UNIVERSITA' DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Dottorato in Memoria e materia delle opere d'arte
attraverso i processi di produzione, storicizzazione,
conservazione, musealizzazione
XXVI ciclo

Dott.ssa Barbara DRUDI

MILTON GENDEL
Un fotografo, critico d'arte e scrittore tra avanguardia e tradizione. (1949 -1962)

INDICE

Introduzione …….p. 9
Biografia ……...p. 13

CAPITOLO 1 …… p. 18

§ **L'ESORDIO DI GENDEL FOTOGRAFO: NEW YORK E LA CINA**

Milton Gendel e Meyer Schapiro

- La formazione a New York negli anni Quaranta
- Gendel alla Columbia University, l'insegnamento e di Meyer Schapiro, la storia dell'arte

Milton Gendel e gli *Artists in Exile*

- Gendel e gli *Artists in Exile* . Influenze del mondo surrealista
  Gli scritti di Gendel sul surrealismo
- Le suggestioni della *straight photogarphy* e del fotogiornalismo
  LIFE, Harper's Bazaar

L'ambiente della fotografia a New York negli anni Quaranta

- Brevi cenni sulla fotografia negli Stati Uniti: Alfred Stieglitz, Paul Strand.

I surrealisti e la fotografia

Milton Gendel in Cina

- Le prime fotografie di Gendel in Cina, 1945-‘46
  Henri Cartier Bresson in Cina 1948-‘49

Bibliografia

CAPITOLO 2 …….p. 68

1950-54 ROMA E L’ITALIA

§ 1 Gendel fotografo a Roma

- L’arrivo a Roma, dicembre 1949-gennaio 1950 . Le lettere alla madre Anna 1950-1965
- Prime fotografie a Roma
- Prime introduzioni nel salotti intellettuali
- Roma nel 1950
- Rapporti con il Neorealismo

§ 2 Le foto in Italia: in Sicilia con Marjory Collins
Gendel in Puglia (1954)

- L’incontro con Marjory Collins e la fotografia di reportage
- La Sicilia vista da New York,
- Similitudini e differenze con il Neorealismo italiano: Nino Migliori, Luigi Crescenzi
- Le immagini della Puglia

§ 3 L'ambiente artistico a Roma

Gli amici pittori italiani e americani

- Frequentazioni e incontri nella Roma degli anni Cinquanta: Tancredi, Piero Dorazio, Amerigo Tot, William Demby e Toti Scialoja, Alberto Burri, Afro, Lucio Manisco, Sebastian Matta e Achille Perilli
- Americani a Roma: Conrad Marca-Relli, Philip Guston, Nick Carone, Bayard Osborn **,** Clement Greenberg

APPENDICE al § 3 ……p. 189

- *An Interview with William Demby* (complete)
  (Parzialemnte pubblicata in American Studies 2011, Vol. 56, No. 1, nell'articolo di Giovanna Micconi, Ghosts of History)
- *Lettera di Gabriella Drudi a Thomas B. Hess, (Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York* Recl. 3690 frame # 41)
- *Lettera di Tancredi Parmeggiani a Milton Gendel (Archivio Gendel, Roma)*
- *Estratto dall' Intervista a Nicholas Carone:*
  In Oral history/ interview with Nicholas Carone, 1968 May 11-17, (Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York)

§ 4 Venezia e Roma, Milton Gendel e Peggy Guggenheim

- Peggy a Milton: due amici collezionisti a confronto
- Gendel ospite a Venezia, l'amicizia con Pegeen
- Peggy ospite di Gendel a Roma
- Immagini

§ 5 L'amicizia con Mimì Pecci Blunt

- Il salotto romano di Mimì, incontri e amicizie di Gendel
- Chi era Laetitia Pecci Blunt
- La villa Reale di Marlia in Toscana, le feste e i balli in maschera

Bibliografia

CAPITOLO 3 ……..p.263

1954-1957 <u>MILTON GENDEL CRITICO D'ARTE</u>

§ 1 L'avvio alla critica d'arte

- Inizio del lavoro di critico d'arte già in USA – le nuove case di Gendel
- *ARTNews* le prime collaborazioni, cenni storici, la direzione di Alfred Frankfurter e Thomas B. Hess
- Significato e valore della nuova rubrica '*…Paints a Picture'*
  L'arrivo in Italia
- Il primo articolo di Gendel in Italia sulla rivista 'Spazio' di Luigi Moretti

- **§ 2 Gendel 'corrispondente' da Roma**
  I primi articoli per ArtNews
- Gendel diventa il corrispondente ufficiale da Roma di *ARTNews*
- Gli articoli principali

- La corrispondenza con Thoms B. Hess
- Recensione alla mostra ‘i 7 pittori sul tevere a ponte santangelo’, 1955 curata da Emilio Villa

- **§ 3 *‘Alberto Burri makes a picture’*, 1954**
  ***‘Toti Scialoja paints a picture’* 1955**

- Esegesi degli articoli su Alberto Burri e Toti Scialoja
- Valore e significato della rubrica *Paints a picture*
- Corrispondenza con Thomas B.Hess

APPENDICE al § 3

Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel 2 giugno 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel, 15 giugno 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Milton Gendel alla madre Anna, 27 luglio 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel 7 agosto 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Milton Gendel a Thomas B.Hess 13 agosto 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Milton Gendel a Thomas B.Hess 28 agosto 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel 25 ottobre 1954 (Archivio Gendel, Roma)
Lettera di Milton Gendel alla madre Anna 12 dicembre 1954 (Archivio Gendel, Roma)

- **§ 4 Altri interventi. Le interviste a Renato Guttuso e Balthus**
  Cronache dalla Biennale di Venezia del 1962

- Perché l’intervista a Guttuso, quali conseguenze in ambito italiano
- Racconto intorno all’intervista a Balthus

- Recensione della Biennale di Venezia del 1962
- Immagini

APPENDICE al § 4 …….p.345

Lettera di Thomas B. Hessa Miltn Gendel 28 febbraio 1958

Bibliografia

CAPITOLO 4 ……..P.353

1957- 1961 LA ROME-NEW YORK ART FOUNDATION

- La particolare avventura della RNYAF
- Chi era Frances McCann, come la galleria viene accolta dalla critica italiana - sostenitori e detrattori
- La storia delle esposizioni RNYAF con elenchi opere
- Le altre gallerie a Roma, la situazione del mercato, gli anni dei primi cambiamenti

Bibliografia

- **CATALOGO DELLE FOTOGRAFIE**

  (Archivio Fondazione Primoli – Fondo Gendel)
- Link al catalogo: http://www.lomarm.com/Gendel/ElencoSchede.aspx

Introduzione

Questo mio lavoro riguarda l'attività creativa di Milton Gendel, in particolare ne prenderò in esame un decennio circa, dal dicembre del 1949 all'estate del 1962.

Milton Gendel (classe 1918) è fotografo, critico d'arte e scrittore, ma soprattutto si può considerare un personaggio unico nella cultura romana, sin dagli anni del dopoguerra, essendo stato protagonista e testimone, al tempo stesso, dei fertili scambi tra Italia e Stati Uniti. Gendel ha contribuito infatti con la sua vita e la sua esperienza artistica ad arricchire il tessuto culturale a Roma e, per certi versi, anche in altri luoghi d'Italia.

Avendo la possibilità di conoscere Gendel personalmente da molti anni, dato che fu uno dei migliori amici di Toti e Gabriella Scialoja, miei zii, mi è sembrato giusto dedicargli finalmente uno studio approfondito: analizzare la sua singolare figura di intellettuale, collocandola nell'ambito dei lavori di ricostruzione storico artistica degli anni Cinquanta. Una personalità, la sua, profondamente complessa, nonostante l'apparente *understatment* e l' inconfondibile *souplesse*.

In sostanza, ho cercato di realizzare un lavoro di ricostruzione storica e critica che dia conto dei contributi creativi che Gendel ha offerto alla cultura italiana e a quella americana, (con fotografie, articoli e libri). Ho indagato, quindi, i reciproci rapporti tra le due culture situate alle opposte sponde dell'Oceano, nonché le relazioni personali che Gendel ha saputo intrecciare con artisti e intellettuali, rendendo possibili molti fertili incontri.

La prima cosa che va detta è che, a dispetto della sua veneranda età, Gendel è ancora molto attivo, perciò il lavoro da me svolto durante i tre anni di dottorato è avvenuto tutto nel suo studio, ed è il frutto di uno scambio quotidiano tra di noi. Ho avuto modo così di ricevere informazioni e chiarimenti dalla sua viva voce. Dunque, le ricerche sono state compiute anche grazie alla sua pazienza nel ritrovare fisicamente i documenti. Gendel è riandato inoltre con la memoria a momenti importanti del suo passato, permettendo attraverso i suoi ricordi di avere una testimonianza diretta dell'ambiente artistico italiano degli anni Cinquanta.

Il lavoro ottimale sarebbe stato un'indagine completa sul lavoro di Gendel, che partisse quindi dalla sua formazione newyorkese e arrivasse fino ad oggi. Ma, tenuto conto della cospicua quantità di materiale, tra fotografie articoli e documenti, conservati nel suo studio a Palazzo Primoli, ho scelto di concentrare il lavoro sul primo decennio romano di Gendel. Potendo così di approfondire, con la maggior ampiezza possibile, i vari aspetti della sua attività di fotografo, di critico d'arte e di intellettuale.

Ho ritenuto però più opportuno per una migliore intelligenza dei fatti fare un passo indietro, dedicando quindi il primo capitolo, sebbene in modo breve e riassuntivo, alla sua formazione intellettuale avvenuta negli anni Quaranta a New York. Il primo capitolo inoltre si conclude con dei brevi accenni alla sua missione militare in Cina -luogo delle sue prime fotografie- esperienza fondamentale per il giovane Gendel.

Le date del dicembre 1949 , come inizio del lavoro, e dell'estate 1962 come conclusione, non sono casuali: la prima si riferisce all'arrivo di Gendel a Roma e simbolicamente all'imminente aprirsi del ricco e variegato decennio dei Cinquanta; e la seconda, ad una celebre Biennale di Venezia, documentata da Gendel con numerose e bellissime fotografie, nonché da un interessante articolo per *ARTNews* che ne descrive gli artisti presenti e il clima generale. Simbolicamente poi questa data apre il decennio dei Sessanta che vedrà la diffusione di 'tutto un altro modo' di

concepire e realizzare le ‘opere d’arte’, sicuramente meno affine alla sensibilità e al gusto di Gendel.

Infine, nello svolgere questo lavoro ho cercato di non trascurare una delle caratteristiche più interessanti della sua lunga esistenza: cioè quella di aver costruito e intrecciato rapporti con figure chiave della cultura visiva e letteraria italiana (come Bruno Zevi, Alberto Burri, Mario Praz o Lionello Venturi) e internazionale (come Thomas B.Hess o Harold Rosenberg), ma anche con personalità dell’industria (come Adriano Olivetti, di cui è stato consulente fin dal 1951), o dell’aristocrazia (come Princess Margaret d’Inghilterra).

Esiste oggi una discreta bibliografia su Milton Gendel (sulle sue numerose attività) come autore, che si basa soprattutto su recensioni alle sue mostre fotografiche o su articoli-interviste pubblicati in riviste specializzate; quello che manca ancora però è un vero proprio studio scientifico. Da citare un unico lavoro accademico: quello sulla collaborazione di Gendel - come corrispondente da Roma - alla prestigiosa e storica rivista americana *ARTNews* (fondata nel 1902), condotto da Maria Giovanna Lanfranchi per l’Università di Milano. Lo studio è tuttavia limitato al lavoro di Gendel come critico d’arte, comprendo un arco temporale che va dal 1954 al 1964.

Negli approfondimenti scientifici poi va menzionato il catalogo della mostra al Museo Bilotti e all’American Academy in Rome (2011-12), da me co-curato con Peter Benson Miller, che traccia un primo itinerario complessivo della personalità di Gendel come fotografo critico, collezionista e promotore culturale.

Parallelamente al lavoro di ricostruzione storico critica, la mia tesi è accompagnata da un inizio di catalogazione delle immagini fotografiche, sempre relativamente al decennio in questione. “Inizio di catalogazione”, va spiegato. La proprietà dell’archivio fotografico Gendel è della Fondazione Primoli, che l’ha ricevuta in donazione dallo stesso Gendel in cambio del comodato

d’uso di un appartamento al primo piano di palazzo Primoli in via Zanardelli dove Gendel ha potuto sistemare il suo studio e tutta la sua collezione di opere e oggetti. Il numero degli scatti fotografici di Gendel, tra negativi e immagini digitali è di circa 72.000! Servirà dunque un lavoro di anni o una squadra numerosa di archivisti per arrivare alla catalogazione completa. Perciò la mia catalogazione di limita a 398 immagini, scansionate e caricate su un programma specifico realizzato dalla Fondazione Primoli, seguendo la progressione numerica e cronologica già esistente nell’ordine dei negativi presenti nell’archivio Per realizzare l’inizio della catalogazione è stato creato un programma di “schede” pensate ad hoc per il Fondo di Gendel ma in continuità con il programma di schedatura già esistente e fruibile *on line* delle fotografie del Conte Giuseppe Primoli realizzato dalla Fondazione che porta il suo nome.

Questo modello di scheda comprende, oltre alle consuete voci di individuazione dell’opera, una serie di “campi” disponibili per rintracciare le immagini e classificarle secondo i diversi ordini desiderati: soggetto, luogo, tema ecc. .

Ogni scheda ha inoltre, com’è ovvio, un numero di inventario digitale riferito a questa nuova catalogazione, che getta le basi per una futura fruizione del materiale anche in rete.

Biografia

Milton Gendel in una foto del 1923

Milton Gendel è nato a New York il 16 dicembre 1918, secondogenito di due fratelli. Edward, il maggiore, nato sei anni prima di Milton divenne psichiatra. Il padre Meyer Gendel era arrivato negli Stati Uniti nei primissimi anni del '900 dalla Bielorussia, e aveva avviato un'attività nel campo dell'abbigliamento; sua madre, Anna, aveva diversi interessi culturali: parlava un buon francese e fu probabilmente lei a trasmettere a Milton l'amore per l'arte e la capacità di imparare in fretta molte lingue. Meyer benché di origine ebarica (Gendel è la corruzione del cognome tedesco Hendel), non essendo praticante, non ritenne di impartire un educazione religiosa ai figli.

Dopo aver preso una laurea in materie scientifiche nel 1940 (Bachelor of Science), seguendo un corso propedeutico di medicina alla Columbia University, Gendel decide di volgersi agli studi artistici, frequenta corsi di pittura, ma soprattutto frequenta un master alla Columbia University sotto la guida di Meyer Schapiro. Sarà assistente di Schapiro per circa due anni (dal 1939 al 1941), e farà suoi alcuni dei capisaldi del pensiero di Schapiro sull'arte. Alla Columbia incontra Robert Motherwell di cui diventerà buon amico fino allo scoppio della seconda guerra mondiale.

Tra il 1942 e il '44, prima di essere imbarcato per la Cina con l'esercito americano, Gendel frequenta André Breton e gli altri surrealisti arrivati a New York (grazie all'intervento di Peggy Guggenheim) per sfuggire alla guerra. Questi anni di frequentazione dei surrealisti segneranno per sempre il suo modo di vedere il mondo e di rappresentarlo attraverso le sue fotografie. Nel 1944 sposa Evelyn Wechsler con la quale condivideva già da qualche anno un appartamento al 61 di Washington Square.

Nel 1945 – '46 è in Cina, a Shanghai, e poi a Formosa. Lì prende parte alle operazioni coordinate dall'esercito USA per il rimpatrio dei giapponesi dopo la sconfitta. E' in questi due anni che Gendel comincia a fotografare, facendosi prestare una Leica da un amico civile tunisino di lingua francese (tale Johnny Alessi, soprannominato il 'Pirata di Shanghai).

Finita la guerra Gendel torna a New York e lavora come critico e storico dell'arte *freelance* collaborando in particolare ad alcune pubblicazioni sull'arte americana. Sono questi gli anni della costruzione di un "nuovo mondo" post bellico, ma anche della definizione personale e identitaria del nostro: Gendel infatti nel 1949 chiede ed ottiene una borsa di studio Fulbright per tornare in Cina. Ma proprio in quell'anno la situazione in Cina è molto cambiata: il nuovo governo comunista di Mao Zedong non accetta giovani borsisti americani, così Gendel è costretto a rinunciare alla destinazione orientale e sceglie di venire a Roma, dove è già stato durante un viaggio attraverso tutta l'Europa fatto nel 1939 poco prima dello scoppio della guerra. La sua borsa Fulbright finanzia uno studio sui cambiamenti urbanistici nei centri storici italiani dall'unità d'Italia alla seconda guerra mondiale.

Gendel, dopo essere sbarcato a Napoli con la nave e aver percorso in pullman la campagna tra le due città, arriva a Roma nel dicembre 1949

Comincia dunque a questa data la vita italiana di Gendel che, per scelta o per caso, non è mai più tornato a vivere negli Stati Uniti.

Nei primi anni Cinquanta frequenta Mimì Pecci Blunt e, attraverso Cipriana Scelba, direttrice del Centro Studi Americani di Roma, diventa molto amico di Bruno Zevi che a sua volta lo presenta ad Adriano Olivetti di cui diventerà collaboratore come consulente culturale e per la pubbliche relazioni internazionali dal 1951. Diviene assiduo frequentatore dell'ambiente dei giovani artisti romani: è amico, tra gli altri, di Tancredi, di Toti Scialoja, di Alberto Burri e Piero Dorazio. La sua attività di fotografo diventa sempre più intensa, anche se – è meglio chiarirlo- non sarà mai per lui una vera e propria professione. Scatta numerosissime fotografie a Roma e nei suoi numerosi viaggi in Italia, soprattutto con la macchina fotografica Rolleiflex. Celebre il suo viaggio in Sicilia con la fotografa americana Marjory Collins. Pochi mesi dopo il suo arrivo a Roma si separa dalla moglie Evelyn, il divorzio arriverà però solo nel 1962.

Nel 1954 si iscrive all'Associazione della Stampa Estera in Italia come corrispondente per *ART News* e nel dicembre dello stesso anno esce il suo lungo articolo "Burri Makes a Picture" che darà una forte spinta alla conoscenza della pittura di Burri negli USA.

Nel 1958, dalla relazione con Vittoria Olivetti, nascono i suoi primi due figli, gemelli, Natalia e Sebastiano.

Nel 1962 sposa Judy Montagu con cui avrà nel 1963 un'altra figlia, Anna.

Durante gli anni Sessanta continua la sua collaborazione con *ARTNew*s e collabora con altri giornali e riviste (italiani e non), mentre il suo appartamento all'Isola Tiberina in Palazzo Pierleoni Caetani– dove si è trasferito nel 1958 - diventa uno dei salotti più interessanti a Roma, frequentato da personaggi della mondanità culturale come Peggy Guggenheim e sua figlia Pegeen e dell'aristocrazia italiana e internazionale come Princess Margaret d'Inghilterra, cara amica della moglie Judy, o il principe Carlo Caracciolo di Castagneto.

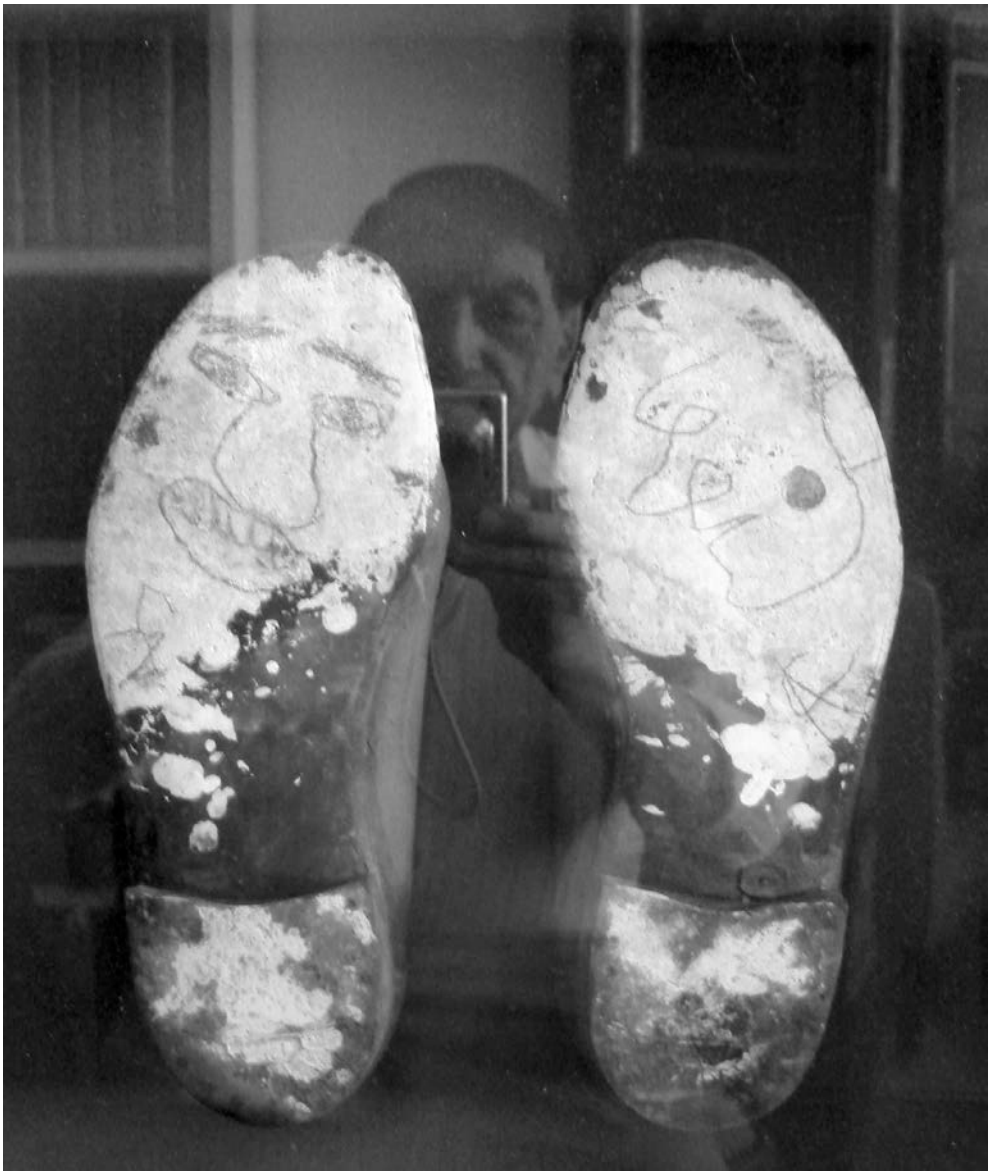
Nel 1971 prende in affitto un appartamento al terzo piano di Palazzo Costaguti in Piazza Mattei e vi stabilisce il suo studio. L'appartamento diventerà dal 1982 al 2007 il suo domicilio principale.

Nel 1972 muore la moglie Judy.

Nel 1977 viene nominato co-commissario per il padiglione degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia. Mentre a Roma, alla Galleria Marlborough (in via Gregoriana 5) gestita dalla sua grande amica Carla Panicali, ha luogo la sua prima vera e propria mostra fotografica. Un'altra sua mostra fotografica si tiene a Venezia dal 14 settembre al 31 ottobre dello stesso anno, alla Galleria Barozzi (San Marco 2084, Ponte San Moisè).

Nel 1981 sposa Monica Incisa della Rocchetta e nello stesso anno l'American Academy in Rome gli dedica una mostra. Sempre negli anni Ottanta altre due occasioni espositive per le sua fotografie: nel 1983 alla Galleria Il Ponte e nel 1986 alla Galleria Il Segno di Roma. Nel 1988 il suo caro amico Giovanni Carandente lo invita a far parte del comitato consultivo della Biennale di Venezia con Lorenza Trucchi e Marisa Volpi.

A partire dal 2004 si susseguono una serie di mostre (vedi bibliografia) che lo inseriscono finalmente –sebbene in tarda età- a buon diritto nel novero dei fotografi del Novecento. Dopo aver avuto lo studio per alcuni anni al piano terra di Palazzo Doria Pamphili (dal 2007), nel 2011 dona la sua biblioteca, l'archivio fotografico e una parte della sua collezione alla Fondazione Primoli in cambio del comodato d'uso di un appartamento al primo piano, con loggia sul Tevere, dove ha collocato il suo studio e dove ancora oggi attivamente lavora.



Milton Gendel, *Triple Mug Shot (Autoritratto)*, 2006

CAPITOLO UNO

L’esordio di Gendel fotografo: New York e la Cina

Foto di Stephen Green, *Milton Gendel passeggia per le strade di New York,* 1946

"Il surrealismo delle mie immagini non è altro che il reale reso fantastico da una visione particolare".

Brassaï

Milton Gendel e Meyer Schapiro

Le prime vere e proprie fotografie di Milton Gendel degne di nota sono, a mio parere, quelle scattate negli anni Quaranta in Cina, dove Gendel, arruolatosi volontario nell'esercito americano nel 1942, poco dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, era stato inviato alla metà del 1945. E fu proprio in Cina, come ho già detto e vedremo meglio più avanti, che, pur non avendo alcun incarico giornalistico, né la pretesa di essere un fotoreporter professionista, Gendel di fatto cominciò la sua straordinaria e lunghissima attività di fotografo.

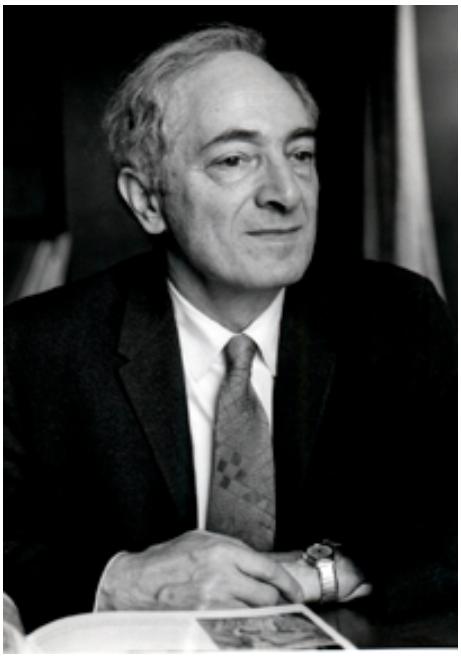
Tuttavia, volendo essere precisi, il suo vero e proprio esordio – come lui stesso mi racconta - risale a quando era poco più che un ragazzino, nei primi anni Trenta a New York, allorché, con una Brownie Box KODAK, aveva cominciato a scattare le sue prime fotografie. Orgoglioso di quelle sue prove giovanili, Gendel ne conserva ancora oggi alcune nel suo archivio di Palazzo Primoli a Roma [1]. Anche se quei suoi primi scatti sono da considerarsi come degli iniziali e forse un po' ingenui, 'divertimenti', in realtà essi hanno per noi un loro significato: ci aiutano a datare il precoce interesse di Gendel per la fotografia. Un interesse che si inserirà negli anni a venire in una più generale e crescente passione per le arti visive.

Lo scatto ulteriore – quello decisivo – verso il mondo dell'arte avvenne infatti poco più tardi, quando Gendel decise di seguire – sebbene in realtà come sappiamo il giovane Milton si fosse

[1] Cfr. la biografia p.15

iscritto alla facoltà di Scienze - i corsi di storia dell'arte di Meyer Schapiro alla Columbia University verso la fine degli anni Trenta. Ma andiamo con ordine.

Nonostante continuasse diligentemente a seguire i corsi di Chimica e Biologia, Gendel andava sempre più spesso ad ascoltare le lezioni di altre discipline che si insegnavano alla Columbia, come l'antropologia e la storia dell'arte. E fu così che, girovagando tra le facoltà, incontrò per la prima volta Meyer Schapiro. Milton rimase immediatamente affascinato dal suo eloquio e dai temi da lui trattati e decise senza por tempo in mezzo di diventarne allievo. "*Schapiro (fig.1), quando lo conobbi, somigliava a quel ritratto che Sandro Botticelli fece a Giuliano de'Medici (fig.2)…*" mi dice Gendel, "*Ero affascinato dalla sua cultura, sembrava sapesse tutto e si ricordasse di tutto*".



1. *Meyer Schapiro in una foto degli anni Sessanta*

2. Sandro Botticelli, *Giuliano de'Medici,1475*

Meyer Schapiro (1904-1996), uno dei più celebri e stimati professori americani di storia dell'arte, aveva genitori ebrei provenienti dalla Lituania, un'origine simile a quella di Gendel dunque, i cui genitori - ebrei bielorussi - erano sbarcati a New York all'inizio del Novecento.

Schapiro, prima studente e poi docente alla Columbia University, fu un intellettuale e critico d'arte -non sta certo a me ricordarlo in questa sede- autore apprezzato di testi storici e di approfondimenti metodologici di grande rilievo e di vasta notorietà [2]. Quello che qui mi interessa, ai fini del mio lavoro, è definire in particolare la posizione critica e politica di Schapiro quando Gendel entra in contatto con lui e con il suo pensiero sull'arte. Vediamo dunque di analizzarne alcuni tratti [3].

Schapiro, uomo della sinistra 'riformata', si può collocare nello scenario politico americano di allora tra i cosiddetti '*liberals*'. La sua posizione all'interno degli animati dibattiti di quegli anni sulla natura dell'arte astratta, e, più precisamente sul ruolo e sui doveri dell'artista nella società, era conseguentemente lontana dall' 'integralismo' comunista, ad esempio dall'accettazione dei dettami 'realisti' imposti dalle teorie di Zdanov. Credeva certo anche lui – come i comunisti - nell'esigenza di un impegno sociale dell'artista, Schapiro tuttavia sosteneva -al contrario-, con approfondite argomentazioni, le poetiche astrattiste che stavano tornando a suscitare interesse a New York prima della seconda guerra mondiale, non considerandole affatto inconciliabili con l'impegno sociale e politico. Anzi, per Schapiro l'astrattismo nasceva dalla società e ne era quindi diretta e sincera espressione, e non era frutto della personalità isolata dell'artista 'ispirato'. Schapiro si distanziava

---

[2] Ancora oggi sulla scrivania di Gendel è presente il volume con la raccolta di scritti di Schapiro *Theory and Philosophy of Art (Selected Papers)*, George Braziller Inc, New York, N.Y., 1998, prova del fatto che il grande studioso americano rimane uno dei punti di riferimento di Gendel. Per questo mio testo sono stati consultati i volumi: Meyer Schapiro, *Modern Art 19th and 20th CENTURIES SELECTED PAPERS*, George Braziller, New York, N-Y-, 1982; Meyer Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche , Parma 1985;
Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma, 2002; *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Mimesis, Milano 2010,

[3] Della posizione di Meyer Schapiro negli anni Trenta si occupa il saggio di Micol Forti pubblicato in '*Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte'*, acura di L.Bortolotti, C.Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Mimesis, Milano 2010 pp.151-170

quindi tanto dai comunisti, quanto da un certo individualismo e dal soggettivismo che caratterizzavano l'atteggiamento di alcuni degli artisti che avevano fatto parte delle 'avanguardie storiche' europee, arrivati da Parigi a New York con grande enfasi e con una certa supponenza.[4]

Schapiro prese parte attiva al convegno 'The First American Artists' Congress' nel febbraio del 1936, il primo vero e proprio congresso dei pittori e scultori tenutosi a New York (che seguiva quello degli scrittori), teso a chiarire e definire la posizione dell'artista nella società del tempo, e in special modo i confini della sua 'libertà'.

Questa circostanza può aiutarci a capire meglio quale fosse la posizione di Schapiro negli anni Trenta.

Nello scritto redatto per l'occasione – opponendosi alla posizione anti-formalista dell'estetica comunista – Schapiro sosteneva la possibilità che l'astrattismo, essendo ad un tempo espressione dell'individuo ma anche di una determinata situazione sociale, potesse coniugare libera creatività individuale e impegno politico. Così, se da una parte le sue tesi, sostenute in quell'occasione, potevano offrire il fianco alle critiche degli opposti estremismi e ad interpretazioni ambigue, dall'altra contribuirono ad aprire la strada a quel modo tutto nuovo e libero, soprattutto ideologicamente libero, di intendere l'espressione artistica, che troverà ampio spazio a partire dagli anni Cinquanta fino ai nostri giorni [5].

Oltre a ciò, tratto essenziale del pensiero di Schapiro era che l'opera d'arte dovesse essere letta prima di tutto attraverso i suoi valori 'formali' – secondo quella che egli stesso definisce 'forma

[4] Un accurato approfondimento di questo momento politico e culturale a New York si trova in S.Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art, Abstract Expressionism Freedom, and the Cold War,* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983. Confronta anche J.Clair, *Critica della modernità*, Allemandi Torino, 1984. Per la situazione politica vedi anche: H. Wilford, *the mighty Wurlitzer HOW THE CIA PLAYED AMERICA,* Harvard Univerisity Press, 2008; D.Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo. Come la politica ha condizionato l'arte degli ultimi cento anni,* Ponte alle Grazie, Salani, Milano 2014

[5] S.Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art, Abstract Expressionism Freedom, and the Cold War,* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983, pagg. 24-26

pura'[6] - , e solo secondariamente analizzando i suoi contenuti iconografici. Scriverà Schapiro nel 1937 "*Before there was an art of abstract painting, it was already widely believed that the value of a picture was a matter of colors and shape alone"* [7] E' chiaro dunque, come dicevo, che uno dei principali concetti presenti nei suoi scritti sull'arte, e trasmesso con tutta evidenza al nostro Gendel, è la convinzione della necessità di una lettura essenzialmente 'formale' dell'opera: questo modo di procedere permetteva l'identificazione degli aspetti semiologici, con le relative connotazioni di stile e appartenenza storico-sociale. Nell'approccio con l'opera d'arte Schapiro poteva inoltre, seguendo questa metodologia, non operare una rigida separazione tra i diversi momenti storici e i diversi *media* espressivi dell'arte.

Lo studioso, sentendosi dunque legittimato a mettere in rapporto – attraverso la 'forma pura'- il Medioevo con le esperienze dell'arte a lui contemporanea, era di fatto lontano dalle dottrine 'storicistiche' care ad altri critici come Alfred H.Barr Jr. o Clement Greenberg [8] . Di conseguenza, la sua lettura delle avanguardie e della modernità teneva conto di ogni esperienza visiva del passato e del presente. Qualificante - a mio parere - per comprendere il suo spirito, e quelle che da lui venivano apprezzate come doti artistiche, le parole dedicate più tardi ad Arshile Gorky, in un suo scritto del 1957: "*As some poets are great readers, Gorky – exceptional among painters – was a fervent scrutinizer of paintings. No interest touch or invention of form escaped his eyes. (…) He*

[6] M. Shapiro, *The Nature of Abstract Art*, in catalogo mostra 'Cubism and Abstract Art', MoMA New York 1936; ripubblicato in M.Schpiro *Modern Art 19th and 20th centur*y", George Braziller New York, N.Y.1982

[7] M.Schpiro, op. cit. New York, N.Y.1982 p. 185. "*Prima c'era un'arte della pittura astratta, si credeva già ampiamente che il valore di un dipinto fosse una questione solo di forme e di colori"*

[8] Alfred H.Barr Jr. (1902-1981) per un analisi della sua posizione storicistico-evoluzionista contrastata da Schapiro e del suo ruolo come primo direttore del MoMA vedi : Sybil Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, 2003. Per un compendio sul pensiero critico di Clement Greenberg vedi: L.Fassi, *Clement Greenberg, Modernismo come Farmakon*, in Flash Art n. 267 dic.-genn. 2008. In italiano si segnala la raccolta di scritti *Clement Greenberg L'avventura del modernismo Antologia critica*, a cura di G.Di Salvatore e Luigi Fassi, Johan &Levi Editore, 2012

possessed a rare power of artistic recognition founded on a noble concept of art, an aristocratic feeling for quality"[9]

Della libertà di muoversi, per così dire, nel tempo e nello spazio offerta da Schapiro, Milton ne farà più avanti negli anni un uso tutto suo: indirizzandosi verso una forma di divertito eclettismo anarchico, ormai lontano dal rigore accademico del suo vecchio e amato professore. Gendel aveva studiato con Schapiro in particolare l'arte medievale, i grandi cicli scultorei, ma anche i manoscritti e i codici miniati: in qualche modo annotò nel profondo della sua memoria esegesi e immagini di quei repertori [10]. A distanza di molti anni e di esperienze diverse, alcune di quelle interpretazioni e di quei repertori visivi sembrano riaffacciarsi nella sua scrittura e nelle sue fotografie, presentandosi però ovviamente come 'icone' nuove, dalle connotazioni del tutto differenti, e incentrate sempre sull'ironia.

Certe griglie interpretative applicate da Schapiro all'arte medievale ad esempio vengono trasferite da Gendel nei suoi scritti sull'arte , e diventano - in modo del tutto imprevedibile - delle nuove 'forme mentali' adattabili all'indagine su alcuni momenti significativi della cultura a noi contemporanea. Cerco di spiegarmi.

Appropriandosi – in modo del tutto personale - di quel metodo interpretativo di Schapiro che analizzava le forme come elementi linguistici significanti, Gendel sostiene di averlo utilizzato per narrare fatti concreti, veramente accaduti nella storia dell'arte. Gendel sposta così nella realtà di un contesto culturale – ad esempio quello dei surrealisti a New York - quel metodo di analisi dei dettagli e dei cosiddetti 'elementi marginali', che in alcuni testi di Schapiro diventavano essenziali

[9] M.Schpiro, op. cit. New York, N.Y.1982 p 179 . *"Come alcuni poeti sono dei grandi lettori, Gorky – eccezionale tra i pittori – era un fervent srutatore di dipinti. Nessun tocco interessante o invenzione formale sfuggiva ai suoi occhi (…). Egli possedeva un raro potere di riconoscimento artistico fondato su un nobile concetto dell'arte, un aristocratico sentimento per la qualità".*

[10] Nel suo archivio Gendel ha conservato tutti i quaderni di appunti presi tra il 1937 e il 1938 durante le lezioni di Schapiro; nonché i suoi appunti successivi , 1939-1941, redatti per la preparazione delle lezioni come assistente di Schapiro. La densità e la difficoltà di lettura di quegli appunti richiederebbe una notevole quantità di tempo e dunque forse uno studio a parte che rimando ad una prossima occasione.

per la identificazione e definizione dell'espressività dell'opera[11]. Questa insolita ma efficace 'trasposizione' interpretativa si trova espressa ad esempio nel breve e pungente scritto *The Margine Moves to the Middle* [12]. Gendel lo pubblica nel 1993, dedicandolo al ricordo delle sue esperienze newyorkesi con i surrealisti. Qui la metafora narrativa deriverebbe proprio da una sua libera – e per certi aspetti spericolata - interpretazione del metodo di Schapiro. In *The Margine Moves to the Middle*, tradotto come *Da margine a centro,* sebbene non si citino affatto i codici medievali, Gendel sostiene infatti, sorprendentemente, di aver utilizzato proprio quel modo interpretativo - concettuale.

In quello scritto di Gendel, che racconta l'arrivo dei surrealisti francesi a New York, gli 'elementi marginali', diventano così –metaforicamente- gli artisti americani, confinati come sono all'estremità – secondo alcuni spocchiosi europei alla 'periferia' - della cultura occidentale (quella 'cultura occidentale' che fino alla seconda guerra mondiale, almeno in ambito artistico, rimaneva ai loro occhi concentrata nella città di Parigi)[13]. Per paradosso nel 1942, con l'arrivo degli artisti francesi – i cosiddetti *artists in exile (artisti in esilio)* - tutto si capovolge. I francesi sconfitti che si rifugiano in America inducono New York a modificare la propria identità originaria: da luogo marginale, la capitale culturale degli Stati Uniti si muove verso il centro e la città di New York assume un nuovo ruolo. Confinando Parigi, questa volta, e forse definitivamente, ai margini. Questa la similitudine: come ci si figurava potesse accadere in un antico codice medioevale i margini – o gli elementi considerati a torto solamente 'decorativi' - potevano assumere

[11] Scrive C.Cieri Via: " *…per Schapiro tali dettagli non vengono marginalizzati ad elementi "eccedenti" il loro valore espressivo (…), ma anzi in un'arte arcaica come quella romanica i dettagli mossi sono quelli che contengono le più grandi possibilità di espressione"* in *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, a cura di L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte, Mimesis, Milano 2010, p. 123

[12] "The Margine Moves to the Middle - Da margine a centro", (traduzione di Gabriella Drudi), galleria 2RC, Roma, 1993.

[13] Sulle posizioni politiche del governo americano sia prima sia dopo la seconda guerra mondiale, posizioni anti europee e anti avanguardista vedi D.Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo,* Salani, Milano 2014. Le avanguardie europee erano viste come possibili nemiche della America e potenzialmente comuniste.

inaspettatamente un maggior valore significante, divenendo essi stessi centro concettuale dell'immagine.

Gendel conclude così il suo testo: *"Come ha scritto Yeats. "C'è mai stato un cane che abbia esaltato le sue pulci?" E fu sempre Yeats, in una celebre poesia, a formulare uno dei principali interrogativi del secolo: se il centro dell'uomo avrebbe resistito. Non avrebbe dovuto porsi il problema: spesso il margine diviene centro"*[14]

Anche in alcune fotografie Gendel sceglie forse di utilizzare questa sua personalissima interpretazione del metodo di Schapiro. In quelle immagini, troviamo infatti, oltre al soggetto apparentemente principale, degli elementi, come insegne o graffiti sui muri (fig.5), che danno luogo ad una serie di rimbalzi del senso che non permettono più di stabilire una rigida gerarchia semantica all'interno dell'immagine.

Eloquente a tal proposito, e di grande suggestione, è lo scatto realizzato a Sermoneta (fig.4) nel 1952[15]: la foto ritrae un ragazzino – protagonista dell'immagine - appoggiato ad un vecchio muro decorato da graffiti. L'occhio dello spettatore però, invece di concentrarsi sul protagonista, viene subito attratto dalle misteriose figure sul muro: curiose donne volanti, da identificare come sante o forse come angeli. Queste figure enigmatiche nel significato, mostrano però chiaramente la loro umile origine stilistica e sembrano evocare – per associazione - una sorta di 'versione popolare' della celebre tavola di Benozzo Gozzoli con la Vergine che protegge Sermoneta circondata da angeli (fig. 3), conservata nella Cattedrale della cittadina laziale. Che cosa realmente queste figure rappresentino è difficile stabilire; quello che è certo, ad una più approfondita analisi visiva, è che, con la loro poetica ingenuità, le figure nella foto di Gendel occupano in effetti la maggior parte

[14] M. Gendel, op.cit., 1993

[15] Questa fotografia è stata esposta e pubblicata in occasione della mostra MILTON GENDEL P H O T O G R A P H S AT TRINITY FINE ART LTD**,** 29 Bruton Street London, 17 – 26 novembre 2004; e della mostra MILTON GENDEL FAST FORWARD, Montoro12 Contemporary Art Roma, 9 maggio- 22 giugno 2013.

dello spazio dell'immagine. E spostano l'attenzione dell'osservatore dal ragazzino – presunto protagonista – allo sfondo, cioè alla 'zona decorativa' o marginale, che, anche in quest'occasione da margine sembra diventare centro.

Tornando ai rimbalzi del senso, dunque, il 'centro significante' della ripresa – il soggetto- dovrebbe essere il ragazzino, che però è confinato quasi all'angolo della composizione e guarda, con aria complice, verso l'obiettivo. Sembra non essere lui il vero 'punctum' della foto, ma il bizzarro graffito sulla parete. Di cui il ragazzino non è che un testimone. Insieme al fotografo.

3 . Benozzo Gozzoli, *La Vergine protegge Sermoneta*, tempera su tavola, 1458, Sermoneta, Cattedrale

Sermoneta è città d'arte, e Gendel ce ne offre così la sua interpretazione visiva: compiendo con la sue fotografie una sorta di passaggio dalla memoria alla storia, dall'arte 'alta' alla tradizione

popolare. In questa chiave l'immagine qui proposta diventa quasi una 'vulgata' dell'aulica tavola quattrocentesca dipinta per la chiesa di Santa Maria Assunta[16]. Luogo senza dubbio visitato da Milton.

4. Milton Gendel, *Sermoneta, 1952*

[16] *La Madonna degli Angeli*, pittura a tempera e foglia d'oro su tavola di legno venne realizzato intorno al 1452 dall'artista fiorentino Benozzo Gozzoli, allievo di Beato Angelico, e donato poi alla città di Sermoneta dal Senato romano nel 1480.

5. Milton Gendel, *Milano, 1963*

°°°

Torniamo, dopo questa digressione, agli anni di formazione a New York. Uscito dal suo ruolo di studente, una volta aggiunta alla già conseguita laurea in Scienze quella in Storia dell'Arte e Archeologia, Milton continuerà tuttavia a frequentare ancora la Columbia University, nelle vesti di assistente di Schapiro. Infatti il loro rapporto – che durerà fino alla morte di quest'ultimo - non si limiterà a quello tra professore e allievo, anche in virtù della non eccessiva distanza anagrafica, divenendo negli anni una vera e propria amicizia.

Sarà proprio grazie all'amicizia con Schapiro, che lo introdusse a Kurt Seligmann[17], e alle sue conoscenze nel mondo dell'arte, che tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40, Gendel comincerà a

[17] Kurt Leopold Seligmann (1900-1962) era un pittore e incisore surrealista di origine svizzera. Nel 1937 arrivò negli Stati Uniti, paese dove decise di stabilirsi in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale. Seligmann si adoperò con ogni mezzo per favorire l'arrivo di André Breton e del gruppo dei surrealisti – di cui faceva parte - dalla Francia occupata. A New York frequentava l'ambiente artistico ed in particolare Alexander Calder (1898-1976), Yves Tanguy (1900-1955), Ossip Zadkine (1890-1967). Strinse forte amicizia con Meyer Schapiro e con lui realizzò nel 1944 una serie di sei incisioni dedicate al mito di Edipo. Con la moglie Arlette ha fondato The Seligmann Center For The Arts,

frequentare l'ambiente artistico e letterario di New York, e, insieme al suo compagno di corso Robert Motherwell [18], diventerà amico di alcuni artisti del gruppo dei surrealisti francesi, sbarcati oltreoceano per sfuggire alla guerra.

Da ricordare in particolare l'amicizia con Frederick John Kiesler [19] architetto viennese amico e sodale dei surrealisti a Parigi, trasferitosi a New York già dal 1926. Noto in Italia soprattutto per la sua installazione 'biomorfa' realizzata per la galleria di Peggy Guggenheim nel 1942, Kiesler, era già ben ambientato a New York quando Gendel ebbe l'opportunità di conoscerlo. L'architetto viennese aveva progettato infatti il celebre Film Guild Cinema[20] , realizzato nel 1929, e situato al 52 West di 8th Street. La peculiarità di quel luogo, concepito come uno spazio all'avanguardia, era che lo schermo sul quale veniva proiettato il film aveva la forma di un grande occhio chiuso: l'occhio si apriva non appena iniziava lo spettacolo. Il cinema non esiste più, ma Gendel lo ricorda ancora come un luogo curioso, insolito per la New York di allora.

Per Kiesler, Gendel, oltre all'amicizia, nutriva anche una sincera stima. Forse perché Kiesler si distingueva dal disimpegno degli altri surrealisti, essendo stato l'unico fra loro a condividere la scelta di arruolarsi nell'esercito. Così Gendel lo ricorda in un suo testo del 2002: "*Frederick Kiesler was small, rather round, with thinning brown hair, mobile brown eyes and a good-humored*

Sugar Loaf, Ny, per promuovere e sostenere artisti che seguono l'impronta surrealista. Per approfondimenti vedi : Martica Sawin, *Surrealism in exile and the Beginning of the New York School*, Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1995

[18] Robert Motherwell (1915-1991) fu amico di Gendel fino alla sua partenza per l'Italia. Negli anni successivi hanno avuto scarsi rapporti. Per approfondimenti sulla figura e sul lavoro artistico di Motherwell vedi il sito della Fondazione da lui stesso creata nel 1993: *dedalusfoundation.org*

[19] Su Friedrick John Kiesler, nato a Cernauti, in Romania nel 1890 e morto nel 1965, vedi Maria Bottero, *Arte Architettura Ambiente*, Electa,Milano 1996; Maria Bottero, *L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999; e i siti web: Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation , *www.kiesler.org*; il sito *www.luxflux.org/artists/Kiesler/Kiesler.htm:* e l'intervista di G.Brunetti a Maria Bottero in *www.laterizio.it/costruire/_pdf/n74/74_30_35.pdf*

[20] L.M.McGuire, *A Movie House in Space and Time : Friedrick Kiesler Film Arts Guild Cinema, New York, 1929*, Studies in Decorative Arts 14, n.2, Spring 2007 (45-787)

vitality. When I met him he was in his mid-forties, and as I was twenty-two I saw him as an elder citizen, part of the settled grown-up world. The attraction, though, was his fantasy and lightness of touch which were thought to have been developed in his earlier life in Vienna" [21].

