi degli artisti promossi ed un corredo visivo che si rinnova ciclicamente, attraverso l'uso di una grafia *pop* o l'innesto di una cornice in grado di inglobare il tutto; vestendo un messaggio dichiaratamente commerciale con un altro pezzo di creatività e di sperimentalismo proprio delle personalità in mostra. Una strategia che più avanti altre gallerie italiane avrebbe seguito, come l'Attico di Fabio Sargentini tra il 1967 e il 1968. D'altronde sono anni in cui la stessa rivista prova a mettersi al pari con altre concorrenti più spinte sul fronte avanguardistico, in grado di ibridare con maggiore determinazione i contenuti ed il corredo visivo.

Procedendo ancora nel senso di una disamina interna del periodico, un altro degli artisti italiani più spesso decifrato da lenti straniere è Alberto Burri. È il caso di Egon Vietta, il quale lascia la sua traccia in tedesco, trattando l'artista di origini umbre a partire proprio dal suo luogo di provenienza: Città di Castello; e trovando alcuni raffronti anche con artisti internazionali, come Dubuffet, Pollock e Riopelle.

Burri è ulteriore oggetto d'interesse della storica Françoise Choay. L'articolo⁷ si riferisce in particolar modo alla mostra tenuta alla Galerie de France⁸, che dà contezza del repertorio di materiali impiegati da Burri in opere come: *Sacco* del 1953 e *Nero rosso* (1955). Choay osserva che a segnare la comunanza tra lavori come *Ferro 1959*, *Ferro 1961* e *Plastica 1960*, *Nero Plastica*, vi è la quasi totale sparizione della pittura, declassata a funzioni di servizio, cioè per dare uniformità alla superficie che lo ricopre; o per isolare o denaturare elementi; o, ancora, per colmare le crepe dovute alla combustione.

⁷ Le opere tracciate nella rivista sono: *Ferro 61* (Galerie de France, Paris); *Combustione E4, 1960* (Galleria Blu); *Grande Ferro E 59* (Galleria Blu); *Ferro 58, 1958* (Galleria Blu); *Combustione bianco nero, 1960* (Galleria Blu); *Legno nero 61* (Galleria Blu); *Nero Legno 61, 1961* (Galleria Blu); *Legno 617* (Galerie de France, Paris). Da notare come le immagini di proprietà della Galleria Blu fossero in b/n e quelle della parigina Galerie de France invece a colori. Da alcuni carteggi tra Fitzsimmons, artisti e galleristi, sappiamo come questa differenza fosse, in realtà, dovuta ad un prezzario diverso e a discrezione dello sponsor di turno.

⁸ La Galerie de France era una importante fonte di foraggiamento per «Art International», come mette in chiaro lo stesso Fitzsimmons a Dubuffet. Il nuovo formato avrebbe comportato anche una rivoluzione sul piano commerciale, stravolgendo le tariffe pubblicitarie e gli abbonamenti. In questa lettera, datata 16 gennaio 1959, egli allega una copia della missiva ricevuto dalla Galerie de France e si dice convinto che avesse stipulare altri cinque o sei contratti della stessa natura economica si sarebbe potuto applicare con più impegno sulla qualità della rivista e respirare anche sul piano finanziario (Peppiatt 2006).

Scorrendo gli indici di «Art International», oltre a Burri, l'altra testa di serie è indubbiamente Lucio Fontana. Soggetto ricorrente, attraverso la copertina dedicata nel numero 9 del 1960; ma anche attraverso le parole di Paul Oliver (1962), o per via delle sue stesse dichiarazioni con la ripubblicazione del *Manifesto Bianco* del 1946 (Spazialismo). E, ancora, *l'ultimo Fontana* riecheggia nel pezzo monografico di Gillo Dorfles, l'anno successivo, in cui si mette in evidenza la fase creativa dominata dalla ricerca di forme curve, sferiche, *ovolari*: pittoriche e plastiche. Dorfles riconosce, tra i postulati dello «spazialismo» di Fontana, la sua propensione a prevedere il futuro: cioè un'arte non più vincolata al «quadro da cavalletto» o alla «statua» vera e propria, ma un'arte libera di svolgersi nello spazio, in tutte le dimensioni dell'universo, attraverso i mezzi espressivi e comunicativi (Dorfles 1963).