Inoltre, attraverso l'architetto Percival Goodman[22] altra conoscenza di Schapiro, Gendel conobbe, e divenne amico, anche di Stanley William Hayter, frequentando il suo leggendario Atelier 17 (Hayter lo aveva trasferito da Parigi a New York) dove circolavano artisti europei ed americani [23].

Non è certo questa la sede per una ricostruzione capillare di tutti i rapporti che Gendel riuscì ad intrecciare con artisti e intellettuali newyorkesi grazie all'intercessione di Schapiro, esulerebbe dagli anni da me presi in considerazione. E' importante però ricordare che Gendel, nonostante la sua vita a Roma, non interruppe mai completamente i rapporti con Schapiro: una bella serie di fotografie scattate tra il 1976 e il 1982 testimoniano le diverse visite che Gendel fece al suo antico maestro. Sia nella casa di Schapiro a New York sia nel Vermont (fig. 6).

---

[21] *"Friedrick Kiesler era piccolo, alquanto rotondo, radi capelli castani, mobili occhi castani e una bonaria vitalità. Quando l'ho conosciuto aveva circa 45 anni, e dal momento che io ne avevo 22 lo vedevo come un 'anziano', parte del sistemato mondo degli adulti. Il fascino, comunque, era nella sua fantasia e nella leggerezza del tratto che si pensava si fossero sviluppati nei suoi primi anni a Vienna"* M. Gendel in *"Kiesler Helped Me Go to War"*, in Friedrich Kiesler:Art of this Century, a cura di Dieter Bogner e Udo Kittelman. Ostfildern, 2002

[22] Percival Goodman ,(New York 1904-1989) fu teorico urbanista e docente alla Columbia University Progettò oltre 50 sinangoghe. Per un approfondimento sul suo lavoro vedi: *http://www.columbia.edu/cu/wallach/exhibitions/Percival-Goodman.html*

[23] Stanley W. Hayter , 1901-1988. Scrive P.B.Miller "*L'Atelier 17 fu riaperto a New York nel 1940 in collaborazione con la New School of Social Research, in un contesto accademico di vivace scambio intellettuale. Il corpo insegnante includeva artisti come Amedée Ozenfant e Stuart Davis, il poeta W. H. Auden, l'etnologo Claude Lévi-Strauss e lo psicoanalista Erich Fromm. Max Wertheimer, il pioniere della teoria della Gestalt, esercitò una particolare influenza su Hayter, visto che quest'ultimo studiò i fenomeni di percezione e colore. L'atelier divenne ben presto un laboratorio collettivo, creativo e, al contrario di quanto insegnava Breton, libero da ogni dogma estetico. Surrealisti europei e artisti americani come Calder, Pollock, Rothko, Motherwell e William Baziotes si scambiavano lì le idee e facevano esperimenti con le tecniche di stampa di Hayter, impostate sui principi della continua evoluzione e dell'improvvisazione Hayter stesso, perfettamente bilingue e dotato di grande eloquenza, agevolava la comunicazione tra i due gruppi*" in catalogo mostra *Milton Gendel: a Surreal Life,* Museo Bilotti, Americana Academy in Rome, Roma 2011-201, Hatje Cantz Verlag p. 40

5. Stephen Green, *Gendel a New York 1946*

.

6. Milton Gendel*, Sebastiano Gendel, Tom Hess e Meyer Schapiro e la moglie, Vermont, 1979*

Milton Gendel e gli *Artists in Exile*

A partire dal 1939 Gendel aveva preso in affitto con Evelyn (che diverrà sua moglie solo più tardi) un appartamento in un edificio storico al 61 di Washington Square, nel cuore del Greenwich Village*: "Mattoni rossi, soglie in pietra bianca. Faceva parte di un blocco di case costruite nel 1835: una sorta di tributo architettonico alla classica casa di città inglese. L'architettura aveva aspirazioni neoclassiche che mi attraevano"* così la ricorda Gendel in un'intervista di Marella Caracciolo Chia[24].

7. Milton Gendel*, Washington Square, 1941 ca*

In quella casa Milton ed Evelyn con l'esuberanza della giovinezza e una decisa inclinazione verso la mondanità, avevano dato vita ad un estroso 'salotto', aperto soprattutto ad artisti e intellettuali e connotato da un'atmosfera informale. In breve tempo, quel salotto divenne un luogo d'incontro piuttosto frequentato nell'ambiente artistico newyorkese, in quegli anni –per la verità- ancora abbastanza ristretto. Così quando, nel 1942, i surrealisti francesi sbarcarono al di là

[24] M. Caracciolo Chia, catalogo mostra Roma 2011/12, op.cit. p. 150

dell'oceano, fu quasi inevitabile che anche loro diventassero assidui frequentatori della casa di Milton ed Evelyn. La scrittrice Anaïs Nin ne ricorda il clima nel suo diario della New York intellettuale di quegli anni : "*Ci incontriamo lì praticamente ogni settimana: Lipchitz e sua moglie, Paul Goodman, Matta, Pajarita, Noguchi, Kay e Yves Tanguy, Moira, André Breton. … È il nostro "salotto" preferito: spazioso, arioso, casuale, senza pretese. Nessuno fa i complimenti. Puoi venire e andartene come ti pare. C'è Kiesler che fa il baciamano, Kay Boyle, riservata, George Barker,dirompente, Zadkine, allegro. Una sera ho incontrato Laurence Vail, che aveva una mostra di bottiglie decorate fatte di collage, cera ecc (...) Una sera , dopo essere stati a un concerto di John Cage, ne abbiamo fatto tutti l'imitazione con pentole, padelle, bicchieri pieni d'acqua , carta e oggetti di latta. Milton Gendel e Evelyn ci hanno chiesto se avevamo voglia di andare da loro con i pastelli a colorare il grande tavolo … E così ognuno di noi ne ha dipinto un pezzetto"*[25]

[25] Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin*, a cura di Gunther Stuhlmann , Harcourt Brace Javanovich New York 1969, vol. 3, pp. 267–68; citato in P:B:Miller, cat.mostra op. cit., Roma 2011/12, p.38

8. Milton Gendel, *Stephen Green, Carol Jeneway, Evelyn nella casa al 61 di Washington Square 1942 circa* [26].

Le parole di Anaïs Nin evocano indubbiamente un'atmosfera bohémien. Un ambiente in cui tutti si sentivano alla pari: sembrava non ci fossero ancora gerarchie tra 'famosi' e sconosciuti. L'eclettica 'banda' dei surrealisti, capeggiata da André Breton, emanava per i giovani, e anche meno giovani, artisti americani un *appeal* indiscutibile inducendo inoltre, per così dire, una certa soggezione. Non si trattava, come si sa, dell'unica trasmigrazione di europei in ambito artistico: v'era anche la già molto influente comunità –dura e pura- di ascendenza Bauhaus, che però, essendo più disseminata negli States (soprattutto a Chicago), e più incline a frequentare le aule universitarie anziché i salotti, non ebbe grande influenza sul giovane Gendel.

Invece, quegli intellettuali sofisticati di area surrealista, così fuori dalle convenzioni, erano assai più affascinanti per Gendel. In più, nonostante l'atmosfera un po' goliardica, era considerati dei veri e propri 'maestri', sia per le loro opere sia per il loro stile di vita. Dunque per Gendel e consorte averli ospiti nel proprio salotto costituiva motivo di prestigio.

I surrealisti orientarono in quegli anni il gusto e l'atteggiamento creativo di molti pittori e fotografi americani, trasferendo a New York alcune istanze poetiche che diedero in seguito sviluppi allora inimmaginabili. Tramite il loro esempio, si andò sempre più affermando l'idea che l'arte nascesse da un repertorio onirico; che la realtà, non potesse avere una sua valenza 'obiettiva', ma riservasse anche dei lati bizzarri e incongrui e che compito dell'artista fosse quello di svelare proprio questi aspetti. Insomma, un impatto formidabile nel panorama newyorkese di allora. I surrealisti, inoltre, contribuirono in modo determinante alla nascita dei cosiddetti Action Painters - sia pur tra le altre spinte culturali e sociali - soprattutto valendosi dell'idea dell'automatismo psichico puro, ovvero il movimento 'americano' di maggior successo negli anni e venire.

[26] Cfr. catalogo mostra *Milton Gendel: una vita surreale,* Roma 2011-12, p. 152

In realtà temi e tendenze del surrealismo francese erano già arrivati a New York nei decenni precedenti. Basti pensare alla presenza di Man Ray o di Marcel Duchamp e al loro lavoro di 'trasmettitori' di idee surrealiste. Fu forse anche per questa ragione che, quando nel 1942 il gruppo degli '*artists in exile'* arrivò in carne ed ossa, ebbe ancora più forte impatto nel tessuto culturale d'oltreoceano[27].

9. Fotografia di gruppo degli 'Artists in Exile.' Nell'appartamento di Peggy Guggenheim a New York , 1942. Fila di fronte: Stanley William Hayter, Leonora Carrington, Frederick Kiesler, Kurt Seligmann. Seconda fila: Max Ernst, Amedee Ozenfant, Andre Breton, Fernand Leger, Berenice Abbott. Terza fila: Jimmy Ernst, Peggy Guggenheim, John Ferren, Marcel Duchamp, Piet Mondrian.

[27] Per un approfondimento dell'impatto del Dadaismo e del Surrealismo in America vedi: W.S.Rubin *Dada and Surrealist Art*, Abrams, 1968; trad.it. *L'arte Dada e Surrealista*, Rizzoli, Milano, 1972; P. Décina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma, 2002:; *Artisti americani tra le due guerre: una raccolta di documenti* a cura di Francesca Pola,Francesco Tedeschi,Giuliana Scimé, Vita&Pensiero, Milano 2004; B.Rose, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008,* Libri Scheiwiller, Milano 2008;

Tuttavia l'atteggiamento di Gendel nei confronti dei surrealisti era per certi versi oscillante. Atteggiamento oscillante indotto forse anche dagli comportamenti un po' 'snob' e da quell'aria sussiegosa da *maître à penser* che soprattutto Breton assumeva a New York. Gendel perciò da una parte ostentava un qual certo – scettico - distacco, dall'altra non riusciva a sottrarsi al fascino e agli stimoli che, con quel modo di vivere e di concepire l'opera d'arte, il surrealismo portava con sé.

A distanza di molti anni (tra il 1993 e il 2005) Gendel si è divertito, con il sottile humour che lo contraddistingue, a scrivere diverse pagine sulle sue esperienze e conoscenze dei surrealisti francesi a New York: ricordando i protagonisti e le situazioni di quel significativo momento artistico di svolta che gli era capitato di vivere. In quel lasso di tempo Gendel ha redatto : *The margine moves to the middle,* 2RC Roma 1993; *Kiesler Helped Me Go To War (Kiesler mi aiutò ad andare in Guerra),* 2002 ; *Born Again Surrealist (Nato contro i surrealisti)* , 2005; *David Hare surrealista*, 2005 [28]

Solo per fare un esempio leggiamo in uno dei suoi testi: *"Un buon numero di vasi d'elezione* (così si definiva Motherwell. Gendel usa la stessa definizione in modo canzonatorio e ironico, ndr.) *aveva trovato scampo dall'Europa sbarcando a New York e André Breton il loro portavoce maggiore, andava predicando ai quattro venti che se pure l'arte era da considerarsi uno specifico trip dell'ego si trattava in ogni caso di un'attività spirituale piuttosto che artigianale. Retorico ed evangelico, Breton dava per scontato che l'arte esigesse un sacerdozio da parte di teorici e critici qual'era egli stesso. Questione di mente e di cuore, l'arte, più che di occhi e di mani. Con la scorta di quell'inverosimile angelo custode che fu Peggy Guggenheim, un aereo sovraccarico di artisti scrittori aveva preso il volo dal buio del vecchio mondo. Così New York dall'essere un ponte rivolto alla cultura europea ne divenne l'avamposto"* [29] E continua: *"La pattuglia degli emigrati europei invece era in media sulla quarantina se non più. Dominava la personalità di André Breton,*

[28] Cfr. bibliografia in fondo al capitolo

[29] M. Gendel, *The Margine Moves to the Middle. (Da margine a centro*) , 2RC Roma 1993, p. 1

un tipo bene in carne con una gran criniera di capelli ondulati e modi ostentatamente istrionici. In piedi, con gamba in avanti, incominciava a declamare - poesie e dichiarazioni di poetica - accompagnando l'eloquio con grandi gesti da oratore. Immaginavo che questo stile risalisse ai tempi degli Stati Generali durante la Rivoluzione Francese. Un luogo d'incontro appropriato era il Café Lafayette, così come il Brevoort, che ci riportava ancora più indietro, alle origini olandesi della città"[30]

Vediamo come in questi scritti citati, ma anche nei ricordi di Gendel intorno a quegli anni, si trovino descrizioni marcatamente ironiche, a volte al limite del sarcasmo. Vengono qui messi in evidenza, senza ipocrisia né alcuna reverenza, alcuni lati grotteschi dei surrealisti. Artisti considerati dalla storia dell'arte ufficiale protagonisti quasi intoccabili dell'avanguardia novecentesca.

Tuttavia, nonostante l'ironia espressa senza mezzi termini da Gendel nei suoi scritti, è innegabile che il surrealismo agì in modo determinante nella sua formazione. La critica infatti è ormai concorde nel sostenere che anche Gendel - come molti artisti americani degli anni Cinquanta e Sessanta - non riuscì a rimanere indifferente al fascino delle poetiche Surrealiste di Breton. Gli stessi bizzarri personaggi, descritti da Gendel con acuta ironia, di fatto ebbero su di lui una positiva influenza creativa, mai andata perduta. Tanto che alcune caratteristiche 'tipicamente surrealiste' le vedremo riapparire, sotto diverse forme, in tutto il suo percorso espressivo [31]

[30] M. Gendel, op.cit., p.2

[31] Della persistenza di tematiche e suggestioni surrealiste nel lavoro di Gendel hanno scritto: Luigi Ficacci, *Nostalgia del futuro,* in Milton Gendel: fotografie, cat. mostra Galleria Francesca Antonacci, Roma 2006: " (…) *ma il surrealismo più autentico lo raggiunge nella fotografia, attuando lì la sua instancabile disponibilità di esploratore dell'immagine, non solo curioso, ma libero e disincantato, apolide che non si lascia limitare dall'identificazione e, con essa, dal rischio di fermarsi. La fotografia di Gendel percepisce l'assurdo e lo fa emergere con quieta e inapparente ironia, conducendolo, nella perfezione della forma, al limite dell'indifferenza dalla normalità".* Anche John Guare, *An American Prospero,* in Milton Gendel All around Fulco di Verdura, cat. mostra, da Verdura, 745 Fifth Av. Suite 1205, NYC N.Y. 2008 fa riferimento alla formazione in ambito surrealista; tema approfondito in Peter B. Miller e Barbara Drudi cat. mostra *Milton Gendel: una vita surreale,* Roma, Museo Bilotti – American Academy, 2011/12

Tanto per fare un esempio, ‘tipicamente surrealiste’ a mio parere due immagini di Gendel - scattate tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta: *Madama Lucrezia,* 1983 (fig. 10) e *Panza di Biumo, Varese,* 1978 (fig. 11) che nella incongruità e bizzarrìa degli accostamenti, colgono chiaramente il senso dell’assurdo della realtà che ci circonda, la convivenza ‘necessaria’ degli opposti e delle contraddizioni. Questi scatti suggerisco l’idea di come spesso il nostro sguardo possa essere ingannato nella percezione del mondo. Nella prima immagine infatti vengono messe in divertito confronto la memoria dell’antica Roma – rappresentata dalla monumentale, ma quasi abbandonata, statua di Lucrezia - con il mondo moderno riflesso nel simbolo del benessere di massa: la FIAT ‘500’, facendoci sorridere sulla casuale convivenza – la grande statua con la piccola automobile- di due mondi tanto distanti.

10 Milton Gendel, *Madama Lucrezia, Roma, 1983*

Mentre nell'altra immagine, il soggetto principale è un gesso dell'artista americano George Segal[32]. L'istantanea di Gendel, scattata durante un servizio per *ARTNews* dedicato al famoso collezionista Giuseppe Panza di Biumo[33], riprende una delle sale della sua notevole collezione varesina di artisti americani degli anni Sessanta e Settanta. Milton sembra porci un divertito interrogativo: quale delle due figure immobili è la scultura? Il gesso di Segal o l'enigmatica silhouette - incorniciata dalla porta - di Giuseppe Panza di Biumo?

11. Milton Gendel, *Panza di Biumo, Varese 1978*

[32] Si tratta dell'opera di George Segal *Man in the Armchair*, 1969, gesso e legno, 49 1/2 x 30 x 31 1/2 in. (125.7 x 76.2 x 80 cm) conservato a The Museum of Contemporary Art, Los Angeles The Panza Collection

[33] Questa istantanea del collezionista Giuseppe Panza di Biumo fa parte di una serie di fotografie scattate da Gendel per un articolo a lui dedicato: *The Panza Collection of Contemporary American Art at Biumo*, ARTnews, vol. 78, n. 10 (dicembre 1979), pp. 44–49.

°°°

Torniamo ora a New York. Gendel, pur facendo in qualche modo parte di quell'affascinante e bizzarro mondo degli intellettuali europei insediati al Greenwich Village, tenne sempre presente un altro orientamento possibile al proprio sguardo, cioè il più semplice e diretto: osservare la realtà. Secondo lui, la realtà di per sé riserva situazioni assai più sorprendenti di ogni possibile 'invenzione'. Infatti, sebbene fosse suggestionato da quel surrealismo un po' snob, Gendel cercava di dare un senso concreto agli eventi che scorrevano intorno lui. Tenendo sempre in mente saldi principi, era possibile mettere in risalto gli aspetti più sorprendenti e 'surreali' che la realtà stessa offriva all'arte.

Era, ed è sempre stata presente profondamente in lui e nel suo lavoro, l'idea che un artista sia prima di tutto un uomo del suo tempo, e che per questo debba vivere immerso nella 'propria' realtà. Da questa realtà un artista non deve, e in qualche modo non può, mai prescindere.

Tanto è vero che, come racconta lui stesso e ne dà prova con il suo lavoro, la sua attenzione visiva e intellettuale veniva attratta a quei tempi soprattutto dalle immagini fotografiche, considerate come le più attendibili rappresentazioni della realtà.

Alludo alle immagini fotografiche che apparivano soprattutto sulle pagine della rivista LIFE[34]. Quelle fotografie sempre più fedeli e suggestive - in parallelo con il progredire della tecnica fotografica-, risultavano essere assunte come dei 'documenti', dei veri e propri 'estratti' della realtà stessa.

[34] Per una visione generale della grande storia della rivista LiIFE attraverso le immagini dei suoi fotografi principali vedi: *LIFE, I GRANDI FOTOGRAFI,* A cura della redazione di LIFE, Introduzione di John Leongard, Con una memoria di Gordon Parks, Contrasto, Roma, 2012

Quelle immagini offrivano allo spettatore una visione – sia pur frutto del soggettivo punto di vista del fotografo- di ciò che, con certezza, da qualche parte del mondo e in un qualche momento della storia, era realmente accaduto. Tra i principali autori dei racconti fotografici pubblicati da LIFE, troviamo tra gli altri i nomi di W. Eugene Smith, Alfred Eisenstaedt, Lewis Hine, Dorothea Lange e Walker Evans. Fino a Robert Capa.

Un modo di usare la fotografia che andrà sotto il nome di 'fotogiornalismo'[35].

La rivista LIFE nacque nel 1936, proprio per diffondere il fotogiornalismo, e divenne in quel settore, negli anni, uno dei veicoli più interessanti ed efficaci del ventesimo secolo. Diede luogo e possibilità di esprimersi a un genere fotografico di grande successo e di indubbia incisività sociale e storica. Mi racconta ancora Gendel che, accanto a LIFE, un'altra rivista, sulla quale pubblicava le sue fotografie anche Henri Cartier-Bresson, attraeva la sua attenzione: la celebre Harper's Bazaar.

Non è certo qui possibile ripercorrere la storia del fotogiornalismo, può tuttavia essere utile ricordare che, se è vero che all'America va riconosciuto il merito di averlo diffuso, una lettura attenta della storia della fotografia ci mostra un'altra prospettiva. Infatti si può affermare che il fotogiornalismo, come genere, sia in effetti nato in Europa, con i primi scatti cosiddetti 'indiscreti' di Felix H. Man e Erich Salomon. E soprattutto va ricordato il lavoro unico ed eccellente di Alfred Eisenstaedt (tra i primi ad usare estensivamente la Leica).sia dal punto di vista tecnico, sia dal punto di vista estetico. Eisenstaedt, la cui carriera era iniziata in Germania si può considerare uno dei primi esportatori in America del 'nuovo' genere fotografico [36].

---

[35] Oltre ai volumi citati in bibliografia che trattano in generale degli sviluppi storici e sociali della fotografia, rimando ad un breve saggio che include un'indagine sul fotogiornalismo chiara ed esauriente : N.Fadigati, *Il mestiere di vedere. Introduzione al fotogiornalismo.* Plus, 2009.

[36] Non è questa la sede per un - pur interessante e forse importante in Italia – approfondimento del fotogiornalismo europeo. Come riferimenti bibliografici sulle origini del fotogiornalismo in Europa vedi : *Felix H. Man pioniere del fotogiornalismo, 60 anni di fotografie 1915-1975, pubblicato* da Rome Deutsche Bibliothek Goethe-Institut; Milano Biblioteca Germanica, 1976; vedi anche il catalogo della mostra *Le roi des indiscrets. Erich Salomon 1928-1938,* Jeu

Un altro punto di riferimento nella formazione gendeliana fu il fotografo Lusha Nelson (1900-1938), cugino acquisito di Gendel, un abile ritrattista che lavorava per Vanity Fair, Vogue e LIFE[37]. Scomparso prematuramente, Nelson era di origine léttone ed era stato allievo di Edward Steichen; (Gendel non ricorda bene se in Europa o negli Stati Uniti). Trasferitosi a New York, Nelson aveva cominciato il suo lavoro di fotogiornalista dedicandosi soprattutto a riprese di moda e ritratti.

Tra i suoi scatti più noti, oltre ai ritratti di personaggi famosi del cinema, troviamo immagini che rappresentano atleti e acrobati (fig.11), inquadrati da angolazioni inconsuete; istantanee prese dall'alto o da punti di vista molto ribassati, in modo da creare effetti curiosi nella percezione dello spazio raffigurato. Lavorando per delle riviste, il *modus operandi* di Nelson era perciò volto prevalentemente a soddisfare precise richieste e le sue foto venivano studiate e costruite allo scopo di ottenere uno specifico effetto sia formale, sia di comunicazione di contenuti. Come si dice, i soggetti venivano 'messi in posa' e preparati prima di arrivare allo scatto. In sostanza si potrebbe dire che Nelson agiva nel modo opposto al metodo adottato poi da Gendel.

Nonostante ciò, alcuni esiti formali di Nelson sono sorprendentemente simili a quelli di Gendel. Vediamone alcuni. Nelson ad esempio privilegiava una composizione netta e geometrica, e ambientava i suoi personaggi in una sospensione temporale apertamente metafisica: proposte visive di un certo impatto, che si trovano anche nelle fotografie di Gendel.

---

de Paume Hôtel de Sully, Parigi Dal 13 ottobre 2008 – 25 gennaio 2009; e inoltre (A. Eisenstaedt) *A. Eisenstaedt as told to Arthur Goldsmith, The Eye of Eisenstaedt*, Thames and Hudson, London 1969 p.15

[37] Lusha Nelson nonostante sia stato un bravo fotografo è completamente sconosciuto in Italia e dimenticato negli Stati Uniti. Questo in parte è dovuto alla sua scomparsa molto precoce. Non esiste praticamente bibliografia e le riproduzioni delle sue fotografie sono visibili solo sulla rete in siti web di case d'asta. L'unica fonte scritta è una biografia redatta dalla moglie (firmata come Mrs. Nelson) e pubblicata in *U.S. CAMERA Volume I "America"*, Edited by T.J.Maloney, Pictures judged by Edward Steichen, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941.

12. Lusha Nelson, *Acrobati, 1934*

13 Milton Gendel, *Borgo Schirò, Sicilia*, 1950

Se confrontiamo infatti gli *Acrobati* (fig. 12) di Nelson con *Borgo Schirò* di Gendel (fig. 13) vediamo che la stessa atmosfera immobile, sospesa alla maniera 'metafisica', ospita le architetture reali o quelle create dei corpi in movimento, rendendo le immagini graficamente assimilabili.

Un altro esempio molto interessante, confrontando i due fotografi, si trova anche in alcuni ritratti. Questi ritratti non solo hanno un esplicito legame tra di loro, ma appaiono in qualche modo debitori della pittura 'metafisica' di De Chirico. Parlo del ritratto dell'attrice Jean Arthur di Nelson (fig.14) e del *Ritratto di Charles Farrell* di Gendel (fig. 16).

Nella foto di Nelson la 'testa greca', eterno simbolo di bellezza, si trova infatti nella medesima collocazione spaziale, in alto a sinistra, nella quale vediamo la testa di Apollo nel celebre dipinto di De Chirico 'Canto d'amore' del 1914 (fig.15). Nelson, probabilmente ispirato dal dipinto, ripropone la geniale innovazione dechirichiana del dialogo simultaneo tra classicismo e modernità: cioè un

confronto tra la bellezza terrena dell'attrice e l'algida bellezza 'ultraterrena' della testa greca. Un confronto tra 'animato e inanimato'. L'analogia è evidente. Anche se non esistono prove di una concreta influenza, pur tuttavia la possiamo comunque ipotizzare visto che 'Il canto d'amore' di De Chrico è conservato proprio al MOMA di New York[38].

14. Lusha Nelson, *Jean Arthur, 1935ca*

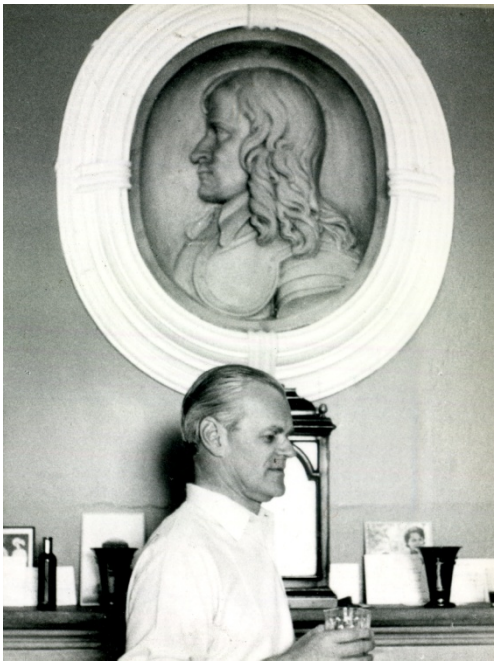
[38] A questo proposito, cioè sull'interesse di Lusha Nelson per la pittura sia del passato sia del presente, leggiamo le parola della moglie in U.S.CAMERA, op. cit., 1941 p. 118: "*His awareness of all arts at a very early age and his efforts were limiteless in studying and collecting the art works of the past and the present. Rembrandt, Da Vinci, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Orozco". (La sua conoscenza di tutte le arti in un'età molto precoce e i suoi sforzi nel studio e nel collezionismo di opera d'arte del passato e del presente erano senza limiti. Rembrandt, Da Vinci, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Orozco).*

15. Giorgio De Chirico, *Canto d'amore 1914, MoMA*

E arriviamo ora a Gendel. Anche lui, nel suo ritratto fotografico di Charles Farrell (fig.16), pone in alto, in posizione dominante, il bassorilievo marmoreo dell'antenato, riproponendo a suo modo il rapporto tra 'animato e inanimato', tra eternità e presente. Tuttavia l'immagine di Gendel, perde qualunque solennità, rispetto alle due immagini che abbiamo appena analizzato. La perfetta verticale delle figure (efficace trasposizione grafica del concetto di ascendente e discendente) indica allo spettatore la straordinaria somiglianza somatica dei due rappresentanti dell'antica famiglia nobile, ma, con garbata ironia Gendel ne sottolinea il lato grottesco: il bizzarro profilo e l' evidente 'pappagorgia'.

Più poetica e priva di gerarchie è un'altra bella foto di Gendel che propongo all'attenzione: il ritratto di Marella Caracciolo realizzato nel 1979 a Garavicchio (fig.17). Qui l'antenato di pietra

non ricopre più una posizione dominante ma, collocato alla stessa altezza di Marella, allude ad una continuità temporale di bellezza che passa attraverso le generazioni.



16. Milton Gendel, *Ritratto di Charles Farrell, Inghilterra, 1969*

17. Milton Gendel, *Marella Caracciolo, Garavicchio, Toscana , 1979*

L’ambiente della fotografia a New York negli anni Quaranta

Negli anni Quaranta a New York si stava consolidando un forte interesse per la fotografia, molto più di quanto ce ne fosse contemporaneamente in Europa. Perciò, nonostante Gendel non ami parlare e qualificare i propri maestri e le proprie origini, si può supporre come l’ambiente newyorkese sia prima del viaggio in Cina , sia dopo, abbia determinato la sua formazione in ambito fotografico. I nomi che circolavano allora, oltre a quelli già citati, erano Paul Strand, Walker Evans (che legò il suo nome alla *Farm Security Administration),* tutti diretti discendenti della stessa corrente ‘artistica’, la cosiddetta *straight photography*.

18. Berenice Abbott, *Thames Street, 1938*

19. Milton Gendel, *Veduta di New York (Jefferson Market Library sullo sfondo),* 1940 ca.

Inoltre è possibile che anche gli scatti di New York realizzati da Berenice Abbott[39] (fig.18) o di Margaret Bourke-White[40] abbiano influenzato la fantasia di Gendel, il suo modo di pensare le immagini, oltre la pittura[41].

[39] Per le foto di Berenice Abbott vedi il volume *Berenice Abbott Changing New York,* di Bonnie Yochelson, The New Press, The Museum of The City of New York, 1997

[40] Molto interessante l'autobiografia di M.Bourke.White, *Portrait of Myself*, Simon and Schuster, New York, 1963

Certamente poi i Surrealisti, facevano la loro parte anche per quanto riguardava la fotografia. E senza dubbio Gendel si poteva essere trovato a conversare con alcuni di loro, proprio su quei temi. I surrealisti avevano dimostrato grande interesse per il nuovo mezzo espressivo 'di massa': a loro merito, ad esempio, l'aver pubblicato le fotografie di Eugène Atget nel 1926 sulla rivista "La révolution surréaliste" . Nel numero del 15 giugno misero una foto di Atget persino in copertina[42].

Si trattava di un omaggio, anche se non esplicito – Aget non volle mai essere associato al gruppo dei surrealisti - all'allora quasi dimenticato fotografo parigino; una rivisitazione senza dubbio rilevante nella formazione delle nuove tendenze artistiche americane. L'apprezzamento del lavoro di Aget – in una interpretazione rinnovata in chiave surrealista- avvenne infatti proprio in America, attraverso l'intervento di Man Ray e della sua allieva Berenice Abbott: buona parte dell'archivio di Atget venne acquistato dal MoMa di New York, dove è oggi ancora conservato[43].

20. Milton Gendel, *Porto di New York, 1940ca*.

[41] I riferimenti alla storia della fotografia sono tratti principalmente dalla lettura dei seguenti volumi: B.Newhall, Storia della fotografia, Einaudi 1984 (in particolare capp. IX- X –XI); A.Scharf, Arte e Fotografia, Einaudi, 1979: G.Freund, Fotografia e società, Einaudi, 2007; G.Clarke, La fotografia. Una storia culturale e visuale, Einaudi, 2009;

[42] Sul rapporto tra Atget e il Surrealismo vedi: W.Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000 ; G. Le Gall, *Atget, figure réfléchie du surréalisme*, Etudes Photographiques, n.7, mai 2000 ; C.Marra, *Pittura* e Fotografia nel Novecento, Bruno Mondadori, Milano,1999 pagg. 101-103 ;

[43] Cfr. il sito web : http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=229

Ad André Breton va anche ascritto il merito di aver sostenuto il lavoro di Henri Cartier-Bresson, e di aver lasciato un'impronta indelebile nel suo lavoro.

Da Parigi arrivavano poi anche le immagini di Brassai, che rifiutò una mostra alla Julien Levy Gallery di New York nel 1935, ma che divenne fotografo per Harper's Bazaar dal 1935 al 1960.

"*Brassaï's links with America date back to this time. In 1932, he had been offered an exhibition at the New York gallery of Julien Levy, but, too involved with work on a film for the director Alexander Korda, he missed his slot. "This was a serious mistake," he wrote. "My name could have become known in America as early as 1932." But in 1935 he was offered a contract by Carmel Snow, the editor of Harper's Bazaar in New York, and accepted. It lasted until the early 1960s"*[44].

Facendo ancora un piccolo passo indietro va detto che lo stato della fotografia e il suo ruolo sociale negli Stati Uniti, avevano origini ancora precedenti agli anni Quaranta.

Già a partire dall'inizio del secolo XX la fotografia in America si andava lentamente affermando come arte autonoma: non era più soggetta a manipolazioni pittoriche, ma cominciava ad essere apprezzata per le sue caratteristiche peculiari : 'la fotografia che sembra fotografia'.

Insomma quella che il critico d'arte Sadkichi Hartmann definì '*straight photography*' cioè 'fotografia diretta'[45]. Sostenitore e promotore principale della "*straight photography*" fu Alfred Stieglitz (americano di origini tedesche), che, dopo aver in parte appoggiato il pittorialismo, si dedicò esclusivamente alla 'fotografia diretta', lavorando essenzialmente all'aperto e con esposizioni rapide (giovandosi tra i primi dell'aumentata sensibilità delle emulsioni fotografiche). Il suo apporto fondamentale fu l'apertura della '*Little Galleries of Photo-Secession'* al n.291 di Fifth Avenue, passata alla storia con il nome di '291', dove vennero esposte non solo fotografie ma

[44] In *Brassaï in America*, By Liz Jobey in sito web www.ft.com › Life&Arts (*I legami di Brassai con l'America data a questo momento. Nel 1932 gli venne offerta una mostra nella galleria newyorkese di Julien Levy, ma, troppo coinvolto nel lavoro per un film diretto da Alexander Korda, perse l'occasione. "Quello fu un grave errore" scrisse "Il mio nome sarebbe potuto diventare noto già nel 1932". Ma nel 1935 gli venne offerto un contratto da Carmel Snow, il direttore di Haper's Bazaar a New York, ed egli accettò. Durò fino ai primi anni Sessanta".*

[45] Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi , Torino , 1984 pp.235-*6*

anche pittura e scultura d'avanguardia. Disegni e sculture di Auguste Rodin, acquerelli e litografie di Paul Cézanne, disegni e sculture di Henri Matisse e Constantine Brancusi e ancora Picasso, Braque e Picabia. In quella sede le sperimentazioni visive d'avanguardia nella pittura e nella scultura venivano poste allo stesso livello della fotografia d'autore. Con la fotografia cambiava il mezzo tecnico, ma la sostanza del desiderio espressivo rimaneva la stessa: con esiti molto differenti, ma uguale livello di considerazione. L'apporto di Stieglitz fu determinante, una svolta. Che condusse l'America ad essere il primo luogo dove la fotografia, senza se e senza ma, assurgeva al ruolo di opera d'arte autonoma [46].

Il lavoro fotografico di Stieglitz si concentrava soprattutto sulla città: "*depositi ferroviari, grattacieli, il porto con gli edifici che si ergono sottili a strapiombo sull'acqua, le navi traghetto, i transatlantici"*[47] . Ma anche nei ritratti raggiungeva risultati sorprendenti, tanto da suscitare invidie e voci denigratorie. Per sfatare il mito dei suoi detrattori che lo accusavano di fare ritratti tanto efficaci grazie ad un suo potere ipnotico, Stieglitz si dedicò alla serie dei cosiddetti 'equivalenti' cioè cominciò a fotografare le nuvole e il cielo: elementi sui quali certo non poteva esercitare alcuna influenza!

Da questo modo di concepire la fotografia presero le mosse molti altri artisti: a cominciare da Paul Strand[48], che con i suoi scatti chiari e senza orpelli, definiti di una 'sincerità brutale' da Stielgitz realizzò immagini di grande forza espressiva in cui il maggior rilievo veniva dato alla composizione e alle geometrie astratte di soggetti banali scelti nella quotidianità della vita cittadina

[46] La prima vera e propria biografia di Alfred Stiegliz è: Dorothy Norman, *An American Seer, An Aperture Biography*, Aperture Foundation Inc., 1960

[47] Beaumont Newhall, op. cit., p.239

[48] Su Paul Strand vedi: Paul Strand, Calvin Tomkins, *Paul Strand: Sixty Years of Photographs : Excerpts from Correspondence, Interviews, and Other Documents* , Aperture Foundation, Incorporated, 1976; Robert Adam, Maren Stange, *Paul Strand: essays on his life and work,* Aperture 1990.

o rurale. Strand fotografò anche genti e paesaggi: celebre la sua serie di fotografie realizzata a Luzzara in Italia nel 1953 , con il testo di Cesare Zavattini.

Non è questa la sede per ulteriori approfondimenti, ma quello che viene immediatamente in luce è una possibile connessione tra neorealismo italiano e fotografia *straight* americana. Non va dimenticato che già dagli anni Trenta, l'Italia letteraria aveva gettato lo sguardo su quanto accadeva negli Stati Uniti e andava scoprendo gli scrittori americani, che in realtà destavano grande interesse in molti intellettuali di casa nostra. Da ricordare, tra le altre la celebre 'Americana', antologia pubblicata in Italia nel 1941 da Elio Vittorini, che venne censurata dal regime fascista

Cercando di tirare le somme di quanto espresso finora, gli elementi fondanti del lavoro fotografico di Gendel si possono dunque individuare in alcune caratteristiche principali: un certo surrealismo trasferito nell'ambiente newyorkese dei primi anni '40 con gli '*artists in exile*' , le suggestioni del fotogiornalismo, la conoscenza e la passione della storia dell'arte. Questo, senza dubbio, fu il terreno su cui si fondò il desiderio di Gendel di dare un senso compiuto alle sue fotografie.

Ma, come spesso è accaduto nella vita di Gendel, le prime vere e proprie prove fotografiche nacquero quasi casualmente: quando Gendel sbarcò in Cina con l'esercito americano nell'agosto del 1945 munito della sua Brownie Box della KODAK, una della fotocamere più semplici ed economiche diffuse allora negli Stati Uniti.

Milton Gendel in Cina

"*Vous voulez parteciper a cette bêtise? Mais je dois dire que ca c'est con*!" [49] dice Breton a Gendel quando apprende che il giovane americano sta per arruolarsi nell'esercito e andare a combattere contro i Giapponesi, Hitler e i suoi alleati. A dispetto del sussiego, per certi versi *désengagé*, dei surrealisti, Gendel non era riuscito a rimanere indifferente di fronte alla tragedia della guerra e aveva deciso così di arruolarsi nell'esercito. Trascorre perciò l'addestramento nei Combat Engineers a Fort Belvoir in Virginia, e in seguito viene mandato a Yale per frequentare corsi di lingua cinese.

La destinazione della sua missione sarà la Cina, dove Gendel arriva nell'agosto del 1945 dopo essere stato brevemente nella base militare di Kanchrapara, nel Bengala indiano.

E' qui, nel Kunming, sud-ovest della Cina, che Gendel comincia a scattare le sue prime fotografie con la fedele Brownie [50], "*Ci siamo sentiti non poco imbarazzati vedendo gli altri, con enormi Graphlex e il capo coperto, maneggiare teleobiettivi ed equipaggiamento da fanatici della fotografia. Ciò nonostante abbiamo fatto qualche scatto riprendendo l'uomo con le sopracciglia alzate, gli edifici e noi stessi*» scrive Gendel in un suo appunto preso in Cina[51].

Va chiarito fin dall'inizio che Gendel non è mai stato un 'fotografo di guerra', commissionato da qualche rivista, come, ingenuamente, si potrebbe immaginare, cercando di associarlo a Robert

[49] M.Gendel, op. cit. Roma, 1993

[50] "Brownie" era il nome di una fotocamera semplice e poco costosa prodotta in serie dalla Eastman Kodak. La prima fotocamera posseduta anche da Henri Cartier-Bresson. Cfr. Clément Cheroux, *Henri Cartier-Bresson. Lo sguardo del secolo* , Contasto DUE, Roma 2008*;* e anche il sito http://fotografismo.altervista.org/fotocamere-box/

[51] Appunto dattiloscritto di Milton Gendel datato 30 settembre 1945, Archivio Milton Gendel, Roma

Capa o a Phil Stern (fotografi entrambi dello sbarco americano in Sicilia nel 1943). Per il momento i suoi scatti sono quelli di "*un turista colto e di uno studente d'arte e di architettura*" [52] che cerca di documentare i templi e le loro decorazioni.

Alla fine di ottobre del '45 Gendel viene trasferito a Shanghai, ed è qui che comincia a crescere sempre più il suo desiderio di cimentarsi con la macchina fotografica, di documentare luoghi e persone. Riesce a farsi prestare una Leica e inizia a fotografare la città e le folle umane che la popolano. Gendel è affascinato da Shanghai, così ne scrive alla moglie : "*La città è magnifica, ed è rimasta l'affaccendata e prosperosa Parigi dell'Est. Anche se i giapponesi sono fuggiti portando via i radiatori e la maggior parte dei tubi dell'acqua calda, non hanno infierito fino a distruggere il posto. Tanto per fare un esempio, i prezzi erano migliori quando c'erano loro che adesso che ci siamo noi. Vediamo masse di prigionieri giapponesi trasportati al lavoro ogni giorno (come noi) e i nostri alloggi spesso hanno ancora le targhette con i nomi dei precedenti inquilini giapponesi. La città, poi, è piena di russi europei, profughi tedeschi, internati inglesi o americani, portoghesi e gente di ogni altra nazionalità esistente sulla terra"*[53] .

La preziosa Leica, che abbiamo visto usare da Eisenstadt già dalla fine degli anni Venti per i suoi *reportages* e che sarà l'inseparabile compagna di Cartier-Bresson per tutta la vita, in realtà non era una macchina usata allora dai fotografi professionisti americani. Molto probabilmente perché ritenuta una macchina da amatori e dilettanti ('microcamera', la si definiva).

Quella che riuscì ad ottenere in prestito Gendel era di un civile tunisino (di lingua francese), Johnny Alessi, soprannominato 'il pirata di Shanghai', e Gendel la condivideva con i suoi due compagni d'armi. Gli insegnò ad usarla Egon Feuerzug, un austriaco proprietario di uno studio

[52] P.B:Miller, op. cit. Roma 2011/12 p. 68

[53] Da una lettera di Milton Gendel ai suoi genitori, Anna e Meyer Gendel, datata 29 ottobre 1945. Archivio Gendel, Roma

fotografico a Shanghai che, oltre agli opportuni consigli per l'uso della fotocamera, gli sviluppava e stampava i rullini.

21. *Jack Phelan, Milton Gendel, and Sigurd Tvedt al n. 1 del Bund,* Shanghai 1945 ca.

Gradualmente Gendel migliorò il suo modo di adoperare la Leica, tenne persino un taccuino su cui appuntava i suoi progressi e anche i suoi errori: purtroppo il taccuino andò perduto. ".«*Ho perso uno dei taccuini con gli appunti sulle nostre fotografie – e non capisco come ho fatto ad avere risultati così buoni proprio con il rullino per cui avevo preso quegli appunti*», scrive in una lettera alla moglie Evelyn [54].

I soggetti preferiti degli scatti 'cinesi' di Gendel sono la città e soprattutto le scene di vita quotidiana, la gente che popola le strade: mercanti, pescatori, giocolieri. Le sue affascinanti immagini, che oggi appaiono come suggestivi documenti di un mondo perduto per sempre, esprimono principalmente un interesse antropologico e storico. Anche se non viene mai meno una consapevole costruzione della composizione spaziale e ad un continuo desiderio di 'catturare' istanti significativi e sorprendenti di quei luoghi e di quei momenti.

[54] Da una lettera a Evelyn, 23 gennaio 1946, Archivio Gendel, Roma

I suoi scatti, che intendono cogliere momenti della realtà apparentemente casuali, sono sempre graficamente pensati, bilanciati nella composizione, studiati nei pesi di chiari e scuri. Insomma l'occhio di Gendel, abituato a guardare la pittura, interviene a sostenerlo anche nella fotografia.

Ma ciò che conta è che questo modo di agire di Gendel sembra soddisfare più un suo privato interesse di studio e approfondimento, che ragioni esterne legate a riviste o pubblicazioni in genere.

22 .Milton Gendel, *Cormorani, Suchow, 1945*

23 Milton Gendel, *Taihokou, Formosa, 1946*

24 .Milton Gendel, *Uomo forzuto, Shanghai, 1945*

La sua attenzione si rivolge principalmente, accanto ai paesaggi urbani, alla gente: intesa sia come folla, nei mercati e per le strade, ma anche nei grandi raduni dei rimpatri dei giapponesi, sia come individui, rappresentanti di quei popoli e di quella certa realtà sociale e storica. Scrive in un'altra lettera a Evelyn di ritorno da Hong Kong (dove era stato inviato in missione per quattro giorni), rammaricandosi di non aver fotografato abbastanza le persone : "*L'alto numero di vedute fa sembrare la serie una raccolta di cartoline illustrate; dovevo essere più fedele alla mia Leica e fare fotografie con riprese ravvicinate o scene di strada, che sono comunque più interessanti. Troppe dannate vedute del porto di Hong Kong e dei Bund a Canton, e troppo poca gente*" [55].

Nel frattempo gli incarichi che giungono da parte dell'esercito sono cambiati: Gendel passa alle dipendenze della 'Sezione Storica' e comincia a scrivere il rapporto ufficiale sul rimpatrio dei giapponesi [56] , seguendo da vicino le operazioni dell'esercito.

In questo nuovo compito che gli viene assegnato Gendel ha l'incarico di raccogliere informazioni anche in altre città e regioni della Cina. Perciò, nell'aprile del 1946, sbarca a Formosa.

La sua presenza sull'isola aveva una certa rilevanza per la stesura dei rapporti sullo stato delle operazioni di rimpatrio, dato che Formosa (oggi Taiwan) era stata restituita alla Cina dopo oltre quarant'anni di dominio nipponico (dal 1898), e ci vivevano circa 500mila giapponesi. In quei mesi dovevano essere tutti riportati a casa.

Mentre si trova a Taihoku, capitale di Formosa, Gendel, casualmente, viene coinvolto in un'azione militare che esula dai suoi compiti specifici, ma che si rivelerà notevole nel contesto della resa del Giappone agli Alleati. Con il sergente Stephen Green, un colonnello britannico e due altri

[55] Da una lettera di Milton Gendel ai suoi genitori, Anna e Meyer Gendel, datata 21 febbraio 1946. Archivio Gendel Roma

[56] P.B. Miller, op. cit. Roma 2011/12, p.76

alti ufficiali, uno americano e uno cinese, Gendel partecipa alla cattura del generale Ando, accusato di crimini di guerra. Ando si era attestato nel palazzo del Governatore della città: la missione era arrestarlo e condurlo davanti al tribunale militare.

Armi in pugno, il manipolo di alleati scavalca il cancello e si introduce all'interno del Palazzo. Per la verità il generale Ando e i suoi ufficiali non oppongono alcuna resistenza e facilmente vengono condotti davanti al tribunale militare per l'atto di accusa. Gendel a questo punto non perde l'occasione: registra con la sua Leica le varie fasi dell'accusa che si svolge davanti alla corte marziale e che condanna Ando e gli altri ufficiali ad un processo vero e proprio per crimini di guerra, da eseguirsi a Shanghai.

Possiamo vedere in queste immagini, non del tutto nitide ma molto eloquenti, l'atmosfera e l'aspetto dei militari giapponesi. In particolare il generale Ando impettito come un soldato prussiano e chiuso nel suo silenzio. In altri scatti compare poi il colonnello Ishayama. Di lui Gendel conserva un ricordo più vivo: era l'unico con il quale poteva comunicare. Il colonnello era stato infatti addetto culturale all'ambasciata di Parigi negli anni Venti e parlava dunque un buon francese.

L'arresto del generale Ando rimane per Gendel un episodio incancellabile dalla sua memoria: oggi ne mostra - a chi è curioso della sua vita e del suo passato - alcune tracce, trofei dell'azione, come la bandiera con il sol levante appartenuta al generale che campeggia nella sua collezione o la Katana, anch'essa appartenuta ad Ando, custodita gelosamente e orgogliosamente in uno stipo.

Tra Formosa e Canton, a partire dai primi mesi del 1946, Gendel comincia dunque a scattare una serie di istantanee davvero struggenti, che documentano le gigantesche operazioni di rimpatrio e colgono con sensibilità e maestria l'estrema dignità e la compostezza dei profughi giapponesi dopo la sconfitta (fig.20). Compostezza contrapposta al caos delle operazioni, un caos ineludibile, visto il numero dei profughi: quasi tre milioni di persone.

A differenza delle fotografie precedenti, questi scatti diventano di corredo ai rapporti sullo stato delle operazioni militari e si configurano come documenti visivi più prossimi alle tipiche immagini del fotogiornalismo.

25. Milton Gendel, *Rimpatri, Formosa 1946*

26. H.Cartier-Bresson, *Shanghai,1948*

A questo punto appare inevitabile il confronto con il lavoro - ormai celeberrimo - che Cartier-Bresson realizzerà due anni più tardi (fig.21), tra il 1948-49 per la rivista LIFE (e per altre testate) sulla situazione di confusione dovuta al conflitto tra le truppe di Mao Zedong e quelle di Chiang Kai-schek. "*Mentre è in Birmania da qualche mese, Life gli chiede di recarsi in Cina. Nella guerra civile che imperversa da tre anni, l'esercito di Chiang Kai-schek sta perdendo terreno davanti all'esercito di Mao Zedong. Alla fine del 1948 Cartier-Bresson è a Pechino. Registra con minuzia il crollo della Cina imperialista e il preludio dell'era comunista. (…)*"[57]

Ovviamente Gendel non poteva aver visto quelle foto scattate due anni più tardi, ma certamente la comune origine surrealista e gli studi artistici, possono aver indotto i due artisti ad esiti per molti aspetti simili [58] . Sia le immagini di Cartier Bresson sia quelle di Gendel contengono due caratteristiche essenziali: l'idea della fotografia 'documento', che testimonia i fatti, e al tempo stesso la fotografia come 'immagine estetica'.

La fotografia documento è un veicolo insostituibile di informazione: un'informazione diretta che ha più rapidità e incisività della parola scritta. La prova visiva può essere molto più potente di un racconto verbale. Tuttavia, essendo La fotografia un'immagine, come del resto lo sono i dipinti, la sua struttura deve essere costruita attraverso l'uso sapiente del suo linguaggio specifico, tenendo presenti e rispettando i suoi peculiari valori compositivi e formali. Elementi 'grafici' e geometrici basilari che costituiscono l'essenza stessa del 'mezzo': è attraverso la 'composizione' di essi che viene veicolato direttamente all'occhio dell'osservatore il valore concettuale dell'immagine. Fondamentale è poi naturalmente la scelta dell'istante dello scatto, attraverso il quale la fotografia acquista valore e diventa, oltre che documento, opera eloquente ed espressiva.

[57] C. Cheroux, *Henri Cartier-Bresson lo sguardo del secolo*, Contrasto DUE, 2008, pp. 70-71.

[58] Cfr.P.B.Miller, op.cit., Roma 2011/12 p.81 nota 32

Gendel ha raccontato più volte della sua ammirazione per il lavoro di Cartier Bresson. Ma non ricorda – anche se ormai alla fine del 1946 era tornato nella sua città natale - di aver visitato la mostra che il Museum of Modern Art di New York ospitò tra il febbraio e l'aprile del 1947.
Quella mostra fu la prima vera e propria occasione che permise una più ampia conoscenza delle fotografie di Cartier Bresson in America. Così ne scriveva Yvan Goll su "France –Amerique": "*Visitando la mostra fotografica del giovane Henri Cartier- Bresson allestita con molta enfasi da Museum of Modern Art, dobbiamo ammettere che le fotografie esposte esercitano su di noi una tremenda attrazione. Lo spettatore è catturato come davanti alla rappresentazione di un dramma. Un aspetto del mondo tragico gli è rivelato, in questa serie di istantanee fortuite, che si incidono nella memoria e vi restano vive, come l'eco di un verso profondo o l'immagine di un capolavoro in un antico museo*" [59]

Forse Gendel a questa data non aveva ancora così ben chiaro quale sarebbe stato il suo destino. La fotografia era per lui un'appassionante attività, ma non era convinto che sarebbe potuta essere la sua professione. Tornato a New York infatti comincia il suo lavoro di storico e critico d'arte, ma di questo parlerò nel prossimo capitolo. Passati due anni dal suo ritorno, decide di presentare la domanda per ottenere una borsa Fulbright.

Attraverso questo breve percorso, ho cercato di individuare le origini, le componenti culturali ed esistenziali che hanno formato la personalità creativa di Gendel, e che hanno orientato le sue esperienze successive e il suo lavoro.

Quando nel 1950 Gendel arriva a Roma, è quindi già un intellettuale con un bagaglio culturale e umano assai ampio e variato, con un respiro internazionale. In Italia trova delle ottime ragioni per rinnovare il suo interesse per la fotografia nato nella lontana Cina. E' suggestionato infatti

[59] Yvan Goll, *La photographie est un art,* in "France – Amerique" New York, N.Y., 16 febbraio 1947

dall’immenso patrimonio artistico e paesaggistico che lo accoglie in quegli anni, nonché dal contesto antropologico e sociale che i grandi mutamenti in atto nell’Italia del dopoguerra determinavano.

Vediamo dunque come Gendel si inserisce nel contesto sociale ma soprattutto nell’ambiente artistico e mondano della Roma degli anni Cinquanta.

BIBLIOGRAFIA del CAPITOLO 1

Adachiara Zevi, *Arte USA del Novecento*, Carocci Editore, Roma, 2000

Meyer Schapiro, *Modern Art 19th and 20th CENTURIES SELECTED PAPERS,* George Braziller, New York, N-Y-, 1982;

Meyer Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo,* Pratiche , Parma 1985

Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma, 2002

Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art, Abstract Expressionism Freedom, and the Cold War,* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983.

Hugh Wilford, *the mighty Wurlitzer HOW THE CIA PLAYED AMERICA,* Harvard Univerisity Press, 2008;

Demetrio Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo. Come la politica ha condizionato l'arte degli ultimi cento anni,* Ponte alle Grazie, Salani, Milano 2014

Sybil Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art,* The MIT Press, 2003.

Luigi Fassi, *Clement Greenberg, Modernismo come Farmakon*, in Flash Art n. 267 dic.-genn. 2008; (pubblicato anche in rete http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_)

Sawin, Martica, *Surrealism in exile and the Beginning of the New York School*, Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1995

Maria Bottero, *Arte Architettura Ambiente,* Electa,Milano 1996;

Maria Bottero, *L'infinito come progetto,* Testo & Immagine, Torino 1999

L.M.McGuire, *A Movie House in Space and Time : Friedrick Kiesler Film Arts Guild Cinema, New York, 1929,* Studies in Decorative Arts 14, n.2, Spring 2007 (45-787)

Friedrich Kiesler:Art of this Century, a cura di Dieter Bogner e Udo Kittelman. Ostfildern, 2002

Catalogo mostra *Milton Gendel: a Surreal Life,* Museo Bilotti, Americana Academy in Rome, Roma 2011-2012, Hatje Catnz Verlag

Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin,* a cura di Gunther Stuhlmann , New York 1969,

Paola Décina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma, 2002

Artisti americani tra le due guerre: una raccolta di documenti a cura di Francesca Pola,Francesco Tedeschi,Giuliana Scimé, Vita&Pensiero, 2004

Barbara Rose, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008,* Libri Scheiwiller, Milano 2008

LIFE, I GRANDI FOTOGRAFI, A cura della redazione di LIFE, Introduzione di John Leongard, Con una memoria di Gordon Parks, Contrasto, Roma, 2012

W.S.Rubin *Dada and Surrealist Art,* Abrams, 1968; trad.it. *L'arte Dada e Surrealista*, Rizzoli, Milano, 1972

Catalogo mostra *Felix H. Man pioniere del fotogiornalismo, 60 anni di fotografie 1915-1975*, pubblicato da Rome Deutsche Bibliothek Goethe-Institut; Milano Biblioteca Germanica, 1976;

Catalogo della mostra *Le roi des indiscrets. Erich Salomon 1928-1938,* Jeu de Paume Hôtel de Sully, Parigi Dal 13 ottobre 2008 – 25 gennaio 2009;

(Alfred Eisenstaedt) *Alfred Eisenstaedt as told to Arthur Goldsmith, The Eye of Eisenstaedt,* Thames and Hudson, London 1969 p.15

U.S. CAMERA Volume I "America", Edited by T.J.Maloney, Pictures judged by Edward Steichen, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941.

Bonnie Yochelson *Berenice Abbott Changing New York,* The New Press, The Museum of The City of New York, 1997

Margaret Bourke.White, *Portrait of Myself,* Simon and Schuster, New York, 1963

Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino1984

Aaron Scharf, *Arte e Fotografia*, Einaudi, Torino 1979:

Gisele Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 2007;

Graham Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Einaudi, Torino 2009;

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica***,** Einuadi, Torino 2000

Guillaume Le Gall, *Atget, figure réfléchie du surréalisme*, Etudes Photographiques, n.7, mai 2000

Claudio Marra, *Pittura* e Fotografia nel Novecento, Bruno Mondadori, Milano,1999

Dorothy Norman, *An American Seer, An Aperture Biography,* Aperture Foundation Inc., 1960

Strand, Calvin Tomkins, *Paul Strand: Sixty Years of Photographs : Excerpts from Correspondence, Interviews, and Other Documents* , Aperture Foundation, Incorporated, 1976

Robert Adam, Maren Stange, *Paul Strand: essays on his life and work,* Aperture 1990

Clément Cheroux, *Henri Cartier-Bresson lo sguardo del secolo*, Contrasto DUE, 2008

Sitografia

Su Greenberg http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_
Su Friedrick John Kiesler http://www.luxflux.org/artists/Kiesler/Kiesler.htm
Su Robert Motherwell *www.dedalusfoundation.org*
Su Percival Goodman http://www.columbia.edu/cu/wallach/exhibitions/Percival-Goodman.html

CAPITOLO 2

<u>1950-54 ROMA E L'ITALIA</u>

§ 1

Roma: gli esordi

Milton Gendel, *Piazza del popolo, 1952*

"Everyone soon or late comes around by Rome"
Robert Browning, 1869[60]

"Siamo arrivati a Napoli qualche giorno dopo alle dieci di sera e abbiamo navigato al centro di uno squadrone del US Mediterranean passando vicino a una portaerei dove era proiettato un film per le truppe, la colonna sonora si poteva sentire per miglia. Un rappresentante della commissione Fulbright ci è venuto incontro ci fatto attraversare la dogana e ci ha portato all'Hotel de Londres dove abbiamo passato la notte. La mattina seguente siamo andati a Roma con un bus siamo passati attraverso molte cittadine devastate durante la guerra e ancora piuttosto cupe, ma la campagna era verde e piacevole con gli alberi di oliva, molte palme e cactus occasionali. Anche una spruzzata di rovine medievali e romane accanto a quelle moderne." Così scrive Gendel nella sua prima lettera dall'Italia datata 1 gennaio del 1950 [61].

[60] Pubblicato nell'articolo *Rome* in LIFE, August 1, 1949,

[61] Da una lettera (da me tradotta per migliore leggibilità del testo) di Milton Gendel ai genitori, Anna e Meyer, datata 1 gennaio 1950, conservata in Archivio Gendel, Roma. Si tratta della prima lettera inviata da Roma dove Gendel racconta il viaggio e i primi giorni nella capitale. Oltre alla descrizione del viaggio e delle persone incontrate, Gendel rivela che fu l'architetto Bruno a Zevi a invitarlo a fotografare. Riporto in traduzioni alcuni passi della lunga lettera: *Dear Ma and Pa, la terza classe sembrava all'inizio essere fatta completamente di vecchi Napoletani che stavano compiendo il loro primo viaggio verso casa in trenta anni. Evelyn ed io avevamo un tavolo per noi nella sala da pranzo, ma i primi tre giorni abbiamo avuto molte conversazioni con persone che erano nostri vicini nel Village. (…) Dopo il terzo giorno abbiamo incontrato altri studenti Fulbright un musicista da Yale, Louis Bagger, una linguista, Isabel Melendez, e una pittrice Octavia Capuzzi. Questi formavano un gruppo più o meno intellettuale. C'erano anche un cantante, Nell Tagemann, un architetto, John Manchester e uno studente di medicina. (…). Una Miss Scelba della commissione a Roma ci ha incontrato e ci ha portato alla Pensione Fabrello-Whit una nota pensione anglo-americana che costa 6000 lire al giorno per noi due, o dieci dollari al giorno.(…) . La commissione ha il suo quartier generale all'Ambasciata Americana. Siamo andati là per una discussione sui progetti e ho scoperto che pensavano di mandarmi a Milano. Ho obbiettato e loro mi hanno suggerito Venezia e mi hanno mandato a incontrare un certo professor Bruno Zevi, il quale ha detto che sarei rimasto a Roma e avrei lavorato con lui e con Lionello Venturi mentre organizzavo i miei programmi e poi nei mesi successivi avrei viaggiato per vedere i monumenti e per fare fotografie. (…). Ora stiamo andando in giro avere un piccolo appartamento, un'automobile e una macchina fotografica'.*

Milton e Evelyn Gendel si erano imbarcati a New York sul transatlantico Saturnia, [62] alla fine del mese di dicembre del 1949, destinazione Napoli. Poi, con un pullman, avrebbero raggiunto Roma. Due giovani intellettuali americani alla scoperta di un'Italia che – stando a quello che racconta oggi Gendel – aveva nella loro immaginazione, allora, contorni alquanto confusi: uscita sconfitta, e distrutta, da un'assurda guerra, l'Italia era vista dagli americani come un paese culturalmente di secondo piano rispetto al resto d'Europa. In particolare rispetto alla Francia, considerata dalla metà dell'800 e fino all'invasione da parte delle truppe naziste, la patria indiscussa dell'arte moderna.

C'è da dire in realtà, aggiunge Gendel, che un po' tutta l'Europa veniva percepita come un luogo per certi aspetti 'in decadenza', e continua: "*C'era nell'aria quel senso di precarietà e di incertezza, tipico dei difficili momenti post-bellici; e il vecchio continente, da oltreoceano, non appariva più tanto irresistibile: aveva perso quel fascino a cui nessun americano colto avrebbe potuto sottrarsi solo qualche decennio prima*"[63]

Anche per queste ragioni, forse, Roma era stata per Gendel una seconda scelta rispetto alla Cina.

Eppure, nonostante la sua disposizione d'animo fosse leggermente scettica, lui stesso non nega oggi una sua qual certa curiosità per gli aspetti archeologici e antropologici che il soggiorno italiano avrebbe potuto svelargli. Le sue vere e più profonde passioni di giovane storico dell'arte, *soi disant*, erano in quella direzione!

Ma torniamo all'arrivo a Napoli. Il racconto di quei giorni in viaggio sulla nave – come abbiamo visto - è affidato ad una delle numerosissime lettere che Milton scrive alla madre Anna e che sono conservate oggi nel suo archivio. Redatte a mano o, alle volte, con la macchina da scrivere, queste lettere ci permettono di ricostruire con esattezza alcune date importanti di incontri e di viaggi

[62] Il transatlantico Saturnia fu varato nel 1925. Alla fine del 1946, dopo una serie di funzioni diverse, venne rinominata nuovamente Saturnia e riconvertita a nave passeggeri. Riprese il servizio di trasporto passeggeri il 20 gennaio 1947 sulla rotta Genova-Napoli-New York.

[63] Da una conversazione con Milton Gendel, Roma, dicembre 2013

avvenuti nel decennio che ci interessa. Sarà inevitabile perciò trovare nel testo da me redatto numerose citazioni da queste lettere. Un sorta di accompagnamento al racconto dei fatti e senza dubbio un sostegno documentario prezioso per questa biografia artistica ed esistenziale.

Lo stralcio che abbiamo appena letto, ad esempio, ci dà l'idea di come potesse apparire l'Italia tra Napoli e Roma in quel dicembre del 1949. Erano passati già più di quattro anni dalla fine del conflitto. Tuttavia, in quella parte d'Italia che Churchill aveva definito solo pochi anni prima il 'ventre molle d'Europa', le devastazioni e le rovine erano tutte lì, presenti davanti allo sguardo incuriosito di Milton Gendel e di sua moglie Evelyn.

Fin da quel primo contatto, l'occhio da fotografo di Gendel – certo ancora un fotografo alle prime armi – si era animato, e cercava di catturare tutti i dettagli del paesaggio e di una vita a lui sconosciuta, che gli si presentavano davanti.

Nessun commento appare, nella lettera, sui probabili disagi del lungo viaggio, nessun indugio sulla sua condizione psicologica: l'attenzione di Gendel si volge ai luoghi, alla vita che scorre intorno a lui. Sarà questo, anche in seguito, un tratto tipico dello suo spirito creativo. Scene di strada, edifici monumentali, architetture urbane, - e più raramente ritratti, all'inizio – diventeranno i soggetti preferiti dei suoi primi scatti italiani. Così come del resto era stato per le prove fotografiche del 'principiante' Milton realizzate a Shanghai e a Formosa.

Come avevo anticipato nella biografia, Gendel arrivava in Italia grazie ad una borsa di studio Fulbright (borsa istituita dal governo degli Stati Uniti su proposta del senatore J. William Fulbright nel 1946) per compiere uno studio sulle trasformazioni dei centri storici urbani in Italia, dall'Unità alla seconda guerra mondiale. Aveva deciso di stabilirsi a Roma con la moglie Evelyn, sposata prima di partire per la guerra nel 1944, e di cominciare da qui un suo nuovo percorso di studi, e forse di vita.

Roma era stata, per il trentenne Gendel, una scelta obbligata, come abbiamo visto. In pochi giorni aveva dovuto rinunciare forzatamente alla prima decisione presa per la sua destinazione: la

Cina. Laggiù Gendel (vedi capitolo 1) aveva trascorso quasi due anni con l'esercito americano tra il 1945 e il 1946; aveva imparato abbastanza bene il cinese, grazie ai corsi seguiti a Yale durante l'addestramento e al suo 'orecchio' per le lingue, ed avendo avuto come destinazione prima Shanghai e poi Formosa, era entrato in contatto con alcuni esempi, anche se solo frammentari, di quell'immenso patrimonio umano e culturale. Proprio in Cina Gendel si era avvicinato alla fotografia; per la prima volta aveva scattato delle 'istantanee', all'inizio con una Brownie poi con la Leica, a quei tempi per gli americani – come abbiamo accennato nel capitolo precedente - un macchina non professionale ma usata soprattutto dai dilettanti[64].

Era in Cina dunque che Gendel aveva cominciato a provare le sconfinate potenzialità della fotografia e ne aveva tratto grande soddisfazione personale. In seguito, tornato in patria, aveva coltivato l'idea di tornare prima o poi in Oriente, sia per poter continuare a lavorare con la macchina fotografica e sia per approfondire le conoscenze di una civiltà così arcaica e al tempo stesso ancora tanto incisiva nell'attualità.

Così, dopo i due anni trascorsi a New York lavorando come critico d'arte e collaborando ad alcuni testi storico-artistici[65], nel 1949 Gendel aveva preso la decisione di chiedere una borsa di studio Fulbright per tornare in Cina.

Nel giro di pochi anni però, la situazione in Cina era molto cambiata: Mao aveva preso il potere e fondato il Partito Popolare Cinese proprio nell'ottobre del 1949. Era evidente perciò che, in quel

[64] Tranne rari casi, all'inizio degli anni Cinquanta pochi fotoreporter americani usavano la Leica. Lo stesso Gendel aveva raccontato di essersi sentito imbarazzato davanti alle 'enormi Graphlex' usate dai professionisti in Cina. Solo dopo diversi anni, anche probabilmente grazie all'uso esclusivo che ne fece Cartier-Bresson, la Leica si diffonderà tra i professionisti americani, diventando negli anni una macchina 'leggendaria'. Leggiamo in B.Newhall, op. cit., 1982, pag. 316: *"Quando nel 1933 furono esposte alla Julien Ley Gallery di New York le fotografie prese con un apparecchio di piccolo formato dal francese Henri Cartier Bresson, furono battezzate con molta malagrazia 'fotografie antigrafiche'. Diedero l'impressione d'essere state fatte quasi automaticamente e che la loro strana e provocante bellezza fosse soltanto frutto del caso; furono definite 'equivoche, ambivalenti, antiplastiche, casuali"*.

[65] Del lavoro di Milton Gendel come critico e storico d'arte scriverò nel prossimo capitolo.

clima di nascente 'dittatura' comunista, gli 'intellettuali capitalisti' non potessero essere visti di buon occhio. In più, il governo americano - che aveva appoggiato Chiang Kai Scheck per impedire la salita al potere di Mao - non riconosceva il nuovo governo comunista di Pechino [66]. La Cina dunque non risultava tra le mète possibili per i borsisti Fulbright

Gendel perciò aveva dovuto immaginare un altro luogo del mondo dove trascorrere un anno di studi, e la sua scelta, non certo casuale per uno studioso d'arte, era stata Roma. A Roma Gendel aveva già passato alcuni giorni nell'estate del 1939 quando, consapevole dell'imminenza di una tremenda guerra (Gendel racconta) che avrebbe coinvolto e sconvolto l'Europa, si era deciso a compiere, da solo, un viaggio nel vecchio continente: a partire dalla Francia giù fino alla Grecia. Un viaggio per vedere e toccare con mano, prima che la guerra potesse distruggerli, gli innumerevoli tesori architettonici e artistici che stava studiando nella sua città natale.

Ma torniamo alla vigilia del 1950. Nonostante le idee un po' vaghe, cui accennavo prima, su cosa davvero lo aspettasse davvero, di certo le vestigia del mondo classico e le innumerevoli opere d'arte conservate in Italia suscitavano in lui un a forte attrazione. Insomma Gendel, che amava tutta

[66] Gli Stati Uniti, dopo aver cercato di prevenire la guerra civile in Cina affidando al generale George Marshall il compito di mediare tra le due parti, avevano assistito impotenti alla vittoria delle forze comuniste di Mao Zedong sulle armate nazionaliste guidate da Chiang Kai-shek che, nell'aprile 1949, si ritirava sull'isola di Taiwan. Nell'agosto 1949 il Dipartimento di Stato americano pubblicava un Libro Bianco intitolato "I rapporti degli Stati Uniti con la Cina con particolare riferimento al periodo 1944-1949", nel quale Washington declinava ogni responsabilità relativa all'esito del conflitto interno e attribuiva invece le cause della disfatta nazionalista alle negligenze del leader del Partito Nazionalista. Il 1° ottobre 1949 veniva proclamata a Pechino la nascita della Repubblica Popolare

Cinese (RPC); pochi mesi più tardi, nel dicembre 1949, Taiwan diventava sede della Repubblica Nazionalista cinese, la cui presidenza veniva assunta da Chiang Kai-shek il 1° marzo 1950.

La successiva decisione americana di non riconoscere il nuovo governo di Pechino, contravvenendo alla tendenza stessa della politica estera statunitense che era solita legittimare i governi de facto, fu determinata tanto da considerazioni di politica internazionale, quanto dalla situazione politica interna. *http://www.instoria.it/home/stati_uniti_cina.htm*

l'arte antica e la pittura italiana, avrebbe potuto finalmente approfondire quegli studi che aveva compiuto a New York con Meyer Schapiro alla Columbia University.

Infatti Milton – come abbiamo visto nel primo capitolo - si era laureato con Meyer Schapiro, presentando una tesi sugli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova. Purtroppo la sua tesi è andata smarrita ma la scelta è significativa: pur amico e frequentatore di André Breton e dei surrealisti a New York, quindi attivo nella sua contemporaneità, Gendel aveva deciso di analizzare nella sua tesi di laurea l'espressione visiva di un momento storico molto lontano, il medioevo; compiendo così - quasi profeticamente – un primo passo verso la definizione della sua idea di fotografia. Perché dico questo? Fatte le dovute proporzioni, ovviamente, è lecito pensare che proprio l'attenzione del tardo medioevo ai problemi della composizione spaziale e , in particolare, i primi ingenui esperimenti sulla prospettiva operati da Giotto –con il superamento dello spazio statico bizantino-, possono aver avuto un'influenza sulla visione gendeliana. Rendendo così, l'attenzione per lo spazio compositivo, uno dei punti nodali nella sua produzione fotografica, fin dagli esordi. Giotto infatti, nella nitida e sintetica ricerca di verosimiglianza spaziale, è notoriamente uno dei pittori italiani più interessati alla composizione pittorica, esemplare per la definizione di uno spazio bidimensionale eloquente, sia per fini formali sia concettuali.

°°°

Andiamo a vedere dunque come si avvia l'attività di Gendel fotografo.

Arrivato a Roma Gendel comincia a fotografare ogni volta che ne ha l'occasione, ogni volta che può. Per documentare la città e i suoi monumenti, ma anche la vita delle strade, le persone, ciò che gli accade intorno.

Autodidatta appassionato, Gendel non aveva frequentato alcuna scuola di fotografia , né tantomeno aveva all'inizio degli anni Cinquanta, alcuna intenzione di diventare un fotografo 'professionista', anzi tutt'altro. La fotografia, come lui stesso racconta, doveva servirgli a illustrare

gli articoli e i saggi che andava redigendo. Quindi, l'atteggiamento di Gendel ad un primo approccio, e agli occhi dei fotografi professionisti di allora, poteva appariva davvero come quello di un 'dilettante'; di talento, ma pur sempre un 'dilettante'. Le sue prime istantanee romane infatti illustrano soprattutto monumenti e luoghi della città (fig.1): immagini che potevano sostanzialmente contribuire ad un miglioramento della sua indagine legata alla borsa Fulbright. L'idea di andare in giro con la macchina fotografica gli era stata suggerita da Bruno Zevi[67]: la tesi di Gendel infatti, dovendo analizzare i mutamenti dei centri storici urbani italiani, richiedeva necessariamente un supporto iconografico, anche se non delle vere e proprie fotografie professionali.

Per realizzare questi scatti quindi Gendel cominciò ad usare una macchina biottica Rolleiflex a pellicola 120 (6x6), facilmente trasportabile, che gli era stata data in prestito dalla sua amica americana di passaggio a Roma, Jean Purcell. Anche la scelta di quel tipo di macchina (l'architettura veniva usualmente ripresa con l'assai più ingombrante 'banco ottico') la diceva lunga sul fatto che Gendel non fosse un professionista.

In realtà, come ho già avuto modo di scrivere, la macchina più diffusa tra i fotografi professionisti americani dell'epoca era la Graflex Speed Graphic [68]. In America si riteneva infatti necessario, in ambito professionale, almeno tra i reporter, l'uso di fotocamere di medio o grande formato a lastre, e non certo della piccola e maneggevole Leica o anche della stessa Rolleiflex, considerate macchine per dilettanti e destinate alla fotografia 'di massa'.

---

[67] Leggiamo nella lettera alla madre del 1 gennaio 1950: "*(…) they suggested Venice and sent me to see a Professor Zevi, who said I should stay in Rome and work with Lionello Venturi while I'm organizing my program and then after a month or so start traveling around to see buinding and take photographs".* Archivio Gendel, Roma (" (…) *loro mi hanno suggerito Venezia e mi hanno mandato a incontrare un certo professor Zevi, il quale mi ha detto di stare a Roma e lavorare con Lionello Venturi mentre organizzavo i miei programmi, e poi dopo un mese circa di cominicare a* viaggiare per vedere gli edifici e fare fotografie")

[68] Per informazioni tecniche su questa fotocamera vedi : *http://www.graflex.org/*

Tutto, apparentemente, indicava che Gendel non desiderasse fare della fotografia un vero e proprio 'mestiere'.

1. Milton Gendel*, Veduta dei Fori, Roma, 1950*

Tuttavia, come ho scritto nel primo capitolo, Gendel aveva vissuto nel clima culturale newyorkese dei primi anni '40, e dunque la sua sensibilità visiva, nonostante fosse stata coltivata attraverso lo studio e la passione per l'arte 'tradizionale' – la pittura - , era comunque pervasa, anche suo malgrado, dalle influenze di cui abbiamo detto: in poche parole dalla presenza e dal ruolo fondamentale che l'immagine fotografica aveva assunto in America dall'inizio del '900. Perciò, nonostante nelle intenzioni l'uso della fotografia dovesse essere per lui, agli inizi del suo variegato percorso creativo, solo un sostegno per la scrittura, in realtà era già forse il suo mezzo espressivo privilegiato. L'*Autoritratto sulla Appia Antica* [69] ad esempio , accattivante immagine scattata

[69] Questa significativa immagine di Gendel è stata pubblicata ed esposta in molte occasioni:

proprio nel 1950 - una sorta di 'selfie' *ante litteram* - , si può considerare un vero e proprio manifesto visivo di come Gendel pensava e agiva in quel momento.

2.Milton Gendel, *Autoritratto sulla via Appia, 1950*

Gendel in quest'immagine decide di autorappresentarsi come fotografo: tanto è vero che, nella sua lunga ombra che si proietta sul prato, sono visibili le braccia piegate nell'atto di reggere la macchina: naturalmente una Rolleiflex. Il mirino a 'pozzetto' di questo tipo di macchina fotografica obbliga il fotografo a quella precisa posizione. Inoltre, il punto di vista dello spettatore coincide con quella del fotografo che, col sole alle spalle, diventa un'ombra densa e scura. In questa coincidenza tra autore e spettatore Gendel crea una sorta di ambiguità e sceglie di rimanere anonimo, forse perché ancora non del tutto convinto della sua identità creativa. Sullo sfondo le

vestigia della Roma antica. Ma non la Roma dei monumenti più celebri, bensì quella in rovina, quella dei reperti abbandonati, degli antichi fasti cancellati da secoli di incuria. Nulla di aulico dunque, una scenografia campestre spettatrice da secoli della grandezza e del declino della civiltà romana. Il paesaggio è vagamente 'metafisico' – ricorda quello di alcune foto siciliane[70] – con rare nuvole, quasi disegnate nel cielo.

In questo contesto va inoltre ricordato l'interesse di Gendel per l'aspetto 'documentario' della fotografia. Gendel, da storico, era ben consapevole del continuo mutamento delle realtà urbane e sociali e dunque della necessità che la fotografia in qualche modo riuscisse a tramandare a memoria, fissando visivamente luoghi e situazioni, tutto ciò che in breve tempo avrebbe potuto scomparire per sempre, senza lasciare traccia di sé. Se non nella memoria di chi, quel mondo lo aveva vissuto.

Perciò anche se per certi versi l'atteggiamento di Gendel verso la fotografia è definibile come 'dilettantesco' nel senso migliore del termine, è pur vero che il suo lavoro si connotava di un carattere impegnato e serio, e si accompagnava alla sincera passione che l'artista metteva in ogni scatto. Il suo 'occhio' riusciva a cogliere e interpretare la realtà che lo circondava con inaspettata maestria.

Il giovane studioso americano dedicava infatti tempo ed energie alla scelta delle inquadrature, all'equilibrio delle forme e dei 'pesi' tonali, e, non ultimo, al rimando concettuale del soggetto ritratto. Così, appare oggi evidente, nel riguardare il suo percorso fotografico, come Gendel andasse maturando di giorno in giorno nuove consapevolezze, conoscenze e capacità tecniche ed espressive.

[70] Ho analizzato le fotografie scattate in Sicilia nel 1950 nel paragrafo 2 del capitolo due

3.Milton Gendel, *veduta dei tetti di Roma* 1950

4. Milton Gendel, *Palazzo di Giustizia, Roma 1950*

5.Milton Gendel, *Palazzo di Giustizia Piazza Cavour, Roma, 1950*

Una delle prime, e a mio parere molto suggestive, foto scattate a Roma è il *Cimitero acattolico, Roma* (fig. 6) del 1950, dove la composizione gioca un ruolo fondamentale, non solo nell'equilibrio formale, ma anche nella costruzione concettuale dell'immagine.

6. Milton Gendel, *Cimitero acattolico, Roma, 1950*

Le quinta arborea in alto a sinistra inquadra lo spazio. La piramide (dalle molteplici simbologie, grandiose e solenni) al centro e il cipresso (considerato fin dalle epoche più remote l'albero che per la sua forma allungata, metteva in connessione la terra con il cielo) sulla destra, svettano come guglie, incorniciando la figura che sorregge un carretto e che sembra, pur nella luce incerta, guardare verso lo spettatore. Un operaio anonimo, o un 'traghettatore' di anime e di ceneri?

Osservando questa immagine ci accorgiamo che il desiderio di Gendel – frequente nel suo lavoro - è quello di far convivere all'interno della stessa foto elementi in evidente opposizione, alle volte quasi in contraddizione, creando quel disorientamento del senso - caro anche ai surrealisti - di cui ho scritto nel precedente capitolo. La piramide, il simbolo aulico dell'immortalità, del solenne culto dei morti nel mondo antico, viene accostata ad personaggio attuale, un operaio in maniche di camicia, che compie il proprio lavoro tra le tombe messe a terra - e forse dimenticate - del cimitero moderno. Tombe dimenticate che ci riportano immediatamente col pensiero al fosco atteggiamento romantico secondo il quale la morte è intesa come oblio non solo per chi muore, ma anche nella

memoria di chi resta. A sostenere tutto ciò una luna quasi piena, che si affaccia pallidamente nella luce crepuscolare, ed evoca – appunto - atmosfere romantiche.

Sembra proprio che Gendel, suggestionato forse dal sepolcro del poeta inglese P.B. Shelley sistemato orizzontalmente nell'erba del cimitero, o dalla lapide posta sopra alla tomba di John Keats - che il poeta stesso volle anonima -, sia riuscito a comunicarci in questa foto, con grande efficacia , il senso della precarietà della vita e insieme della solennità del culto dei morti.

Da notare che l'immagine non ha nulla di 'preparato' di 'messo in posa'. Gendel cerca di cogliere 'quel' certo momento per lui ricco di significato, ma casuale; l'attimo che Henri Cartier-Bresson individuava come le *moment decisif* [71].

Il fotografo – secondo questa scuola di pensiero alla quale senz'altro possiamo riferire Gendel - fissa nello scatto l'*istante,* basandosi sulla propria capacità di pre-vedere in qualche modo cosa accadrà, quale attimo della scena che si sta svolgendo intorno a lui sarà ricco di una valenza comunicativa ed espressiva[72].

Tornerò ancora, più avanti, sulla lettura delle immagini. In ogni caso quello che ci appare evidente è che lo spirito con cui Gendel, sin dai suoi esordi, comincia a lavorare nella fotografia è facilmente riconducibile alla tradizione della cosiddetta *Straight Photography* - nata proprio a New York con Alfred Stieglitz e Paul Strand agli inizi del Novecento - di cui come ho scritto nel capitolo precedente .

ooo

[71] Il mio riferimento è naturalmente al celebre libro di Henri Cartier- Bresson, *Le moment decisif,* Simon & Schuster, New York 1952. Tratterò più a lungo nel prossimo capitolo il tema di questo procedimento fotografico teorizzato da Cartier-Bresson e mediato da Gendel.

[72] La bibliografia su Henri Cartier Bresson è sconfinata. Vorrei qui citare solo un testo a mio parere puntuale e suggestivo di Jean Clair dal titolo *Henri Cartier-Bresson Tra ordine e avventura,* Abscondita , Milano 2008

I primi scatti romani di Gendel (che vediamo ai numeri d'archivio AA023) sono dunque realizzati con una macchina Rolleiflex [73], come dicevo presa in prestito dall'amica americana di passaggio a Roma Jean Purcell.

*7.*Milton Gendel, *Jean Purcell a Villa Adriana, Tivoli, 1950*

Leggiamo infatti in una lettera alla madre del 21 marzo 1950: "*Jean has been very generous with her Rolleiflex and we have taken dozens of pictures. I'll have to get my own camera, however"* [74]

[73] Per informazioni sulla fotocamera biottica Rolleiflex si veda il sito http://www.photogallery.it/storia/irollei.html

[74] Da una lettera alla madre 21 marzo 1950. La lettera continua poi così*: " I've written to Little Hoyt, who is stationed somewhere in Germany, and hope to be able to visit him there and get a good camera for cheap, which I can use to take photos of buildings" (" Jean è stata molto generosa con la sua Rolleiflex e abiamo scattao dozzine di fotografie. Mi dovrò procurare una macchina fotografica mia, comunque. Ho scritto a Little Hoyt, che è di stanza in Genrmania da qualche parte, e spero di poterlo andare a trovare là e comprare una buona macchina per pochi soldi, che posso usare per fotografare gli edifici").* Archivio Gendel, Roma

Interessante notare che Gendel usa il termine '*dozens*' non a caso: i rullini di questa macchina erano costituiti infatti di 12 fotogrammi 6x6!

Caratteristica appunto della Rolleiflex è il formato quadrato dei negativi: schema obbligato che già indirizza Gendel verso precise composizioni. Tanto è vero che Gendel, come ogni fotografo che si rispetti, deve cominciare a porsi i problemi della resa illusionistica dello spazio tridimensionale su una superficie bidimensionale. Ben presto si rende conto che questi problemi non sono molto distanti da quelli che si presentano ai pittori di ogni tempo quando intendano realizzare rappresentazioni verosimiglianti della realtà. Gli stessi problemi che doveva essersi posto Giotto nei suoi affreschi.

Possiamo così supporre che gli studi di storia dell'arte e la conoscenza di tanta pittura del passato andarono e vanno ancora oggi, a soccorrere Gendel nelle sue scelte compositive fotografiche. Non è raro infatti trovare analogie – più o meno consapevoli – tra i suoi scatti e alcune celebri opere della pittura europea dei secoli passati.

Ma vediamo come questo si realizza nelle immagini.

I soggetti preferiti di Gendel in questi primi anni italiani sono, come ho già detto, in particolare i paesaggi urbani: la Roma archeologica – quella ancora molto lontana dai flussi dei turisti attuali! – le ville rinascimentali e barocche; e in parte gli amici e i compagni di strada, artisti e intellettuali italiani incontrati nei primi anni trascorsi nella capitale, o viaggiatori americani incuriositi dal frizzante clima di ricostruzione culturale e materiale della nostra penisola.

Se guardiamo ad esempio la serie di foto realizzate nel Parco dei Mostri di Bomarzo nel 1950[75] durante una gita con alcuni amici, tra i quali Margaret Koons, vediamo che l'architettura è spesso usata per definire lo spazio – come del resto facevano i grandi pittori del tardo medioevo e del rinascimento italiano – e dialoga con i personaggi che vi sono rappresentati.

[75] Il Bosco Sacro di Bomarzo è stato un luogo molto amato sia dai fotografi sia dai cineasti già dagli anni Quaranta. Solo per citare alcuni esempi: nel 1949 Michelangelo Anotnioni vi gira un 'corto' di dieci minuti e nel 1952 il fotografo tedesco Herbert List scatta propriolì alcune tra le sue più celbri immagini.

8. Milton Gendel, *Bomarzo 1950*

In più si aggiunge un altro elemento che sarà distintivo del modo di fotografare del nostro e che affonda le sue radici negli anni della formazione newyorkese con i surrealisti espatriati: il gusto per l'ironia. Il tentativo di Gendel, sin dalle prime prove fotografiche, è quello di cercare un lato grottesco nella realtà che lo circonda (fig.8). La bizzarrìa e il lato surreale del mondo diventeranno uno dei tratti distintivi del suo lavoro fotografico, e, per certi aspetti anche della sua scrittura dedicata alla critica d'arte o nella prosa più creativa.

In *Margaret Koons entra nella bocca del mostro* 1950 (fig.9) i due elementi che abbiamo appena individuato trovano espressione: vediamo come la scelta del punto vista tanto ribassato (consentito proprio dal 'pozzetto' della Rolleiflex) ingigantisca il 'faccione' del mostro e ne ampli ulteriormente la solennità, smentita tuttavia, al tempo stesso, dall'aspetto grottesco del lineamenti.

9. Milton Gendel *Margaret Koons entra Bocca del mostro, Bomarzo, 1950*

Anche qui, come nella foto che abbiamo analizzato prima, il tempo è sospeso nell'attimo eternato dall'immagine fissa; ma, Gendel riesce a suggerirci un prima e dopo l'azione. La protagonista con passo sicuro si avvia nell'oscurità delle fauci del mostro di pietra, si presume interrompendo una piacevole passeggiata nella natura. Non si può non provare un brivido per questo annunciato viaggio nell'ignoto e domandarsi il perché di questo ingresso, e dove andrà a finire la nostra protagonista.

10. Antonio Canova, *Monumento funebre di Maria Cristina d'Austria 1798-1805*

Subito un'immagine viene alla mente, sia nella composizione sia nel valore concettuale: il cenotafio marmoreo di Maria Cristina d'Austria di Antonio Canova (fig.10)[76] .

Anche qui una figura femminile col capo coperto si accinge ad entrare in una porta che conduce verso l'oscurità. Tuttavia l'allusione, nel caso dell'opera di Canova, è chiarissima: l'anima della defunta si avvia al suo viaggio verso l'oltretomba. L'ingresso all'Ade è rappresentato dal buio e al tempo stesso solennizzato dal bassorilievo a forma di piramide che ospita l'apertura verso il regno dei morti.

Viceversa Gendel, dando per buona questa analogia, gioca con la bocca del 'mostro' e riesce a trasformare l''ingresso nell'oscurità' in un ingresso nel grottesco e nel surreale. Persino il momento

[76] Il Monumento funebre di Maria Cristina d'Austria, 1798-1805 di Antonio Canova è custodito all'interno dell'Augustinerkirche di Vienna

della morte, inteso come passaggio dalla luce all'ombra, viene rappresentato con ironia: nella migliore tradizione dello *humour nero*, tanto di ascendenza ebraica quanto anglosassone.

Un piccolo doveroso inciso. Di primo acchito, il richiamo che viene alla mente di chi si accinga a scrivere sulle immagini fotografiche di Bomarzo scattate da Gendel è l'analogia con le istantanee e il filmato che - tra quei mostri di pietra- si fece fare già nel 1938 il pittore surrealista Salvador Dalì[77]. Dal mio punto di vista il confronto con le immagini di Gendel è però improponibile: prima di tutto perché il confronto si ridurrebbe a un mero problema di 'primati araldici' , come avrebbe detto Jean Clair [78], su chi per primo avrebbe scoperto i giardini di Bomarzo. Mentre la questione è da porre in tutt'altri termini, se si tratta di fare 'storia dell'arte'. Il punto principale è che, tolto il fatto che Dalì apprese del 'Giardino dei Mostri' proprio mentre era in America, il suo approccio è assolutamente distante da quello di Gendel, così come di conseguenza gli esiti formali.

Dalì si mette in posa davanti ad un fotografo, diventando lui l'oggetto e non l'artefice della ripresa; e soprattutto si fa ritrarre in pose buffonesche – nel modo estemporaneo di tanti turisti d'oggi – interpretando esclusivamente come 'comico' lo spirito del luogo. Gendel all'opposto, autore lui stesso delle fotografie, cerca di stravolgere la componente comica, interpretando i mostri anche nel loro aspetto terrificante: cerca con la sua immagine di rendere simbolica l'entrata della fanciulla nell'oscurità delle fauci mostruose.

Gendel, anche se non possiamo sapere realmente con quanta consapevolezza e lucidità, ma sicuramente con maestria, sembra giocare dunque tra comicità e terrore.

Così, anche se forse in modo indipendente dalla volontà dell'autore, questa foto riconduce chi guarda ad un'immagine assai nota della memoria storico artistica - il monumento a Maria Cristina

---

[77] Il video di Dalì tra i mostri di Bomarzo è visibile in rete nel sito: *www.Youtube.com* *Nel mondo del surreale: Salvator Dalì nel giardino dei mostri di Bomarzo* , CinecittàLuce . Anche il celebre Brassaï scattò diverse fotografie nel parco di Bomarzo, nel 1953.

[78] Cfr. Jean Clair, *op. cit.*, Abscondita, Milano 2009

d'Austria di cui dianzi -. Quasi a far valere il principio che nella costruzione compositiva di una ripresa ottica – intendo fotografica – sia più immediato per il 'fotografo' il richiamo linguistico con il mondo visivo della storia dell'arte: in altri termini, non ci si limita alla mera riproduzione della realtà fisica di fronte a sé, ma piuttosto si è portati ad orientare il proprio punto di vista per farlo corrispondere a delle strutture formali già consolidate. Ha affermato Luigi Ghirri, in una sua lezione raccolta in "Lezioni di fotografia", che il nostro sguardo rispetto alla visione 'ottica' della realtà è molto più giovane se confrontato con il rapporto che abbiamo con la tradizione visiva della pittura. *"Rispetto al rapporto, consolidato da secoli, con la tradizione visiva della pittura, della scultura o dell'architettura, lo stadio di crescita del nostro rapporto con l'immagine ottica potrebbe essere definito adolescenziale"*[79]

°°°

Ma torniamo all'arrivo di Gendel a Roma. Milton e Evelyn quando arrivano a Roma si danno subito da fare per trovare un appartamento dove vivere, e si stabiliscono prima a via di San Teodoro, sopra al Foro Romano e poi a via Asiago (nel quartiere della Vittoria) dove dividono la casa con l'allora giovane pittore Tancredi Parmiggiani (1927-1964) e la sua fidanzata. All'amicizia di Gendel con Tancredi dedicherò ampio spazio più avanti.

A differenza di altri borsisti americani un po' ingenui che – come racconta Cipriana Scelba [80]– appena arrivati a Roma alloggiavano all'Excelsior di via Veneto, per accorgersi ben presto che la

[79] Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata, 2010 p. 22-23

[80] Un lungo e dettagliato racconto di Cipriana Scelba che risale proprio ai primi anni Cinquanta, sugli scambi culturali tra Italia e Stati Uniti si trova sul sito : *http://www.fulbright.it/materiale-sito/documenti-pdf/Fulbright_Story%20Series_part1.pdf*

loro borsa si sarebbe esaurita molto in fretta, Gendel – come abbiamo appena accennato - aveva immediatamente cercato un appartamento.

Ma chi era Cipriana Scelba? Figlia di Mario Scelba, Cipriana era allora presidente del Centro Studi americani di Roma, e, insieme al professor Charles Rufus Morey, (1977-1955, primo *attaché* culturale dell'Ambasciata Americana a Roma tra il 1945 e il '50 e direttore dell'American Academy in Rome) sarà una dei due principali artefici dell'introduzione di Gendel nel mondo intellettuale e artistico della capitale. La Scelba, che si prendeva cura di orientare i giovani borsisti che arrivavano dall'America, racconta in una sua ricostruzione di quegli anni :

"*Le prime borse furono assegnate per l'anno accademico l949-50. A quei tempi, sia agli Italiani che agli Americani bisognava spiegare le usanze diverse dei due paesi. (…)*

E più avanti continua: "*in primo luogo, questo periodo è stato quello della vera "scoperta dell'America" da parte degli Italiani e corrispondentemente della prima presa di contatto autentico da parte degli Americani con l'Italia, che fino ad allora ne conoscevano il passato artistico e culturale in genere (se universitari) o aspetti folcloristici se poco acculturati*".

Oltre ad aver costruito con intelligenza e dedizione la prima vera rete di scambi accademici tra l'Italia e gli Stati Uniti, merito della Scelba nei confronti di Gendel fu quello di avergli presentato l'architetto Bruno Zevi.

Leggiamo infatti ancora le sue parole:

"*mi soccorse la mia amicizia con Bruno Zevi, laureato a Harvard con Gropius, ma ormai ristabilitosi in Italia con studio a Roma, che ben comprendeva le esigenze culturali e professionali di questi borsisti. Organizzò pertanto seminari settimanali in cui, oltre ad illustrare (in inglese, data la scarsa competenza linguistica degli interessati) le tendenze attuali dell'architettura italiana e i problemi urbanistici. stimolando, con la sua verve polemica, la partecipazione attiva dei borsisti, invitava noti architetti e urbanisti italiani a turno da tutta Italia, a presentare i loro progetti e le loro idee ai partecipanti, dedicandovi un'intera mattinata, cosa che sarebbe stata*

impossibile se ognuno dei borsisti si fosse recato a visitarli separatamente nei loro rispettivi studi. [sic!] Da questi contatti nacquero poi spontaneamente rapporti più stretti tra alcuni borsisti e alcuni dei professionisti incontrati al seminario."[81]

11. Dall'album di Milton Gendel, *Peggy Erskine, Silvio Radiconcini, Milton Gendel e Cipriana Scelba, 1952ca., Archivio Gendel, Roma*

Zevi divenne subito un personaggio chiave nella vita del giovane e allora un po' squattrinato Milton, fornendogli un'occasione di lavoro e dunque un valido motivo per rimanere a Roma: gli presentò l'industriale e 'intellettuale' Adriano Olivetti, di cui Gendel divenne consulente dal 1951[82].