Nel medesimo numero il nome di Fontana risuona ben altre due volte, prima via Giorgio Marchiori e poi grazie a Giorgio de Marchis, a proposito di *alcuni aspetti dell'arte contemporanea all'Aquila*. Il capoluogo abruzzese è la scenografia della rassegna al plurale e multiforme organizzata da Enrico Crispolti, che include tra gli altri gli *Omaggi* a Cagli e Fontana; nonché alcuni esempi che documentano «l'impegno delle nuove generazioni in Italia». Tanta carne al fuoco, come scrive Marchiori, ma senza piglio storiografico, ricca di contrastanti motivi: una mostra che non offre «ancoraggi comodi» per giungere a delle soluzioni prefabbricate. Marchiori affina la penna soprattutto su Cagli e Fontana. Rispetto al primo, egli osserva come Crispolti sia riuscito a compiere un lavoro che consente di fare molti opportuni confronti in campo europeo e di rivedere la posizione dell'artista, spesso passato in secondo piano dalla critica italiana per la spregiudicata indipendenza del suo temperamento e delle sue ricerche. Definito *enfant terrible* di quella generazione, la sua ricerca è sempre stata aperta e pronta, e andava «risolutamente per la propria indipendentissima via» (Marchiori 1963). In merito a Fontana, ne sottolinea il riconoscimento da parte della critica universitaria che si è mossa nei suoi confronti ai primi segni di considerazione internazionale, così come accaduto per Burri. Marchiori, prendendo in prestito le parole di Crispolti, puntualizza su quanto lo spazio per l'artista fosse ormai «il 'mezzo' ultimo del suo intervento espressivo» (Marchiori 1963).

Sui medesimi soggetti pone l'accento anche De Marchis. Di Cagli sottolinea l'assenza dei lavori appartenenti all'attività svolta a Roma nell'anteguerra, la lacuna del periodo delle *Metamorfosi*, in favore di una vasta presentazione della sua opera più recente. Più ampia, invece, è l'esposizione che concerne Fontana; ma De Marchis si dice non intenzionato ad entrare nel merito sul piano critico, sottomettendo quest'ultimo ai giudizi ben più approfonditi di Calvesi. Egli osserva, però, che «in questo accrochage di Aquila, data l'assenza di una chiara ragione critica [...] non risultano ben chiari il significato e la funzione avuti da Fontana nello svolgimento

dell'arte contemporanea italiana fino ai suoi più recenti aspetti post – informali» (De Marchis 1963).

Buona parte delle uscite successive del 1963 sull'arte italiana si abbandonando a dibattiti su manifestazioni collettive riguardanti: mostre, biennali ed altri eventi effimeri; tralasciando invece le considerazioni monografiche più spinte degli anni precedenti. Non è raro, inoltre, rintracciare nella rivista alcune considerazioni sulle collezioni, più o meno pubbliche. A testimonianza ancora dell'attenzione prestata da «Art International» al mondo del mercato e, soprattutto, del collezionismo, scorrendo le numerazioni si possono scovare alcuni articoli dedicati ad esso. È il caso della raccolta Maremont, descritta da Sam Hunter, il quale mette in chiaro la versatilità e l'eterogeneità delle opere acquistate, che spaziano da un punto ad un altro dei continenti, rispondente anche ai cambiamenti sociali, culturali e radicali occorsi nel ventennio di raccolta (Hunter 1961).

Un'altra argomentazione sul collezionismo, tra le altre, è proposta da Giuseppe Marchiori, curatore di una mostra sulla pittura straniera nelle collezioni italiane, che dibatte in generale sul fenomeno ancora circoscritto dell'interesse nazionale per l'arte fuori confine. Un'esposizione che ambisce a disegnare il carattere del collezionismo, interpretato come eredità positiva del mecenatismo. Seguendo il discorso di Marchiori: *«il collezionismo moderno si è imposto come una realtà estetica, economica e sociale, insostituibile nel mondo di oggi, retto dalle libere istituzioni democratiche»*. Il collezionista *«ha nel mercante un efficace sostegno, un consigliere di assoluta fiducia»*; egli deve mediare tra l'affermazione di valori assoluti e la prospettiva individuale (Marchiori 1961).

In conclusione alle considerazioni fatte sopra, la scelta di operare sullo spaccato temporale che va dal 1959 al 1963 trova la sua ragione innanzitutto nella logica: data la vita piuttosto lunga di «Art International». In secondo luogo, la decisione di fare ricadere l'inizio della trattazione dal 1959, e non dal 1956, deriva dalla rivoluzione delle variabili esogene ed endogene del periodico, già spiegata nella ricostruzione storiografica della rivista. In terzo luogo, l'intervallo cronologico a cavallo tra il '50 e il '60 per il panorama artistico nazionale è ricco di significati. Sono anni in cui l'Italia si ridesta dall'isolamento culturale; anni segnati da un passaggio generazionale forte; dal raggiungimento della maturità di alcune esperienze e realtà; da una redistribuzione degli equilibri dell'arte tra Milano, Roma e Torino. È sufficiente prendere il caso di quest'ultima che riesce a rompere con il clima casoratiano e ad avallare le ricerche di Moreni o a recuperare criticamente e commercialmente figure come Spazzapan. A metà degli anni '50, inoltre, prendono piede le ricerche informali, grazie anche ad una espansione dei circuiti espositivi internazionali, alimentati dalle azioni dei privati.

In assenza delle istituzioni, sono soprattutto le gallerie a giocare un ruolo di primo ordine. Il Milione, tra il '56 e il '57, porta avanti le ricerche di Bendini, Merz e Saroni, solo per citarne alcuni; nel 1954 inaugurano la galleria Schwarz e Apollinaire. Oltre agli spazi, ci sono figure simbolo come quella di Carlo Cardazzo, allora considerato il più importante mercante d'arte del mondo: avere una personale a Il Naviglio era motivo di grande orgoglio per gli artisti. Sono anni caratterizzati anche dal potere d'acquisto e dalla lungimiranza di soggetti come Achille Cavellini che durante questo periodo sceglie di rivoluzionare la sua collezione, sino a quel momento ferma alla cultura italiana e francese degli anni '40.

In definitiva, anche dal regesto delle presenze italiane sulle pagine di «Art International» si può decifrare con maggiore chiarezza la *mission* della rivista: cioè di essere un oggetto palesemente votato ad un pubblico di addetti ai lavori, di cultori della materia, per lo più: artisti, galleristi e collezionisti. La creatura di Fitzsimmons è uno strumento che nasce per sostenere l'attività dell'intero l'apparato di cui si nutre il mondo dell'arte: i suoi sistemi e i suoi dispositivi più potenti. Se le fiere, le aste e le gallerie, sono più spesso spazi dedicati al confronto e alla vendita diretta delle opere; le riviste - come «Art International» - offrono una ulteriore vetrina per i suoi sovvenzionatori, una palestra visiva per gli artisti; oltreché una fonte di formazione per il vorace mondo del collezionismo; grazie anche alla vivacità dei commentatori. In altre parole, «Art International» appartiene a quella tipologia di periodici che funge da termometro per misurare gli andamenti del mercato dell'arte; da specchio per riflettere l'avvicinarsi delle tendenze estetiche; fornendo all'articolato panorama del commercio di settore un supporto di primo piano, per veicolare le informazioni utili ad avallare un tipo di ricerca piuttosto che un altro.

Nel caso specifico di «Art International», che ha fatto del travaso culturale ed internazionale la propria bandiera, le molteplici pagine dedicate all'arte italiana, proposta in varie letture e in diverse lingue ne hanno agevolato l'uscita dai confini nazionali, movimentando e direzionando i flussi d'attenzione dell'Europa e degli Stati Uniti anche verso di essa.

Gli esempi riportati sopra tentano di mettere in luce la strategia di comunicazione portata avanti dagli spazi espositivi per supportare e veicolare - attraverso l'impianto cartaceo - i propri artisti; talvolta suggerita dalla premura dello stesso Fitzsimmons. Un piano strutturato almeno su due livelli: fatto di esplicite inserzioni pubblicitarie; e di un tipo di sponsorizzazione più velata, operata dalla trattazione del soggetto e dal corredo visivo di accompagnamento. La stessa presenza o meno delle riproduzioni, l'utilizzo del b/n o del colore, erano determinati dalla possibilità o meno della galleria o del collezionista di provvedere alla loro retribuzione. Inoltre, la dichiarazione del mittente, nella didascalia, avvalorava la forza dei mezzi economici e supportativi dello spazio

espositivo di riferimento. A chiudere il cerchio di questo impianto promozionale interveniva la critica, fondamentale per dare sostanza anche alla più scoperta operazione promozionale percepita all'interno della rivista, che consentiva di corroborare le ragioni del mercato, attraverso una proposta culturale aggiornata e autorevole.

L'autrice

È Dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Parma. Nel 2012 ha conseguito il diploma di Specializzazione in Beni storico artistici all'Università di Udine.