[81] In già citato sito : *http://www.fulbright.it/materiale-sito/documenti pdf/Fulbright_Story%20Series_part1.pdf*

[82] Gendel divenne consulente per le relazioni culturali e internazionali per l'ingegner Adriano Olivetti proprio nel 1951, quando, finita la borsa di studio Fullbright, doveva decidere del suo destino: se rimanere in Italia o tornare in patria. Olivetti diede a Gendel un ufficio personale nella sede romana in Piazza di Spagna e Gendel svolgeva per lui un lavoro quotidiano, spesso partiva con l'Ingegnere per viaggi di relazioni internazionali o correggeva e traduceva in inglese i suoi discorsi. Gendel nonostante avesse nei confronti di Olivetti una stima profonda, tuttavia non lo ritrasse mai nelle sue fotografie. Forse per caso, mi racconta Gendel, probabilmente non capitò mai l'occasione. Nell'archivio di Gendel però è conservato tutto il materiale documentario che riguarda gli anni del suo lavoro e del suo rapporto con l' Ingegnere. Tuttavia, sia per il tempo di lettura e di spoglio di tutto di quel materiale, sia per il fatto che il lavoro di

Negli corso degli anni Zevi e Gendel, dopo i primi incontri, divennero buoni amici. Gendel, forse per migliorare il suo italiano, tradurrà in inglese il testo di Zevi *Saper vedere l'architettura,* presentato al pubblico americano con il titolo di *Architecture as Space.*

Nell'ambito di questo mio lavoro non potrò dedicare uno spazio specifico all'amicizia tra i due, ma vale la pena di ricordare comunque che alcune idee di Zevi ebbero senz'altro influenza sulla giovane mente di Gendel e contribuirono a formare la sua concezione e il suo gusto non solo nell'architettura intesa nella sua accezione di edificio, ma anche nell'invenzione e nelle soluzioni dell'organizzazione degli spazi interni[83].

Così racconta lo stesso Gendel: "*Un giorno venne a pranzo Bruno Zevi, lo studioso di storia dell'architettura con cui stavo lavorando. Avevo imparato l'italiano in parte traducendo il suo fondamentale trattato Saper vedere l'architettura, pubblicato in inglese con il titolo Architecture as Space. Pensavo di vivere con un certo stile, avevo un grande appartamento in via Monserrato e una persona di servizio, un vecchio soldato eritreo, un ascaro chiamato Kidamè Amharai. Mentre l'ascaro serviva il pranzo, Zevi diede uno sguardo ai mobili sgangherati e disse: «Tu vivi così?» Non ho potuto far altro che ammetterlo, aggiungendo allegramente: «Ci stiamo mangiando il paraurti della mia macchina, che ho dovuto vendere l'altro giorno».*

Il giorno seguente mi chiamò Adriano Olivetti, il capo dell'industria di macchine da ufficio. Zevi aveva fatto in modo che mi assumesse come consulente culturale ed editoriale per il suo Movimento Comunità,per la casa editrice e le riviste. Così restai a Roma."[84]

Gendel nell'ambito delle pubbliche relazioni esula dal tema specifico della mia tesi, ho ritenuto di rinivare un'analisi più approfondita di questo tema ad un'altra occasione.

[83] Ricordo che Gendel è stato il primo traduttore in inglese del celebre testo di Zevi 'Saper vedere l'architettura'. Traduzione a cui spesso fa riferimento nelle sue lettere da Roma alla madre. Nel testo di Zevi, pubblicato per la prima volta nel 1948, in particolare nel capitolo secondo, Zevi affronta il tema a lui molto caro della conoscenza e definizione dello 'spazio interno', dal quale nasce ogni spazio esterno. La capacità di leggere questo spazio, che è dunque prima interno e poi esterno, è il modo per sapere vedere e riconoscere il valore di un edificio. B.Zevi, Saper vedere l'architettura, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2009 (prima edizione Einaudi, 1948)

[84] Milton Gendel *Before the Italian miracle* in Lincoln Center Theater Review, n. 40 (primavera 2005).

A Charles Rufus Morey [85], importante storico dell'arte medievale, Gendel deve invece – come lui stesso racconta - l'introduzione nel salotto intellettuale della contessa Mimì Pecci Blunt, personaggio di grande rilievo nel panorama artistico e culturale romano sia prima, sia dopo la seconda guerra mondiale. Mimì prese subito in grande stima e simpatia il giovane Gendel: egli infatti fu tra i pochi ai quali la contessa, - donna estremamente colta e sensibile, disegnatrice e fotografa di prim'ordine -, permetteva di frequentare la sua preziosa biblioteca ricca di libri antichi e collocata nell'altana di palazzo Pecci-Blunt all'Ara Coeli. Dedicherò più avanti un approfondimento anche di questo rapporto.

°°°

Solo pochi mesi dopo il loro arrivo a Roma, Evelyn e Milton cominciano ad avere dei dissapori e la loro separazione seguirà ben presto.

Così, rimasto solo, Gendel nel gennaio del 1951, prenderà in affitto una casa a via Monserrato 105 (Palazzo D'Amico, dice Gendel, dal nome dell'architetto cinquecentesco) che dividerà per un certo periodo con Lucio Manisco [86].

"I 've taken, with Lucio Manisco an apartment in an old palace: the living room is 28 feet by 20; ceiling is 20 feet up and made of painted beam. Forniture is scanty so most of the interior

---

[85] Charles Rufus Morey, Hastings, Michigan,1877 - Princeton 1955, è stato professore all'università di Princeton dal 1906 al 1946. Studioso soprattutto dell'arte cristiana è stato anche accademico dei Lincei .

[86] Lucio Manisco, nato a Firenze nel 1928, è un giornalista. Ma durante la sua giovinezza fu per un breve periodo pittore. E, insieme agli amici Piero Dorazio e Achille Perilli fu tra i fondatori della celebre libro-galleria L'Age d'or aperta nel 1950 in via del Babbuino a Roma.

decoration is space. We have several tables, three chairs (…) *I'm delighted with this apartment and Napoleonic space."*[87]

In una lettera successiva Gendel così descrive Manisco: *"So far Lucio has been very good as an apartment sharer, minds his own business and creates no squabbles about nothing. (…)"*[88]

L'appartamento in via Monserrato 105 era in realtà una casa lasciatagli dal pittore Fabio Rieti, figlio del musicista Vittorio Rieti [89]. Anche in questa nuova casa, capitava spesso la 'presenza' di Tancredi.

Come tanti altri giovani artisti arrivati da tutte le parti d'Italia a cercare fortuna a Roma, Tancredi era piuttosto squattrinato e cercava ricovero un po' dove capitava, tanto da trovarsi di nuovo a condividere – dopo i mesi trascorsi in via Asiago - le mura domestiche con il giovane Milton. Fu forse in questo periodo, nei giorni passati nel cuore di 'Roma vecchia', che si approfondì l'amicizia tra Gendel e Tancredi: un'amicizia durata anche nel periodo veneziano del pittore e protrattasi fino alla sua tragica scomparsa avvenuta nel settembre 1964.

Dalle finestre dell'appartamento di via Monserrato, Gendel prese a scattare numerose fotografie

---

[87] Da una lettera alla madre, 25 gennaio 1951 (?) , Archivio Gendel, Roma ("*Ho preso con Lucio Manisco un appartamento in un vecchio palazzo: il soggiorno è 28 piedi per 20 – 8x6 metri -; il soffitto è alto 20 piedi - 6 metri – e fatto di travi colorati. Il mobilio è misero così la maggior parte della decorazione interna la fa lo spazio. Abbiamo diversi tavoli, tre sedie (…) sono molto contento di questo appartamento e del suo spazio napoleonico"*)

[88] Da una lettera alla madre, 29 marzo 1951, Archivio Gendel, Roma ("*Finora Lucio è stato un ottimo coinquilino, pensi agli affari suoi e non crea problemi su nulla…")*

[89] Fabio Rieti**,** pittore, figlio di Vittorio**,** nasce a Roma nel 1925, viaggia a lungo tra Parigi e gli Stati Uniti. Oggi vive e lavora a Collelongo un paese in Abruzzo. Vittorio Rieti, Alessandria d'Egitto, 1898 – New York 1994, era un musicista e compositore ebreo italiano. Compì gli studi a Milano e a Roma con Respighi e Casella. Nel 1940 fu costretto a lasciare l'Italia e si trasferì a New York. Divenne cittadino americano nel 1944. Poco conosciuto in Italia ha avuto però un discreto successo negli Stati Uniti. Ha composto musiche per Balanchinee e Diaghilev. Ha insegnato in diverse università americane. Cfr. l'articolo - intervista sul sito web *http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2010/6/40- 43_CASSARA.pdf* e il volume *Vittorio Rieti, Musicista* , a cura di Franco Carlo Ricci , ESI, Napoli 1987

(numeri d'archivio AA024 f/ab206 e f/ab207), sempre nella scia della sua prima fase sperimentale. Fotografie per lo più documentarie, brevi immagini, piccole scene di genere di una Roma scomparsa, istantanee degli amici che passavano a trovarlo. Foto che oggi, in ogni modo, sono diventate immagini espressive di una città e di uno stile del vivere che non esistono più.

12. Milton Gendel, *Veduta di via Monserrato dal suo balcone, 1951 ca*.

Da notare, ad esempio, le foto scattate all'amica Jane Morrow all'interno dell'appartamento (fig. 12). In particolare alcune immagini, anche se tecnicamente non proprio riuscitissime, sono significative dal punto di vista della documentazione dell'appartamento in cui vivevano Gendel e Manisco e testimoniano il gusto per l'arredamento e la disposizione degli oggetti e dei 'quadri'.

13. Milton Gendel, *Jane Morrow, via Monserrato, 1951*

La foto di Jane Morrow (con il numero d'archivio AA024 f/ab206/11/A) (fig.13) appoggiata ad una bella porta legno, ci mostra in primo piano un vecchio grammofono e, sulla parete, una sorta di 'collage' di manifesti e disegni - in puro stile 'accumulativo' molto caro a Gendel. Questo gusto per l'accumulazione tornerà - più avanti negli anni - anche negli allestimenti delle pareti delle sue case successive. Interessante notare che tra le numerose immagini appese, ci sembra di scorgere un disegno di Tancredi, tuttora presente nella collezione del nostro[90].

Mi sia permessa un breve digressione. Il gusto per l'accumulazione 'disordinata' come possibilità di sistemazione - per così dire 'museale' - di uno studiolo da collezionista privato, ha una lunga tradizione e si può facilmente trovare rappresentato in dipinti dedicati a questo tema, anche molto

[90] Un primo saggio sulle case di Milton Gendel e sul suo gusto per il collezionismo e l'arredamento è a firma di Marella Caracciolo Chia, *On the Road/Off the Road*, in catalogo mostra Milton Gendel: una vita surreale, Museo Bilotti- American Academy in Rome, Roma, 2011-12, Hatje Cantz Verlag,, pagg. 149-159. Di Gendel collezionista si tratta anche nel mio testo *Le case-le cose…i casi della vita, Mario Praz e Milton Gendel collezionisti*, catalogo mostra Visitors Book, Museo Mario Praz, Roma, Peliti Associati Editore 2012-13

indietro nel tempo. E' possibile infatti individuare alcune delle prime rappresentazioni degli allestimenti di studioli o collezioni private, già alla fine del Cinquecento e agli inizi del Seicento, quando il collezionismo privato aristocratico o borghese che fosse, diventa fenomeno assai diffuso un po' in tutta l'Europa. Non è certo questa la sede per un approfondimento di questo affascinante tema, ma, cercando di dare una sintesi dello spirito di quei tempi, utile all'economia del discorso, si può affermare che le immagini che ce ne vengono tramandate - attraverso i dipinti - assumono il ruolo di testimonianza di quella nuova forma di 'raccolta' privata. Il collezionista sembra voler sfoggiare le proprie collezioni d'arte e di oggetti preziosi, affollando in una congerie ricca e multiforme, manufatti di diversa natura e origine. Questo desiderio di esibire ogni oggetto posseduto, può essere ricondotto sia alla proposta di una precisa idea estetica – cioè quella dell'accostamento di opere diverse ma che gravitino intorno ad un unico tema - , sia ad un desiderio di adeguamento alle grandi 'quadrerie' dell'alta aristocrazia, nelle quali lo spazio disponibile era sovraffollato di quadri, disegni oggetti e *mirabilia* di ogni genere [91] .

Un interessante confronto tra questa tradizione e il gusto moderno che trova espressione nelle foto di Gendel, si può trovare in un dipinto non molto noto, ma assai eloquente, "Il gabinetto d'amatore" di Frans Francken II[92], datato 1620 circa e conservato presso la Quadreria Cassani - Coppello di Chiavari. (fig.14)

Qui i piccoli quadri, le stampe e gli oggetti sono assiepati sulla parete e quasi sovrapposti uno all'altro, mentre sul tavolo si affollano disordinatamente libri, strumenti e *mirabilia*. In primo piano poi campeggia un piccolo ovale con un ritratto: forse il collezionista stesso.

---

[91] Per la bibliografia vedi: Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti, P*onte alle Grazie, 1998 ; Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia, Dallo studiolo alla raccolta pubblic*a, Bruno Mondadori, 2011)

[92] Frans Francken II Anversa,1581 - 1642) è stato un pittore e disegnatore fiammingo appartenente alla Scuola dell' Olanda meridionale

14. Frans Francken II, *Il gabinetto d'amatore, 1620 ca. Chiavari, Quadreria Cassani-Coppello*

15. Milton Gendel, *Jane Morrow, via Monserrato, 1951*

Che la tradizione di rappresentare l' 'assemblaggio' dei quadri e degli oggetti collezionati dai privati abbia una suo filo ininterrotto, ce lo conferma poi, a mio avviso, il ritratto di Emile Zola dipinto da Edouard Manet nel 1868 (fig.16).

In quest'opera sulla parete di fondo, sopra al tavolo di lavoro ingombro di carte, si trova una specie di 'collage' di stampe giapponesi e disegni contemporanei, accostati secondo il gusto di un'accumulazione apparentemente disordinata ma di fatto veicolo di una precisa coerenza interna, e testimonianza eloquente della personalità di chi abita quello spazio e del gusto del tempo.

Assimilabile a mio parere ad una significativa fotografia scattata a Gendel nel 1940 circa, nel suo appartamento al numero 4 di Fifth Avenue a New York (fig.17).

16. Edouard Manet, *Ritratto di Zola, 1868, Musée D'Orsay, Paris*

17. *Milton Gendel a New York, 1940 ca.*

°°°°°°°°°°°°°

Attraverso questa prima, seppur ancora generale, ricostruzione del periodo iniziale di Gendel a Roma, vediamo come il nostro cominci ad inserirsi nell'ambiente artistico della capitale: condivide con giovani artisti e intellettuali le condizioni di una vita non proprio agiata - visto che nel dopoguerra soldi ne giravano davvero pochi - , ma, al tempo stesso, può partecipare a quel clima spensierato e a quel desiderio di ricostruire concretamente e intellettualmente l'Italia di cui molto si è scritto e parlato. Mi sembra opportuno, a questo punto della mia ricostruzione, proporre una breve digressione su come artisti e scrittori vedessero Roma in quegli anni: una città attraente e 'difficile' insieme, che accostava il fascino delle sue rovine monumentali e della magnificenza barocca alla precarietà della vita quotidiana.

La letteratura, la storia, il cinema ci hanno tramandato moltissimi scritti e immagini su Roma, e soprattutto hanno cercato di descrivere la complicata situazione economica e sociale della capitale e

dell'Italia in genere negli anni immediatamente successivi alla guerra. Quello che emerge con maggior nitidezza è la situazione di 'miseria' e di difficoltà in cui la maggior parte delle persone era costretta a vivere. Tuttavia va detto che forse, per certi versi, è proprio da quell'indigenza che scaturì la spinta propulsiva al desiderio di rinnovarsi: accompagnato da una precisa volontà da parte degli artisti italiani di raccontare il mondo nel quale vivevano. Un mondo fatto di relazione diretta con la 'realtà', senza invenzioni dorate, universi ideali o retoriche ricostruzioni del passato.

Si può senz'altro dire che Roma sia stata – tra il 1950 e il 1960 - una protagonista indiscussa del rinnovamento culturale italiano, molto più di altre città. In parte perché molti artisti e intellettuali convergevano nella capitale in cerca di più ampie possibilità di lavoro rispetto alla provincia, in parte perché numerosi stranieri e soprattutto americani non riuscivano a resistere al fascino antico e attuale insieme della città eterna.

Le ragioni di questa forza di attrazione 'centripeta' di Roma negli anni Cinquanta è stata indagata da molti studi e mostre[93], e non è questa la sede per un ulteriore approfondimento della questione. Mi preme invece fare un sia pur breve cenno letterario; rispolverare di volo alcuni brevi ma illuminanti brani di scrittori che vissero quel momento storico, del quale Gendel è stato testimone e protagonista insieme. Una città e uno stile di vita da cui Gendel stesso ha mutuato molto e al quale ha molto offerto.

"Nel 1950 trovai Roma piacevolmente provinciale, era come andare in Connecticut o a Westchester. Senza macchine, senza cani. C'erano pochi cani in giro. I cani da salotto sono un

---

[93] Per una bibliografia: Catalogo mostra *Roma – New York 1948-1964*, a cura di Germano Celant, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993; Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Editore, Palermo, 1994; Catalogo della mostra *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, a cura di Fabrizio D'Amico, Ferrara Palazzo dei Diamanti 1995; Guido Crainz, Storia del miracolo italiano, Donzelli, Roma, 1996; Flamino Gualdoni, *Arte in Italia*, Neri Pozza, Vicenza, 2000; Catalogo mostra *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* , a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudia Terenzi, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2002; *Rigando dritto Piero Dorazio Scritti 1945-2004*, Silvia Editrice, Cologno Monzese,MI, 2005; Barbara Drudi, Giacomo Marcucci, *Arti Visive 1952-1958*, Gli Ori, Pistoia, 2012; Sandra Petrignani, *Addio a Roma*, Neri Pozza, Vicenza, 2013

indice di lusso e lusso non ce n'era. I romani allora amavano dire. "questo è un paese povero". Qualche anno dopo nessuno avrebbe avuto più la faccia tosta di dirlo" [94]. Così Gendel racconta la Roma nella quale si trova a vivere, quasi per caso. Un luogo unico in un momento unico della storia: la Roma 'fuggitiva' ed eterna, che catturava, con prepotenza e dolcezza insieme, artisti e scrittori. Le sue strade e le piazze sono state celebrate da tante pagine letterarie: note ai più sono quelle di Carlo Levi , in particolare l'incipit del romanzo "L'orologio", scritto tra il 1947 e il 1949, e pubblicato proprio nel 1950 : " *La notte, a Roma, par di sentire ruggire i leoni. Un mormoro indistinto è il respiro della città, fra le sue cupole nere, i colli lontani, nell'ombra qua e là scintillante; (…) E poi quel suono, insieme vago e selvatico, crudele ma non privo di una strana dolcezza, il ruggito dei leoni, nel deserto notturno delle case"*[95]

Mentre Cesare Pavese, in modo più privato, così la descrive nelle pagine del suo diario; offrendone al lettore il lato malinconico:

"Roma è un crocchio di giovanotti che attendono per farsi lustrare le scarpe. Passeggiata mattutina. Bel sole. Ma dove sono le impressioni del '45-'46? Ritrovato a fatica gli spunti, ma niente di nuovo. Roma tace. Né le pietre né le piante dicono più gran che. Quell'inverno stupendo; sotto il sereno frizzante, le bacche di Leucò. Solita storia. Anche il dolore, il suicidio, facevano vita, stupore, tensione" [96]

Conosciamo bene le descrizioni della periferia rese da Pasolini nelle sue poesie pubblicate nella raccolta Roma 1950 –Diario. Ma meno note sono forse le parole che Toti Scialoja (amico di Gendel, che avremo modo di incontrare più avanti), pittore e poeta, affida alle pagine del suo

[94] Intervista a Milton Gendel in catalogo mostra *Roma – New York 1948-1964*, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993 p.54

[95] Carlo Levi, *L'orologio*, Einaudi, Torino, 1950

[96] Dal diario di Cesare Pavese a Roma proprio nel momento in cui arriva Gendel dal 30 dicembre del 1949 al 6 gennaio del 1950. In Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 1952.

"Giornale di pittura" : "… *le strade da maggio in poi erano piene di profumo di rose, specialmente intorno a Villa Medici, e lo scroscio delle fontane si sentiva a distanza molto prima di arrivarci. Si respirava ancora a pieni polmoni l'aria di una libertà appena conquistata".* [97]

Infine vorrei citare qualche riga tratta dal volume "Vacanze romane" pubblicato da Leslie Fiedler, scrittore e critico letterario americano, arrivato a Roma per la prima volta nel 1952: "*Rimasi eternamente sorpreso non appena mi aggirai per i vicoli barocchi della città che corteggiavo, ne carezzai le cadenti superfici di travertino; allo stesso tempo trovai tutto familiare in modo sconcertante, mi sentii stranamente a casa (…)"*[98]

Carezze ai muri di travertino, respiri a pieni polmoni, mormorii indistinti a solleticare gli orecchi più avvertiti: Roma sembrava essere un luogo quasi incantato, capace di mettere in moto i sensi con le sue architetture, i suoi spazi urbani , le luci diurne e notturne.

Roma incarnava il fascino della contraddizione, della coesistenza degli opposti: era quasi un ossimoro di marmo e carne, per chi la vide e la visse in quegli anni.

La vista era appagata dalla bellezza maestosa e struggente insieme della Roma antica monumentale, dei magnifici palazzi rinascimentali o delle ardite prospettive barocche, in accostamento stridente con la miseria dei vicoli del centro o delle baracche delle desolate periferie.

A chiunque avesse una certa sensibilità, sembrava di non poter essere immune da questa attrazione che smuoveva i sensi e l'animo; e si traduceva poi nel desiderio non solo di visitare ma di rimanere a vivere in questa città, santa e immorale, colta, arcaica e modernissima insieme.

---

[97] Toti Scialoja , *Giornale di pittura,* Editori Riuniti, Roma, 1991

[98] L.Fiedler, *Vacanze romane*, Donzelli, Roma, pag.146

Se tutto questo era vero, anche Gendel dunque può considerarsi ‘vittima’ e artefice insieme, di quel fascino.

Ma cosa ne sapeva lui di tutto questo prima di partire per Roma? Aveva letto qualche pagina di scrittori italiani? Potremmo dire senz’altro che la sua conoscenza della letteratura italiana era assi scarsa. Lui stesso racconta di ricordare vagamente solo alcuni libri di Ignazio Silone; e quindi è chiaro che probabilmente non sapeva che nel 1949 era uscita l’edizione americana di “Conversazioni in Sicilia” di Elio Vittorini con la prefazione di Ernst Hemingway. Va detto però – a sua discolpa - che, l’interesse di Gendel andava soprattutto – com’è ovvio – al mondo delle immagini: pittura, fotografia e cinema. Lui stesso, interrogato su cosa si ricordasse di aver saputo dell’arte italiana mentre era a New York, - oltre naturalmente agli studi classici di storia dell’arte - racconta di aver avuto l’opportunità di vedere “La terra trema” di Luchino Visconti, uno dei primi, celebratissimi film del Neorealismo, girato nel 1948 e proiettato nelle sale d’oltreoceano nel 1949. Non dimentichiamo poi che nel 1949 Vittorio De Sica vinse il più ambito premio americano del mondo del cinema: ottenne l’Oscar come miglior film straniero con “Ladri di biciclette” anche questo girato nel 1948.

Non è forse azzardato affermare, guardando alcune fotografie di Gendel dei primi anni Cinquanta, che le immagini e le atmosfere di quelle pellicole dovevano essere rimaste tanto impresse nella sua mente da tornare, forse inconsapevolmente, nelle foto scattate in Sicilia nel novembre del 1950, durante un viaggio compiuto insieme alla fotografa americana Marjory Collins. E che il clima del cosiddetto ‘neorealismo’ si riaffacciava anche nella lunga serie di scatti realizzati nel 1954 durante un lungo giro della Puglia. Ma con alcune, profondissime, differenze.

A quei viaggi in Sicilia e in Puglia, e al loro spirito documentario-antropologico, mai privato della componente estetica, è dedicato il prossimo paragrafo.

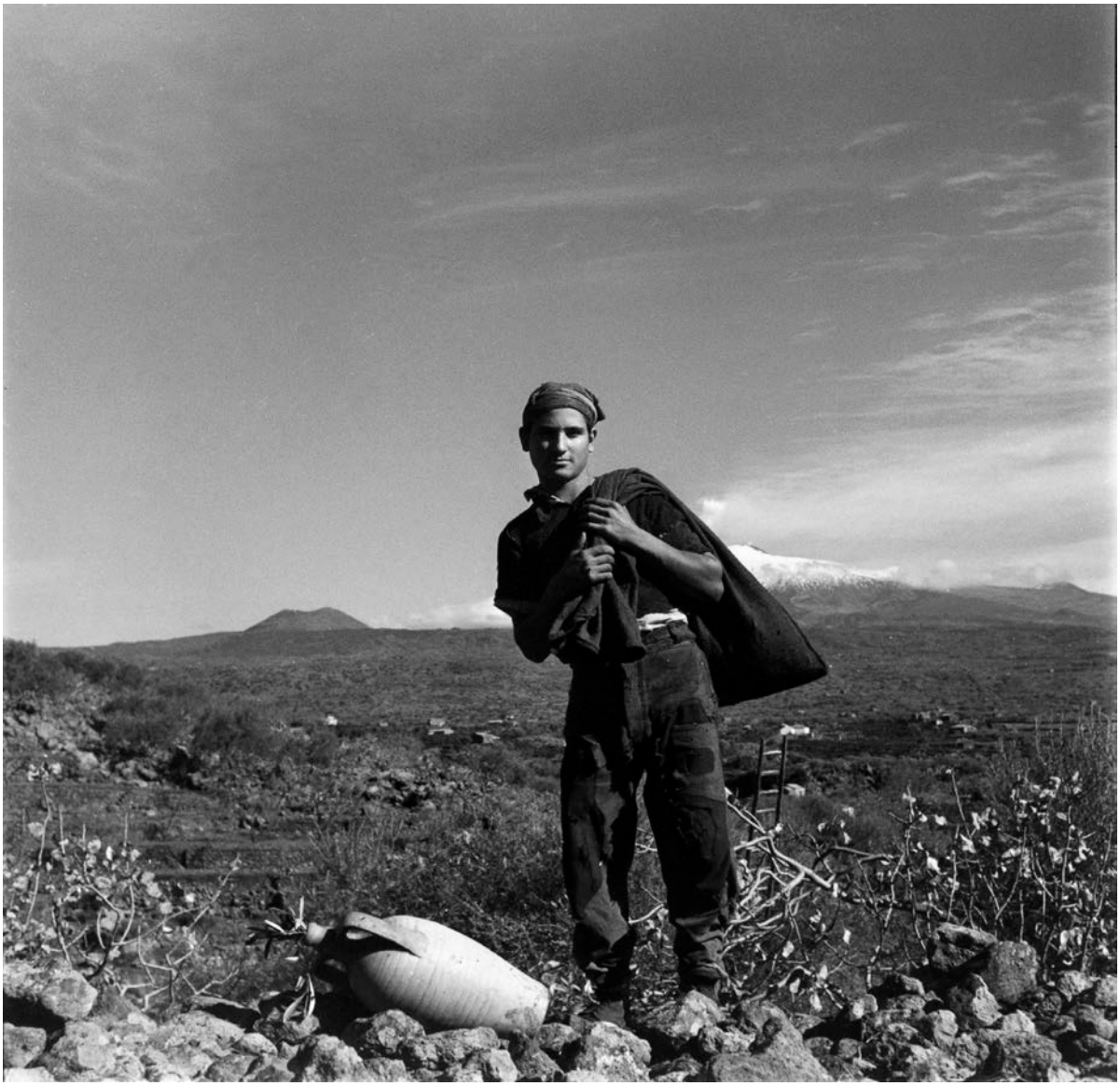
18. Milton Gendel, *Sulla strada per Enna, 1950*

19. Luchino Visconti, *La terra trema, 1948 still frame,*

1950-54 ROMA E L'ITALIA

§ 2

Benvenuto al Sud: i viaggi di Gendel in Sicilia (1950) e in Puglia (1954)



Milton Gendel, *Bracciante agricolo, Caraci, 1950*

"Il Neorealismo non è stata una scuola, ma piuttosto un insieme di voci, una scoperta delle diverse Italie fino ad allora inedite. Senza la diversità di quelle Italie, sconosciute le une alle altre, non sarebbe esistito il Neorealismo".

Italo Calvino, Il sentiero de i nidi di ragno, 1964

La Sicilia (1950)

Il primo concreto impatto con la rude - e insieme affascinante - realtà dell'Italia meridionale Milton lo ebbe quasi per caso, pochi mesi dopo il suo arrivo a Roma. All'inizio dell'autunno del 1950 infatti, mentre cenava in una delle 'solite' trattorie frequentate da artisti e intellettuali, Gendel cominciò a conversare con una fotografa americana appena sbarcata nella capitale. Si trattava di Marjory Collins, inviata dal governo americano per realizzare un *reportage* fotografico sullo stato della ricostruzione di quelle che oggi chiameremmo le 'infrastrutture' nell'Italia del Sud, in particolare in Sicilia. Ricostruzione sostenuta dai finanziamenti del Marshall Plan [99]

Racconta Gendel che la Collins, non avendo un'automobile, si trovava in seria difficoltà su come raggiungere la Sicilia; e soprattutto su come potersi muovere per l'isola dovendo fotografare ponti, dighe, strade e altre grandi opere realizzate in quei primi anni di dopoguerra. Milton allora, che

[99] Marjory Collins 1912-1983, cominciò la sua carriera di fotoreporter a New York negli anni Trenta lavorando per diversi importati riviste. Poche donne allora lavoravano come fotografe e soprattutto per agenzie importanti come Black Star, Associated Press, PIX, and Time, Inc.. Dopo la seconda guerra mondiale la Collins divenne anche redattrice e scrittrice, lavorò come fotoreporter per il governo degli Stati Uniti, come in occasione per l'appunto del viaggio in Sicilia.

Sulle fotografie siciliane di Gendel si trovano i testi: Giuseppe Bonaviri, *Presentazione,* catalogo mostra 'Milton Gendel forografie 1950' , Museo Civico di Gibellina, marzo 1988, Sellerio Editore Palermo; Lindsay R.Haris, *Un nuovo tipo di rovine: La Sicilia del dopoguerra,* catalogo mostra Museo Bilotti, Roma 2011, pagg. 93-101

aveva acquistato a Roma una Balilla del 1938 da lui stesso definita ironicamente un 'macinino', le propose di accompagnarla.

La Collins accolse con entusiasmo l'idea, e poco prima di partire gli confessò: "*Con una macchina così potrò avvicinarmi alla gente confondermi nel paesaggio. La Sicilia ha preso una bella batosta durante la guerra. C'è molta povertà. Darò già abbastanza nell'occhio così, straniera, con le macchine fotografiche appese al collo"*[100]

Così, come leggiamo in una lettera di Gendel alla madre datata 22 ottobre [101], Milton e Marjory iniziano - il 23 ottobre - il loro viaggio verso la Sicilia in compagnia delle fedeli fotocamere Rolleiflex. Possiamo datare anche il ritorno, poiché una lettera del 20 novembre comincia proprio con queste parole: "*We returned from Sicily last night*", e poco più avanti aggiunge "*This last month was one of the best time spent in Italy*"[102]. In questa lettera Milton racconta le impressioni ricevute da alcune delle città visitate durante il viaggio, in particolare Catania, Caraci e Taormina. Racconta delle conversazioni che lui e la Collins intrattennero con contadini e operai, nonché dell'ospitalità ricevuta dalla nobiltà locale: la Duchessa di Caraci, il Principe Biscari e il Barone Pace. Gendel racconta di come quell'aristocrazia siciliana fosse 'eccezionalmente cordiale' e di come fosse pronta ad aiutarli nel loro lavoro. Tuttavia, non senza una punta di stupore, Gendel li considera un po' fuori del tempo, perfetti rappresentanti di un'epoca pre - rivoluzione industriale; somiglianti per certi versi ai personaggi di quel mondo ottocentesco che verrà descritto magistralmente da Giuseppe Tomasi di Lampedusa nel suo 'Gattopardo'.

"*Nelle ville dell'aristocrazia siciliana"* – racconta Gendel – "*eravamo ricevuti con cortesia: il Duca di Caraci, di cui allora si parlava come di un aspirante al trono di un ipotetico Regno di*

---

[100] Milton Gendel, *Bilocation,* saggio del 1986 mai pubblicato, Archivio Gendel, Roma

[101] *"I'm leaving for Sicily Tomorrow" (Domani partirò per la Sicilia),* Archivio Gendel, Roma

[102] *Siamo tornati dalla Sicilia ieri sera. Il mese scorso è stato uno dei miei momenti migliori in Italia.* Archivio Gendel, Roma

Sicilia (una delle tante forme di separatismo che allora venivano febbrilmente dibattute) ci ricevette per esempio in una casa di campagna alle pendici dell'Etna, camuffata da dimora del Sussex" [103]

Foto inviata ai genitori 7 dicembre 1950
Archivio Gendel, Roma

Ma facciamo un piccolo passo indietro. Nei capitoli precedenti ho già avuto modo di scrivere che Gendel – arrivato in Italia quasi per caso e con una preparazione più incline alle arti figurative - non aveva una conoscenza molto approfondita della letteratura neorealista italiana degli anni Quaranta e Cinquanta: Carlo Levi, Elio Vittorini, Ignazio Silone, che con i loro romanzi e saggi,

[103] Milton Gendel, *Nota dell'autore* , in catalogo mostra 'Milton Gendel forografie 1950' , Museo Civico di Gibellina, marzo 1988, Sellerio Editore Palermo, p.12

avevano avviato indagini e denunce sulle tristi realtà sociali e sulle condizioni di vita delle popolazioni rurali del nostro sud [104], non erano per Gendel che vaghe eco di quel 'Neorealismo' già da lui ammirato nella lontana New York. Preferibilmente guardando le pellicole in bianco e nero dei grandi registi italiani. In poche parole, le innovative esperienze letterarie maturate in quegli anni nella nostra penisola – nate anche dalla conoscenza della letteratura americana diffusa da Emilio Cecchi e Cesare Pavese [105]- possiamo dire che non costituissero un patrimonio di conoscenze al quale Gendel intendesse attingere.

Era quasi impossibile tuttavia sottrarsi a un certo clima culturale, a quello che Milton ama spesso definire 'lo spirito del tempo' di hegeliana memoria. Perciò se non era dalla letteratura che l'immaginazione visiva di Gendel veniva alimentata, certamente le immagini fotografiche e i servizi giornalistici, come abbiamo visto per gli anni newyorkesi, avevano probabilmente su di lui un'influenza determinante. Influenza per certi aspetti non del tutto consapevole.

Ma vediamo nel dettaglio quanto le fotografie di Gendel siano assimilabili al neorealismo italiano e quanto invece ne siano distanti. Quanto gli scatti di un 'occhio' americano abbiano un carattere loro proprio, e possano offrire a chi guarda un volto inedito della Sicilia post-bellica, agendo pur sempre all'interno di un preciso clima storico e culturale.

---

[104] Questa indagini costituivano i temi principali di molti articoli giornalistici che si pubblicavano nelle riviste di quegli anni: la più popolare era 'Epoca', ma l'argomento era molto caro anche a riviste intellettuali come 'Il Politecnico' fondato e diretto da Elio Vittorini o 'Il Mondo' di Mario Pannunzio.

[105] Nel 1951 era uscito *La letteratura americana e altri saggi* di Cesare Pavese, per Einaudi, con la prefazione di Italo Calvino; del 1936 era la sua prima traduzione di Moby Dick, di Herman Melville. Nel 1940 era uscito *America Amara*, di Emilio Cecchi, racconto dei suoi viaggi nell'America degli anni Trenta; e nel 1942 aveva visto la luce anche *Americana*, antologia di scrittori americana curata da Elio Vittorini. E' indubbio che la diffusione in Italia dei modi della scrittura statunitense ebbe un grande impatto sulla nostra letteratura, e di conseguenza anche sulle immagini fotografiche. Il racconto realistico, l'indagine sociale - nata negli Stati Uniti con il WPA (Work Progress Adminustration) – così come la prosa cronachistica, la frase breve il linguaggio schietto, costituirono una base d'appoggio al nascente neorealismo italiano. Significativa l'esperienza del libro di Cesare Zavattini e Paul Strand *Un paese,* pubblicato da Einaudi nel 1955

Il nucleo siciliano consta in tutto di 122 scatti (i cui negativi sono conservati nell'archivio Gendel e catalogati con il numero di riferimento AB001). In essi troviamo rappresentati temi di feste popolari religiose e laiche, paesaggi rurali e urbani, scene di vita contadina e ritratti di gente delle campagne e delle città siciliane. Fino ad oggi solo un piccola parte di questo nucleo è stata stampata e pubblicata.

In queste fotografie, forse anche perché stimolato dalla presenza costante di una professionista come la Collins, Gendel dimostra un attento studio della composizione, accompagnato da un particolare interesse nel cercare di cogliere le atmosfere semplici e 'antiche' sia dei contesti urbani sia di quelli rurali. Con estremo garbo Gendel riesce a dar vita con la sua macchina fotografica ad ambientazioni dal sapore ancestrale, molto lontane dalla sua modernissima New York; immagini che rendevano evidente a tutti la suggestione della Sicilia di allora. Come già in Cina, Gendel esprime inoltre grande curiosità verso i tipi umani: numerosi infatti i ritratti singoli e di gruppo di persone incontrate casualmente per la strada o al lavoro. Milton cerca di ritrarre figure che potremmo definire 'archetipali', scegliendo personaggi che fossero, anche se in modo del tutto inconsapevole, rappresentanti emblematici di un tempo e di un luogo della storia rimasti apparentemente immutati da secoli.

In effetti anche se Gendel non era ancora mai stato nel sud dell'Italia, abitando a New York aveva ben presenti il modo di vivere di certi tipi fisionomici della gente italica trapiantata oltreoceano. La quale, come sappiamo da una vasta filmografia, era molto ben caratterizzata. Anche vivendo a New York dunque ci si poteva fare un'idea di come fossero gli italiani del sud.

"*La mia immagine della Sicilia si basava allora sulle famiglie di immigrati che avevano popolato New York durante i primi anni del secolo, sugli archi di festoni e lampadine eretti nelle strade durante le feste dei santi patroni dei paesi d'origine, su quella folla di donne in nero e di uomini sobriamente vestiti di scuro che reggevano gli stendardi e appuntavano con gli spilli i dollari offerti per la parrocchia, sul pubblico quasi esclusivamente femminile che partecipava accorato alle scene*

più drammatiche del film Cabiria *che ancora veniva proiettato in un vecchio cinematografo di Canal Street",* scriveva Gendel nel 1988[106] .

1. Milton Gendel, *Contadino, 1950*

L'accento – in questo ricordo di Gendel - viene evidentemente posto sull'aspetto scenografico, e potremmo dire 'teatrale' delle comunità italiane che vivevano a New York. Non tanto sull'evocazione di miseria e nostalgia degli italiani che erano stati costretti a lasciare il proprio paese, ma sulla capacità 'drammatica' e per certi versi 'spettacolare' di quel popolo. Ed è in questo senso, e con la poesia che esso contiene, che Gendel ritrae i contadini e gli artigiani siciliani. Come protagonisti di una scena teatrale (una rappresentazione mai interrotta, che si replicava da secoli),

[106] Milton Gendel, op. cit., 1988 p.11

con i loro strumenti di lavoro, ma anche con una fierezza arcaica e una componente estetica degli abiti e degli oggetti. In più, spesso, i personaggi ritratti vengono inseriti da Gendel in un contesto – urbano o rurale – particolarmente suggestivo e scenografico.

Molto riuscita, secondo questa lettura delle immagini, la foto che ritrae la piazza del mercato della Vuccirìa a Palermo (fig. 2).

2 . Milton Gendel, *Vuccirìa, Palermo, 1950*

E' chiaro che si tratta di una scena - ripresa com'è dalla finestra di un palazzo che affacciava proprio sulla piazza – colta da Gendel in tutta la sua 'casualità' e spontaneità. Tuttavia, l'equilibrio della composizione e la distribuzione dei personaggi nello spazio, insieme alla definizione così precisa del luogo rappresentato – con le merci esposte, i venditori e gli acquirenti – sembrano richiamare alla mente il 'set' di una pellicola cinematografica. Quindi sembrerebbe piuttosto una scena 'preparata' e non certo un istante 'casuale' della realtà.

Vorrei evidenziare come con questa immagine, si venga a creare una sorta di rimbalzo tra finzione e realtà, tra pre-determinazione demiurgica della 'messa in scena' (cosmo) e apparente disordine della realtà (caos): la casualità della 'street photography' – cercata da Gendel - appare qui come fosse stata ordinata a priori, e annulla l'effetto del caso.

Proprio al contrario di quanto veniva effettuato spesso nella realizzazione dei film neorealisti (o di certi servizi giornalistici delle riviste, come 'Epoca'[107]): prima si studiava attentamente la 'scenografia' e l'intervento dei vari personaggi, per ottenere infine un effetto di caotica verità e quindi di realismo. Insomma, bisognava – paradossalmente - fingere perché tutto sembrasse 'vero' e, per così dire, spontaneo.

La questione sulla legittimità di un intervento da parte del fotografo – di una sua possibile interazione attiva con la realtà da rappresentare, fino al punto di determinarla - durante le riprese, attraversa come è noto tutta la storia della fotografia documentaria[108]. Solo per fare un esempio ricordiamo le polemiche intorno alla scoperta di una possibile 'messa in scena' da parte di Robert Capa per uno dei suoi scatti più famosi: ovvero la fotografia del 'miliziano' apparentemente colpito

[107] 'Epoca', pubblicata dal 1951 al 1997 è stata una delle riviste più popolari dell'Italia degli anni Cinquanta. Tra i suoi redattori anche Cesare Zavattini, che scriverà i testi per il volume *Un paese*, realizzato con il fotografo americano Paul Strand , dedicato a Luzzara.

[108] Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*. *Da August Sandler a Walker Evans (*1920-1945) , Electa Mondadori, 2008

a morte, durante la guerra di Spagna. Il discorso sarebbe lungo e ampio, ma non è questa la sede per approfondirlo: meglio tornare a Gendel.

°°°

L'esperienza siciliana e le oltre cento fotografie che Gendel scattò in quei giorni, sono forse uno dei momenti più felici di tutta la sua produzione artistica. Sono immagini fresche, con una loro grazia interna, una poeticità leggera, e raccontano un mondo rurale, rappresentandolo come appartenente però ad un tempo e ad uno spazio, che potremmo definire, mitici. Lo sguardo di Gendel su quella realtà sembra stupefatto, meravigliato. Tanto è vero che, nonostante l'immediata assimilazione tematica con le correnti 'neorealiste' venga spontanea ad una prima occhiata, è evidente che, a guardar meglio, non troviamo nella Sicilia 'vista' da Gendel nessuna di quelle atmosfere cupe e tragiche che costituiscono il tono di sottofondo del nostro neorealismo. Anzi.

C'è invece nelle immagini di Gendel una sorta di sospensione del tempo, una descrizione 'metafisica' dei paesaggi (come nella figura 3). Che vale, a mio parere, a sottolineare la struggente 'eternità' che quelle terre rappresentano. Luoghi nei quali nulla sembra essere mutato dai tempi della Magna Grecia. Luoghi verso i quali Gendel mostra grande rispetto, non indulgendo a grossolani 'pietismi'.

3 . Milton Gendel, *Borgo Schirò,1950*

Anche le figure umane sembrano tratte da un repertorio arcaico: con i loro abiti ‘essenziali’, il loro immutato (potremmo dire ‘atavico’) modo di coltivare i campi.

Infatti, lo stesso Gendel: *“Le fotografie erano i miei appunti su un mondo che andavo scoprendo. Ciò che vedevo, persino le case, mi davano la sensazione di una continuità millenaria, se non eterna”* [109].

In via generale si può affermare che i soggetti privilegiati allora da Gendel siano in effetti gli stessi trattati dal ‘neorealismo’ italiano; sia in campo fotografico, sia in campo cinematografico e letterario. Ma, approfondendo l’analisi dei singoli scatti, vanno fatte a mio parere alcune doverose distinzioni tra le riprese gendeliane e il repertorio scelto dai fotografi italiani che si cimentarono nel raccontare quel mondo. Mi riferisco al mondo delle periferie e della vita contadina ritratte da

[109] Milton Gendel, op. cit. , 1988 p.12

'maestri' (professionisti e non) come Mario Giacomelli, Nino Migliori o Gianni Berengo Gardin, Fulvio Roiter, Giuliano Borghesan o Pier Giorgio Branzi, fino al siciliano Enzo Sellerio. Solo per citare alcuni dei numerosissimi e oggi molto apprezzati e rivalutati fotografi italiani attivi negli anni cinquanta del Novecento [110].

4. Fulvio Roiter, *Sicilia, 1953*

5. Tino Petrelli, *Africo, Reggio Calabria, 1948*

[110] In questi ultimi anni sono state realizzate molte mostre dedicate al neorealismo fotografico, mi riferisco in particolare alla mostra *Fotografia del Neorealismo in Italia* , Museo in Trastevere, Roma 2011, di cui però non è stato stampato un catalogo.

6. Fulvio Roiter *Solfatara, 1953*

7. Giuliano Borghesan, *1953*

In questo contesto, per avvalorare quanto qui finora affermato, due istantanee possono essere proficuamente messe a confronto: il *Ragazzo coi carciofi* (1950*)* di Gendel (fig. 8) e il *Portatore di pane* (1956) di Migliori (fig.9). Con ogni probabilità la stessa età accomuna i due ragazzi ritratti da Gendel e da Migliori. Ma mentre il giovane palermitano mostra con fierezza i carciofi che porta a vendere al mercato aiutato dal suo mulo, e assume davanti all'obiettivo una posa quasi da ballerino classico, il povero giovane ritratto da Migliori porta il pane su un asse di legno più grande di lui, come fosse una croce: ha gli occhi chiusi e la schiena già curva sotto il peso della fatica.

8. Milton Gendel, *Ragazzo coi carciofi, 1950*

9. Nino Migliori, P*ortatore di pane, 1956*

Il tono mesto è presente ancora nella foto con tre bambini laceri che giocano tra le assi di un vecchio carro, un altro scatto di Migliori in cui tutto sembra alludere alla miseria, al degrado. La denuncia dell'arretratezza economica è esplicita, come anche la profonda malinconia di gente dal

triste presente e – apparentemente- senza futuro. Un'immagine che evoca 'vinti' e diseredati, a metà strada tra Verga e Dickens.

10. Nino Migliori G*ente del Sud, 1956*

Nel vasto panorama del neorealismo fotografico italiano (di cui qui per ovvie ragioni ho citato solo alcuni esempi utili all'economia del discorso su Milton Gendel), una particolare attenzione va data a mio parere al lavoro di Luigi Crocenzi, autore – all'interno della sua lunga carriera - delle riprese fotografiche per l'edizione 'illustrata' di Conversazioni in Sicilia uscita nel 1953[111]. Il lavoro siciliano di Crocenzi infatti sembra percorrere una strada parallela a quella di Gendel, anche per la curiosa coincidenza delle date: proprio nello stesso periodo, l'autunno-inverno del 1950, Crocenzi si trovava in Sicilia per realizzare il suo *reportage*.

[111] Luigi Crocenzi 1923-1984, fotografo marchigiano attivo soprattutto nel secondo dopoguerra, oggi poco considerato, fu tra i curatori del celebre Festival di Fotografia di venezia del 1979.

"Nel 1953 esce la prima edizione illustrata di Conversazione in Sicilia . Vittorini seleziona e inserisce nella sua opera centoottantotto fotografie, la maggior parte delle quali scelte tra quelle che il giovane fotografo Crocenzi aveva realizzato in Sicilia sotto la sua direzione" in *http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Alessi%20Giovanni.pdf*

Per questa ragione, anche se da una parte, come ho appena messo in evidenza, il rapporto di Gendel con il neorealismo italiano è più apparente che reale, nel caso delle fotografie siciliane di Crocenzi si trovano tuttavia alcuni punti di contatto. Alcune analogie nelle intenzioni, però, più che negli esiti.

E' possibile infatti assimilare le loro riprese, non solo per la scelta dei soggetti nella Sicilia post-bellica, quanto soprattutto per quel desiderio di dar vita ad una serie di immagini che creino un 'racconto'. Modo di procedere che, nel caso del fotografo marchigiano, era diventato l'aderire, subito dopo la guerra, ad un preciso genere giornalistico.

I primi 'foto-racconti' di Crocenzi - , *Italia senza tempo e Occhio su Milano* - vennero pubblicati proprio da Vittorini su 'Il Politecnico' nel 1946. "*L'esperienza de Il Politecnico* – si legge nel testo pubblicato dal Comune di Montegranaro non firmato - *"voleva creare in sostanza un linguaggio basato sull'integrazione di immagini e parole attraverso una sapiente impaginazione, allora affidata ad Albe Steiner; che da parte sua riprese i modelli del Bauhaus, proponendo una "griglia" di impatto diretto sul lettore"*[112]

Nell'autunno del 1950 dunque Crocenzi – in vista della pubblicazione di 'Conversazioni in Sicilia' – comincia a girare l'isola in lungo e in largo accompagnato dalla sua fedele Leica e realizza circa 1600 scatti tra paesaggi urbani e campagne, scene di vita quotidiana e ritratti. Lo scopo di Crocenzi – interpretando la lettura del romanzo 'neorealista' di Vittorini - è quello di realizzare immagini efficaci, che raccontino attraverso i valori formali ed estetici propri del mezzo fotografico, la dura realtà siciliana, la sua arretratezza e le difficoltà della vita. In un certo modo anche il senso di solitudine e di abbandono dei paesaggi spesso desolati e privi della presenza umana: nei piccoli villaggi o nelle periferie degradate delle città gli esseri umani sembrano aggirarsi come fantasmi.

[112] http://www.comune.montegranaro.fm.it/index.php?action=index&p=251

Al momento del lavoro per la pubblicazione del volume tuttavia, nello scegliere le foto che avrebbero accompagnato il suo testo, Vittorini operò un intervento estremamente censorio nei confronti del lavoro di Crocenzi. Per Vittorini, nessuna indulgenza all'estetica o alla suggestione delle immagini era concessa. Il testo letterario doveva avere un ruolo dominante e le immagini erano ad esso subordinate: diventando quindi una mera illustrazione (quasi una 'dimostrazione') dei fatti narrati. La posizione così estrema di Vittorini (frutto di convinzioni assai diffuse all'epoca), che definì Crocenzi solo un 'collaboratore' e non un co-autore del libro, causò come si può immaginare grande disappunto nel fotografo, che arrivò purtroppo all'atto estremo di bruciare buona parte dei negativi [113]

Nonostante il triste epilogo di questo episodio, l'elemento che lega il lavoro di Crocenzi a quello di Gendel è proprio l'idea di realizzare una sorta di 'racconto' per immagini.

Crocenzi lo ha esplicitamente affermato, ma anche a Gendel possiamo, almeno per le foto siciliane e pugliesi, applicare questa interpretazione. Le riprese fotografiche non debbono essere frammenti isolati di una 'folgorazione' o semplicemente di un istante estetico, ma accostarsi una all'altra come parti di un racconto complesso. Milton stesso, del resto come aveva fatto per le foto realizzate in Cina in occasione delle operazioni di rimpatrio dei giapponesi, ha spesso sostenuto che i suoi scatti servivano ad illustrare gli appunti o gli articoli che scriveva e che le sue immagini erano per certi versi collegate una all'altra, andando a creare una 'storia visiva' di supporto alla parola scritta.

---

[113] *" A me* - scrive Vittorini nel 1954 - *non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente, ciascuna per sé. M' interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che riproducesse cioè un certo "oggetto"), e procedevo alla scelta delle fotografie proprio come avrei potuto scegliere, presso dei rigattieri, gli oggetti di cui ammobiliare una stanza, senza badare a provenienze, qualità tecniche e pretese di stile. Il valore, il tipo, la qualità intendevo determinarli per mio conto, ricostruendoli in rapporto al testo che illustravo considerato unitariamente».* Testo originale riportato in http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Alessi%20Giovanni.pdf

Tanto è vero questo atteggiamento di Gendel, cioè quello di voler creare una continuità narrativa nelle sue immagini, che lo ritroveremo pienamente espresso nei numerosi scatti realizzati in Puglia nell'estate del 1954.

11. Luigi Crocenzi, *Sicilia, 1950*

12. Luigi Crocenzi, *Roma 1951*

13 . Luigi Crocenzi, Senza titolo, anni ‘50

La Puglia (1954)

14. Milton Gendel *Galatina, Puglia, Vendemmia 1954*

Il foltissimo nucleo (519) di fotografie realizzate da Gendel – non ancora inventariato - durante l'itinerario nel sud est della penisola, nel Salento tra Brindisi, Lecce e Taranto, contiene, tra le molte altre, una sequenza di immagini dedicate alla produzione del vino: per l'appunto una sorta di racconto. Gli scatti raccontano le diverse fasi di lavorazione dell'uva, dalla raccolta (la vendemmia),

al carico e alla pesatura sui carri, fino alla pigiatura e al trasporto dei tini per le successive fasi di lavorazione.

Il pretesto per compiere questo viaggio in Puglia era nato da un invito di Flaminia Cecchi del Grillo, conosciuta da Gendel nel 1952 a casa dei suoi amici Troellers. Nel novembre del 1952 infatti i Troellers che abitavano a Palazzo Grillo, di cui era proprietaria per l'appunto la famiglia Cecchi del Grillo, misero i due in contatto. Scrive Milton in una lettera alla madre datata 20 novembre: "*Trough Guitou I met a woman called Flaminia Capranica del Grillo Ciecchi (sic), whose family ownes this palace. Flaminia invited me to spend Christmas at the family castle in Puglia; I may go for a few days* ".

In realtà Gendel compirà il suo viaggio in Puglia solo due anni più tardi nell'agosto del 1954, come racconta in un'altra lettera alla madre: "*Flaminia del Grillo has invited me to come down to Puglia in August*" .

Così Milton parte – presumibilmente all'inizio di agosto- per un suo nuovo percorso verso il sud, questa volta ad est. Si ferma prima qualche giorno a Cerignola, vicino a Foggia dalla sua amica Bibi Corsetti. In quest'occasione visita anche Castel del Monte. Poi viaggiando sulla costa arriva a Bari, Barletta fino a Gioia del Colle e Noci, dove ha la sua villa Flaminia Cecchi del Grillo. Il periodo trascorso in Puglia non è molto lungo, ma Gendel riesce a percorre quasi tutta la regione e a realizzare un numero enorme di fotografie, 519 in tutto. Da Gioia del Colle attraversando tutto il Salento passando da Lecce a Taranto, per poi risalire verso nord.

Come era avvenuto in Cina e in Sicilia, Gendel non ha nessun incarico ufficiale, nessuna commissione da qualche rivista. Lavora per sé e per testimoniare un mondo. Anche se alcuni cenni nelle lettere alla madre ci fanno supporre che pensasse di ricavarne un articolo da proporre magari a qualche rivista[114].

[114] Scrive Gendel in una lettera alla madre datata 11 ottobre 1954 (Archivio Gendel, Roma) : " *Ieri sera sono tornato da un viaggio di due settimane a Lecce e nel resto della Puglia. Il lavoro è andato bene e spero di essere capace di*

15. Milton Gendel, *Galatina, Puglia, L'uva viene messa sui carri, 1954*

*mettere insieme un articolo decente. (…) Ho scattato molte fotografie degli edifici e alcune delle persone. Erano nel mezzo della vendemmia e nei paesi più piccoli calpestavano l'uva con i piedi. I contadini (*così nel testo originale n.d.t.) *sono molto ospitali, ti invitano nelle loro case di pietra e ti spiegano ogni cosa con un sorriso"*. La traduzione è mia.

16 . Milton Gendel , *Trasporto dei tini, Galatina 1954*

17. Milton Gendel *Galatina, Puglia, La pigiatura dell'uva, 1954*

Queste evocative immagini pugliesi, e in particolare la serie delle fotografie dedicate alla produzione del vino, assumono dunque un carattere simile a quelle siciliane, ma arricchiscono la visione poetica di un mondo legato a tradizioni 'arcaiche' e affascinanti, con una narrazione di fatti precisi e con la documentazione di una situazione produttiva agricola in Italia.

Quando arriva a Cerignola nell'agosto del 1954, prima tappa del suo viaggio pugliese, sono passati alcuni anni dall'esperienza in Sicilia e forse Gendel è più avvertito e più informato su quanto andava succedendo in Italia e probabilmente anche sul vasto interesse che la cosiddetta 'questione meridionale' suscitava nei giornali e nei dibattimenti politici dell'epoca. Inoltre, accanto ai suoi interessi etno - antropologici, cui più volte ormai nel corso del testo ho fatto riferimento, Gendel alla data del 1954 ha alle spalle un'esperienza di due anni di lavoro come consulente culturale di Adriano Olivetti[115]. Si può immaginare dunque – anche se Gendel non ne ha una precisa memoria - che le questioni sociali legate allo sviluppo industriale dell'Italia post-bellica potessero essere diventate per lui in qualche modo di attualità. Che in sostanza il sud d'Italia e le sue realtà contadine fossero un territorio interessante – per contrasto- da frequentare e da fotografare.

Va detto poi che questo itinerario fotografico contribuì sicuramente ad arricchire le conoscenze e le competenze di Gendel sull'Italia: sia dal punto di vista della vita rurale sia dal punto di vista dei centri storici urbani: infatti queste istantanee oltre a restituire al fruitore immagini caratteristiche della cultura e per certi versi del 'folklore' - come Gendel stesso li ha definiti - dell'Italia contadina di allora, riproducono spesso le belle architetture barocche presenti nel territorio salentino.

Un dettaglio interessante, e che qualifica molte delle foto pugliesi è il titolo che gli dà Gendel: 'Trulli Life', cioè una sorta di narrazione della 'vita' nei celebri Trulli (non ancora 'riabilitati').

[115] Gendel, nel 1952, grazie alla mediazione dell'amico architetto Bruno Zevi, Gendel aveva assunto l'incarico di consulente culturale e per le relazioni internazionali nell'azienda Olivetti. Incarico che porterà avanti anche dopo la morte dell'ingegnere, avvenuta nel 1960. Cfr. capitolo 2 par. 1, pag. 21

18 Milton Gendel, *Trulli Life, 1954*

Inoltre vi è, in questo numeroso gruppo di foto, una ormai provata maestria compositiva e una ricercatezza estetica di alto livello. Non è estraneo poi in queste foto quell' elemento di 'ironia' tipico del nostro. Ironia che riapparirà negli anni, frutto anche dell'esperienza newyorkese, affine forse a quella del gruppo dei surrealisti francesi. La giovane vendemmiatrice (foto che apre il paragrafo) che si mette in posa davanti all'obiettivo altro non è - agli occhi pungenti di Milton - che la versione umana della grande anfora che gli sta accanto. Come aveva già fatto per la foto di Margaret Koons a Bomarzo, Gendel reinterpreta la realtà attraverso accostamenti 'classici' (la fanciulla con anfora è un *topos* della pittura di genere), ma anche con un tocco di modernità e una vena di umorismo.

°°°

Probabilmente, Gendel non poteva essere del tutto consapevole di quanto queste 'sequenze' pugliesi potessero essere significative e venire lette anche dal punto di vista 'politico'. In quegli anni infatti, molti fotografi e giornalisti 'impegnati' si interessavano in particolare alla questione meridionale –non senza implicazioni ideologiche-, in relazione alla generale situazione politico-sociale italiana. Bisognava allora, per alcuni, analizzare e cercare di raccontare quanto il nostro meridione fosse ancora legato ad una produzione per così dire 'artigianale' e manuale –fosse, in una parola, arretrato- e quanto invece fosse opportuno cominciare a trasformare –per raggiungere un'auspicata 'modernità'- quei procedimenti artigianali in una produzione industriale. L'idea diffusa tra i 'fotogiornalisti' impegnati politicamente era di non limitarsi alla semplice documentazione, ma quella piuttosto di favorire - anche forzando un po' i toni, se necessario- in prima persona quei processi di 'sviluppo'. Diversa la posizione di Gendel. Infatti, sebbene molte delle sue foto scattate in Puglia – anche se non tutte naturalmente - fossero anch'esse permeate da un carattere prevalentemente narrativo e documentario, nel suo caso le componenti di arretratezza e di miseria dei luoghi non venivano enfatizzate, evitando così sia il rischio di gettare su quelle terre la luce fosca della 'irrimediabilità', sia quello di esprimere un giudizio indebito nei confronti di una realtà verso la quale Gendel -come ho già sottolineato- provava un grande rispetto.

Tanto è vero che in queste fotografie, nonostante l'interesse storico e sociale sia molto più incisivo rispetto alle foto finora scattate, manca quel lato di denuncia, quella malinconica desolazione propria – come abbiamo visto già per la Sicilia – di certi fotografi del neorealismo italiano. Non c'è, sebbene non manchi un certo 'impegno', negli scatti di Gendel una tesi preconcetta da voler dimostrare, né – tantomeno - il tentativo di coadiuvare e fiancheggiare una qualche ideologia politica offerta come 'soluzione' a quei problemi sociali.

Una affinità tematica con Gendel emerge da un confronto tra le sue foto 'meridionali' con alcune di quelle scattate in Puglia nel 1953 e in anni successivi del decennio dal grande Mario Giacomelli[116], o la Vendemmia siciliana di Enzo Sellerio[117]. Sellerio non a caso sarà l'editore del catalogo per la mostra delle fotografie siciliane di Gendel realizzata a Gibellina nel 1988[118].

19 Mario Giacomelli, *Puglia 1953*

[116] Mario Giacomelli, (1925-2000) . Bibliografia: Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli,* Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1980; Giuseppe Turroni, *Guida alla critica fotografica,* Il castello, 1980; *Le fotografie di Mario Giacomelli dall'Archivio Luigi Crocenzi*, in 'La Stampa', Torino 12/08/2011.

[117] Enzo Sellerio (1924-2012) , bibliografia *Enzo Sellerio. Fotografie (1950-1989),* con testi di Diego Mormorio e Carlo Bertelli, Federico Motta Editore, 2000; *Per volontà o per caso*, Edizioni della Meridiana, 2004; Enzo Sellerio, Monica Maffioli, *Fermo immagine*, Alinari IDEA, 2007.

[118] Gibellina, op.cit. 1988

20 Mario Giacomelli, *Puglia 1958*

21 Enzo Sellerio, *Vendemmia 1954*

Concludendo questo paragrafo, vorrei sottolineare come questo itinerario ‘meridionale’, attraverso alcune delle zone allora ancora molto povere del nostre Paese, al di là dei suoi esiti fotografici, fu senza dubbio formativo per Gendel e un contributo di conoscenza essenziale nello svolgimento del lavoro che stava portando avanti con l’ingegner Adriano Olivetti.

Dopo quattro anni trascorsi in Italia, Milton si era ormai pienamente ambientato nella vita italiana. La fotografia sembrava essere per lui un mezzo espressivo sempre più convincente. Tuttavia la sua attenzione per l’arte in generale non era certo venuta meno e proprio per questo, e forse anche per tenere l’occhio ‘in allenamento’, Gendel amava in particolare la compagnia dei pittori.

Vediamo dunque nel prossimo paragrafo quali artisti italiani e americani frequentava in quei primi anni Cinquanta a Roma.

ALCUNE IMMAGINI SCATTATE IN SICILIA

Montagne vicino ad Adrano, 1950

Strada per Catania

Veicoli Vintage, 1950

"***1. VINTAGE VEHICLES***

Friendly highway policemen stopped to chat and give directions. There were few cars on the roads in Sicily in 1950 and on the impoverished island, not yet recovered from the war, a silver Fiat Balilla Supersport upholstered in yellow leather, though superannuated, appeared luxurious and glamorous.

The author was driving Marjorie Collins on a tour of the housing, roads, bridges and dams she had been commissioned to photograph as achievements of the Marshall Plan, the American program launched to put war-torn Europe back on its feet.

Sicily, 1950"

Milton Gendel, in catalogo mostra *Milton Gendel Photographs*, Londra, Trinity Fine Art, LTD, 2004

Operai fotografati da Marjory Collins

Famiglia contadina fotografata da Marjory Collins nei pressi di Caltagirone

1950-54 ROMA E L'ITALIA

§ 3

L'ambiente artistico a Roma.

Milton Gendel, *Tancredi, Roma 1950*

Più passavano i mesi, e poi gli anni, più Gendel si sentiva a suo agio nella capitale. Frequentava diversi salotti intellettuali, in particolare quello di Mimì Pecci Blunt - cui ho accennato nel primo paragrafo del secondo capitolo e che approfondirò ulteriormente più avanti - il salotto di Gordian Troeller e Claude Marie Deffarge[119] a palazzo del Grillo. E ancora, a palazzo Muti-Bussi, il salotto di Flaminia Cecchi del Grillo, divenuta in seguito sua buona amica[120], e naturalmente casa Zevi.

In queste occasioni Gendel poteva incontrare pittori celebri e membri della nobiltà illuminata, musicisti e scrittori. A casa dei Troeller ad esempio, incontrò per la prima volta Alberto Moravia, del quale ebbe un'impressione tutt'altro che favorevole; così lo descrive in una sua lettera del 5 dicembre 1951: "*Moravia was there thumbing through my books. He is a cocksure and arrogant fellow, used to be lionized and unwilling to let anyone else say anything or not listening if they do"*[121]

In realtà Moravia, essendo – come è noto - un personaggio di spicco della cultura romana di quegli anni, si trovava spesso nei salotti più frequentati, e dunque Gendel, aveva occasione di incontrarlo, generalmente insieme ad altri ospiti. Tuttavia sia per il suo carattere, sia probabilmente per la sua fede politica, Moravia non stabilì mai un rapporto di amicizia con il nostro. Si soffermerà

[119] Gordian Troeller (1917 Lussemburgo – 2003, Amburgo), regista, giornalista e fotoreporter visse per un lungo periodo a Roma con la sua compagna di vita e di lavoro Claude Marie Deffarge. Nei primi anni Cinquanta erano diventati molto amici di Gendel tanto che in una lettera alla madre del 20 novembre 1952 Gendel racconta di essersi trasferito nel loro appartamento in palazzo del Grillo mentre i due amici erano fuori per un viaggio.

[120] Per l'amicizia di Gendel con Flaminia Cecchi del Grillo vedi capitolo 2 paragrafo 2.

[121] Da una lettera alla madre del 5 dicembre 1951, Archivio Gendel , Roma . "Moravia era lì a sfogliare i miei libri. E' un tipo presuntuoso e arrogante, abituato a essere esaltato e riluttante a lasciare parlare gli altri o ad ascoltarli se lo fanno".

ancora, Gendel, a raccontare la sua scarsa simpatia per lo scrittore in due occasioni: una lettera alla madre del 7 febbraio 1955 e una del 4 febbraio del 1957[122].

Accanto a queste frequentazioni di intellettuali e aristocratici, direi più mondane che interessanti dal punto di vista artistico per il suo lavoro fotografico, Gendel era entrato in stretto contatto con l'ambiente dei giovani pittori romani, quelli che si incontravano per lo più al caffè Rosati in Piazza del Popolo o da 'Cesaretto' in via della Croce. *"L'ambiente delle arti e delle lettere era tutt'uno. Roma era piccolissima e c'era ancora l'uso di frequentare i caffè e le trattorie, certi caffè e certe trattorie. Allora lì trovavi tutti di quel mondo",* ha raccontato Gendel alcuni decenni più tardi [123]

Sono già state scritte molte pagine sulla Roma di quegli anni, alcune storicamente precise, altre più fantasiose, alle quali naturalmente rimando[124]. Ora, ciò che a noi può essere utile è tornare brevemente a quei momenti, per capire meglio in quale contesto culturale si inserisse Gendel.

Per farcene un'idea dobbiamo ricordare che, nel 1950 e negli anni successivi, accanto alla Roma 'ufficiale' dei musei, che con fatica riaprivano i battenti, e delle grandi istituzioni come la Quadriennale - che aveva ripreso la sua attività nel 1948 con la sua V edizione[125] -, si andava definendo la 'Roma degli artisti': giovani e meno giovani, romani o giunti da ogni parte d'Italia. Tutti con un'unica idea in testa, seppur divisi da diversi indirizzi stilistici: cercare fortuna e riconoscimenti. Il paese stava vivendo le difficoltà della ricostruzione, ma Roma sembrava essere il luogo dove, con grande energia, ci si stava riprendendo meglio dai disastri del conflitto mondiale. A Roma era tornato dall'esilio americano, il critico e storico dell'arte Lionello Venturi, la cui influente personalità costituiva un punto di riferimento per i giovani artisti. A differenza di altri

[122] Archivio Gendel, Roma

[123] Catalogo mostra *Roma – New York 1948-1964*, a cura di Germano Celant, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993, pag.55

[124] Cfr. nota 96 p.101

[125]Claudia Salaris *La Quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia, 2004; Catalogo della mostra, *XIV Quadriennale di Roma: retrospettive 1931,1948*, Electa, Milano 2005

storici e accademici italiani, come Roberto Longhi, o Cesare Brandi, Venturi era un sostenitore della pittura cosiddetta 'moderna' e aveva dichiarato apertamente – fin dagli anni Quaranta - il suo interesse per l'astrattismo[126].

In poche parole si andava formando a Roma un tessuto culturale in cui le spinte provenivano da direzioni diverse: dalla rivisitazione in chiave moderna della tradizione novecentesca italiana (con artisti come Mario Mafai, Toti Scialoja e il gruppo dei 'Quattro fuori strada' sostenuto da Cesare Brandi [127]) ai tentativi di un nuovo realismo (Renato Guttuso), fino alle proposte di un'arte 'attuale', più o meno astratta, che si fondava sulla rilettura delle avanguardie storiche (come ad esempio Afro, Mirko, Piero Dorazio). Alberto Burri era un caso a parte, ancora tutto da scoprire.

Proprio grazie alla coesistenza di esperienze tanto diverse e a volte persino contraddittorie, è lecito pensare che si formò quel contesto così culturalmente fertile degli anni Cinquanta; un contesto che nel giro di pochi anni andrà evolvendosi in pittura verso una declinazione decisamente astratta, privilegiando, per altro, le connessioni artistiche e letterarie di Roma con New York rispetto alla Francia e a Parigi [128].

Il fermento culturale era evidente dunque, ma la vita quotidiana a Roma, in quel principio degli anni Cinquanta, era piuttosto dura. Soprattutto per gli artisti che stentavano molto a vendere le loro opere: il mercato era fermo, le poche gallerie private non riuscivano a decollare, nonostante gli

---

[126] Già nel gennaio del 1946 Lionelloi Venturi (1885- 1961) pubblica , *Considerazioni sull'arte astratta,* sulle pagine della rivista "Domus", (gennaio, 1946) in cui per la prima volta conia il suo termine 'astratto-concreto'. Tra le fonti consultate anche Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti,* vol.III, Einaudi, Torino, 1992

[127] Questo gruppo, sostenuto da Cesare Brandi allora nemico dichiarato dell'astrattismo, proponeva una pittura figurativa di tipo espressionista vicina a Van Gogh, Soutine e per certi versi anche a Calro Levi.. Vedi catalogo *I quattro fuori strada: Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone* , riedizione della mostra tenutasi alla Galleria del Secolo, Roma, nel marzo 1947, Enzo Bilardello, Cesare Brandi, Ennio Borzi,, Break club, Roma 1987

[128] Su questo tema vedi : Harold Rosenberg, *The Fallo of Paris* in Partisan Review 7 (Fall 1940) ripubblicato in *The tradition of the New,* Horizon Press, New York, 1959; , il primo a parlare del passaggio di consegne da Parigi a New York; Max Kozloff, *American Painting during the Cold War,* in "Artforum", May, 1973; Serge Guibault, op.cit., 1983;

sforzi coraggiosi, e indubbiamente scaltri, di personaggi come Irene Brin e Gaspero Del Corso con la loro Galleria dell'Obelisco[129]. Si racconta [130] ad esempio che il grande pittore Mario Mafai spesso si aggirasse per le strade e le trattorie di Roma con fare circospetto, tenendo sottobraccio un suo quadro avvolto in un lembo di stoffa e che lo proponesse all'attenzione di passanti e avventori nel tentativo di venderlo. Altri artisti, come Afro, Mirko o Giuseppe Capogrossi si ingegnavano e facevano gioielli (realizzati dalla gioielleria di Mario Masenza[131]), che riuscivano a vendere un po' meglio dei quadri. Bisognerà aspettare la metà del decennio perché la situazione del mercato dell'arte cominci a cambiare: in sostanza con l'avviarsi del cosiddetto *boom* economico comincerà a nascere anche un primo collezionismo privato. E' della fine del decennio infatti la nascita di un altro luogo mitico romano: la galleria-fondazione Rome New York Art Foundation[132]: divenuta quasi un simbolo dello scambio cultuale tra le due città. Di questa galleria-fondazione parlerò approfonditamente in seguito, nell'ultima parte della tesi.

---

[129] L'archivio della Galleria del'Obelisco è conservato in buona parte alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma., dove nel dicembre 2001 è stata organizzata una mostra a cura di Rita Camerlingo '*Il mondo dell'Obelisco'* (non è stato pubblicato catalogo). Per una bibliografia specifica sull'attività della galleria vedi il testo di R.Camerlingo in sito web: *www.ufficignam.beniculturali.it /Le ricerche e gli studi* . Cfr. anche *Il mondo di Irene Brin* mostra all'Accademia di Costume e Moda – Roma, 26 Gennaio - 14 Febbraio 2014.
Una ricostruzione della figura di Irene Brin nell'ambito dei rapporti tra Italia e Stati Uniti si trova nel puntuale saggio di Ilaria Schiaffini *L'arte sullo sfondo de L'Italia esplode: Irene Brin e i primi anni della galleria L'Obelisco*, pubblicato in *Irene Brin, L'Italia esplode Diario dell'anno 1952*, a cura di Claudia Palma, Viella Roma 2014. Nel saggio, oltre alla ricostruzione di mostre ed eventi organizzati dall'Obelisco, vengono raccontati i rapporti della Brin con diversi fotografi tra i quali Henri Cartier-Bresson, David Douglas Duncan, Richard Avedon. Gendel tuttavia non entrò mai veramente in contatto, se non casualmente con i fotografi che da tutto il mondo arrivavano a Roma. Il fatto di non aver mai inteso la fotografia come una vera professione non lo ha in realtà stimolato a conoscere personalmente i fotografi di cui ammirava senza dubbio il lavoro. Anche i rapporti con Irene Brin furono per Gendel occasionali, non ci fu mai tra i due una vera e propria amicizia.

[130] Questo era un aneddoto che raccontava spesso Toti Scialoja per far capire quale fosse la situazione economica disperata per i pittori di quegli anni. Cfr. B.Drudi, '*Una stupefatta immortalità': i miei anni con Toti Scialoja*, in catalogo mostra Toti Scialoja opere 1983-1997, Galleria dello Scudo, Verona 2006

[131] Cfr. *Ori d'artista. Il gioiello nell'arte italiana 1900-2004*, catalogo della mostra Museo del Corso, Roma 2004, Silvana editoriale

[132] Fondata e gestita dalla pittrice e fotografa Frances McCann dal 1957 al 1962 aveva sede a Palazzo Pierleoni Caetani all'isola Tiberina.

Nonostante le difficoltà economiche e l'arte di arrangiarsi, Roma era in quegli anni una città assai movimentata: tanto che la prestigiosa rivista americana LIFE dedica – nell'agosto del 1949 - un lungo articolo alla vita nella capitale intitolato proprio 'ROME', insistendo sulla vivacità intellettuale ma anche sul gusto di indugiare ai piaceri della buona tavola e del buon vino. *Art Colony Enjoys Funs and Frenzy* [133] titolava la sezione dedicata all'arte moderna, in cui apparivano le foto di Luigi Montanarini, Pericle Fazzini nel suo studio, Carlo Levi , Pietro Consagra e Renato Guttuso. Volentieri gli artisti si dedicavano a prolungate libagioni nelle trattorie romane a buon mercato (in cui spesso i conti venivano pagati con i quadri), accompagnandole a discussioni infervorate sui destini dell'arte.

Insomma l'atmosfera era fibrillante e le spinte culturali innumerevoli.

Un altro luogo interessante e sintomatico per capire quale fosse il clima artistico a Roma era la libreria-galleria, dal nome di ispirazione surrealista tratto dal titolo di un film di Luis Buňuel del 1930, "L'Age d'Or". Era stata aperta da quattro giovani e intraprendenti pittori, e divenne presto, un luogo mitico per chiunque -d'ambiente artistico- passasse per la città eterna. Scrive Gabriella Drudi, che visse quegli anni e quella realtà culturale: "*Chi nel 1950 passando per via del Babuino si fosse dato la pena di un'occhiata alla botteguccia dell' 'Age d'Or' avrebbe potuto sospettare di avere le traveggole. Di sognarsi a Rue de Seine. Dalle pagine del libro di Achille Perilli 'Forma 1', emerge la passione per l'erranza e al tempo stessa l'esigenza di fondare un luogo, inaugurare un clima dove vivere il proprio lavoro'.* [134]

Questa piccola galleria la cui vetrina veniva allestita in modo provocatorio, per il clima di allora affollato di benpensanti, dagli artisti che la gestivano, divenne mèta di pittori e intellettuali, giovani e meno giovani, romani e da ogni parte del mondo. Si racconta che talvolta vi passava il pittore

[133] LIFE, August 1, 1949, Photographic Essay, *Rome*, p.44-57

[134] Gabriella Drudi (1922-1998), *Prima e dopo*, in catalogo mostra *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara Palazzo dei Diamanti, 1995. Di Gabriella Drudi si scriverò più avanti nel paragrafo.

americano Philip Guston, residente a Roma in quel periodo perché vincitore del Rome Prize del 1948/49, presso l'American Academy in Rome. Guston era un tipo piuttosto ombroso, e, tra l'altro, non parlava italiano, la sua - simile ad un'ombra muta- era una anomala presenza all'interno di un gruppo di pittori e intellettuali, che erano invece piuttosto entusiasti e vivaci[135]. Anche Mark Rothko, durante il suo viaggio di nozze in Italia nel 1950, si racconta che vi passò. Racconto che potremmo assumere come vero poiché testimoniato da una lettera del nostro Gendel alla madre: "*Mark Rothko- a painter from New York – and wife also arrived…"* [136] .

Va detto però che, dal punto di vista strettamente artistico, anche se così effervescente, la situazione a Roma – come abbiamo già accennato - era piuttosto confusa e, per certi aspetti si respirava un'aria di baruffa: astrattisti e realisti combattevano – con i loro quadri – su due fronti contrapposti, mentre fronde di liberi pensatori cercavano una collocazione nel nascente 'mondo dell'arte' romano.

In realtà il Partito Comunista, avendo un forte peso politico e la maggior parte degli intellettuali schierati dalla sua parte, esercitava una indiscussa dominanza nella gestione degli spazi espositivi pubblici (nonché sull'orientamento del gusto), condannando, attraverso i suoi organi di propaganda, l'astrattismo, in favore di una pittura cosiddetta di 'realismo socialista'. Nonostante ciò alcuni giovani artisti, anche tra quelli che avevano preso la tessera del PCI, cercavano altre strade, che fossero alternative alla figurazione propagandistica, così guardavano all'Europa e all'America. L'America che, avendo liberato l'Italia dal fascismo, andava sempre più configurandosi come 'mitica'. C'era anche chi nel PCI non voleva rinunciare alla ricerca di un'arte 'nuova', che potesse esprimere il mutato rapporto dell'uomo moderno (cioè quello del dopoguerra) con la realtà: l'animo degli artisti – e non solo – poteva essere moralmente distrutto, ma al tempo stesso era pervaso da un

[135] Da una mia conversazione con Lucio Manisco su quegli anni e in particolare su Philip Guston, Roma aprile 2010. Per ulteriori approfondimenti sulla presenza di Philip Guston a Roma vedi il catalogo mostra *Philip Guston Roma,* Museo Bilotti Roma, 2010.

[136] Da una lettera di Gendel alla madre, 5 giugno 1950. Archivio Gendel , Roma

gran desiderio di vivere e ricostruire, da una fiducia nei linguaggi non-figurativi e soprattutto nella libertà espressiva che da anni sembrava essere andata perduta.

Così una certa Roma guardava agli Stati Uniti, e a New York in particolare ovviamente, come ad un luogo di estrema libertà, dove, pur non scindendo il legame con la tradizione europea, si poteva fondare un nuovo linguaggio espressivo, più consono al sentire contemporaneo. Cesare Pavese aveva scritto nel 1947: " *A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio, dove con altra libertà e con altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto, uno stile, un mondo moderno che, forse con minore immediatezza ma con altrettanta caparbia volontà, i migliori tra noi perseguivano ….*" [137]

Inserendosi in questo contesto culturale, Gendel porta a Roma la sua esperienza della nascente avanguardia astrattista newyorkese e le sue amicizie internazionali. In particolare scrive un lungo articolo dedicato alla nuova arte astratta americana apparso su *Spazio* (la celebre rivista di Luigi Moretti) nel 1951; lì afferma: «*Se l'arte nella sua interezza offre all'individuo una delle rare occasioni, nella società contemporanea, di creare in quanto individuo, allora l'arte astratta, in particolare, dà all'artista una libertà nel contesto di quella libertà*» [138]

Scriverò in seguito del lavoro di Gendel critico d'arte, ma vorrei sottolineare ora come le sue parole in difesa della libertà dell'individuo in arte, potessero avere una forte presa sugli artisti italiani appena usciti da una dittatura. Non tutti si riconoscevano nelle scelte 'realiste' imposte dall'egemonia culturale del Partito Comunista, non distanti del resto dalle scelte culturali della Democrazia Cristiana, certamente poco aperte nei confronti delle innovazioni artistiche (la DC e il PCI erano accumunati, ad esempio, nell'avversare con argomenti simili la musica Jazz prima e il Rock and Roll poi).

[137] Cesare Pavese, *Ieri e Oggi*, in L'Unità, 3 agosto 1947

[138] Milton Gendel, *Abstract Art in America*, in "Spazio", n. 4 (gennaio – febbraio 1951), pp. 40–42. L'intero articolo verrà commentato nel capitolo dedicato a Gendel critico d'arte e inserito nell'appendice.

In più, oltre ad incarnare quel tipo di libera espressione artistica, di matrice americana, Gendel portava con sé a Roma anche alcuni atteggiamenti artistici tipici del Surrealismo, dal quale in molti suoi lavori fotografici e critici non si è allontanato mai totalmente [139]

Questi suoi atteggiamenti creativi si definiscono prima di tutto in uno spiccato gusto per l'ironia, per il *jeu de mots,* efficace sia nella parola scritta sia nella parola detta. E ancora per l'allusione paradossale. Questo avviene in particolare negli scatti fotografici, molti dei quali dedicati a cogliere quel lato di incongruità inconsapevole che spesso si cela nei gesti e nella vita comune delle persone e nella loro interazione con le cose. Vediamo ad esempio l'*Efebo volante (fig. 1),* un'immagine scattata diversi ani dopo, ma sempre piena di quello spirito 'surreale'.

1 . Milton Gendel *L'efebo volante, Roma 1979*

[139] Vedi capitolo 1 e capitolo 2 paragrafo 1

Inoltre, per quanto riguardava l'arte allora cosiddetta 'moderna', quello che distingueva Gendel da un atteggiamento diffuso tra gli artisti italiani, era il suo totale disinteresse verso il cubismo: considerato viceversa, a Roma, come un imprescindibile punto di riferimento per costruire l'arte nuova. In Italia infatti il cubismo era diventato un movimento che potremo definire ecumenico'. Essendo identificato in special modo con la figura di Picasso e con il suo orientamento politico di sinistra (Picasso era notoriamente iscritto al PCF), il cubismo veniva letto sia come movimento 'astratto' sia come 'figurativo', adattandosi cosi tanto agli artisti di fede comunista che aderivano al cosiddetto Realismo Socialista, tanto a coloro i quali cercavano invece vie alternative al realismo[140].

Gli artisti che, negli anni Cinquanta e dopo, hanno conosciuto Gendel – e tra quelli certamente Lucio Manisco[141] che è tuttora suo buon amico – hanno sempre parlato di lui come di un uomo molto affabile, che unisce charme e simpatia alla vivace conversazione.

Gendel infatti imparò quasi subito a parlare bene l'italiano e molto probabilmente esercitava un notevole fascino sui nostri compatrioti per quel suo disincanto leggero, per quell'aria di chi veniva da un paese dove la libertà era consolidata da tempo. Da parte sua Gendel sembrava gradire molto il clima romano: la facilità e la piacevolezza di un modo di vivere in cui tutti si conoscevano e si incontravano nelle trattorie e nei bar del magnifico – e ancora intatto - centro di Roma.

Così Gendel mi racconta che un giorno, da poco sistematosi a Roma, chiese a Piero Dorazio: «*Che cosa si fa a Roma la sera*?» E Dorazio con aria disinvolta rispose: «*Si va a cena*». Anche Lucio Manisco[142] mi ha rivelato che molti degli incassi della piccola ma vivace libreria-galleria "L'Age

[140] Per un'analisi approfondita di questo tema vedi B.Drudi G.Marcucci, *Arti Visive*, Gli Ori, Pistoia, 2011

[141] Vedi nota 85 p.93

[142] Da una mia intervista a Lucio Manisco sulla vita culturale a Roma negli anni Cinquanta, Roma casa Manisco aprile 2010

d'Or" – di cui abbiamo scritto precedentemente - finivano spesso per finanziare lunghe cene in trattoria!

Le trattorie erano frequentate anche da attori e registi del cinema – che stava allora vivendo il momento d'oro del Neorealismo – ma soprattutto da giovani artisti come Dorazio, Perilli, Manisco e gli altri fondatori del primo gruppo storico di astrattisti romani del dopoguerra: Forma 1[143]. Insieme a questi, Gendel frequentava in quegli anni, altri artisti meno legati a correnti o gruppi, come Toti Scialoja, - suo amico per tutta la vita – o Alberto Burri, più schivo degli altri. [144]

Dei giovani e intraprendenti Dorazio, Guerrini, Manisco e Perilli, Gendel scrisse vent'anni dopo averli conosciuti: *"Poco più di vent'anni fa un quartetto di ventenni sembrava dominare l'ambiente artistico romano con una posizione di primo piano: si trattava di una sorta di araba fenice collettiva sorta dal fango e dalla polvere della "Novecento Kultur". La caduta del fascismo e la liberazione, alcuni anni prima, avevano messo fine al provinciale isolamento in cui l'Italia era caduta in seguito alla politica di autarchia materiale e culturale di Mussolini, e gli artisti e gli intellettuali italiani tornavano a inserirsi in una dimensione europea e atlantica. I quattro romani Dorazio, Guerrini, Manisco e Perilli, essendo cresciuti in questo nuovo clima, furono figure attive e onnipresenti nell'ambito del rinnovamento della pittura italiana, la cui forma e i cui contenuti dovevano essere radicalmente trasformati per aderire allo spirito dei tempi. In pochi anni, prima che Guerrini passasse al cinema e Manisco al giornalismo, il gruppo, unendosi in varie combinazioni ad altri avanguardisti, estese le prospettive della propria pittura fino a Parigi e agli altri centri europei tradizionalmente legati all'arte moderna, e poi, ritornando all'epoca antecedente al fascismo, fino al cubismo e al futurismo. Nuove forme geometriche o biomorfe*

[143] *Forma 1 e i suoi artisti. Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato.* A cura di Simonetta Lux, Elisabetta Cristallini, Antonella Greco, Gangemi 2004

[144] Per la vita notturna nelle trattorie romane alla fine degli anni Quaranta, vedi Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Palermo 1994.

ispirate a Kandinsky, Arp, Klee e Magnelli si sostituirono a rappresentazioni realistiche o stilizzate; si rifiutarono profondità e prospettiva, come anche temi inerenti a uomo, donna, agricoltura, lavoro, nazione e autorità, che sotto il regime avevano goduto di grande popolarità" [145]

°°°

Milton Gendel e Piero Dorazio si conobbero nell'inverno del 1950, e, come era accaduto con altri giovani artisti, quasi subito Gendel prese in simpatia l'entusiasta pittore romano. Così lo descrive in un suo ricordo del 2009: *"Quando ho conosciuto Piero Dorazio nell'inverno del '49 mi ha colpito la forza della sua arte ma anche la sua eloquenza che faceva a gara con quella dei politici di quel tempo. Era infatti già una figura dominante dell'avanguardia dei pittori a Rom*a" e continua: " *Nell'apparenza Piero Dorazio somigliava a un ragazzino inglese, ma il suo spirito era orientato verso Parigi e poi New York, mantenendo sempre però una matrice europea. Aveva studiato architettura a Roma ma quando lavorava per Le Corbusier a Parigi, l'architetto gli consigliò: "Fai il pittore, che è meglio e guadagni di più"*[146].

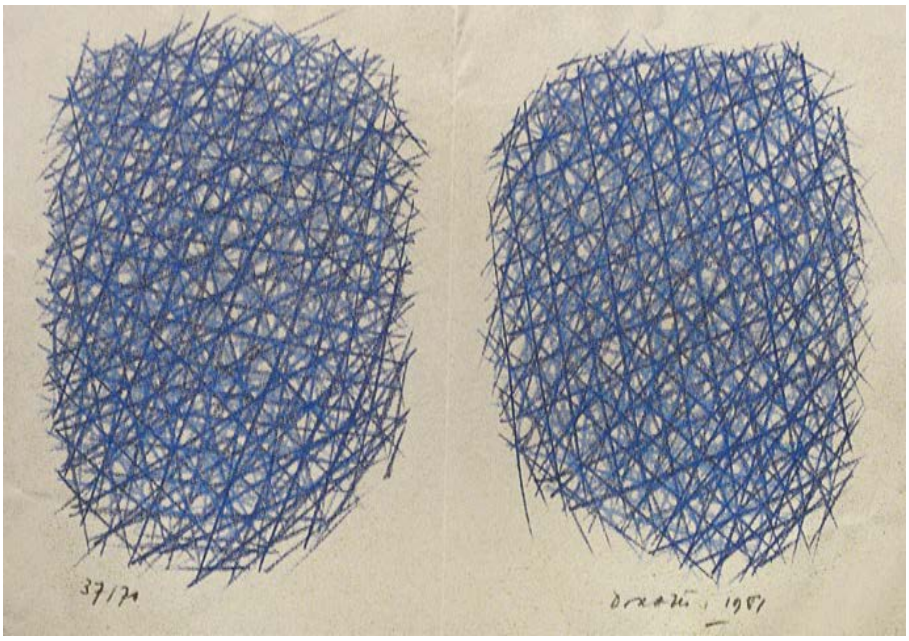
La frequentazione tra Gendel e Dorazio durò per molti anni dopo quell'inverno del 1950, anche se di fatto la stima che Gendel confessa nel suo scritto non trovò mai espressione in un testo critico dedicato alla pittura del suo 'entusiasta' amico romano. Si può affermare che il loro fu essenzialmente un rapporto di amicizia basato su interessi e frequentazioni comuni, così come testimoniano le lettere personali - sia con Piero, sia con la sua prima moglie, la fotografa americana

[145] Milton Gendel, *Achille Perilli*, in , "Art International", vol. 15, n. 9 (20 novembre 1971), pp. 34–38

[146] Milton Gendel in "Dorazio" testo del 2009 conservato presso l'Archivio Gendel. Questo testo, mai pubblicato, era stato scritto per la mostra retrospettiva dedicata a Dorazio al Museo di Roma che non realizzò mai per le not vicende giudiziarie legate all'eredità Dorazio.

Virginia Dortch[147] - conservate in archivio. Quando poi negli anni Settanta, Piero Dorazio divorziò da Virginia, Gendel mantenne con lei un legame forte e sincero, durato fino al 2010 (anno della scomparsa di Virginia).

Molte di queste lettere si riferiscono agli anni in cui la fotografa si dedicava alla preparazione del suo libro *'Peggy Guggenheim and Her Friends'* pubblicato nel 1994[148], una sorta di biografia che ricostruisce la figura di Peggy attraverso documenti e testimonianze di artisti e intellettuali che la hanno conosciuta e frequentata. Nelle lettere di Virginia appare chiaro l'aiuto che Milton le diede: i suggerimenti, le strategie e non ultima anche una testimonianza scritta del rapporto che legava Gendel alla nota collezionista americana.



2 . Piero Dorazio *Senza titolo, 1951*, stampa serigrafica su carta, 20 x 31 cm.
Archivio Gendel, Roma

[147] Virginia Margaret Dortch, fotografa e scrittrice era nata nel 1925 ed è morta nel 2010. Dopo la laurea in Storia dell'Arte si era trasferita a Roma nel 1952 dove aveva conosciuto Piero Dorazio, che sposò nel 1953. Dal loro matrimonio nacque il figlio Justin. Nel 1969 publicò per Wittenborn il volume 'Giacomo Balla: *An Album of His Life and Work*, un libro fotografico dedicato agli ultimi anni di vita del pittore. Nel 1983 divorziò da Dorazio e tornò a vivere a New York, la città da lei più amata. Nel 1994, dopo lunghi anni di riocerche usì il suo libro dedicato a Peggy Guggenheim : *Peggy Guggenheim and her friend*, Berenice Art Books , Milano, 1994

[148] Virginia Dortch, *Peggy Guggenheim and her friend*, Berenice Art Books , Milano, 1994

Oltre a questo nucleo di corrispondenza tra Gendel e i Dorazio, l'amicizia che li legò trova riscontro anche nei numerosi piccoli disegni e incisioni conservati in alcune cartelle dell'archivio Gendel.

Tra questi in particolare ne segnaliamo uno del 1951: reticoli intricati di segni, colori sovrapposti alla ricerca di un'intensità ottica vibrante, di una materia che fa sentire la sua presenza fisica, oltre ogni riconoscibilità dell'immagine (fig. 2).

In questo mio lavoro di ricostruzione dei rapporti di amicizia che Gendel stabilì con diversi artisti romani, mi è apparso evidente un carattere distintivo della sua personalità e del suo lavoro: Gendel in realtà non ha mai svolto un ruolo per così dire 'ufficiale' nel mondo della critica, non è mai stato un critico 'militante' nella Roma di quegli anni. Non ha sostenuto questa o quella corrente artistica: la sua è stata piuttosto una posizione di osservatore sensibile e arguto della realtà artistica romana, ma sempre un po' dietro le quinte, poco esposta, anche se non meno di rilievo. Gendel ha magistralmente orchestrato incontri e favorito la nascita di amicizie e collaborazioni non solo nel mondo dell'arte ma spesso anche tra intellettuali e 'mecenati'.

Sembra difficile dunque indicare una posizione critica di Gendel, nitidamente definita, all'interno del panorama artistico romano degli anni Cinquanta. Viceversa, un altro aspetto della sua creatività cominciava invece a definirsi: la fotografia. Quell'attività 'dilettantesca' che sembrava – a sua detta - dover accompagnare e dare sostegno visivo agli scritti, stava diventando sempre più preponderante. Tanto è vero che, come per certi versi aveva già fatto in Cina, Gendel in questi primi anni romani si dedica alacremente a fotografare la città: i suoi lati peculiari e più caratteristici, all'epoca certamente molto lontani dai panorami urbani della sua città natale . Ma soprattutto si dedica a 'immortalare' con stile e notevole intuito per la psicologia, i suoi amici – per la maggior parte artisti - che abitano la città. Accompagnato sempre dalla fedele Rolleiflex, Gendel comincia a

collezionare un lunga serie di 'ritratti', che ci regalano oggi una testimonianza vera e vivida di quegli anni. Certamente più sincera e toccante di quanto non ci possa tramandare la 'storia dell'arte' ufficiale. Tancredi, Amerigo Tot, Toti Scialoja, solo per citarne alcuni: giovani artisti di belle speranze colti in momenti casuali della loro vita romana.

Tra questi scatti, uno dei più conosciuti è proprio quello di Piero Dorazio, immortalato mentre scende la scalinata di Piazza di Spagna. Datata 1950 (fig. 3) l'immagine del giovane pittore romano qui catturata da Gendel, è così espressiva che spesso, nel corso degli anni, la fotografia è stata riproposta nelle pubblicazioni dedicate al periodo giovanile dell'artista[149].