Attualmente è assistente alla presidenza della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Nel corso degli anni ha lavorato come curatrice indipendente; ha collaborato con gallerie, associazioni e amministrazioni pubbliche nell'organizzazione di mostre e progetti d'arte pubblica.

e-mail: alice.m83@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Apollonio, A 1959, 'Mostra di Emilio Vedova in Polonia', *Art International*, vol. III, n. 3-4, p. 43.

Apollonio, A 1960, 'Presenza nel tempo di Santomaso', *Art International*, Vol. IV, n. 2-3, p. 66-69.

Apollonio, A 1960, 'Scanavino', *Art International*, Vol. IV, n. 6, p. 74.

Ashton, D et al. 1988, A Tribute to James Fitzsimmons, Editor and Publisher (1919-1985), *Art International*, Winter, pp. 42-47.

Candela, G, Benini, M (ed) 1997, *Produzione e circolazione dell'informazione nel mercato dell'arte*, Clueb, Bologna 1997.

Catherine Viviano Gallery records, 1930-1990, bulk 1949-1978. Box 4, Fishman, Marvin L. - Fitzsimmons, James L., 1952-1976, undated, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Catherine Viviano Gallery records, 1930-1990, bulk 1949-1978. Box 9, Folder 65, *Art International*, 1958-1966, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

'Chance Encounters Leads to Art Journal', *The New York Times*, 1975.

Choay, F 1961, 'Par delà l'image et le symbole: Alberto Burri', *Art International*, Vol. V, no. 5-6, pp. 30-32.

Y. Chevrefils Desbiolles, Y, Froissart, R (ed) 2011, *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

De Marchis, G 1963, 'Aspetti dell'arte contemporanea a l'Aquila', *Art International*, Vol. VII, n. 9, pp. 37-39.

De Marchis, G 1963, 'La IV Biennale di San Marino', *Art International*, Vol. VII, n. 7, pp. 52-54.

De Marchis, G 1963, 'Un'ipotesi neo-concreta', *Art International*, Vol. VII, n. 7, pp. 54-55.

Dorfles, G 1963, 'L'Ultimo Fontana', c, n. 9, pp. 50-51.

Grazioli, E (ed) 2006, *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2006.

Cioffi, R, Rovetta, A (ed) 2007, *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento: atti del Convegno, Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006*, Università Cattolica del Sacro Cuore, V&P, Milano.

Fawcett, T, Phillpot, C (ed) 1976, *The Art press: two centuries of art magazines*, The art book company, London.

Fitzsimmons, J 1956, 'EnVoi, Apologia, Acknowledgement', *European Art This Month*, vol. 1, n. 1, p. 1.

Froissart, R. 2008, 'Recherches actuelles autour des périodiques', *Perspective*, vol. III, n. 3, pp. 462-468.

Hunter, S, 'The Maremont Collection', *Art International*, Vol. V, n. 5-6.

Levillain, H. 1993, 'Philippe Soupault et La Revue européenne', *Europe*, n. 769, p. 105.

Marchiori, G 1959, 'Corpora a New York', *Art International*, Vol. III, n. 1-2, pp. 49-50.

Marchiori, G 1959, 'Pitture di Santomaso a New York', *Art International*, Vol. III, n. 3-4, pp. 70-71.

Marchiori, G 1959, 'Vedova ieri e oggi', *Art International*, Vol. III, n. 8, pp. 47-53.

Marchiori, G 1960, 'Luigi Spazzan', *Art International*, Vol. IV, n. 6, pp. 53-54

Marchiori, G 1960, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Pozzo, Torino.

Marchiori, G 1963, 'Aspetti dell'arte contemporanea a l'Aquila', *Art International*, Vol. VII, n. 9, 1963, pp. 33-36.

Olivier, P 1962, 'Lucio Fontana', *Art International*, Vol. VI, no. 2, pp. 37-40.

Peppiatt, M (ed) 2006, *Jean Dubuffet, James Fitzsimmons: Correspondance 1956-1964*, Echoppe, Paris.

Poli, F 2009, *Il sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*, GLF editori Laterza, Roma.

Vettese, A 2012, *L' arte contemporanea: tra mercato e nuovi linguaggi*, Il Mulino, Bologna.

Schönenberger, G 1961, 'Les métamorphoses de Baj', *Art International*, Vol. V, n. 4, pp. 42-45, 91.

Sciolla, G C (ed) 2003, *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea*, Skira, Milano.

Vietta, E 1959, 'Alberto Burri', *Art International*, Vol. III, n. 8, 1959, pp. 32 -34.

Zorloni, A 2011, *L'economia dell'arte contemporanea. Mercati, strategie e star system*, Franco Angeli, Milano.