[149] Vedi ad esempio il catalogo della mostra *Roma –New York 1948-1964* a cura di G.Celant, A.Costantini The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 1993 p.85

3 . Milton Gendel, *Piero Dorazio, Roma 1950*

La foto di Dorazio è un primo piano, o forse sarebbe meglio dire un 'mezzo busto' [150] Il suo volto e l'ambientazione sembra ci raccontino una storia. Dorazio è un giovane che ha l'aria del sognatore, l'aria di chi immagina un futuro positivo, ma è al tempo stesso calato nella storia, nella sua Roma cattolica e cinquecentesca, e a ricordarcelo sono proprio i due campanili simmetrici (opera di Giacomo della Porta e Carlo Maderno) della facciata di Trinità dei Monti, un tributo alla

[150] Questo tipo di inquadratura, e dunque il 'mezzo busto' , deriva anche dal tipo di macchina fotografica usata da Gendel, la Rolleiflex di cui abbiamo già diverse volte scritto. La messa a fuoco minima della Rolleiflex è alla distanza di poco meno di 1 metro, quindi si può dire che Gendel sia stato guidato dal mezzo che usava. Anche la scelta del punto di vista ribassato può nascere spontaneamente dall'uso della Rolleiflex che ha il mirino a pozzetto.

storia dell'arte, una collocazione inequivocabile. La foto sembra casuale nella ripresa del soggetto da un punto di vista ribassato, ma è definita con precisione nella composizione: la curva del volto di Dorazio bilancia la leggera aberrazione della chiesa che si rastrema sullo sfondo.

Sempre accolto dal medesimo fondale scenografico della scalinata di Piazza di Spagna, luogo privilegiato di incontri per i giovani pittori che vi andavano ad esporre i loro quadri, Gendel ritrae anche un altro amico artista: Amerigo Tot[151]. L'artista ungherese è seduto sui gradini della scalinata (fig. 4), forse in modo irriverente per l'epoca, in compagnia di Jean Purcell (amica che abbiamo incontrato già nel testo). Gli elementi che definiscono una fotografia apparentemente 'casuale' ci sono tutti. Tot e l'amica conversano amabilmente, forse inconsapevoli, mentre Gendel studia una composizione dell'immagine molto precisa: ciò che domina è il punto di vista ribassato che permette di inquadrare anche la chiesa sullo sfondo, incorniciando le figure e dando immediatamente conto del luogo ove si svolge la scena: un preciso riferimento iconografico alla grandiosità della storia e dell'arte di Roma. Gendel mette in atto anche qui la sua capacità, cui accennavo nel paragrafo precedente, di far vivere all'interno degli istanti fotografici passato e presente, spiriti sacri e laici, solennità e miseria. Tot infatti ci appare come un giovane scanzonato, che non teme di sedersi per terra: è un artista, uno fuori dalle regole, un giovane sperimentatore; eppure anche lui è immerso nella grandiosa storia di Roma.

[151] Per una storia completa della biografia e delle opere di Amerigo Tot vedi il sito web: *http://www.amerigotot.com/* realizzato da un giovane studioso ungherese Peter Nemes che sta attualmente lavorando al catalogo completo delle opere dello scultore magiaro.

4 . Milton Gendel, *Amerigo Tot e Jean Purcell, Roma 1950*

5. Amerigo Tot, *Ritratto di Milton Gendel, 1950*

Durante una delle nostre 'esplorazioni' dell'archivio per la realizzazione di questa tesi, dalle grandi cartelle piene di opere su carta e stampe, Gendel ha tirato fuori un disegno interessante: un suo piccolo ritratto eseguito da Amerigo Tot nel 1950 su un foglietto, forse il frammento di una tovaglia di carta del tavolo di una trattoria. Uno schizzo veloce, che lo scultore ungherese regalò a Milton dando vita ad una sorta di scambio tra due linguaggi: Gendel fotografa Tot, Tot disegna Gendel.

Numerosi altri piccoli disegni e prove d'artista di Tot sono conservati nella collezione Gendel, ma il pezzo più interessante è quello che oggi si trova al centro del tavolo nello studio di Palazzo Primoli. Un grande piatto realizzato nel 1951 (firmato e datato), anche questo un omaggio di Tot all'amico newyorkese forse dopo che aveva scritto su di lui in *ARTNews* o forse solo in segno di

amicizia. Il piatto è in ceramica bianca nera e verde, con tratti geometrici che ricordano molto da vicino i ritmi grafici del fregio della Stazione Termini a Roma [152]. I segni 'primordiali' incisi nella materia ornano il piatto, donandogli quel valore estetico aggiunto di sapore quasi arcaico.

Rievocando Amerigo Tot, Gendel oggi ne ricorda soprattutto le straordinarie capacità tecniche e manuali: "*poteva fare quello che voleva con le mani, si dice che sapesse modellare il negativo di un calco in gesso, come se fosse uscito dalla fusione in bronzo*!"

6. Amerigo Tot, *Piatto, 1951, Archivio Gendel, Roma*

Ma torniamo alle foto. La caratteristica principale che distingue sia i 'ritratti' dei suoi amici artisti, sia i 'paesaggi urbani' di Gendel , è dunque, come ho più volte sottolineato, un'apparente casualità. Gendel infatti cerca per lo più di cogliere situazioni occasionali, di vita ordinaria, ma che

[152] Milton Gendel, "Art News from Rome", *ART News*, vol. 54, n. 2 , aprile 1955, pp. 14, 65–67.

contengano in loro stesse un preciso riferimento semantico, un significato. Una specie di quello che Bréton aveva chiamato il 'caso obiettivo'[153].

"*Fotografo quello che mi cade sotto gli occhi"* spesso mi ha detto Milton.

In particolare se Gendel fotografa la figura umana, sceglie di non servirsi mai di modelli in posa: l'immagine per lui non può essere statica, deve essere dinamica come la vita stessa. Ecco di nuovo, con tutta evidenza, l'eco della sua formazione surrealista: l'opera d'arte non può essere avulsa dalla vita, non si definisce unicamente come lavoro artigianale per realizzare questa o quell'idea del mondo. L'opera coincide con l'esistenza stessa di chi la crea.

Lavorando secondo questi criteri, Gendel si inserisce inoltre nel solco maggiore del procedere fotografico: in particolare quello tracciato da Cartier-Bresson nel suo *Images à la sauvette (1952).* In quesl testo Cartier-Bresson teorizza e definisce la sua ricerca del celebre 'momento decisivo'. Quell'istante della realtà che orrisponde al *'riconoscimento simultaneo, in una frazione di secondo, da un lato del significato del fatto e dall'altro di un'organizzazione rigorosa delle forme percepite visivamente che esprimono tale fatto*' [154]

Così – secondo quel metodo - il fotografo si muove silenzioso, come un cacciatore nel bosco, e cerca di prevedere quando si verificherà l'istante decisivo, cioè l'istante dello scatto. Ma, questa pre-visione, si badi bene, non è razionale o logica, viene 'sentita' dal fotografo che mette in moto le sue capacità consapevoli e insieme inconsapevoli, i propri *pattern* visivi acquisiti e sedimentati nella memoria. 'Intuitivamente' sa cogliere quando arriverà il momento giusto per lo scatto. Non siamo molto lontani dallo *Zeitgeist* di quegli anni, per tener fede al pensiero gendeliano: i tempi della *Beat Generation*, dell'automatismo psichico pollockiano o della musica jazz.

[153] Sulla definizione di 'caso obiettivo', che nello specifico della fotografia ha un doppio rimando al gioco di parole, vedi Jean Clair, *Herni Cartier-Bresson tra ordine e avventura*, Abscondita, Milano 2008

[154] Sono parole dello stesso Cartier– Bresson riportate nel volume di Clément Cheroux, *Henri Cartier-Bresson. Lo sguardo del secolo*, Contarsto DUE, Roma 2008, pag. 98

Questo istante fotografico deve accadere nella realtà, senza che l'autore possa in qualche modo intervenire a disporlo: egli studia, considera lo spazio e gli eventuali 'attori', osserva e aspetta. Lo scatto avviene solo quando quella certa situazione espressiva 'accade'. Così – secondo questo modo d'intendere il processo della creazione di un'immagine fotografica – lo scatto finale funziona: l'immagine è efficace in termini di comunicazione estetica e semantica. La fotografia può diventare 'opera d'arte' dunque nel momento in cui riesce a comunicare con lo spettatore, a trasmettere significati ed emozioni.

Il fotografo, sempre secondo quest'idea, non è che un tramite, un osservatore attivo, - più intuitivo di altri osservatori - , tra la realtà e chi la guarda. E' colui che riesce a cogliere ciò che gli altri non vedono: un attimo espressivo che, pur presente sotto gli occhi di tutti, solo lui vede e sa eternare.

Molto adatte a spiegare quanto vado dicendo, mi sembrano alcune frasi di Ferdinando Scianna, uno tra i più celebrati fotografi italiani di oggi, che è stato allievo d'elezione e amico di Cartier-Bresson: *"Un fotografo le proprie immagini le trova. È questo che fa il fotografo. Guarda il mondo e ogni tanto ne riconosce un istante significativo, significativo sul piano del racconto, e naturalmente tanto di più la forma lo accompagna tanto di più e di più significante viene raccontato. Insomma, per me foto e racconto è veramente un sinonimo. Non ho mai pensato alla fotografia altrimenti che così"*[155].

Ancora. Quanto più questo attimo fotografico è efficace, tanto più ci fa illudere della presenza di un tempo passato e di un tempo futuro – oltre al presente che vediamo 'fissato' nell'immagine.

Il linguaggio fotografico sembra essere inoltre, per Gendel, il *medium* espressivo più adatto alla sua idea di sintesi: indispensabile nella comunicazione e nell'espressione creativa. Anche nelle sue

[155] 'Intervista a Ferdinando Scianna', a cura di Antonio Politano in sito web *http://www.nikonschool.it/sguardi/90/ferdinando-scianna.php*

scelte di critico d'arte, sia negli articoli sia nei saggi, di allora come in quelli più recenti, egli predilige infatti l'epitome: la frase esatta, concisa, che possa rendere in pochi tratti una situazione o descrivere una persona, coglierne l'essenzialità, e insieme l'essenza. Nel suo lavoro non c'è mai ridondanza, o eccesso di spiegazione nelle parole o nelle immagini: la via dell'espressione è icastica.

Una delle fotografie che forse rende meglio l'idea è quella scattata all'amico di una vita, Toti Scialoja, all'isola Tiberina nel 1962 (fig.7).

7. Milton Gendel, *Toti Scialoja, Roma 1962*

Qui il gesto è normale, con un gioco di parole diremmo, 'quotidiano' . Non percepiamo nessuna ricerca della 'posa' o dell'effetto studiato, Scialoja sembra essere sorpreso da Gendel per caso; alcuni indizi però ci chiariscono immediatamente la situazione: Scialoja si trova a Roma perché vicino alla sua testa è ben visibile l'inequivocabile insegna che dice 'Piazza San Bartolomeo all'Isola'. La fotografia poi suggerisce la convivenza di due opposti: Scialoja legge un giornale molto serio e moderato come *La Stampa*, ma sulla pagina finale si leggono chiaramente le parole 'mordente' e 'slancio'. Per chi ha conosciuto Scialoja l'allusione alla sua personalità è evidente: l'appartenenza alla compostezza della tradizione borghese familiare in contraddizione con il carattere impulsivo e combattivo del pittore, con la sua pittura 'espressionista'.

Gendel conosceva molto bene Scialoja, forse tra i giovani di allora fu quello con cui rimase in più stretto contatto per tutta la vita. Alla sua pittura dedicherà un lungo articolo pubblicato su *ARTNews* nel 1955, con il titolo di *Scialoja paints a picture*, ma di questo scriverò nel prossimo capitolo.

Un particolare rilievo va dato all'amicizia di Gendel con Toti Scialoja non tralasciando il legame con sua moglie Gabriella Drudi, forse proprio lei la figura chiave.

Gendel e Scialoja si conobbero ad un pranzo nella casa romana dello scrittore americano di colore William Demby (cognato di Gabriella Drudi) nell'autunno del 1952 [156], e di questo incontro Milton conserva ancora un ricordo molto preciso: fu la sua ragazza di allora Peggy Erskine a portarlo in casa di Demby.

[156] Milton Gendel da me interrogato sulla data precisa di questo primo incontro, mi confessa di non ricordarla molto bene. Tuttavia quello che ricorda è che il tramite fu la sua amica americana Peggy Erskine. Possiamo dunque datare noi l'incontro, visto che il periodo in cui Gendel frequentava Peggy Erskine era l'autunno del 1952. Nell'archivio è conservata una lettera alla madre del 26 ottobre 1952, in cui Gendel racconta di aver passato il weekend con lei a Venezia invitato da Peggy Guggenheim.

William Demby era a Roma già dal 1947 [157], e vi era arrivato con la precisa idea di fare lo scrittore, incarnando perfettamente la tipologia dell'artista – o aspirante tale – americano, attratto dal fascino dalla capitale, fascino di cui abbiamo a lungo scritto nel 1 capitolo.

8. *William Demby in una foto degli anni Quaranta*

Così Demby racconta il suo arrivo a Roma, in una parte della lunga intervista che gli fu fatta nel 2008: *" It was 1947 and this time I was on my way back to Europe to become an artist. I took the train from Naples and went to Rome where I was going to start my new life. I had only one suitcase with me, filled with snappy new artist clothes. For some mysterious reason the smart-ass urban sophistication of Paris never appealed to me, I was bent on going to Rome from day one! I had been there during the war, I could even speak a smattering of Italian, but I had not been able to enjoy*

[157] William Demby nasce a Pittsburgh nel 1922. Dopo aver combattuto in Italia con l'esercito americano durante la seconda guerra mondiale, decide di tornare per fare lo scrittore e condividere il clima culturale italiano di quegli anni. Nel 1954 sposa Lucia Drudi, scrittrice e sceneggiatrice, da cui ha un figlio, James. Alla metà degli anni Sessanta, dopo aver pubblicato i suoi più noti romanzo, 'Festa a Beetlecreek' 1950 e 'Catacombs' 1965, decide di tornare negli Stati Uniti. Nel 1969 comincia ad insegnare Inglese al College of Staten Island of the City University of New York. Muore a Long Island nel 2013.

anything because there were so many gawking soldiers crowding the streets looking for pussy that you could never enjoy the classic sights! It was a good thing I went there because Rome had become the most important place to be in those years. Paris was all right, but to my mind it was for art and literary poseurs while Rome was for the gritty life of the pure artist as depicted in Roberto Rossellini's films!"[158]

Demby, particolarmente interessato ad occuparsi con i suoi scritti della questione razziale ancora 'bruciante' nell'America di quegli anni, nel 1950 aveva pubblicato il suo romanzo più celebre "Festa a Beetlecreek" nel quale i problematici temi legati al razzismo non venivano affrontati in maniera diretta ma simbolicamente, adoperando le accortezze e il linguaggio dell' 'esistenzialismo'. Demby, per i suoi toni alti e l'efficacia della scrittura, fu considerato dalla critica un innovatore nell'ambito della letteratura americana concentrata sui problemi del razzismo, e la sua presenza a Roma ebbe sicuramente risonanze nel mondo letterario italiano. Demby infatti lavorò nel mondo del cinema - in quegli anni molto attivo in Italia - collaborando con Roberto Rossellini per le riprese del film "Europa '51", e traducendo dall'inglese soggetti e sceneggiature per Federico Fellini e Michelangelo Antonioni.

Una volta di più dunque, attraverso la scelta e le parole di William Demby apprendiamo che il clima di Roma nel dopoguerra era molto attraente. C'era un'atmosfera particolare, una facilità nei rapporti umani tra gli artisti e gli intellettuali che funzionava come un richiamo. Insomma venire a Roma era *cool*, si direbbe oggi con un linguaggio giovanile!

---

158 *"Era il 1947 e a quel tempo ero di ritorno in Europa per diventare un artista. Presi il treno da Napoli e andai a Roma dove stavo per cominciare la mia nuova vita. Avevo con me solo una valigia piena di vestiti nuovi da artista. Per alcune misteriosi ragioni la saccente sofisticatezza urbana di Parigi non mi aveva mai attratto, era tutto proteso a d andare a Roma, fin dal primo giorno! Ero stato lì durante la guerra, sapevo anche parlare qualche parola d'italiano, ma non avevo potuto godere di nulla perché c'erano così tanto soldati inebetiti che affollavano le strade in cerca di ragazze che non si poteva godere delle bellezze archeologiche! Era una buona cosa che io fossi lì, perché Roma era diventata il posto più importante in quegli anni. Parigi andava bene, ma nella mia immaginazione era per i fanatici dell'arte e della letteratura mentre Roma per la vita coraggiosa degli artisti puri, come li aveva rappresentati Roberto Rossellini nei suoi film"* . Vedi Appendice finale

Dopo quel primo incontro a casa Demby, tra Gendel e Scialoja cominciò una vera e propria amicizia durata fino alla scomparsa di Scialoja nel 1998. Ad aumentare la loro frequentazione anche il fatto che dall'inizio degli anni Settanta i due furono vicini di casa: Gendel abitava al terzo e Scialoja al quarto piano di Palazzo Costaguti in Piazza Mattei 10. Non ultima, tra le coincidenze, il fatto che condividessero il compleanno: il 16 dicembre, a quattro anni di distanza.

9. Toti Scialoja, *disegno per Milton*, *1985ca*.

Toti Scialoja (1914-1998) [159], nato in una nota famiglia borghese di giuristi e politici, interrompendone la tradizione, aveva scelto l'incerta via dell'arte: era stato prima un pittore figurativo, convinto espressionista, poi, dopo aver tentato di coniugare la spazialità metafisica di De Chirico con il tono morandiano, a partire dai primi anni Cinquanta, rivisitò il cubismo (come abbiamo visto fare a molti artisti), lavorando su una superficie pittorica scandita dal ritmo 'dentro-fuori'. Alla metà degli anni Cinquanta, poco dopo aver conosciuto Gendel, il suo approdo alla pittura astratta.

Scialoja abbandona l'uso del pennello – come aveva già fatto il comune amico Alberto Burri – e comincia a lavorare con gli stracci imbevuti di colore e trascinati sulla superficie della tela, fino ad arrivare, nel 1957 alla singolare 'invenzione' delle Impronte.

Così nelle pagine del "Giornale di pittura" Scialoja racconta la sua rinuncia al pennello e alle tecniche tradizionali: "S*traordinario entusiasmo che mi dimostrò il pittore B. [Burri] nel novembre 1954, per convincermi ad abbandonare la pittura ad olio, le tele preparate a gesso in modo tradizionale ecc. ed usare materiali grezzi, polveri di drogheria, pennellacci, vinilico, colori a tempera, lavabili, ecc. Sua insofferenza per la pittura "che specchia, che diventa invisibile" (per lui simbolo della tela-finestra)(…) Io al solito ero affascinato e insieme paralizzato da una sorta di terrore. Il senso di un salto nel buio, e una viltà infantile che mi teneva legato fino allo spasimo e alla nausea"* [160]

La decisa svolta astrattista-gestuale di Scialoja, come è noto ai più, si deve alla folgorazione che il pittore romano ebbe per l'espressionismo astratto americano: folgorazione innescata – come lui stesso ha raccontato più volte - da una mostra del 1955 di Diebenkorn alla Galleria Nazionale

[159] Le migliori fonti per approfondire il lavoro artistico e le vicende esistenziali di Toti Scialoja si trovano nei cataloghi delle due mostre tenutesi a Verona nel 1999 e nel 2006. 'Toti Scialoja - Opere 1955-1963", a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 1999; "Toti Scialoja – Opere 1983-1997" a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 2006.

[160] Toti Scialoja , 'Giornale di Pittura', Editori Riuniti, Roma, 1991 pag.

d'Arte Moderna di Roma e dalla conoscenza del volume "New American Painting" prestatogli da Conrad Marca –Relli.

Certo, non si può attribuire solo all'amicizia con Gendel (e con gli artisti e critici americani che lui gli presentò) la seduzione che Scialoja subì da parte della pittura astratta americana degli anni Cinquanta, tuttavia la consuetudine con Milton e con il suo *entourge* contribuirono certamente a costruire quell'immagine al limite tra suggestione e realtà - soprattutto di Gorky, Pollock e de Kooning - che il pittore romano coltivò per tutta la vita. Rimando al prossimo capitolo per ulteriori approfondimenti sul rapporto tra Scialoja e Gendel, ma vorrei fermarmi a definire anche se a rapidi tratti la figura di Gabriella Drudi, moglie di Scialoja.

Gabriella Drudi (1922-1998), scrittrice e critica d'arte di prim'ordine ancora poco studiata [161], ha sempre avuto con Gendel uno speciale rapporto di amicizia. Nata a Venezia, ma cresciuta a Siena, tra gli allora giovanissimi intellettuali Mario Verdone e Piero Sadun, sotto la guida di Cesare Brandi, Gabriella condivise con Toti la vita e l'esperienza artistica sin dal 1949. Donna piena di iniziativa, e libera dai pregiudizi che ancora pesavano fortemente tra le donne italiane, fu tra le poche in questi primi anni Cinquanta ad aver imparato bene l'inglese; questa conoscenza, unita a quella del francese e a indubbie doti di conversatrice, le consentì di partecipare attivamente agli incontri con gli amici artisti, spesso operando una preziosissima opera di traduzione. Considerò Gendel, durante gli anni del loro legame, un amico sincero e un uomo di singolare intelligenza con il quale poter condividere esperienze esistenziali e creative.

Durante le ricerche ho scoperto nell'archivio Gendel diverse bozze di saggi e articoli per riviste scritti da Gabriella[162] , spesso con appunti che chiedono il parere e l'eventuale intervento del suo

[161] L'unico saggio critico che esiste sul lavoro letterario di Gabriella Drudi è quello di Cristian Caliandro. '*Gabriella Drudi: l'oscillazione critica tra America e Italia'*, catalogo mostra Scialoja, Ferrara Palazzo dei Diamanti, 2002

[162] Elenco testi Gabriella Drudi in Archivio Gendel: Cianografiche Del Libro "Dediche" Di G.Drudi E A.Perilli, La Librericcciuola, 1997. Stampato In 50 Copie Firmate dall'artista. 7 testi di G.Drudi e 7 acquaforti-acquatinte di A. Perilli (Franz Kline, Philip Guston, Barnett Newman, Robert Mtherwell, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Bill de Kooning). Dattiloscritti: "Non era vero"1992 (?); "Nello e Pia"; "William lo scrittore"; "Meno opinabile"; "Serenata"; "Nunzio*:*

'caro amico'. È probabile che quello sguardo ampio e distaccato sul mondo tipico di Gendel, la sua cultura artistica e letteraria profonda ma mai esibita, la sua capacità di muoversi con *souplesse* sia tra gli artisti sia nella mondanità, affascinassero Gabriella. Lei così preoccupata di sfuggire al provincialismo italiano. E rendessero Milton, ai suoi occhi, un imprescindibile supporto artistico ed esistenziale. Generando alle volte la gelosia di Scialoja.

Il rapporto tra Gendel e Gabriella Drudi può essere considerato paradigmatico della figura di tramite che egli rivestì per molti artisti e intellettuali italiani di allora. Quando gli Scialoja partirono per New York nel 1956 in occasione della mostra di Toti alla Catherine Viviano Gallery, avevano in tasca gli indirizzi newyorkesi che proprio Gendel gli aveva fornito: primo fra tutti quello di Tom Hess, amico di vecchia data di Gendel, nonché suo direttore in *ARTNews* [163].

Sarà infatti grazie a Hess, come la Drudi ha ricordato in diverse occasioni, che gli Scialoja poterono conoscere e incontrare molti artisti americani dell'Espressionismo Astratto, e di alcuni di loro diventare proprio amici. Come il caso di Philip Guston. Da queste amicizie e frequentazioni – una volta tornati in Italia - nasceranno per Scialoja molti spunti formali e poetici che gli permetteranno di imprimere una decisa svolta alla sua pittura [164]

Con il passare del tempo però, fu in particolare Gabriella a mantenere vivi i rapporti cominciati a New York negli anni Cinquanta. Alcuni dei quali rimasero duraturi fino alla fine degli anni Sessanta e oltre. Anche se cronologicamente successiva alla data di chiusura del mio studio, è interessante a questo proposito leggere una lettera di Gabriella indirizzata a Milton e datata al 1969:

---

l'isola della scultura", 1987; "Novembre", 1986; "Intervista a Toti Scialoja (s.d.); "Racconto delle scarpe da tennis", 1985; "L'atto in cerca di attore", 1983; "Veduta di Ernot dalla Bocca d'Ombrone", 1983; "Cronaca (Isabella Morra)" [dedica Milton Gendel "Questa copia è per Milton mio primo lettore Gabriella"]; "D'annunzio (domande)" (s.d.); "Lucio Fontana nel farsi evento dello spazio" 1982; "Patrizia fine domenica" (s.d.); "Carlo Battaglia mentre si allontana da Jackson Pollock" 1978.

[163] Del rapporto di grande amicizia e stima tra Gendel e Hess scriverò nel prossimo capitolo, quello dedicato al Gendel critico d'arte.

[164] Su questo tema vedi il mio testo: Barbara Drudi, *Toti Scialoja e la pittura americana,* catalogo mostra, op. cit. Ferrara 2002

«*Bill De Kooning verrà a Roma fra poco, e ci starà molto. Rothko non verrà a Roma perché ha paura non si capisce della moglie o della fidanzata [sic!]. Harold [Rosenberg] non verrà a Roma perché vuole andare in Giappone dove sua figlia si sposa. Tom [Hess] non verrà a Roma perché vuole andare a Venezia. La prima cosa da fare non sarebbe di organizzare un meeting a Roma? Motherwell verrà alla fine di ottobre.*»[165]

Testimonianza ulteriore del rapporto con Tom Hess, anche questo stabilito già nei primi anni Cinquanta, è un'altra lettera (in francese) di Gabriella Drudi indirizzata al critico americano e conservata negli Archives of American Art di New York [166]. Qui troviamo dei precisi riferimenti a Milton. Scritta probabilmente mentre Gabriella Drudi lavorava al testo per il libro su Willem de Kooning uscito nel 1972 per i Fratelli Fabbri Editori, questa lettera comunica ad Hess alcune notazioni sulla pittura dell'artista americano, appellandosi sia alle conversazioni con de Kooning stesso, sia ai testi di Harold Rosenberg[167].

Un piccolo, doveroso, inciso. Le affinità tra il pensiero critico di Rosenberg e quello di Gabriella Drudi sono evidenti in molti dei loro scritti: purtroppo ancora poco scandagliati dalla storiografia italiana (se escludiamo i due volumetti curati di Marco Cianchi [168]) . In sostanza li accomuna la ricerca di una possibile identificazione concettuale e filosofica di quello che Rosenberg battezzò l' 'atto' creativo, in evidente assonanza con la formazione intellettuale di Rosenberg fondata soprattutto sul teatro. In particolare le loro riflessioni cercano di dare nome alle ragioni più profonde - e per certi versi insondabili - che muovono quell'atto. Più che all'esito dell'opera d'arte dunque,

---

[165] Da una lettera di Gabriella Drudi a Milton Gendel, Archivio Gendel, Roma

[166] Lettera di Gabreilla Drudi a Thomas B.Hess, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Recl. 3690 frame # 41 . Vedi Appendice

[167] Vedi lettera in Appendice

[168] H.Rosenberg, *L'arte è un modo speciale di pensare* , a cura di Marco Cianchi, Allemandi 2000; e H. Rosenberg, *Action painting. Scritti sulla pittura d'azione*, a cura di Marco Cianchi, Maschietto Editore 2006. Vedi anche nota 39.

che diventerà naturale conseguenza dell'atto, la loro attenzione si concentra sui moventi e la natura del 'fare' artistico.

Va ricordato poi che, oltre alle chiare discendenze dal pensiero di Rosenberg, più letterario e filosofico che non storico, gli scritti sull'arte di Gabriella sono per certi aspetti debitori del lavoro di Emilio Villa: irriverente profeta della critica d'arte in Italia negli anni Cinquanta. Anch'egli coinvolto appassionatamente nelle ricerca di quelle umane radici, imprescindibili e necessarie, dell'atto di creazione artistica[169].

Amico comune tra gli Scialoja e Gendel era poi Alberto Burri. Nonostante la scarsa inclinazione alla mondanità del grande pittore umbro, troviamo diverse tracce della sua presenza nell'archivio Gendel e possiamo senz'altro affermare che Burri era l'artista più stimato da Milton. Scriverò più avanti - nel capitolo dedicato a Gendel critico d'arte - del lungo articolo "*Burri makes a picture*" pubblicato su *ARTNews* nel dicembre del 1954. Per ora pongo all'attenzione due immagini scattate nello studio di Burri a Grottarossa (figg. 9-10): foto che ritraggono uno dei frequenti e animati incontri tra amici artisti. Va ricordato che, a differenza di quanto tendenzialmente accade oggi tra gli artisti, i pittori di allora si incontravano spesso per parlare di pittura, per scambiarsi idee ed esperienze tecniche.

[169] Sul lavoro critico di Emilio Villa negli anni Cinquanta vedi il mio studio: B.Drudi e G. Marcucci, *Arti Visive 1952-58*, Gli Ori, Pistoia 2012

10. Milton Gendel, *Gabriella Drudi, Alberto Burri, Judy Montagu nello studio di Burri Grottarossa, 1962*

11. Milton Gendel, *Toti Scialoja, Minsa Craig, Alberto Burri, Judy Montagu nello studio di Burri, Grottarossa 1962*

Un altro artista italiano in stretto rapporto con New York e la cultura americana fu Afro[170], che Gendel conobbe abbastanza bene, ma con il quale non condivise mai una vera amicizia. Di lui Milton scrive in una lettera alla madre quando viene invitato per una festa in onore del poeta americano John Berryman

"The Afros – painter and wife – telephoned to invite me to a cocktail party 'in onore del poeta americano John Berryman'. John and wife said they'd come to see me. At the same party there was Prof. Rowley, the Chinese art authority, whose course I took at Columbia (…)"[171].

Ancora una testimonianza del continuo intrecciarsi di incontri tra artisti e intellettuali italiani e americani nei salotti di Roma.

Gendel è rimasto in buoni rapporti fino ad oggi anche con un altro personaggio della cultura artistica di quegli anni di cui ho già scritto: Lucio Manisco (giornalista e politico, corrispondente dagli Stati Uniti per "Il Messaggero" e Rai 3[172]) che, dopo il suo esordio come pittore al fianco di Dorazio e Perilli, decise di dedicarsi al giornalismo. Di Manisco Gendel conserva nella sua collezione un delizioso piccolo olio su tela. Geometrie rosa e nere, bianche e grigie, compongono l'opera datata 1949. "*Non male*", dice Milton riferendosi al quadro che tiene sempre appeso al muro – in ogni sua nuova casa - pensando che, in fondo, Lucio è uno dei suoi amici romani di più vecchia data.

---

[170] Per i rapporti di Afro con l'America vedi il mio testo: *Afro da Roma a New York*, Gli Ori, Pistoia, 2008

[171] Da una lettera di Milton Gendel alla madre, 30 giugno 1953, Archivio Gendel, Roma .
John Allyn Berryman, nato John Allyn Smith, Jr. (1914- 1972), è stato un poeta statunitense. Tra i fondatori della Confessional Poetry, è considerato uno dei principali poeti americani. Il suo stile consisteva in una poesia sincera e diretta, nella quale il poeta decideva di aprirsi completamente rivelando tutto di sé, anche ciò che comunemente non si direbbe mai. Berryman è l'autore di The Dream Songs, in cui ciascuna poesia è strutturata intorno ad un pretesto qualunque, una emozione semplice che può capitare in ogni momento.

[172] Vedi nota 85 p.93

Insieme a Manisco nel 1950, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, Gendel aveva conosciuto - ed aveva anche per alcuni mesi coabitato - con il giovane Tancredi Parmeggiani. Ancora oggi Gendel ricorda con affetto Tancredi e il suo talento artistico. Lo ricorda come un amico irrequieto, spentosi troppo presto e in maniera tragica. Un ricordo un po' nostalgico, forse perché l'amicizia tra i due era stata precoce, e legata agli anni della giovinezza di entrambi.

"(…) Durante quell'inverno [il 1950 n.d.r.] di continue baruffe amorose" , scrive Gendel in un suo ricordo del pittore, *"Tancredi continuò a dipingere, di solito con colori presi a prestito, e su carte che gli regalavo gli amici.*

Faceva la tipica vita dell'artista romantico in una città troppo piccola e impoverita per consentire di vivere un'autentica Bohème. Ogni tanto Turcato lo ospitava e incoraggiava. Aveva un altro rifugio in via Monserrato, nel vasto salone cinquecentesco che serviva da studio a Fabio Rieti e a Gilles Aillaud. [Lo stesso studio che venne poi preso in affitto da Gendel e da Manisco, n.d.r.]Anche questi artisti erano giovani e oscuri, ma i loro legami con Parigi e New York e la loro apertura e ricettività nei confronti degli avvenimenti artistici di quei grandi centri probabilmente contribuirono a catalizzare gli impulsi di Tancredi verso un'espressione astratta che si tradusse nei sorprendenti soli, nelle sfere rotanti, nei bersagli e in quei paesaggi simili a ingarbugliate matasse che creò in quel periodo. In ogni caso, nessun altro dipingeva così in Italia" [173].

[173] Testo di Gendel pubblicato in catalogo mostra *Tancredi Parmeggiani,* Galleria d'Arte Moderna 'Carlo Rizzarda', Feltre, 2011, Silvana Editoriale pp. 55-56

12. Milton Gendel, *Tancredi Parmeggiani, Roma 1950*

Tra gli scatti di Gendel troviamo un bel ritratto del giovane e inquieto pittore veneto, sorridente, anche lui – come gli altri pittori – mentre scende la scalinata di Piazza di Spagna (fig11).

In quel clima di amicizie tra artisti che si era creato nella Roma 'impoverita' dei primi anni Cinquanta, così come era accaduto per Amergio Tot, anche Tancredi ebbe l'idea di ritrarre il suo amico Gendel, e realizzò un delizioso disegno (fig.13), oggi conservato in archivio. Gendel, appare qui raffigurato con mani quasi gigantesche, a metà tra scomposte forme cubiste e una visione caricaturale. Eppure il suo carattere psicologico sembra essere colto appieno nell'aria vagamente *nonchalante* e nella postura elegantemente 'rilassata'. (fig. 12)

13. Tancredi, *Ritratto di Milton Gendel, 1950ca.*

L’amicizia tra Milton e Tancredi è testimoniata inoltre da alcune lettere conservate nell’archivio, che, sia per la forma grafica della scrittura sia per il contenuto, contribuiscono a rafforzare quell’idea di estrema sensibilità, e per conseguenza di disagio esistenziale, che caratterizzava l’artista veneto. Un approccio con la vita forse un po’ troppo emotivo e sempre in cerca di punti di riferimento e di appoggio.

In una delle due lettere autografe, non datate (ma presumibilmente databili al 1951 o al 1952), Tancredi, tornato a Feltre, ringrazia Milton per la sua cortesia e chiede notizie degli amici dell’Age

d'Or. In realtà la sua piccola città natia lo calma, ma lo tiene lontano dal mondo dell'arte cui Tancredi sente profondamente di appartenere . [174]

Nella collezione Gendel, tra i tanti disegni regalatigli dall'artista veneto, ne figurano tre particolarmente interessanti (figg. 13-14-15), che Milton tiene appesi ad una parete della stanza da letto dell'appartamento di Palazzo Primoli. Probabilmente quei disegni significavano, da parte di Tancredi, il riconoscimento non solo di un rapporto di amicizia profondo ma anche di una condivisione concreta di una certa idea dell'arte .

Datati 1950, i tre disegni appesi sopra la testiera del letto (letto reso celebre dal film di Antonioni "L'avventura"[175]) , raccontano come siano state precoci le scelte in direzione dell'astrattismo del giovane Tancredi: un astrattismo non geometrico ma libero, con un segno tormentato e ripetuto. Forme 'organiche', realizzate seguendo un impulso inconscio, lo storico 'automatismo psichico'.

Sono opere che possiamo associare dunque più all'arbitrio dei surrealisti che non alle certezze del Bauhaus e di certe avanguardie europee, alle quali facevano invece riferimento Dorazio, Perilli e molti altri astrattisti più interessati alla 'geometria'. A Tancredi poi, a guardare queste opere, neanche la rivisitazione del Cubismo – tanto esplorata dai pittori in bilico tra 'astratto' e 'concreto' - sembrava interessare troppo.

[174] Ho ritenuto opportune riportare in Appendice una delle due lettere citate. Proprio per mostrare anche la calligrafia di Tancredi, alla quale alludo.

[175] Nel 1959 Michelangelo Antonioni chiese a Gendel di poter girare le prime scene del suo film "L'avventura" nella sua casa all'isola Tiberina. Gendel acconsentì e nelle prime scene viene inquadrato il letto di Gendel dove fanno l'amore Lea Massari e Gabriele Ferzetti.

14. Tancredi, *senza titolo, 1950 olio su carta, cm 50x70, coll. Gendel*

15. Tancredi, *senza titolo, 1950 olio su carta, cm 50x70, coll. Gendel*

16 . Tancredi, *senza titolo, 1950 olio su carta, cm 50x70, coll. Gendel*

Tanto è vero che, oltre alle influenze, più o meno dirette di Fabio Rieti e Gilles Aillaud (ai quali ho fatto un breve riferimento nel paragrafo 1), è possibile pensare che proprio l'amicizia e la frequentazione di Gendel, con la sua chiara origine 'surrealista', e il suo contatto diretto con la nascente e prorompente avanguardia newyorkese, possano aver suggestionato le scelte del giovane Tancredi, orientandolo verso strade meno battute dai pittori romani di quegli anni.

°°°

Altri racconti e suggestive immagini da New York venivano portate a Roma da un artista di notevole spicco, che sicuramente Tancredi ebbe modo di conoscere: Sebastian Echaurren Matta, ritratto da Gendel in quest'immagine, probabilmente all'inaugurazione di una mostra (fig.17).

17. Milton Gendel, *Amerigo Tot, Sebastian Matta,* 1950

Dopo aver abbandonato New York, Matta si era stabilito a Roma nel 1949 portando con sé le atmosfere vibranti della nuova situazione americana: con tutti i suoi pregi e difetti. Proprio in quell'anno poi, il 1949, Matta aveva esposto le sue opere surrealiste-astratte alla galleria L'Obelisco, con la presentazione di Emilio Villa. Così aveva scritto Villa, presagendo in un modo del tutto personale l' 'action painting' rosenberghiana: *"L'immagine, il segno, il suono, il rapporto, e il fenomeno che li capta, non sono cose, non sono oggetti: ma sono azione. Un quadro è l'agire"*.[176] Matta aveva chiesto anche a Gendel di scrivere sulla sua pittura. Durante un party di addio con altri pittori, l'artista cileno chiede a Milton di scrivere un articolo per una rivista scandinava, cosa che però non si realizzò mai [177]

18 . Sebastian Matta, *Senza titolo, 1949, olio su tela cm.85x120 coll.privata Roma*

[176] Testo del catalogo ripubblicato in Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967,* Feltrinelli, Milano, 1970 p.42.

[177] Da una lettera di Gendel alla madre 17 novembre 1951, Archivio Gendel Roma

Di segni dinamici sulla superficie pittorica Gendel scrive invece a proposito di un altro amico artista, anche lui conosciuto nei primissimi anni romani: Achille Perilli.

Gendel, come ho già messo in evidenza trattando di Dorazio, non è mai stato un 'critico militante', né ha voluto sostenere con la sua penna artisti o correnti precise, tuttavia per alcuni amici o per artisti che aveva in particolare considerazione ha scritto alcune pagine: è questo il caso di Achille Perilli[178]

Così Gendel racconta la pittura di Perilli che va dal 1947 fino alla fine degli anni Cinquanta, evidenziando, alla fine, il rapporto del giovane romano con la pittura di Cy Twombly: "

In a march past of the canvases, the earliest abstractions from 1947 have the bright colors of chi1dren's crayons, and their elements are taken from Klee, Kandinsky and the Futurists. During the next four years Magnelli is the ideal reference point - as an émigré vanguardist uncompromised by Fascism - along with Kandinsky and Arp. Straight-line "constructions" anticipate the work Perilli is now doing, but biomorphic forms are also frequent. In the mid-fifties the linear elements are organized into cellular, beehive structures painted in grays, blacks and earth colors, in oil and tempera. And 1957 marks a new departure: the cells of the previous work grow in scale and open up, as if viewed through a microscope. The medium is tempera and the colors are more brilliant.

[178] "Achille Perilli", *Art International,* vol. 15, n. 9 , 20 novembre 1971, pp. 34–38. ("*In una parata di tele, le prime astrazioni dal 1947 hanno i colori brillanti delle matite dei bambini, e i loro elementi sono tratti da Klee, Kandinsky e i Futuristi. Durante i successivi quattro anni Magnelli era il punto di riferimento ideale – come un avanguardista emigrato non compromesso col fascismo – insieme a Kandinsky e Arp. Costruzioni di linee diritte anticipano il lavoro che Perilli sta facendo oggi, ma forme biomorfiche sono anche frequenti. Alla metà degli anni Cinquanta gli elementi lineari sono organizzati in cellule, strutture ad alveare dipinte di grigio, nero e colori di terre, ad olio e tempera. E il 1957 segna una nuova partenza: le cellule dei lavori precedenti crescono in dimensione e si aprono, come viste attraverso un microscopio. Il mezzo è la tempera e i colori sono più brillanti. All'inizio Perilli aveva spesso giocato con l'ambiguità tra 'figura' e struttura; ora si immerge nell'immaginario surrealista facendo svanire le linee strutturali. Infatti in questo momento è molto più interessato alle forme nebulose e gonfie di Gorky e ai 'gesti' spazzati di Klein.Uscito da questa esperienza arrivò a fare causa comune con Twombly, membro trasferito a Roma della seconda generazione della Scuola di New York, e con il suo caro amico Novelli. Il risultato mostrato alla Biennale del 1958, è una serie di campi bianchi, o bianchi venati di rosa, che recano scritte o figure scarabocchiate, ma dato che le strutture rimangono non c'è una vera frattura con il modo di procedere precedente").*

Previously Perilli had often played on the ambiguity between "figure" and structure; now he plunges into surrealist imagery and dashing structural line. In fact he is most interested at this time in Gorky's nebulous and bladder shapes and Klein's sweeping "gestures". Out of this experience he comes to make common cause with Twombly, Rome-transplanted member of the second generation of the New York School, and with his close friend Novelli. The result, shown at the 1958 Biennale, is a series of white, or white-suffused-with-pink, fields carrying "written" or scribbled figures, but as these are in effect structural there is no real break with the preceding paintings".

Come Gendel costituì un punto di riferimento per gli artisti romani che guardavano con interesse all'astrattismo d'oltreoceano, così al tempo stesso lui era la persona a cui gli artisti americani che venivano a Roma, sia solo per un breve soggiorno, sia invece per rimanere più a lungo, si rivolgevano. Vediamo ora quali erano in particolare questi artisti e che rapporto ebbero con Gendel.

Americani a Roma: Conrad Marca–Relli, Philip Guston, Nick Carone, Bayard Osborn

Oltre agli amici artisti italiani, Gendel veniva spesso contattato - ovviamente - anche dai suoi connazionali, artisti e intellettuali americani che arrivavano a Roma e cercavano degli agganci giusti nella capitale. Ironicamente Gendel li definiva '*visiting firemen*' e molto spesso troviamo riferimenti alle loro visite nelle lettere alla madre. Oltre ai visitatori occasionali, c'erano poi quegli americani che, non potendo resistere all'attrazione verso Roma, avevano deciso di stabilirvisi. Così ad esempio, nel primissimo periodo romano, Gendel aveva ritrovato un amico newyorkese, il pittore italo-americano Conrad Marca-Relli [179] suo vicino di casa quando abitava al numero 4 di Fifth Avenue.

Marca-Relli, in origine pittore figurativo molto legato alla tradizione visiva italiana, aveva viaggiato in Italia già prima della guerra. Poi, nel 1948, dopo aver combattuto con l'esercito americano, si era stabilito a Roma e aveva preso in affitto uno studio in via Margutta, vicino a molti artisti, ma in particolare vicino ad un altro pittore italo americano, Nick Carone[180]. Anche Carone era arrivato a Roma in quel giro di anni, e precisamente nel 1947, usufruendo, come Gendel, di una borsa di studio Fulbright.

In realtà Marca-Relli, avendo un temperamento piuttosto irrequieto, non rimase stabilmente nella capitale: nei ricordi di Gendel Conrad non si fermava mai a lungo da nessuna parte. In quei primi anni Cinqunata infatti Marca-Relli si divideva tra New York e Roma e lui stesso costituiva una sorta di ponte tra le due culture. Dipingeva e diffondeva tra gli artisti romani le sue idee sull'arte, - ancora in bilico tra figurazione e astrazione -, e i libri che poteva portare direttamente da New

[179] Conrad Marca-Relli (1913-2000). Per un approfondimento sulla vita e il lavoro di Marca- Relli vedi: catalogo mostra *Conrad Marca Relli,* Rotonda di via Besana, Bruno Alfieri Editore Milano 2008

[180] Cfr. intervista a Nick Carone in Appendice

York. In quel suo pendolare tra le due capitali, di fatto Marca-Relli poteva attingere a due diversi repertori per i suoi dipinti: da un lato alla pittura figurativa del novecento italiano, dall'altra alle sperimentazioni del surrealismo astratto di Gorky e di Matta. Va ricordato infatti che la pittura di Marca-Relli, dopo un esordio figurativo debitore di certe 'dimensioni metafisiche', aveva preso alla fine degli anni Quaranta – direi inevitabilmente vista la situazione artistica americana– la via dell'astrazione, mutuandola da un surrealismo magico di derivazione francese e adattandola a nuove sperimentazioni formali. Le opere di questo periodo infatti, realizzate a Roma, destarono un certo interesse nel pubblico della capitale che poté vederle esposte nel 1948 e nel 1949 alla Galleria Il Cortile[181]. Nella collezione di Gendel è conservata invece una piccola tela degli esordi: un paesaggio 'sintetico' del 1940 (fig.19), testimonianza della loro amicizia molto antica. Il paesaggio venne donato da Marca-Relli a Gendel quando ancora entrambi vivevano a New York.

19 . Conrad Marca- Relli, *Paesaggio, 1940 ca., collezione Gendel, Roma*

[181] Cfr. David Anfam, *Conrad Marca-Relli* , Bruno Alfieri Editore, Milano (USA Antique Collectors's Club), 2008

Un altro artista americano che compare tra le foto di Gendel è Nicolas (detto Nick) Carone.[182] Carone, nato negli Stati Uniti ma evidentemente di origini italiane, decise già prima della guerra di venire a trascorrere a Roma un periodo di formazione, progetto che si realizzò per ovvie ragioni solo dopo il conflitto. Carone arrivò infatti nella capitale nel 1947 e vi rimase fino al 1951 lavorando e costruendo la propria formazione artistica attraverso l'incontro con artisti italiani e internazionali. Tuttavia, nonostante quel suo soggiorno italiano, durante il quale si era nutrito di esperienze molteplici, il suo lavoro appare oggi quasi dimenticato qui in Italia. Mi sembra perciò venuto il momento di un, sia pur breve, approfondimento della sua presenza a Roma, che ritengo possa avere un senso all'interno del mio lavoro e possa altresì andare a fornire un ulteriore tassello nella ricostruzione delle relazioni di scambio culturale tra Roma e New York. Come lui stesso racconta fu proprio a Roma, dove era arrivato sia come vincitore del Prix de Rome [183] sia con una borsa Fulbright, che comprese quale sarebbe stata la direzione futura del suo lavoro: tra i molti giovani artisti aveva infatti incontrato Sebastian Matta, che gli aprì gli occhi sulla vera natura del surrealismo, e che divenne suo grande amico.

L'artista cileno, abile e persuasivo conversatore, gli parlò a lungo e con entusiasmo di certi aspetti della poetica bretoniana – forse fino ad allora fraintesi da Carone - , e accese in lui una vera e propria passione per le scelte formali del surrealismo, per quella possibilità di 'astrarre' le forme dalla realtà inserendole in un contesto del tutto nuovo, un paradigma immaginario in cui fluttuavano entità ambivalenti tratte dal repertorio profondo e inesplorato della coscienza. A Roma ci fu così, per Carone, una sorta di illuminazione: nonostante egli avesse conosciuto i surrealisti a New York e avesse persino frequentato la galleria di Peggy Guggenheim, fu solo attraverso la lettura più libera

[182] Nicolas Carone (1917-2010). Per notizie complete siu Carone vedi il sito web : *http://www.nicolascaroneestate.org/*

[183] Carone aveva ottenuto il premio nel 1941 ma non poté venire a Roma a causa della guerra in " Oral history interview with Nicholas Carone, 1968 May 11-17 - Oral Histories | Archives of American Art, Smithsonian Institution". La parte della lunga intervista a Nick Carone che riguarda i suoi rapporti con gli artisti romani è riportata in Appendice.

e meno ortodossa del surrealismo offerta dal lavoro pittorico e dalle parole di Matta, che si aprirono per lui nuove possibilità creative ed espressive. Le influenze della personalità 'inventiva' - come lui stesso la definisce - , ed esuberante di Matta divennero così per Carone, dal quel momento in poi, essenziali sia nella pittura sia nella vita.

Matta in realtà si trovava a Roma un po' per caso, essendo dovuto fuggire da New York in seguito al dramma di Gorky [184]. Solo e amareggiato Matta cercava conforto e rifugio presso gli amici artisti e, alle volte, capitava che venisse ospitato nello studio di Carone, dove a lungo si intratteneva in conversazioni sulla pittura, catturando con il suo eloquio l'animo del giovane americano.

Gli anni romani furono dunque, per Carone, anni di lavoro intenso e forse tra i più creativi, come lui stesso ricorda. Ebbe anche diverse opportunità di esporre: nel 1949 alla Galleria Il Cortile, mentre l'anno prima aveva preso parte alla prima Quadriennale di Roma del dopoguerra, quella del 1948.

Nella lunga intervista riportata in appendice, il pittore italo-americano racconta inoltre di essere stato dirimpettaio di Pericle Fazzini, nello stabile di via Margutta; stabile nel quale soggiornò – durante l'estate del 1950 - anche Mark Rothko. Quell'edificio in via Margutta era di fatto luogo di vita e di incontro di molti artisti italiani e stranieri che crearono una vera e propria comunità di scambio culturale. Tanto è vero che, continuando nell'intervista, Carone racconta chi erano - dal suo punto di vista - , e cosa conoscevano dell'arte internazionale gli artisti romani di allora, naturalmente facendo riferimento ai suoi amici di via Margutta. Tutto sommato, dalle parole di Carone non appare un ritratto molto lusinghiero delle competenze dei nostri giovani artisti: davvero

[184] Matta era stato grande amico di Gorky e per certi aspetti aveva influito sul suo modo di dipingere. Quando Gorky si suicidò nel 1948, di quel suicidio venne incolpato Matta, che aveva una relazione con sua moglie. Matta divenato così improvvisamente inviso alla comunità artistica newyorkse, si rifugiò in Italia. Ciononostante la pittura dei due artisti rimane indissolubilmente legata, per intenti e per esisti Così aveva scritto Emilio Villa si Matta nel 1961: *" Da New York nel 1948, venne in Italia. Come alone, portava con sé i frutti del suo misterioso, stupendo sodalizio con Gorky; voci di tumulti biografici, di vicissitudini e di ambienti a noi ignoti, e, una volta noti, rivelatori di vite già emblematiche; e, infine, un fantasma carico di ideografie estasiate, cocenti, pronto a offrire e accogliere stimolazioni egermi. Fu il mio primo incontro con la pittura americana, alla radice proprio; e un trasalimento"*, in Emilio Villa, op.cit., 1970, p.37

poco informati su quanto andava succedendo nel resto del mondo. Di fatto solo alcuni, come Dorazio e Perilli, avevano una vaga conoscenza dell'arte europea e, stando a quanto racconta Carone, lo stesso Afro prima del 1950 non conosceva nemmeno Mirò. Vera o falsa che sia questa affermazione, quello che è certo è che gli artisti romani – per le ragioni che ho espresso in precedenza – sembravano orientarsi essenzialmente verso il cubismo: guardavano soprattutto Picasso e Braque. Tralasciando altre esperienze visive come il surrealismo o l'astrattismo non-geometrico.

20. Nick Carone, *Senza titolo 1948 olio su lino*

Probabilmente era proprio dagli artisti americani – che così numerosi sceglievano di venire nella loro città – che i giovani pittori italiani si aspettavano notizie e aggiornamenti su quanto stava avvenendo dall'altra parte dell'oceano. Soprattutto allora, quando cioè gli Stati Uniti stavano

diventando, senza più nessun ostacolo, uno dei paesi leader del mondo anche nella cultura visiva. Scavalcando, come abbiamo già visto, Parigi e la Francia.

.

21. Milton Gendel, *Gabriel Kohn, Nick Carone, Jean Purcell 1950*

Si può affermare infine che, forse in modo del tutto inaspettato, oltre alla frequentazione degli artisti italiani, fu proprio a Roma che Carone si avvicinò con maggiore interesse anche agli artisti americani presenti nella capitale. Divenne amico di Marca-Relli, incontrò Mark Rothko (in viaggio a Roma per la luna di miele) e frequentò Philip Guston, in particolare. L'amicizia con questi artisti si traformò anche in affinità di intenti poetici e di esiti formali, tanto che, quando Carone tornò a New York nel 1951 partecipò con molti di loro alla leggendaria "Ninth Street Exhibition" (21 maggio -10 giugno 1951) organizzata da Leo Castelli nella Stable Gallery di Eleanor Ward: situata in un edificio in demolizione sulla Ninth Street per l'appunto. La mostra è divenuta celebre nella

storia dell'arte perché considerata una sorta di spartiacque nella situazione artistica newyorkese dei primi anni Cinquanta. Una mostra che contribuì alla nascita della nuova avanguardia americana.

Un altro artista americano presente a Roma alla fine degli anni Quaranta era Philip Guston. Sappiamo infatti che Philip Guston soggiornò a Roma tra il 1948 e il 1949 come *fellow* – cioè vincitore del *Rome Prize* - dell'American Academy: all'epoca Guston era ancora un pittore figurativo e in Italia veniva soprattutto per guardare i maestri del passato. Il suo interesse per l'arte figurativa arrivava però anche al presente: Guston infatti era affascinato dalla pittura di Giorgio De Chirico, per il quale aveva una sorta di venerazione. Guston poi aveva conosciuto Marca-Relli in America durante i progetti realizzati per il WPA (Work Projects Administration) dal 1935 al '39, ed è facile supporre perciò che, una volta a Roma l' 'amico Conrad' , lo coinvolgesse nelle sue frequentazioni e forse anche nelle sue convinzioni sulla pittura[185]. Ospite dell'American Academy dal 1946 al 1949 era anche Salvatore Scarpitta, un pittore italo-americano che ricercava il suo linguaggio espressivo nelle forme astratte, e che era amico di molti artisti italiani.

Un breve cenno va fatto ad un altro artista americano che spesso soggiornava a Roma, anche se non vi abitò mai, e che fu grande amico di Gendel, Bayard Osborn (1922-2012) . Di lui Milton scrive nel suo testo "Rievocando un clima della scultura americana*": " Le opere di Hare, Louise Bourgeois e Osborn riecheggiavano le libere forme delle pitture di Tanguy come i sostegni e le grucce di Dalì, senza figura da tenere in piedi"* [186]

Figlio di Peggy Osborn , molto amica di Mogouch la moglie di Arshile Gorky, Bayard veniva da una famiglia di artisti: suo nonno disegnava lampade per Tiffany. La sua amicizia con Milton risaliva agli anni newyorkesi e quando Gendel lasciò l'America, Bayard prese in affitto il suo appartamento al 4 di Fifth Avenue. Nonostante non fosse un artista di primo piano Bayard era molto

[185] Vedi catalogo mostra *Philip Guston Roma*, Museo Bilotti, Hatje Cantz Verlag, 2010

[186] *Rievocando un clima della scultura americana*", in *Scultura in America.* Catalogo mostra, Museo MUSMA, Matera. Roma, 1990.

introdotto nell'ambiente artistico di New York e anche quando veniva a Roma frequentava i salotti internazionali.

In una lettera alla madre, datata 20 novembre 1952, Gendel scrive: " *The last night Bayard and Guitou were in Rome we all went to a big dinner given by Dorothy Norman for the Zevis Alberto Moravia, Ignazio Silone, and Carlo Levi. The Indian Cultural Attaché was also there and Truman Capote came for a while"*.[187] Dorothy Norman, scrittrice e fotografa, era stata molto amica di Alfred Stieglitz, nonché in seguito la sua amante, e fu la prima a redigere – nel 1960 - una biografia del grande fotografo tedesco-americano, collocando a pieno titolo tra gli 'artisti'[188].

Nell'agosto del 1954, a conferma del continuo flusso di americani a Roma, Gendel scrive alla madre dell'arrivo di Eleanor Ward, direttrice della Stable Gallery e del critico d'arte Clement Greenberg **:** due personaggi chiave della rivoluzionaria scena artistica newyorkese**.** Greeneberg, scrive Gendel, '*è arrivato con una ragazza che ha la metà dei suoi anni*!': si trattava di Helen Frankenthaler, che diventerà a breve pittrice e moglie di Robert Motherwell.

"*Clem*, - racconta ancora Gendel – *appears more interested in Roman high life than in Old Rome*" , confermando come una delle ragioni del fascino di Roma fosse proprio la piacevolezza della vita notturna, quella che di lì a poco verrà chiamata la 'dolce vita'. Ma più avanti Gendel accenna anche alle parole un po' amare che Greenberg riserva all'ambiente artistico newyorkese, lamentandone la frammentarietà : "*He says New York society has become increasingly fragmented; fewer parties, more cliques and small groups; diminishing contacts (…)"*[189].

Queste brevi frasi ci svelano situazioni di vita vera e vissuta: difficili da trovare nei libri della storia dell'arte 'ufficiale'. Se è vero che quegli anni furono fondanti per la costruzione di una pittura 'esclusivamente' americana, in grado di competere con la grande tradizione della pittura

[187] Archivio Gendel, Roma

[188] Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz An American Seer*, Aperture Foundation Inc. 1960

[189] Da una lettera alla madre , 7 agosto, 1954, Archivio Gendel, Roma

europea, tuttavia l'atmosfera che si respirava a New York non era priva di freddezza e di forti competizioni tra gli artisti. Per i protagonisti di quei momenti, il lato umano dei rapporti, delle relazioni sociali, e la facilità della vita bohèmien, cominciava a sgretolarsi, in favore del successo economico e della notorietà personale, successo che non a tutti arrideva. Ecco dunque perché Roma, come ho già scritto, poteva diventare attraente.

Altri protagonisti del mondo dell'arte internazionale passavano spesso per la 'città eterna' e vi soggiornavano: tra di loro il pittore americano Ad Reinhardt che vi trascorse alcuni giorni nell'agosto del 1957. Così scrive Milton alla madre "*In the usual influx of summer visitors, Martin James and Ad Reinhardt were included. They brought me and some cigarettes, and we had dinner together in Piazza Navona* [190] . Ancora il poeta e mercante d'arte Stanley Moss, di cui farò cenno anche nei prossimi capitoli. Non ultimo il vecchio amico di Gendel a New York Friedrich Kiesler, lungamente citato in una lettera del 1 giugno 1961.

Per concludere ricordo anche la presenza del celeberrimo storico dell'arte e poeta inglese Sir Herbert Read[191], grande frequentatore di Roma , di cui Gendel fa un delizioso ritratto in un'altra lettera alla madre del 20 aprile 1955.

Herbert Read era anche molto amico di un'altra grande amica di Gendel: Peggy Guggenheim.

A lei e al suo rapporto con Gendel è dedicato il prossimo paragrafo.

[190] Da una lettera alla madre 12 agosto 1957, Archivio Gendel, Roma

[191] Sir Herbert Read (1893-1968)

APPENDICE

La lunga intervista qui riportata è stata pubblicata in parte sulla rivista Amerikastudien / American Studies 2011, Vol. 56, No. 1, nell'articolo di Giovanna Micconi, Ghosts of History: An Interview with William Demby .

L'intera intervista, inedita nella sua totalità, mi è stata gentilmente inviata da James Demby, mio cugino.

Ghosts of History: An Interview with William Demby[192]

Born on Christmas Day 1922 in Pittsburgh, William Demby moved with his parents and siblings to Clarksburg, West Virginia in 1941, where he enrolled at West Virginia State University. A cousin of Benny Carter, Demby used to play in a Jazz band while in college. He was drafted into the Army in 1942, serving in Lieutenant General Mark Clark's 5th Army artillery division in North Africa and Italy. After graduating from Fisk University, where he studied on the GI Bill, he returned to Italy in 1947 and lived there for almost two decades, working as translator of Italian film scripts into English, and starting his own career as a writer that reached a first high point with the publication of Beetlecreek in 1950, praised by Edward Margolies and Robert Bone, among others. Bone wrote: "Demby writes well, and in a functional, not merely decorative, sense. His style is appropriately realistic [...] but literary realism is only a point of departure [...] transformed by an active imagination in pursuit of higher ends" (The Negro 195). Demby married Lucia Drudi, a translator, and they had one son, James, who became a composer. While in Italy, Demby came into contact with some of the most influential Italian artists of his time, and, on one occasion, cooperated with Roberto Rossellini as assistant

[192] The interview was conducted at Sag Harbor, NY, in the house of William Demby, on July 12th, 13th, and 14th 2008.

director for the dialogue in the film Europe 51. In 1965, Demby returned to America and published two more novels, The Catacombs (1965) written while he was still living in Rome, and Love Story Black (1978). Bone argued that The Catacombs is "a product of the Space age [which] has probed the outer limits of contemporary consciousness" (William Demby 127), and, asking for a "search and recovery operation," lamented the fact that The Catacombs "orbited briefly, encountered a thin cultural atmosphere, and parachuted soundlessly into a deserted sea" (ibid). Love Story Black, instead, received very scarce critical attention and faded almost entirely from any literary radar.

From 1969 to 1987 Demby was English Professor at The City University of New York. After the death of Lucia Drudi in 1995, Demby recently remarried with Barbara and is now living in Sag Harbor, NY.

How was your childhood in Pittsburgh?

In Pittsburgh we lived in an area in which our neighbors were mostly emigrants from Europe, and we seldom saw colored people unless we went downtown to the Episcopal Church; it was like going to a foreign country. In my communion class there were only Negroes, all of whom were far more worldly than I was since they all came from the segregated Negro community of Pittsburgh's Hill District. They were the ultra-sophisticated and rich sons and daughters of wealthy Pittsburgh doctors and lawyers. Together with them I learned and memorized all of those elegant but obscene jingles called "the dozens" and I began assuming the proud sophistication of the hipster, wore zoot suits and a porkpie hat, and began carrying my saxophone around with me out of its case, cuddling it like a jaded hipster! Like so many Negroes of those days, I instinctively assumed multiple personalities and multiple masks and I realized that to survive the stress of multi-identities you had to become resigned to becoming more than one person. Back then I wasn't yet conscious of being black. I was more conscious of being "Hip." At least once a week I'd go to the Carnegie museum, which was almost ten or twelve miles away from home, to wander through the

galleries and gaze for hours at the works of the Italian artists, modernists like Giorgio de Chirico[193]*. So feverish had my lust to be creative become that I even began to paint my own versions of the abstract masterpieces I had seen in the museums while dreaming of the day I could go to Europe and become a master myself. I felt I could transform into anything I wanted: a writer, a painter, Joe Louis!*

When did you and your family move to Clarksburg, West Virginia?

My family moved to Clarksburg in 1941 because the company for whom my father worked, the Hope Natural Gas Company, opened their new offices there. We were about to move to a Southern town and it wasn't clear yet how the family would have adjusted to its more restricted racial environment. As it turned out, as soon as we arrived, the family had already become some kind of small-time celebrity because my father was a Negro working for the most prestigious company that had ever set up their headquarters in that small provincial mining town. As a result my brother and sisters and I almost immediately enjoyed a number of unexpected perks and privileges, not the least of which was a huge gothic mansion to live in. That's when I began to realize that living in the South, even in the South of West Virginia, was going to be not unlike the exotic experience of going to a circus, where rule number one was to suspend all disbelief and settle back to enjoy the endless procession of "grotesqueries!" It was also the beginning of a life lived among Negroes.

Was it as a soldier that you first went to Europe?

I guess I was eighteen, maybe nineteen, when I went into the army and in a matter of months I found myself on a train headed for Oklahoma where I am being trained for the war on how to operate an artillery piece and how to ride a horse. Then word comes down that we are not going to be horse cavalry and that we were going to be taught how to drive the brand new 6x6 trucks from General Motors when we get to North Africa. Suddenly we are landing at Naples, that had just been bombed, and we have our overloaded backpacks strapped to our backs, and are

[193] Giorgio de Chirico (Volos, Greece1888 - Rome, Italy1978). One of the founders and main exponents of the artistic movement of metaphysical painting ("De Chirico, Giorgio." *Treccani.it*).

struggling to keep our balance on the floating pontoon walkways and try our best to keep from falling into Naples' bay. Everything was destroyed on the outskirts of Naples. I've never seen such wanton destruction, a ghostly landscape of broken buildings. For almost three days and three nights we inched our way north under almost constant bombardment and finally we found ourselves at the tail-end of the column of General Clark's 5th Army that is about to enter the Eternal City. But we didn't have a mission yet, so we just parked by the side of the road and watched the show. It was clear that we were not going to be fighters; we were Negro troops. There was only one fighting unit; my brother was in that one, the 92nd division. I was disappointed at first, but after a while I understood that it is better to be alive during wartime driving trucks; that was my war experience. But that does not mean that I did not see all the devastation around me, or that I did not see dead bodies.

And racial segregation! There was plenty of it but I never let it get under my skin! The fact was that the military had to produce in a hurry cohesive units that had to think like an individual. In modern society, when you have to mobilize very quickly, the army ends up reflecting the social problems of society at large and during World War II there hadn't been enough time to heal the wounds of segregation in the short time each commander had to train his troops for battle. And maybe it was just as well that the commanders gave up trying because for those of us who were black, or colored as we were called in those days, we did not even know or trust each other, so great and extensive was the racial divide between one black soldier and the other! Only in the army could black people of all different cultural groupings and backgrounds live together and slowly begin to know each other, people from the South and people from the North.

What did you do when you came back from World War II?

I had to finish college and as a war veteran I didn't have to pay anything. At the time I had a sister who was going to Fisk University and for that reason my brother and I, after buying some new clothes with the money we got from the Army, said "Let's go down and visit our sister!" Fisk was different. Everything that's said about Fisk is true. It was truly an elite college with lots of great professors, especially in the arts; in fact many of the Harlem Renaissance survivors still

taught there. Aaron Douglas was there, Arna Bontemps was the librarian, John Work was the choral music director and was in charge of the Fisk Jubilee choir. Fisk was loaded with all this history and haunted by the souls of all those famous black intellectuals who had taught or studied there. Those were the golden years, girls, jazz, existentialism, and lots of trial-starts at being a writer!

After you graduated you decided to come back to Italy, this time to stay. Why did you choose Rome out of all the possible places in Europe?

It was 1947 and this time I was on my way back to Europe to become an artist. I took the train from Naples and went to Rome where I was going to start my new life. I had only one suitcase with me, filled with snappy new artist clothes. For some mysterious reason the smart-ass urban sophistication of Paris never appealed to me, I was bent on going to Rome from day one! I had been there during the war, I could even speak a smattering of Italian, but I had not been able to enjoy anything because there were so many gawking soldiers crowding the streets looking for pussy that you could never enjoy the classic sights! It was a good thing I went there because Rome had become the most important place to be in those years. Paris was all right, but to my mind it was for art and literary poseurs while Rome was for the gritty life of the pure artist as depicted in Roberto Rossellini's films! The first people I met in Rome, apparently casually, were all those young people who during the war had been in some relationship with Allies' military intelligence. When I landed in Rome I had nowhere to go, then suddenly this guy who had been on the train with me said: "Come with me to the Pensione Lampo." The first thing I know is that the next morning someone was waiting for me downstairs and introduced himself: "Hello, my name is Alex Randolph. Are you staying here?" It turned out he was an ex intelligence agent from World War II, who had parachuted into Yugoslavia with Winston Churchill's son. He lived in Venice and had a wonderful palace, Palazzo Dario. We became lifetime friends. I told him I was going to be a writer, and he said "Yes, yes, I understand," [laughs] and the first thing I know we are living in an artist commune in Via San Teodoro, in the house that belonged to Wolfgang Frankel, who was a German who had lived in Rome with his family all during the war. Now,

these are the first days after the war and suddenly I had an enormous group of friends, including Bruno Zevi[194]*, Renzo Vespignani*[195] *and his wife Graziella, Citto Maselli*[196]*, then friend and assistant of Michelangelo Antonioni*[197]*, Elio Petri*[198]*, Mauro Bolognini*[199]*, Lucio Fulci*[200]*, and all the other painters and artists of the group of Irene Brin and Gaspero Del Corso, owners of the Galleria dell'Obelisco. All these people were just beginning to emerge as the prime movers of the new artistic movement described as "Neo-Realism." Before long I began seriously to work on Beetlecreek and, almost magically, I was living the life of an artist. So convincing was the circle around me and my sudden immersion and acceptance as an artist into Europe and its revolutionary post-war culture that Beetlecreek almost seemed to write itself. I had also begun to make a good living as a travel journalist and social commentator for many Italian weekly and daily newspapers, including Epoca and L'Espresso, as well as being a translator and adapter of film scripts for the new wave of socially conscious and leftist filmmakers, including Michelangelo Antonioni and Roberto Rossellini*[201]*. Little by little I learned who was who and we were all one*

[194] Bruno Zevi (Rome,1918 - 2000). Italian architect, professor, critic, and historian of architecture, founder in 1945 of the APAO (Association for Organic Architecture) and editor since 1955 of the journal *L'architettura, cronache e storia* ("Zevi, Bruno." *Treccani.it*).

[195] Renzo Vespignani (Rome, 1924 - 2001). Italian painter and illustrator. His painting career started with documenting the horrors of World War II, and then moved towards a more expressionist stance ("Vespignani, Renzo." *Treccani.it*).

[196] Citto Maselli (Rome, 1930). Neorealist Italian film director.

[197] Michelangelo Antonioni (Ferrara, 1912 – Rome, 2007). One of the most significant Italian film directors of the post-war period. He was internationally acclaimed and recognized after directing *The Outcry* (1957) and *The Adventure* (1960). *Red Desert* (1964) won the Venice Golden Lion, and *Blow-Up* (1966) won the Cannes film festival ("Antonioni, Michelangelo." *Treccani.it*).

[198] Elio Petri (Rome, 1929 – 1982). Italian film director, screenwriter, and documentary maker. He won the Oscar for best foreign language film in 1970 with *Investigation of a Citizen Above Suspicion* ("Petri, Elio." *Treccani.it*).

[199] Mauro Bolognini (Pistoia 1922 – Rome, 2001). Italian film director. He cooperated with Pierpaolo Pasolini in the direction of *La notte brava* (1956) and *La giornata balorda* (1960). *Metello* (1970) is said to be his best film ("Bolognini, Mauro." *Treccani.it*).

[200] Lucio Fulci (Rome, 1927 – 1996). Italian film director, actor, and screenwriter.

[201] Roberto Rossellini (Rome, 1906 – 1977). Italian film director. His most famous film, *Roma cittá aperta* (1945), is what made Italian neorealism known to the world ("Rossellini, Roberto." *Treccani.it*).

happy messy family. In those days we spoke of ourselves as being part of an ambiente, in which every door was open and I never worried about survival because everyone wanted me to finish my novel.

In Rome I was also beginning to move away from Americans, not for any political or racial reason, but because I was being lionized as a black writer by the Italian intelligentsia of Rome. When I met my wife, Lucia Drudi, I also had to be in her circle. This was called the left "bene," and naturally the American embassy, who was always seeking out the brightest and the best, was supportive of this group. There was a cult of the left that everyone wanted to embrace; you wouldn't see anyone trying to be a fascist, or coming around and dressing in a black shirt. At the same time, though, Mussolini's family was still there; I even played jazz with Mussolini's son[202] *once or twice. It was all one big family; the war was over, "vogliamoci bene*[203]*" was what the people said. There was no political rancor. The one lesson you learned was the lesson of history—whatever prevails is the right thing! Idealism was almost a sin like masturbation. The social stance was skepticism, or what later on became called hipness, and everyone was serious. And what constituted being serious now was the culture of the left.*

Living in Rome has also been the reason why I have always been in trouble with other Negro intellectuals. Living in Italy was different than living in Europe; the contradictions of European life were being faced very rapidly one after the other, but the concentration camps of Nazi Germany and the holocaust were not the same thing in Italy. Italy did not share that experience. It had other problems; for example, what to do with the colored people in the colonies. What people were interested in was that I was always an unusual person in Italy, I was a Negro in a country where there were no longer any Negroes, I was an intellectual when you did not become an intellectual in the way in which you became an intellectual in other countries, just by talent. You had to be promoted to be an intellectual, and to be accepted, and to be able to write articles, sign books, and things like that. I was promoted very hastily, and the reason for that was that the

[202] Demby here probably refers to Romano Mussolini, the fourth son of Mussolini, who was a renowned Jazz pianist.

[203] An Italian expression that literally means, "let's all love each other."

American government had just come back into European politics and had brought a lot of people in Italy: a new ambassador, and Henry Luce and Clare Boothe Luce. Time Magazine and Life Magazine were new, so they commanded everything. And I was fitting into the scheme of things, and they helped my career, I am sure, behind the scenes. My career came very fast, abnormally fast, and was a literary success, but I deserved it. Fortunately my works are still alive and I am still creating, and those days are long gone past.

Is it during your time in Rome that you spent some time in Salzburg?

Yes. There I met Gottfried von Einem, at the Salzburg Festival, when Dantons Tod had its premiere. It was 1947 and the reason we were there was that Alex had the power to certify whether this or that Austrian person had been "de-nazified" or not. While there I was having an affair with a certain Salzburg lady whose name and identity I shall not divulge [laughs]. Having an affair in those days was part of the liberation process, and I suppose that in Austria, which had lived under Nazism, having an affair with a handsome young Negro could be described as a form of "de-nazification." In fact, the Austrian woman we were there with had been in a close relationship with Hitler, as who knows how many of the other lovely women frolicking there on the terrace had also been. My presence as an American Negro only added spice to the "de-nazification" frolicking. There I saw how American racism wasn't true; it was just class prejudice for economic advantage, or it was backwardness, it was ruralness, it was lack of education, but it was not a real thing, historically. Otherwise how could I be in Salzburg, sitting underneath the mountain where the lady over there used to go to ski with Hitler, and they are coming on to me? They want me to get naked with them, we were all naked, and frolic with them. And what does that say about sex? The woman who had had sex with Hitler called me "the chocolate moor." When I think back at that I still get uneasy because I didn't know what I was doing then. There is obviously something going on in the world that is not black and white, it is not American racism; in America we tend to attribute psychological and sociological situations to racism. When I went to Africa I knew I was a black man; I was so at home in the court of Haile Selassie that I was almost hitting him on his back! I felt comfortable, I was there where I

belonged! And when he sent me to the bishop, the head of the Ethiopian church, he said: "You are one of us!" And I believed him, and I embraced him and ...that was the purpose of my life. That was a long time ago.

How did Fascism, how did news of the Holocaust reach you and affect you?

The symbol of evil came into our life through Joe Louis and Max Schmeling's fight, the black champion against the Nazi German. We were for Joe Louis, running up and down the streets, but we didn't know what that was really about. When the Zeppelin glided across our vision, in the neighborhood, it was a symbol of Nazism that was almost benevolent, because the first days of Nazi Germany were benevolent. We kids never forgot that symbol. But it actually was from my best friend Ibrahim Bluestone that I learned about the Holocaust and about these big and terrible things that were happening in the world. Along with him I began to think as an adult; I did not think of myself as being only a Negro, in the sense of being a victim of society, and with him I understood deeply what before I could only read in the Sunday Edition of the daily newspapers: the Nazi persecution of the Jews. Later on, the fascist racial laws really terrified me, because when they are talking about segregation in the U.S., they are not talking about that! What colored people said about racism in the 1930s is what they would be reading in the newspapers. Most black people didn't know what racism was, they called it racial prejudice, and racial prejudice included, for example, that my sister couldn't stand the Germans that lived across the street. But that was not racial. When you got to Europe you got the big racial thing, because racial laws in Europe were the racial laws of Hitler and Mussolini. I was just one generation away from racial as defined by those racial laws, and it blew my mind! It terrified me. It had never occurred to me. It was possible to be an American Negro and not have any knowledge of the holocaust at all and that was the most astounding thing in my life. American slavery was closer to animal husbandry than it was to the extermination of a people. It was keeping people alive for the purpose of reproduction, so you could have intelligent animals that could do field and house work, or work like most Americans were working in the rest of the free America. In the frontier they were living a harder life than the slaves were. That's a big difference from the

extermination of a people; that was a philosophical abomination in the history of mankind. But people constantly equate the two, and this is where the writing of black Americans is in constant trouble. Why do black Americans complain so loudly about their racial plight when there are racial plights all over the world, of all colors, even for the Jews in America, that are so horrible in comparison? Why are we privileged to talk elegantly about our racial problems and then we loathe to talk about the holocaust, one of the major abominations having to do with race in world history? This troubles me, you know. So what are we really doing, what are we talking about in black literature? We are talking about injustice, we are talking about a civil status, but if you travel and you are living in another civilization, culture, and another political world, you see that there have been people in Italy living with the status of Negroes but who are not Negroes. In America we had no liberating holocaust, the real diabolic evil. We had nothing like that, slavery was not like that. When I got that consciousness, I started making that criticism to myself. I couldn't make it to anybody else because I would sound like a fascist or some kind of intellectual deviant, not accepting the clichés about the evils of slavery, etc. Look, I am an American and I am supposed to know evil, I am supposed to believe that American racism was the evil of the world, that slavery was one of the greatest evils of our time. But then I hold this newspaper with the racial laws of Mussolini in my hands! And now we know what those racial laws led to. All my life in Europe has been lived amidst people connected to the most violent historical event of our time. Ghosts of history!

Why did you decide to come back to the States?

I came back to work, to become part of the literary world that was here, to remind people that I was still alive. You have a long life; you can't stay away from a country too long. You can't be like Ezra Pound; you can't stay forever in Italy because you lose your identity. You know, there is no place called home anymore, in the Romantic sense; it's mostly the books you read and the associations you meet casually. If you watch insects, they go back and forth, and every time they do that, they are constantly accumulating information, and that's what modern man does. We are gathering information here and there, and it's that body of information that has the effect of

making us what we are; most of us are living in the world rather than in one place. Some of us don't want to believe this. That the reality in which we live is almost without an end may be an intolerable thought to modern men. You want to think "I am this." Eventually we will feel more at home in the world. But as long as it is necessary for our survival, we will continue to have these skins, and boundaries, and things that we think are making our identity. We are not anywhere specific anymore, nor are we any one thing anymore, and I don't know if we are ready to handle it. I think we are like ghosts, and we long for solidity, for flesh, to feel that we are indeed real.

How does writing become part of your identity?

When you have started a work of fiction, it is with you all the time; you are haunted by it and you are a little bit frightened of it; whatever it is you are doing, you are excited because you have constantly new intuitions. This uneasiness continues all the time that you are writing, a time when I am not very pleasant to be around. In the age of the computer it's a little bit easier because the computer provides you with a space that is pure thought and creation. So you don't feel as alone as you used to with a typewriter and a piece of paper. The various functions of starting the computer comfort you and by the time you have turned it on you are not where you were before. You are now in a space where your mind, your memory, and your thinking are located and you take a deep breath and begin to write from the last thought you left on the computer. During the night, almost certainly, my subconscious has continued living the experience that I had been writing about, and very often, as I go through the ritual of waking up, a first sentence has already formed in my mind; it's not exactly a sentence, but it is the connection of the thought or physical action that is taking place in the story where I left it off. The problem then becomes not what to do, but what, if anything, has changed. Have you secretly, surreptitiously, changed the ending of the novel? Or will the people who were going to be dead, be alive instead? Are there new people snooping around and clamoring to be heard? It's like a secret army that is

mitigating your doing against what you want to do. What you are dealing with as you write is infinite possibilities.

How autobiographical a book is Beetlecreek?

Beetlecreek is a story of childhood. I was just writing about some of the excitement and spiritual torment I felt when I was growing up as a teenager in a mixed neighborhood. I grew up in an America where we were always seeing who was the toughest guy. Joining a boys' gang was the underground life that all of us had because we were always out to play while our parents were working very hard. During the day we were running wild in the woods where we made our own moral universe. Beetlecreek has a lot of that in it. I wrote the novel while I was in foreign cities; I was in Salzburg, in Rome, and suddenly it all came together in a palace in Venice[204]*; and the first thing I know is that I had finished a novel!*

In Beetlecreek there seems to be no clear landscape of good and evil, making it hard to judge the characters ethically.

Beetlecreek is a disturbing novel because it is the real landscape in which we are forced to live everyday and that determines the limitations of humanity. We only feel emotions when we are able to artificially create symbols of good and evil, or better and worse; we need them in order to learn. We don't find them in everyday life, and every time we get in a situation like Nazi Germany and the holocaust, we understand how exceptional and artificial that is. Everyone that talks about the holocaust says "But they were such nice people, how could they do it!" And then you have to say that we are all capable of that, and no one wants to hear that message. For that reason no one wants to be thrilled by Beetlecreek; you read it with a horrid fascination, but you don't want to believe it. You want to believe that there are good guys and bad guys, and you want to see the bad guys destroyed by the good guys.

Is Beetlecreek an existentialist novel?

[204] Demby is here referring to Palazzo Dario where, at the time, he was living with Alex Randolph.

The existentialist interpretation of my work is the one coming right out of World War II when we couldn't attribute absolute guilt anywhere because it would blow back into our face and make us impotent. The moment we say that Nazi Germany was the absolute evil, then we have to say that humanity is inherently evil, and that paralyzes us and makes us not human. We had to see, and this is what I think Beetlecreek tried to do, that the roots of Nazism existed in all of us. Existentialism is a philosophy that tries to interpret that reality and accepts the impossibility of any interpretation as being satisfactory. It has given us one of the best ways to look at literature. It's a weapon that we can use, but we must use it carefully, we must not be carried away, we must not become overly enamored of it, because it is a method that admits the existence of booby traps all along the way once you try to use it in a way that it was not designed to be used.

Who is the character Bill Trapp?

Bill Trapp was someone who had been to the war. He had been in the wars of the culture, the wars of the world. He was a carnival man, he had seen everything, he was like the Wizard of Oz, the bringer of outside knowledge who the other boys wanted to destroy, while I wanted to protect. He represented a world of mystery. At the time I was writing Beetlecreek, many of the people coming out of the war were pederasts in Rome, and I was aware of it and expressed it in the novel. In all of the books that had to do with life's pleasures there was always an older man who was an agent of wisdom for the young boys.

Bill Trapp was called like that for two reasons: the Trapp Family Singers and the middle class trap that was produced from the ideal presented by the Trapp Family Singers. They represented these idealized Austria and Germany, where everybody was singing everyday; I wished my family was like that and when I went to Europe I looked for that. But then there was historical reality! And this was in my subconscious when I wrote Beetlecreek. I associate the gang of boys with fascism because, growing up, boys and girls want to belong, and that's what fascism is all about. Beetlecreek is a symbol of that. From that wonderful vision of European middle class life to the holocaust, this novel touched all of those themes and showed how a holocaust could come again.

How was Beetlecreek received?

In the 1950s what everybody was looking for, if it was a black novel, was Richard Wright. No one was thinking about a Marcel Proust in Beetlecreek and people did not suspect that a black writer could be so sophisticated and could have had, in a very short time, so many experiences that he was very quick to understand in a metaphysical way. The accusation that I mostly heard was that Beetlecreek was effete and that it didn't attack the problem of being black.

Effete in the sense that it represented homosexuality?

You see, homosexuality was so deeply rooted in the black experience that almost every black man must have had gay experiences. I would imagine that the reason there was such an outcry against writers writing gay or effete books like Beetlecreek was the uneasiness about the knowledge that there was so much gay life hidden in the black world coming out of slavery and evolving into middle class life. When I worked as a waiter, the headwaiters were always gay, and in the Jazz orchestras there was always someone who was gay and who had the power of organizing, or keeping the accounts, and so on. In black popular language there were always references to being gay. I can say that I was not afraid of being gay, but I was what I am. During the war, when they were putting together Negro regiments, they weren't as finicky about someone being gay as they are today, so we had a gay person in our regiment. In the black world homosexuality was associated with a kind of machismo, gay men were supposed to be very macho, super macho, and held many of the arcane secrets of the black struggle. In Beetlecreek I was probably taking advantage of this knowledge and of the sensitivity and heroic nature of the gay and intellectual world in Italy after the end of World War II. Many of the intelligence's achievements were carried on by gay people who were in fascism; Mussolini's son-in-law was gay[205]*. There was a great deal of gay dynamics both in the fascist and in the anti fascist worlds, and certainly in the communist and Christian democratic worlds. We talked about it all the time. The new political parties of Rome were all presented to me in sexual terms; Giulio Andreotti had this lover, this*

[205] Demby here probably refers to Giuseppe Negri, also called Nando Pucci Negri. He was married to Anna Maria Mussolini, one of the two daughters of Mussolini. However, I was not able to find any reference that could confirm whether or not there was any voice circulating at the time regarding his alleged homosexuality.

Christian democratic ministry had this other one, then there was Visconti's boy and Zeffirelli; everybody's life was lived in terms of sexual statements.

Why didn't you write the black novel that you thought everyone expected a black writer to write?

Because I was not exactly any longer in the trajectory of a black writer; I was living in Rome and I was exposed to that world. I couldn't write a hawkish, black old motherfucker novel; even Richard Wright after Black Boy didn't write another book like that. You have to write novels that reflect the social milieu in which you are living, otherwise you are writing a commercial novel meant for a certain public. I had the luxury of looking at my earlier life in America from the exasperated literary outlook of Rome. At the same time though, Beetlecreek came out in 1950, when they were discovering Jimmy Baldwin, who would soon be writing aestheticized novels about love affairs, and Richard Wright, who had started his career writing really Marxist novels. I was the hippest of all these writers, and I think my writing is one of the best of the fifties. When Beetlecreek was published I came to New York and some friends of mine, Elsa and Fabio Rietti, had me stay at the house of Margaret Bourke-White, who was a Times-Life photographer. During my stay there, Arna Bontemps called me up and said: "Langston Hughes is here. Come with us to Carl Van Vechten's place, so you can be photographed as a member of the Harlem Renaissance." And that's the last photograph Van Vechten took of anyone connected to the Harlem Renaissance. I was the end of the line.

Fifteen years after Beetlecreek you published The Catacombs. What made you decide to write a novel that, stylistically, is completely different from Beetlecreek?

When I started writing The Catacombs I couldn't get a hold on the novel; my scope was too big. At the time, the movie industry was what I was usually making my money from, translating film scripts very quickly, overnight. But by doing that I had also lost all control over any ideas I had about the nature of literature. I must have translated hundreds and thousands of them; my mind was always filled with the imagination of other people. So I decided to write a novel where I

could do what I was doing in the movies: have a theme, a soggetto, follow the day's news, and accept the daily torture of writing not just to produce, but for the metaphysics of what I was doing. There is no shape to anything; the shape comes in the doing. The form is going away and the only thing that remains, that we can be sure of, is the writer who is doing this. And so, every day, I would get up, read the headlines, see a new story that I thought was interesting, and then start writing. It would all be mixed in with the story in The Catacombs, with the Count and Doris who would have to react to what was going on in the world, just like I, the writer, had to react. This went on for almost two years.

Religion is a theme that permeates the novel. Is this because it was a big part of your life in Rome?

In all of Europe there was a new philosophical undercurrent of religion. A good friend of the Pope Giovanni was Jean Daniélou, the French Jesuit philosopher. He came to our house and we had long talks. Everybody was interested in religion and various forms of religious awareness and sensitivity permeated the whole Roman scene. In the intellectual group I was in, however, they had this liberal tradition and they kind of pooh-poohed religion; nevertheless, they were talking about it. The Vatican created a great religious feeling which was visual. It was all a mixture, as Catholicism is, of aesthetic, beauty, the dramatization of beauty, glory, and religious concepts, and a kind of symbolism, which my generation coming from the U.S.A, especially the ones who were Episcopalians, really appreciated.

Who is the character Doris in The Catacombs?

Doris came to me and tells me stories. I looked upon her as a kind of Beatrice in Dante, she was a muse. But the Doris I often talk about in the novel is also a stock character in Italian social life, a black goddess, or the black woman who is easily available, the woman who comes from colonialism. Her function in the novel is to be the foreshadower of the racial revolution we were getting signals of in the news accounts reported in the novel.

And what about the Count, the only Italian male character?

The Count is a traditional figure in Italian folklore; a young man who has fine manners, always sitting at some café. It's the most common vision of the Italian man, the fatuous young man of the tourists' imagination, that's what it was; very well mannered and giving attention to women in ways that American men don't. He is the Count of the Italian movies who attended to the needs of foreign women mostly, and who had some kind of respected position, usually a clerk in a bank, or a manager of a FIAT subsidiary. And they always wore a grey suit! I, too, had bought a grey suit, which I had until recently, with a silk yellowish shirt and grey tie; all the Counts wore that! [Laughs]

The Catacombs seems to draw on specific cultural and historical events, for example, the television program Il Signore delle 21, with Louis Armstrong and Ella Fitzgerald. Did you take part in that show?

Yes, I was there! They called me at the last minute to be assistant Master of Ceremonies. People didn't know who those jazz musicians were; Jazz was known among the elite but not by the general TV audience, so the producers of the show begged me to come to introduce these jazz musicians to the Italian public. I had the brilliant idea to say "Hey Louis, what's Harlem?" And I told him that when I asked that he should say "Harlem is ..." and then start playing. It was very successful. Louis Armstrong and Ella Fitzgerald were happy to see a black guy on European television and they were even happier when then they found out that I was a writer, and that I was a cousin of Benny Carter, who was the idol of all the black show business people. It was like a strange, offbeat homecoming, and we were all there for the immense and limitless Italian audience. If you look at our faces, we were radiant, making jokes with each other made up of posture and action, words and sentences, and things like that. To them I was an early example of the Civil Rights revolution having transformed the racial situation in Italy. This made a tremendous impression on Louis Armstrong.

When The Catacombs makes reference to the Freedom March, why is your tone detached?

My father and I marched in the Freedom March, it was miles long and, well, there was nothing to do. You just had to be there, the thing was to be in the march. It was like a Beatles' event. It was like Woodstock! You just had to accept the humility of just being there. It was a great moment. I will never forget it. It must have been like being on a pilgrimage in the Thirteenth Century. And there were miracles–the miracle of Martin Luther King's speech, the speech that has become like a biblical condemnation, the voice of God. I can still hear it in my ears, you know. I hear it ringing from place to place.

The Algerian War of Independence is another theme in The Catacombs. What was its significance for you?

The Algerian war was a Muslim war that was newly taking shape. The revolution was largely a Muslim, anti-Christian one, an anticipation of the rise of the Muslim world and of its appropriation of the sources of oil that would condition Western history. You could feel that the war was not just an anti-colonial war, but that oil had much to do with it. It involved the plane crash of Enrico Mattei[206] *and the oil companies that I was familiar with. All of this was discussed in Rome, in the gossip underneath the surface of café talk. At the same time though, the war was real; the battle of Algiers had just been fought, and Algeria was very much in our consciousness. We followed the aftermath of the war in the newspapers and we all knew that a number of Italian newspapers were financed by the new oil companies, by oil money. The oil industry was just omnipresent in the center-left government and in one wing of the Christian Democratic party. All of the political parties were financed by big financial interests, and these were oil interests, and real estate interests. The church, the Communist party, and the C.I.A—these were the people who were financing history.*

The Catacombs has a really dark undertone. Why is suicide one of its major themes?

[206] Enrico Mattei was an Italian businessman and politician, representative in the Christian Democratic party. He has been vice-president of AGIP and president of ENI. He promoted a fight against the oligopolistic exploitation of energetic resources and stimulated the exploration of the Italian subsoil. He was killed in an airplane crash in 1962 and the causes for the crash have never been clarified ("Mattei, Enrico." *Treccani.it*).

At the time I noticed that there was a large number of suicides, in my close family too. My brother in law committed suicide ...what for? I think it all had something to do with the new pharmaceuticals that were being easily available. This is a spooky novel because you would think I am the author of much of this, but no, much of what The Catacombs is, iss reporting. In college I was interested in mass phenomena during the Middle Ages, so in The Catacombs I say we are living in the Middle Ages. And maybe what made it the new Middle Ages was the invasions that were forcibly changing those normal markers that gave people a sense of security; the television had invaded everybody's consciousness and took away the inner sense of belonging to history, the advertisements had opened up a world of possibilities and desires, the films showed lifestyles that were horribly fascinating and smart. The sixties were like that. It was a gothic age, an age of migration, of horrible mass diseases, of mendicants and beggars, of religious fanaticism, of miracles, and I recorded all of it.

Why did you decide to write a novel in which love in general, and interracial love in particular, is ultimately a failure?

The love story between the Count and Doris failed because they were conscious of interracial love. And in the sixties no one wanted to marry anymore. The experimental sex was practiced almost scientifically, so there was no impetus to get married and there was no advantage to it because there was no more belonging to a social class by getting married. Before, marriage was the big mechanism by which traditional society held itself together and, at the same time, managed change. Now there were no anchors to traditional society, no role models for the new leaders; all you had was the emptiness and the reminder that the middle class was dying and almost gone. And the men had become so tired! They were becoming impotent, and women were complaining about it and would look greedily at a Negro as though a Negro had some of that primeval instinct. Negroes were supposed to be the future of the race, to still have those attributes of life drive–the vital drive–and what we wrote or did or danced was supposed to be related to the rebirth of freedom.

How does the style of The Catacombs relate to the novel's themes?

Well, it was consistent with the fragmentation of reality; it's not events that continue, it's time that continues. Events have a life and sometimes they never have a resolution. You start a conversation with somebody and it leads you into another direction; that's the way our verbal selves receive reality. I was aware that time and space, as used by cubism, were being influenced by new theories of time and by the reality of the atomic age. There was no reason in the world why I couldn't interrupt a narrative and forget about it because that's the way people's minds work. Only in theology do we have the beginning, the creation, and the end, and that is the end of time.

What is The Catacombs ultimately about?

The novel is about birth as the central idea of Christianity, the victory over death, and whether existential machinations can kill Christianity. It's not a novel in which everything is spelled out. It's a novel of atmosphere and accumulated wisdom, a novel of the experience one has by going to an amusement park and entering a tunnel. There is no intended meaning or special guide, we all bring to it what we bring to it. The logical things that happen are true in themselves, but, as in Christianity, they are also symbols. Christianity is full of ordinary things that suddenly are glowing with eternity and spirituality.

What gave you the inspiration for the ending of the novel?

I think the ending probably has got something to do with the performance of Christoph Willibald Gluck's Orfeo ed Euridice, "Che farò senza Euridice?" [he sings], but, instead of Euridice here we have "Doris, Doris, where have you gone?" which is prosaic, but still, if you disappear in the Catacombs and the light of the cigarette goes out, it has got to be the underworld. Down in the Catacombs Doris is not the lioness anymore. When the light goes out the Count is dominant. And you have to ask yourself why the Count was born not to be afraid of the dark. Because his aristocracy had prepared him for having the resources inside himself to always be dominant, to always be in charge. Even when the lights go out, he has his class loyalties, he is an aristocrat. Doris was afraid because when the lights went out she was all by herself, and what was she attached to?

Your third novel, Love Story Black, seems interested in very different themes.

Love Story Black is the story of a young man who works for a magazine. The editor is a nice woman who is trying to be a hard-boiled editor. That was the world of female fashion magazines, the feminist reply to the male-oriented sports page. It was a competitive business. Women editors would usually hire weaker men, insecure but learned, and probably half-way famous, and not a Muhammad Alì in the literary field, because that would bestow on him some kind of magic powers, strength. I have known a lot of women who run these magazines and they are "tough guys!" The inspiration for Hortense came to me because at the time I was dating a South African revolutionary, Barbara Masekela, who was the most important aid to Mandela. And when she left to go back to the revolution, we said our goodbye, just like in the novel. She was connected to the revolutionaries; there were many women that were connected to the revolutionaries in New York at the time. So this was a true thing.

How about the character of Mona Pariss?

I have retained my kind of European humanity, my romantic ideas of the1930s. Mona Pariss was every woman you have ever run into in your life, your mother, all the women you have seen falling apart during the depression; she provokes tremendous feelings of pietà. She is a fallen icon, a fallen Madonna, a Mary Magdalene. There is a strong religious interpretation to be given to this story, and you have to contrast this with all the heroic nonsense of the stories of romantic love, and their high blown rhetoric. She brings out the deepest and most enduring sentiments of a female vision of life and of romantic love. That's what the novel is about. It's a little bit like Émile Zola and the underground of Paris, and the love stories that find romantic love in the most squalid circumstances. No one would have seen a return of beauty, sex, and romantic love moments before someone dies, unless it was written in a novel that believes in romanticism. That is why she says "Up, it's up." What this means for her is that it's rekindled; it is there moments before she dies. I think that's beautiful; I thought that this was a medieval love story, a miracle of love that happens the moment someone dies. Later on, when my own wife died, something like

that happened; suddenly she died, but as she died she said my name three times "Bill, Bill, Bill." That was a miracle. I saw love in a tuberculosis hospital in Italy, I saw people die there and shout their lovers' names. It's more credible in Italy because you are allowed to see people die, and you see love. This is what I am talking about, those miracles that happen at the moment of death, that are transcendent and demonstrate again, and again, and again, how powerful love is. It's a force of nature; it's so powerful it triumphs over death. I think it's a beautiful story, I call it a medieval tale set in modern urban times, perhaps the book I feel closer to.

Why did you decide to make it a love story with all black characters?

I thought it was the right thing to do, to write a love story, and prove that love has nothing to do with social class, cast, or race. I wasn't trying to make an ethnic point about love, but just saying that romantic love is not limited to princes and princesses, and dukes and duchesses, or maids and towers, as it was in the twelfth century. Now love can be found everywhere, and we should look for it in every walk of life.

In none of your novels are children born alive. In Beetlecreek Mary gets pregnant but then the baby is stillborn; in The Catacombs Doris thinks she is pregnant, but no baby gets born, then Doris gets pregnant again, but once again there is no baby; in Love Story Black Mona Pariss is still a virgin. Is this linked to a larger discourse about black sexuality?

Yes, no births. What it means to me is that in Christianity we have used the symbol of the Christ child to be the symbol of the hope for humanity. In my novels, with my view coming out of World War II, I do not see that as the symbol of Christianity. I know that when my wife was about to give birth there were great many problems having to do with her giving birth to a child from a black man. In Italy they were all saying to me "we Italians are different," but when they would take me to the whorehouse near Piazza di Spagna, in Rome, the women in the whorehouse didn't want me to be there because they feared my penis was too big. I mean, it wasn't, but they had had experiences with the Muslim Soldiers. And the same thing happened in Florence. So I began to withdraw from sex, because being a Negro was some kind of sexual symbol that I didn't want

to be. So I took sex out of my literature and left it there implied and as a given, but used it when it was necessary to create what I view as a similar abuse of sex in the atrocities against humanity. In Love Story Black Madam Mona Pariss was like the toast of Paris, like Josephine Baker, but she was also the symbol of unfulfilled sex, of a childhood traumatized by a story that she wanted to forget. She couldn't get married in the Deep South, her lover was uppity and they cut off his penis. Many times this was said to me in Europe: "If you were in the U.S.A and you were uppity about white women, your penis would have been cut off." This was said to me over, and over, and over again, so I was very reserved in my sexual activity. I was not going to have sex as a manifestation of who I was. Mr. No Sex. I am still Mr. No Sex! But it's not that I did not write about that; I wrote about it almost constantly, that's all that I write about. And the reason I write about it is because that is the area where we are not getting a clear explanation of what racial abuses in racism were about. It all had to do with birth and sex. And I say it in this novel and in every other novel that I have written.

Looking back at your career from your present vantage point, which summary would you like to offer and which advice would you give young writers of today?

I was recently reading a young black writer's review that said that William Demby had written a new novel at the age of eighty-five. It's like saying that Demby has reappeared from the dead and has written a novel. I thought that was pretty rude. After all, not to write too many books is a way to stay alive. If you wrote a book every few years, in that amount of time you would have buried yourself. And it takes so long for a book to enter into the consciousness of a generation. If you write a lot of books, you are forgotten very quickly, like newspapers. You have to be in literary times, you have to wait until your previous work has been discussed, and just when they think you are dead, you do another work! There are so many literary periods and no one wants to be associated with dead literary periods. I have always written a whole lot of stuff, but not novels. I have always waited until there was a new consciousness that would understand what I am writing. When Beetlecreek came out, there was no television. Love Story Black is the product of the hype of the TV period. The Catacombs is a book about history, but the history is so wide that

it brings everybody back to a consciousness of why we are acting the way we are today. I don't know which famous writer told me, "Don't write too many books! Because it's easy, but don't do it!" I would second that advice and pass it on to young writers today.

Works Cited

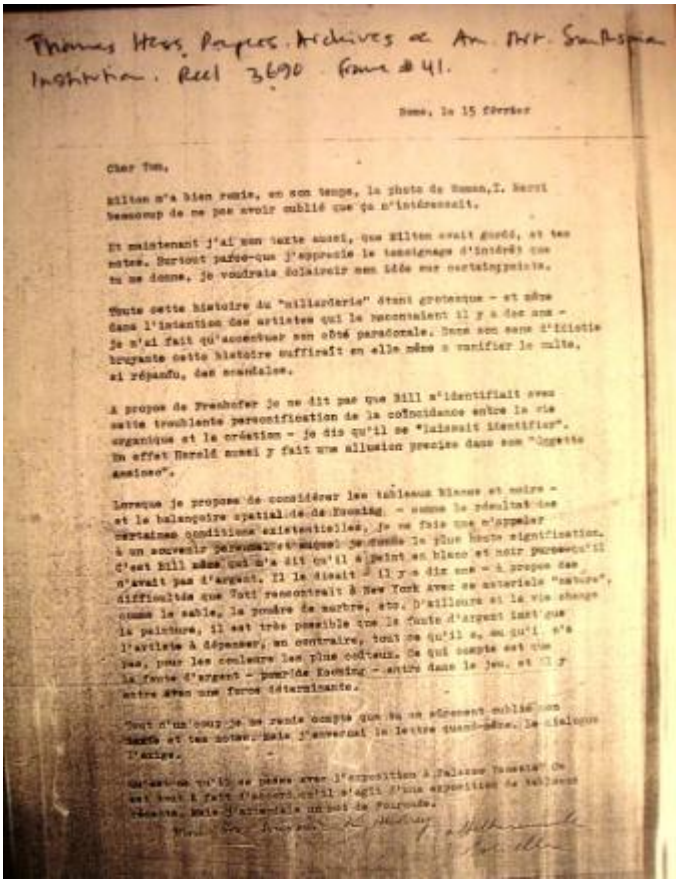
Bone, Robert. The Negro Novel in America. New Haven: Yale UP, 1966

—. "William Demby's Dance of Life." Tri-quarterly 15 (Spring 1969): 127-41.

Treccani.it. 24 Feb. 2011. <http://www.treccani.it/Portale>

°°°°°°

Lettera di Gabriella Drudi a Thomas B. Hess, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Recl. 3690 frame # 41


Thomas Hess Papers. Archives of Am. Art. Smithsonian Institution. Reel 3690 frame # 41.

Rome, le 15 février

Cher Tom,

Milton m'a bien remis, en son temps, la photo de Woman I. Merci beaucoup de ne pas avoir oublié que ça m'intéressait.

Et maintenant j'ai mon texte aussi, que Milton avait gardé, et les notes. Surtout parce-que j'apprecie le temoignage d'interet que tu me donne, je voudrais éclaircir mon idée sur certains points.

Toute cette histoire du "miliardario" etant grotesque - et même dans l'intention des artistes qui la racontaient il y a des ans - je n'ai fait qu'accentuer son côté paradoxale. Dans son sens d'ilicite brigante cette histoire suffisait en elle même à ramifier le culte, si répandu, des scandales.

A propos de Freshofer je ne dit pas que Bill s'identifiait avec cette troublante personification de la coïncidance entre la vie organique et la création - je dis qu'il se "laissait identifier". En effet Harold aussi y fait une allusion precise dans son "Oggetto amoroso".

Lorsque je propose de considérer les tableaux blancs et noirs - et le balançoire spatial de Rauschenberg - comme le résultat des certaines conditions existentielles, je ne fais que m'appeler à un souvenir personnel et aigue je crois le plus haute signification. C'est Bill même qui m'a dit qu'il a peint en blanc et noir parceque'il n'avait pas d'argent. Il le disait - il y a dix ans - à propos des difficultés que Tout rencontrait à New York avec ses materiels "nature", comme le sable, la poudre de marbre, etc. D'ailleurs si la vie change la peinture, il est très possible que le faute d'argent lasse que l'artiste à dépenser, au contraire, tout ce qu'il a, ou qu'il n'a pas, pour les couleurs les plus coûteux. Ce qui compte est que la faute d'argent - pour de Kooning - entre dans le jeu, et il y entre avec une force déterminante.

Tout d'un coup je me rends compte que tu as sûrement oublié mon texte et tes notes. Mais j'enverrai la lettre quand même. Le dialogue l'exige.

Qu'est-ce qu'il se passe avec l'exposition à Palazzo Taverna? On est tout à fait d'accord qu'il s'agit d'une exposition de tableaux récents, mais j'attends un mot de Fourcade.

Bien à toi

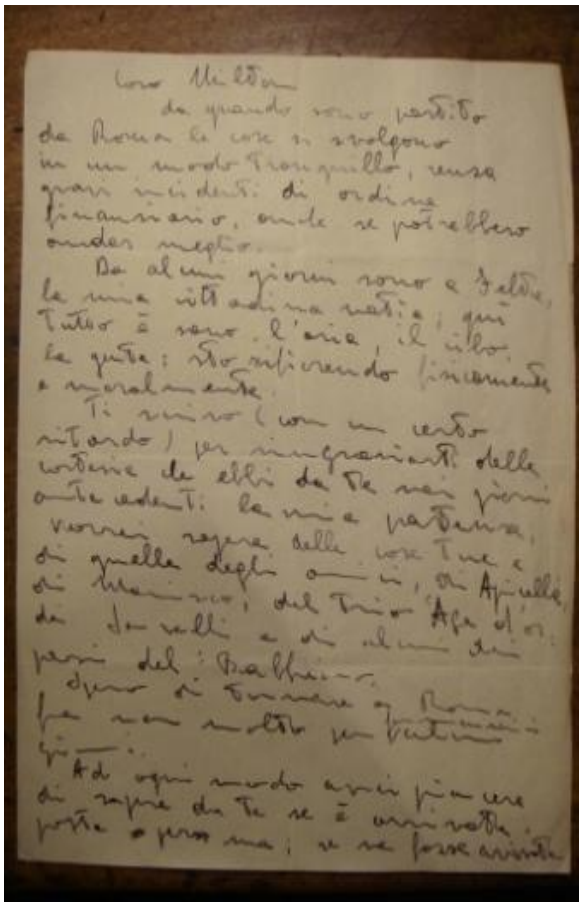
Gabriella

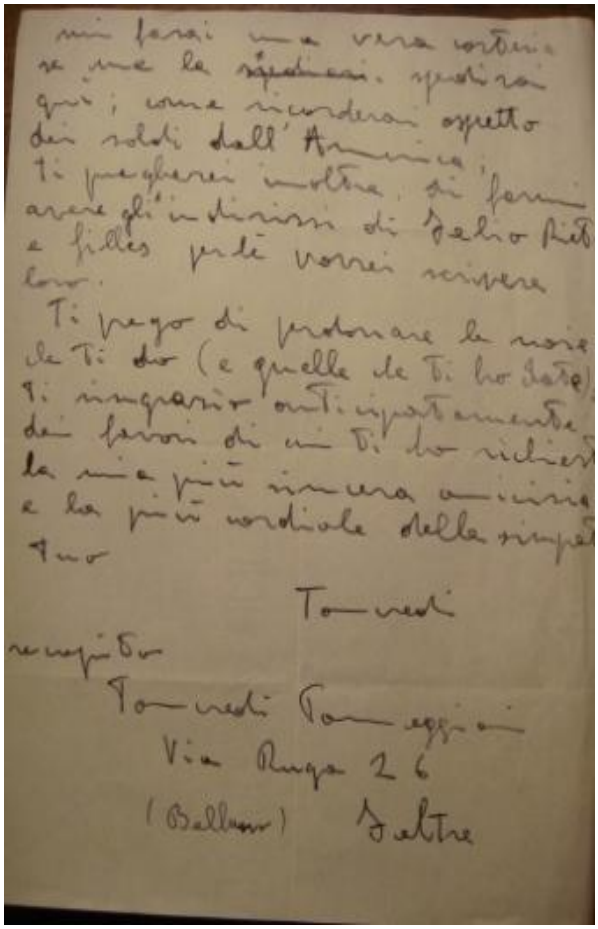
" *Cher Tom,*

Milton m'a bin remie, en son temps, le photo de Woman I. Merci beaucoup de ne pas avoir oublié que ça m'intéressait./ Et maintenant j'ai mon texte aussi, que Milton avait gardé, et les notes. Surtout parce-que j'apprcie le temoignage d'interet que tu me done, je voudrais éclarcir mon idée sur certains points. / Toute cette histore du "miliardario" etan grotesque – et même dans l'intention des artistes qui la racontaient il ya des ans – je n'ai fait qu'accentuer son côté

pardoxale. Dans son sens l'idiotie bruyante cette histoire suffiraît en elle meme a vanifier le culte, si répandu, des scandales./ A propos de Frenhofer je ne dit pas que Bill s'identifiait avec cette troublant personification de la coincidence entre la vie organique et la création – je dis que se "laissait identifier". En effet Harold aussi y fait une allusion precise dans son "Oggetto Ansioso"./ Lorsque je propose de considerer les tableaux blancs et noirs - et le balaçoire spatial de de Kooning – comme le résultat des certaines conditions existentielles, je ne fais que m'appeler à un souvenir personel et auquel je donne la plus haute signification. C'est Bill même qui m'a dit qu'il a peint en blanc et noir perce-qu'il n'avait pas d'argent. Il le disat – il y dix ans – à propos des difficultés que Toti rencontrait à New York avec se materiels "nature", comme la sable, la poudre de marbre, etc. D'ailluers si la vie change la peinture , il est très possible que la faute d'argent instigue l'artiste à dépenser, au contraire, tout ce qu'il a, ou qu'il n'a pas, puor les couleuers les plus coûteux. Ce qui compte est que la faute d'argent – pour de Kooning – entre dans le jue, et il y entre avec une force déterminante./ Tout d'un coup je me rands compte que tu as sûrement oublié mon texte et tes notes. Mais j'enverrai la lettre quand-même. Le dialogue l'exige. / Qu'est-ce qu'il se passe avec l'exposition à Palazzo Venezia? On est tout à fait d'accord qu'il s'agit d'une exposition de tableaux recent. Mais j'attendais un mot de Fourcade. / Mon bon souvenir à Audrey affettuosamente Gabriella"

Lettera di Tancredi a Gendel, s.d. (1952 ca.), Archivio Gendel, Roma,





" Caro Milton/ da quando sono partito da Roma le cose si svolgono in modo tranquillo, senza gravi incidenti di ordine finanziario, anche se potrebbero andar meglio./ Da alcuni giorni sono a Feltre, la mia cittadina natia, qui tutto è sano l'aria, il cibo, la gente: sto rifiorendo fisicamente e moralmente. Ti scrivo (con un certo ritardo) per ringraziarti della cortesia che ebbi da te nei giorni antecedenti la mia partenza./ Vorrei sapere delle cose tue e di quelle degli amici di Apicella, di

Manisco, del trio "L'age d'or", dei Savelli e di alcuni dei "pazzi" (?) del Babbuino./ Spero di tornare a Roma fra non molto per ventuno giorni. / Ad ogni modo avrei piacere di sapere da te se è arrivata posta per me, se ne fosse arrivata mi farai una vera cortesia se me la spedirai qui; come ricorderai aspetto dei soldi dall'America. / Ti pregherei inoltre di farmi avere gli indirizzi di Fabio Rieti e Gilles perché vorrei scrivere loro. / Ti prego di pedonare le noie che ti do (e quelle che ti ho già dato) ti ringrazio anticipatamente dei favori di cui ti ho richiesto. La mia più sincera amicizia e la più cordiale delle simpatie./ tuo Tancredi/ recapito Tancredi Parmeggiani vai Ruga 26 (Belluno) Feltre".

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

Estratto dall' Intervista a Nicholas Carone:
In Oral history/ interview with Nicholas Carone, 1968 May 11-17, Archives of American Art, Smithsonian Institution
(...)
PC: Well, you had a Fulbright?
NC: I got that while I was in Italy.
PC: So you got then while . . . .
NC: Yes, while I was in Italy.
PC: Obviously it had been a desire of yours to go to Italy.
NC: Oh, yes. That was very important. I had to go. I was looking forward to that practically all my life.
PC: How was that? Right after the war it must have been rather bleak, wasn't it?
NC: Strangely enough, it wasn't. It was really the most wonderful time of my life. A lot of Americans were there. That's where I met Matta,

in Rome. And that was a very important relationship.
PC: You spent four years there, right?
NC: Not quite, no. About three-and-a-half.
PC: Did you travel much in Italy?
NC: What I did is I bought a contracted studio and I put money into it, fixed it up and made a lovely studio out of it. Lived there and spent
very little rent. What do they call that: You buy the block to rent . . . contract or something.
PC: Like a lease?
NC: Yes. That's right. I paid about a thousand dollars for the lease, you see. And the rent was, oh, ten dollars a month. And it was right on
via Margutta. Do you know Rome at all?
PC: No.
NC: And it was right next door to Fazzini. Do you know Fazzini.
PC: No. I know the name.
NC: He's a very . . . . I think he's one of the best sculptors in Italy. He's very well known there. There are just three sculptors there -
Marini, Manzu, and Fazzini. Fazzini really is the best, you see. And I was right next door to him. It was very much like this street, by the
way.
PC: Oh, really? With all . . . ?
NC: Exactly like this, but only this in a courtyard. I had a studio just like this. Next door is Rothko. Strangely enough, I met Rothko there
when he came to Rome with his wife and now he's living right next door. And then there's a sculpture center here and Robert Cook, a
friend of mine who I know in Rome, also exhibits here. It's a strange place.
PC: It's very funny, the whole . . . .
NC: It's like a transplant of a Roman Street on 69th Street.
PC: What did you do in Rome then?
NC: Well, that's when I worked very seriously. I worked very hard. I did most of my work then; what I would say is the most creative
work.
PC: You had your first one-man show in Rome?
NC: Yes. I had my first show there in a gallery called the Cortilla Gallery which is no longer in existence. And I was sort of sponsored by
the Italian artists there. Like Renato Guttuso, he's very well known. And Afro, and Mirko, and Capogrossi, and so on. They sponsored the
show. And Guttuso wrote the preface for the catalogue. And that was a good experience to be in that climate, you know, that aesthetic
climate, working with the Italian painters.
PC: How were you accepted there as an American painter?

NC: Well, they found me . . . they thought of me as an American, not as an Italian. This is very interesting. At that time I was doing very
abstract expressionist work after Hofmann, you see. It was the first time I went off and started to paint. They didn't understand it. But
they thought, well, this is the new art coming from the new country, America. They resented it. A lot of them resented it. They said, "Now
what are you going to show us? We have such tradition and here you are doing things we don't understand. What's its motivation and so
on?" Strangely enough, they slowly started looking. Because they knew that this was happening in the world and they had no access to it.
And I was a direct access to it – is that the way we say it?
PC: Yes, direct line.
NC: Direct line, because I was there doing it right after the war, just when it was happening here, too, you know. That was in – what? –
1947, I think, 1948. For instance, to give you an example, I was invited to Afro's house for Sunday afternoon tea to meet somebody's
brother and other artists, because I was on the via Margutta. And they asked me about America. You know, what's going on? Who are the
painters? And I mentioned Miro to them, for instance, who was very hot in New York. Miro and Klee. It was that period when everybody
was sort of influenced by them. They didn't know who Miro was. Afro didn't know who Miro was.
PC: Fantastic. They didn't know about Miro?
NC: Never heard of him.
PC: It's amazing!
NC: And then, of course, Matta came to Rome. That was after that scandal in New York with Gorky. And Iolas was there that summer. He
sent Matta to see me because Matta was in bad shape really, after that tragedy.
PC: What . . . ?
NC: Oh, don't you know about that? You see, Matta and Gorky had a very close relationship. And Matta got involved with Gorky's wife.
Then of course you know about Gorky's suicide. A lot of people blamed Matta for it, and he was excommunicated from the Surrealist
movement. He left New York, you see. And that's when I met him, during that period. He was in Rome for about a year. I used to see him
every day. I used to let him use my studio. We worked together. And that was really one of the very important periods.
PC: This must have been like a whole new change for you, wasn't it?
NC: Yes, it was a kind of merging of things, you know.
PC: Because he's a tremendous personality.

NC: I would say one of the great influences in my life.
PC: I'm still curious about the kind of existence you had in Rome.
NC: Well, I lived not as an American; I lived with the Italians. I wasn't just a tourist. I set up a studio and lived there. I associated with
most of the Italian artists. I knew them all: Afro and Mirko and Guttuso.
PC: Do you still see these people?
NC: Well, I saw Afro ~ he 's in town. He had an exhibition at Viviano last week. There was a party for him which I went to. And I knew
Alberto Burri before he really became a painter. I was the American that introduced him to American art. I used to give him my magazines
~ Tiger's Eye, Art News.
PC: What did they think of those publications?
NC: They were eager; they were eating it up. They really were. They fed off it. They never saw an actual picture, you know. They never saw
a picture in the flesh, so to speak, until that show in Venice when de Kooning and Pollock and Gorky were representing American
painting. That's when they saw it for the first time.
PC: Wasn't there some kind of Neo-Romantic school of painting after the war, some kind of figurative thing?
NC: It was always figurative in a way. And the more daring people were looking at Braque and Picasso, but in the figurative sense. I never
felt the Neo-romantic movement there. The real painting in Rome at that time was La Scuola de Tonale ~ The Tonal School of Rome
initiated by Morandi, you see.
PC: Yes. Well, he was a terrific influence wasn't he? Morandi?
NC: Yes.
PC: He was a big teacher and all of that.
NC: Yes. Those Italians all went through a phase where they were influenced by him. Of course he was in Bologna then. And then there
was this Roman school with Maffei heading that sort of group. And all these other people were much younger. But then Matta became a
big influence on them. They didn't take him seriously but they certainly were feeding off his vitality and his spirit and his ideas, you know.
They were feeding off it. Afro definitely studied under him at that period. And Burri saw a lot of him. Matta, you know, is a very inventive
man. And Capogrossi used to come to my studio. He didn't know what these things were, these abstractions. He aid, "Show me, how do
you find these forms. Where do you get them from?" I said, "Right from nature." And you know I actually had him sit beside me and draw

with him. Then there was another man, Calli, who I used to see in New York before. And he's doing very well now in Italy. Corado Calli.
PC: Well, he's become a political power there in the art world.
NC: Yes.
PC: I have some friends who know him quite well.
NC: Yes, he's very shrewd.
PC: A big politician. That's very interesting. Calli was here during the war, wasn't he?
NC: Yes, he was.
PC: He was very unhappy with his experiences here, I gather.
NC: I think he became a citizen, too, but I think he gave it up when he went back.
PC: Yes. You didn't teach or anything in Rome? You just painted?
NC: No, I just worked. And I showed. I had a one-man exhibition. Then I started showing in group shows. At the Quadrenniale there,
which they have. I showed at the Modern Museum there. I shared a room with Matta, canvases. Pictures going on exhibition, you know,
traveling around. I traveled somewhat. I went to Florence and Venice and Milano. And I spent my summers down in Positano, Capri,
Ischia. Went to France from there for about a month or so.
PC: You said there were many Americans there. Did you know who they were?
NC: Well, Scarpitta, for instance. Do you know Salvatore Scarpitta?
PC: Yes.
NC: He was there. Robert Cook. There were other Americans, not painters, like writers.
PC: Did you get involved with people other than painters?
NC: Yes, very much so. Particularly, there was a man named John Nay. He was a very dynamic person, brilliant and talented guy. I saw a
lot of him. You'll be hearing from him. This is a heavyweight. He's not selling yet. He's playing a game with maintaining his own integrity,
you know. He's a very shrewd guy. He's now in Switzerland.
PC: I don't know him.
NC: Nobody does. C: Not 'til he . . . .
NC: I knew people interested in films. I don't know anything that happened with them. Actors.
PC: You must have had a very busy social life too?
NC: Yes. There was a nice group. William Murray, I don't know if you know him; he's a writer. He was there.
PC: What decided you to come back? What brought you back?
NC: Well, after a period, I had trouble with my wife and there was a split in the relationship. Then I had accumulated a certain amount of
work. My roots were really here, not there. Because what I was doing was an American idea. They weren't ready to accept that yet. They all

made it afterwards. They all carried on with those seeds planted. And, as you know, Afro became a very successful painter here. But he's
not successful there.
PC: Oh, really?
NC: I mean he's made his money here. He doesn't sell in Italy at all.
PC: Well, how was selling pictures in Italy after the war?
NC: It was very difficult. No one was selling there. There was no market for modern art, really. But now, of course, it's changed

1950-54 ROMA E L'ITALIA

§ 4

Venezia e Roma, Milton Gendel e Peggy Guggenheim

Milton Gendel e Peggy Guggenheim fotografati a Venezia 1950

L'amicizia tra Peggy Guggenheim e Milton comincia prima del loro arrivo nel nostro paese, e precisamente a New York nei primi anni Quaranta. In quel periodo Peggy, fuggita dall'Europa in

fiamme, apriva la sua leggendaria galleria Art of This Century[207]. " *It was trough Catherine Yarrow, Jacqueline Lamba and André Breton, that I met Peggy. Catherine was my neighbor at 61 Washington Square South and the Bretons lived around the corner in an apartment filled with plants and animals (…). I got to Rome in the winter of 1949-50. Pegeen I saw again at Peggy's in Venice, then Pegeen would come to Rome and I would go to Venice and there was considerable back-and-forth visiting over the years. Peggy and I became friends after she settled in Venice and then the visit and the phone calls followed (…)"*[208]. Con queste parole Gendel racconta brevemente il suo primo incontro newyorkese con Peggy e la loro successiva amicizia italiana, in un testo redatto tra il 1971 e il 1982 [209] e pubblicato nel volume *Peggy Guggenheim and her friends* da Virginia Dortch nel 1994 .

I due quindi si erano già incontrati a New York (Gendel era stato spesso presente non solo nella galleria al 30 West della 57ma Strada, ma anche assiduo nella casa di Peggy sull'East River), prima del loro trasferimento in Italia: è facile comprendere, come la frequentazione tra i due americani, quando entrambi decisero di stabilirvisi, continuasse spontaneamente. Già nel gennaio del 1951, infatti, Gendel racconta in una lettera a sua madre, di aver trascorso il capodanno con Peggy e la figlia Pegeen (scrive anche di aver incontrato Pegeen per ben tre volte in breve tempo, testimoniando così un'assiduità che può essere letta come vera e propria amicizia, ma forse anche

[207] Peggy Guggenheim (1898-1979). Per un approfondimento sulla storia della galleria vedi catalogo mostra *Peggy and Kiesler: the Collector and the Visionary*, Peggy Guggenheim Collection, Venice, 2003 , Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz ; New York, NY, USA : DAP, 2004

[208] Virginia Dortch, *Peggy Guggenheim and her friends*, Berenice Art Books, Milano, 1994 . (*"E' stato attraverso Catherine Yarrow, Jacqueline Lamba e André Breton che ho incontrato Peggy. Catherine era mia vicina di casa al 61 di Washington Square sud e i Bretons abitavano dietro l'angolo in un appartamento riempito di piante e di animali. (…) Sono arrivato a Roma nell'inverno 1949/50. Pegeen l'ho rivista a casa di Peggy a Venezia, poi Pegeen veniva a Roma e io andavo a Venezia e c'era un andirivieni di visite in quegli anni. Peggy e io divenimmo amici dopo che lei si era stabilita a Venezia e poi seguirono le visite e le telefonate")*

[209] Testo conservato in Archivio Gendel , Roma

come un certo cauto 'innamoramento'), e di aver compiuto con loro un viaggio a Parigi dove aveva incontrato William Stanley Hayter (fig. 1) con la moglie e Jean Helion[210].

1 . Milton Gendel, *Stanley W. Hayter,* 1964

[210] *"Alcuni giorni dopo siamo andati tutti a Parigi,* scrive Gendel nella sua lettera, *ho cenato con gli Hayter e poi con Michel Lucas e ancora con gli Helion (…).* Da una lettera alla madre 15 gennaio 1951, Archivio Gendel Roma. Ho già brevemente accennato al ruolo fondamentale dell'incisore e pittore inglese trapiantato a Parigi .S. W. Hayter nella nota 16 a p. 11 del capitolo 1. Vedi catalogo mostra *Hayter e l'atelier 17,* Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, Accademia di San Luca, 1990, Milano, Electa, 1990. Jean Helion (1904-1986) fu un pittore francese astratto e figurativo. Pegeen Guggenheim fu la sua terza moglie. Per alcune notizie biografiche vedi Ronald Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists,* Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, pp.358-9

Non credo sia il caso in questa sede di raccontare nel dettaglio la biografia e analizzare in modo approfondito la complessa personalità di Peggy Guggeheim: la sua figura è stata molto studiata e approfondita dai critici d'arte e studiosi, e le opere da lei collezionate sono state oggetto di diverse mostre, come è testimoniato dall'ampia bibliografia[211]. Inoltre, l'eccentrico modo di vivere di Peggy, e la sua idea di collezionismo, spesso preveggente rispetto agli sviluppi dell'arte successiva, sono stati raccontati da lei stessa - con dovizia di dettagli- nella sua principale autobiografia intitolata –significativamente- *Confession of An Art Addict,* e pubblicata per la prima volta a Londra nel 1960[212]. Mi interessa qui –piuttosto- cogliere la sua presenza nella vita di Gendel, il suo ruolo di ispiratrice di certe immagini fotografiche, forse tra le più riuscite dei ritratti gendeliani.

Per quanto differenti, soprattutto se li confrontiamo sotto l'aspetto finanziario, Peggy e Milton condividevano tuttavia alcune caratteristiche. Per cominciare l'aver vissuto i primi anni Quaranta a New York , anche se non proprio dalla medesima posizione. Quel periodo aveva lasciato in loro un'impronta indelebile. Infatti, quell'atmosfera artistica effervescente in cui germinavano tante idee declinate nelle più inaspettate proposte visive, e si andavano inoltre stabilendo i parametri interpretativi di molta arte 'ufficiale' dei decenni successivi, li aveva predisposti ad accogliere con curiosità e interesse le sperimentazioni creative degli anni Cinquanta e Sessanta. Poi c'era il loro grande amore per l'Italia, le relazioni con il mondo intellettuale e aristocratico internazionale, e, con diverse declinazioni, il comune gusto per il collezionismo, non privo di una certa eccentricità.

[211] Vedi bibliografia in fondo al paragrafo

[212] P.Guggenheim, *Confession of An Art Addict*, André Deutsch Limited Londra 1960 (Edizione Italiana: Una Vita per l'Arte, Rizzoli Editore, Milano 1982)

Certo, pur nelle similitudini, non è completamente assimilabile il modo di collezionare di Peggy con quello -molto più privato, eterogeneo e bizzarro- di Milton. Tuttavia vale la pena di rilevare un aspetto che probabilmente li può accomunare: il desiderio di circondarsi di oggetti e dipinti carichi sì della loro storia, ma soprattutto 'scelti' per via del loro valore estetico.

Gendel stesso, con l'*understatement* che lo contraddistingue, ama definirsi 'accumulatore' più che collezionista. La sua 'accumulazione' che spazia dal piccolo reperto etrusco ai quadri dei suoi amici pittori astratti, ha un carattere molto eterogeneo e la sua idea di arredamento è tanto ampia da lasciarci alle volte interdetti sul significato dell'accostamento di alcune opere [213].

2 . Giacomo Marcucci, *Dettaglio del corridoio dello studio di Gendel a Palazzo Primoli, Roma 2012*

In sostanza prima di 'essere collezionisti' per tramandare ai posteri un' idea del mondo nel quale hanno vissuto, Peggy e Milton amano vivere e arredare le loro case con le opere d'arte che scelgono.

[213] Alcuni tratti principali del modo di collezionare di Gendel si trovano nel mio saggio pubblicato in catalogo mostra : *Visitors book, Ospiti a casa Praz, a cura di* Barbara Drudi e Patrizia Rosazza-Ferraris, Museo Mario Praz, Roma 2012/13, Peliti Editori, Roma 1012

A questo proposito riporto un breve testo che Gendel ha scritto a commento di un suo scatto a Peggy del 1969 (fig.9) . "*Prima che la Collezione Peggy Guggenheim venisse istituzionalizzata era in primo luogo l'arredo della casa veneziana di Peggy Guggenheim sul Canal Grande. La banchina sull'acqua era dominata, com'è tuttora, dal grande cavaliere in bronzo di Marino Marini, e nell'atrio c'erano alcune opere d'arte che aprivano il percorso che proseguiva nei saloni (…)"*[214].

Nell'archivio di Gendel a Palazzo Primoli ritroviamo alcune lettere di Peggy indirizzate a Milton, che apparentemente ci potrebbero aiutare a fare luce sui loro rapporti: purtroppo però, prive come sono di contenuto di rilievo ed essendo modeste dal punto di vista artistico o letterario (si tratta soprattutto di scarne comunicazioni private) e lontane dal contenere 'discorsi' sull'arte, testimoniano solamente l'assiduità delle reciproche visite. In realtà molto più interessanti delle lettere sono le fotografie scattate da Gendel – durante il suo primo anno in Italia (1950) - a Venezia a Ca' Venier de' Leoni: le prime vere e proprie testimonianze, tra l'altro, dell'amicizia tra Peggy e Milton.

Gendel, in virtù della confidenza raggiunta con Peggy, ha potuto mostrare in quelle fotografie aspetti e momenti della sua vita privata, certamente preclusi ai vari fotografi professionisti inviati da riviste o quotidiani. Occorre sapere infatti che Peggy era diventata nel frattempo un 'personaggio' noto anche al pubblico comune, e conseguentemente interessante per le redazioni dei 'rotocalchi'. Gendel dalla sua può catturare gli istanti in cui le protagoniste – Peggy e Pegeen – o anche gli altri ospiti, si mostrano disinvolti e a loro agio. Invece, gli altri fotografi erano costretti persino a 'rubare' qualche scatto. Pur di portare qualcosa a casa, si accontentavano a volte di riprenderla da lontano, con il teleobiettivo (al modo dei 'paparazzi').

[214] Catalogo mostra *Milton Gendel fotografie*, Galleria Francesca Antonacci, Roma 2006, pag. 76

Le immagini di Gendel sono sapientemente costruite graficamente (evitando però l'effetto 'messa in posa'), e pur raggiungendo nella felice composizione un'elevata qualità estetica, mantengono quel carattere di leggerezza e apparente 'casualità' che caratterizzerà spesso le sue fotografie. Osservate oggi, sono al contempo dei documenti preziosi – assai più interessanti delle immagini scattate dai professionisti- che lasciano trapelare l'intimità delle situazioni, costituendo delle tracce visive di un rapporto umano durato a lungo negli anni, ma anche degli oggetti estetici con un valore a sé stante.

3. Milton Gendel, *Peggy Guggenheim e Pegeen, Venezia 1950*

Scrive Gendel a proposito di un' immagine che fa parte di queste serie (fig.5) ed è stata pubblicata nel catalogo della mostra realizzata a Londra nel 2004: "*16. BOURGEOIS LIBERATION HEROINE. Peggy Guggenheim is seen with her daughter Pegeen and her familiars,*

a dynasty of Lhasa terriers, on the steps of the Palazzo Venier dei Leoni, on the Grand Canal. She bought the unfinished eighteenth-century palace when she moved herself and her collection to Venice in 1948.

A New Yorker, she had opted for bohemia and a free and easy approach to life and the arts, soaring away from her conventional well-to-do family to become an international art-world celebrity. Besides being an independent woman and a protagonist of the bourgeois liberation movement, in sympathy with the surrealists during her years in Paris and London, she was highly idiosyncratic, given to uttering unexpected retorts. A friend who commiserated with her on a major theft from her gallery in Venice was told: "Thank you but all the paintings have been recovered by the police. The odd thing is that twelve were stolen and thirteen have come back". When the Tate Gallery exhibited her collection in London, an art enthusiast told her, "Miss Guggenheim I have been to your place on the Grand Canal and I had no idea you owned so many works of art. Why they fill all these

halls of the Tate." "Yes," she replied, "I don't know how I'm going to get them all back in again." Pegeen was a demure blond beauty with an absent air whose destiny was painting. She was married successively to Jean Hélion and Ralph Rumney, and for some years was the mate of Tancredi. An artist herself, she painted dreamy, rather innocent, figure compositions in pastels.

Venice, 1950" [215].

[215] Catalogo mostra *Milton Gendel Photographs*, London , Trinity Fine Art LTD., 2004, p. 42. (" *Eroina della liberazione borghese. Peggy Guggenheim è vista qui con sua figlia Pegeen e i suoi familiari, una dinastia di Lhasa terrier sulle scala del palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande. Comprò il palazzo del diciottesimo secolo non finito quando trasferì se stessa e la sua collezione a Venezia nel 1948 . Una newyorkese, aveva scelto la* bohème *e un approccio con la vita e le arti libero e diretto, oltrepassando la sua famiglia convenzionale e perbene per diventare una celebrità del mondo dell'arte. Oltre ad essere una donna indipendente e una protagonista del movimento di liberazione borghese, simpatizzante dei surrealisti durante i suoi anni a Parigi e a Londra, era altamente stravagante, incline a risposte piccate assolutamente inaspettate. Un amico che la commiserava per il grande furto avvenuto nella sua galleria a Venezia lei gli rispose: "Grazie ma tutti i dipinti sono stati ritrovati dalla polizia. La cosa strana è che ne sono stati rubati dodici e ne sono tornati indietro tredici"Quando la Tate Gallery mostrò a sua collezione a Londra ,un appassionato d'arte le disse :" Miss Guggenheim sono stato nel suo palazzo sul Canal Grande e non avevo idea di quante opere d'arte lei possiede. Perché riempiono tutte queste sale della Tate". "Sì" rispose lei "Non so dove le metterò quando torneranno indietro". Pegeen era una bellezza bionda riservata con un'aria assente il cui destino era*

4. Milton Gendel, *Peggy Guggenheim e Pegeen, Venezia 1950*

E' diventata consuetudine di Gendel, negli ultimi anni, redigere dei brevi commenti letterari per accompagnare la pubblicazione delle sue fotografie: ne troviamo dimostrazione nei cataloghi per le mostre

la pittura. Si sposò in successione con Jean Hélion e con Ralph Rumney e per alcuni anni fu l'amante di Tancredi. Lei stessa era un'artista, e dipinse composizioni sognanti, quasi innocenti, con la tecnica del pastello". Venezia 1950")

realizzate dopo il 2000[216]. Cosicchè, oltre al ritratto fotografico Gendel racconta i diversi personaggi raffigurati nei suoi ritratti con una prosa concisa e arguta. Nel caso dell'amica Peggy, Gendel individua in pochi ma significativi tratti le peculiarità della stravagante collezionista americana. Queste brevi e icastiche frasi, ci aiutano sia nella lettura dell'immagine - poiché spesso Gendel sceglie titoli volutamente ironici che mettano in risalto la bizzarrìa dell'istante fotografico - , sia a sapere chi sono i personaggi ritratti.

5 Milton Gendel, *Peggy Guggenheim, Venezia 1953*

[216] I cataloghi delle mostre di Gendel a partire dal 2004, cioè dalla mostra tenutasi a Londra, sono interamente riprodotti nel sito www.miltongendel.it

6 Milton Gendel, *Peggy Guggenheim, Venezia 1953*

Leggiamo ancora in una lettera alla madre alcune parole di Milton che sembrano ben attagliarsi alla figura 6: *"Did you get my postcard from Venice? We sat on P. Guggenheim 's terrace on the Grand Canal and watched the Regatta and Winston Churchill going on by launches. Pegeen had her arms bandaged because she had cut her wrists the week before during some domestic crisis. I also saw the filmpremier of T.S.Eliot's Murder in the Cathedral, which is an alltime stinker, but it was acclaimed by the Italian press, I suppose because they thought they had to. I have never seen Venice so splendidly beautiful"*[217].

[217] Da una lettera alla madre del 7 settembre 1953, Archivio Gendel, Roma (*"Hai ricevuto la mia cartolina da Venezia? Eravamo seduti sulla terrazza di P.Guggenheim sul Canal Grande e guardavamo la regata e Wiston*

L’atmosfera familiare che permea le foto degli anni Cinquanta e che ci restituisce una Peggy casalinga tra le sue opere d’arte, o sulla terrazza di Palazzo Venier, la ritroveremo in una serie di scatti successivi, realizzati da Gendel nel 1964 a Roma. Questa volta nel suo studio di Piazza Campitelli durante una visita delle due signore Guggenheim.

7. Milton Gendel, *Peggy Guggenheim nello studio di Gendel a Piazza Campitelli*, Roma 1964

Churchill che passava su una lancia. Pegeen aveva le braccia fasciate perché si era tagliata le vene la settimana prima durante una qualche crisi domestica. Ho visto anche la prima del film da T.S Eliot Assassinio nella cattedrale che è una vera schifezza, ma è stato acclamato dalla stampa italiana. Suppongo perché ritenevano si dovesse fare. Non ho mai visto Venezia così bella”.)

8 Milton Gendel, *Peggy Guggenheim & Pegeen nello studio di Milton a Piazza Campitelli, 1964*

Qualche anno più tardi poi, nel 1969, durante uno dei suoi soggiorni a casa di Peggy a Venezia, Gendel scatta questa fotografia: senza alcun dubbio uno dei più bei ritratti della celebre collezionista (fig.9).

9. Milton Gendel,, *Peggy Guggenheim a Ca' Venier de' Leoni, Venezia 1969*

Sia dal punto di vista formale e compositivo, sia dal punto di vista semantico/comunicativo è una foto molto ben riuscita. Le forme geometriche che costituiscono l'impianto strutturale dell'immagine – rettangoli e linee curve - si ripetono quasi specchiandosi una nell'altra, creando così un equilibrato ritmo spaziale e grafico. La figura chiara di Peggy che avanza –come provenendo dal buio- è incorniciata dall'oscuro rettangolo della porta, così come il quadro di Jean

Hélion [218] che le sta accanto –sullo stesso 'piano' spaziale, quindi- è circondato dalla sua cornice scura. Quello che affascina, in realtà, è che l'abito di Peggy e i suoi stivali appaiano molto simili alle forme dipinte nel quadro.

In un sottile e ironico gioco di rimbalzi tra segno e senso, Gendel si diverte a farci credere che Peggy stessa sia una sorta di 'fuoriuscita', una delle tante forme geometriche che compongono l'opera sulla parete.

Inoltre, le linee curve all'interno del quadro di Hélion sono messe in rapporto con i segni appena percepibili del 'mobile' di Calder in primo piano. L'opera di Calder funge qui da quinta con estrema discrezione, e incrocia i suoi rami metallici pendenti con le minute figure di Giacometti appoggiate sul tavolo. Sul fondo, sotto il quadro.

Mi preme sottolineare, per tornare ai discorsi già fatti nei capitoli precedenti, come tutta questa situazione -sebbene colta con abilità- sia di fatto 'casuale': non c'è nulla di costruito 'a priori', insomma. Come del resto conferma lo stesso Gendel.

Si tratta a tutti gli effetti di quel 'momento decisivo' di bressoniana memoria, quello che contiene 'magicamente' in sé 'bellezza' formale e densità di senso.

Volendo spingere oltre la lettura dell'immagine, possiamo interpretare persino la figura di Peggy come quella di colei che, con il suo incedere dinamico, esce fuori dal buio degli anni della guerra e dalla barbarie culturale, ed entra nella luce dell'arte: di una nuova visione dell'arte. Incarnando lei stessa, pur con tutte le sue stravaganze, il sostegno alle nuove libertà espressive dell'arte contemporanea.

Un particolare curioso. La presenza di Peggy, sia negli anni che sto trattando sia successivamente, è solo una delle numerose figure femminili di cui è costellata la vita di Gendel. Figure di intellettuali e donne di grande personalità con le quali Milton ha avuto rapporti amichevoli e di

[218] Vedi nota 4

reciproco sostegno. La sempre maggiore familiarità con personaggi della cultura e dell'aristocrazia, a partire dagli anni Sessanta soprattutto britannica[219], permetterà infatti a Gendel nel corso del tempo di catturare con crescente efficacia nelle sue fotografie situazioni 'private' -inattese e sorprendenti-, che altrimenti sarebbero rimaste sconosciute al grande pubblico.

Ricordo, solo per fare un esempio, la bella foto scattata a Elisabetta II d'Inghilterra che dà da mangiare ai suoi *corgies* (fig. 10).

10. Milton Gendel, *Elisabetta II* , 1976

[219] Come ho riportato nella biografia, nel 1962 Milton sposa Judth Venetia Montagu, figlia di Edwin Samuel Montagu e Beatrce Venetia Stanley entrambi pari d'Inghilterra. Judy (così chiamata familiarmente) aveva trascroso gli anni dela giovinezza con Princess Margaret ed erano diventate buone amiche. Così ogni volta che Priancess Margarte veniva in Italia era ospite a casa Gendel all'isola Tiberina e per Milton si erano aperte le porte della nobiltà inglese.

Tra le altre figure femminili, un’intellettuale, fotografa, collezionista e bibliofila di cui è indispensabile occuparsi: la contessa Mimì Pecci Blunt. A lei è dedicato il prossimo paragrafo.

1950-54 ROMA E L'ITALIA

§ 5

L'amicizia con Mimì Pecci Blunt

Milton Gendel, *Mimì Pecci Blunt, Marlia* 1967

" *Roman Countess. Anna Laetitia Pecci Blunt, or Mimì, as her friends called her, liked to describe herself as a self-made woman. The niece of Pope Leo XIII, she was brought up in a castle near Perugia and well educated. She could speak, read and write Spanish, French, English and German, besides Italian, and could play the piano, paint and write poetry*" [220], così Gendel descrive la contessa Pecci Blunt (1885-1971) commentando il suo ritratto - noto a molti per via delle numerose pubblicazioni - , scattato a Marlia nel 1967.

Tra i più espressivi ritratti di Mimì, questa immagine ben ci restituisce il carattere psicologico della contessa: sicura di sé e priva di inutili orpelli formali. La posa scanzonata, la sigaretta trattenuta con le labbra, l'aria quasi di sfida verso l'obiettivo. Con alle sue spalle un putto di pietra, mimetizzato nella vegetazione, che forse allude al suo amore per l'arte e per l'archeologia.

E' da leggere, questo scatto, come un sincero omaggio di Gendel alla sua preziosa amica: ancora una volta, il nostro sembra essere riuscito a cogliere nella spontaneità del gesto e nella apparente casualità della situazione, l'animo del personaggio.

Conoscendo Gendel e studiandone il lavoro, emerge spesso un suo particolare intuito nel comprendere e riconoscere - tra le personalità da lui frequentate - i più disparati tipi psicologici. Una capacità che lo aiuta sia nel lavoro sia nella vita. Ma nel caso della bella immagine di Mimì, più che in altri momenti, la sue doti interpretative sono probabilmente da attribuire alla grande amicizia, e alle intense frequentazioni che lo hanno legato alla Contessa per molti decenni.

---

[220] Milton Gendel in catalogo mostra Londra 2004, op. cit. , p. 58. (" *Contessa romana. Anna Laetitia Pecci Blunt, o Mimì, come la chiamavano gli amici, amava descriversi come una donna che si era fatta da sola. Nipote del papa Leone XIII era stata cresciuta in un castello vicino a Perugia e molto bene educata. Sapeva parlare leggere e scrivere Spagnolo, Inglese, Francese e Tedesco, oltre all'Italiano, sapeva suonare il piano, dipingere e scrivere poesie")*

Fu Charles Rufus Morey[221], personaggio che abbiamo incontrato già nel primo capitolo, il tramite attraverso il quale Gendel entrò per la prima volta nel salotto intellettuale della contessa Anna Laetitia Pecci Blunt, a palazzo Ruspoli-Malatesta, divenuto in seguito Pecci Blunt, all'Ara Coeli. Di quel palazzo scrive Gaia de Beaumont, nipote della contessa, in suo ricordo della celebre nonna "*Nel 1929, acquistarono «lo straordinario palazzo del '400 affacciato sul Campidoglio» in Piazza dell'Ara Coeli a Roma, che divenne dai primi anni Trenta la sede d'importanti avvenimenti e nel 1933, Mimì con gli amici musicisti Goffredo Petrassi, Vittorio Rieti e Mario Labroca, diedero inizio ai "Concerti di primavera" con programmi di musica classica e moderna; ospitando Stravinskij, Milhaud, Poulenc, Sauguet, Auric, Honegger. Ai concerti si alternavano conferenze di poeti, scrittori, saggisti, archeologi di tutto il mondo che lei definiva «i miei parenti illustri» e che le furono sempre grati del suo intuito che li rese, immancabilmente,* un fait accompli.*"*[222]

Era il 1950 o forse il 1951, Gendel non ha ricordi nitidi sulla data precisa di quel primo incontro, ma quello che invece ricorda chiaramente è che la contessa Mimì manifestò una forte simpatia nei suoi confronti. Nel salotto della contessa, Gendel incontrò nel corso degli anni (la loro frequentazione divenne più assidua sul finire degli anni cinquanta) scrittori, artisti e musicisti provenienti non solo da Roma ma da tutto il mondo: Natalia Ginzburg e Gabriele Baldini[223],

[221] Vedi capitolo 2 paragrafo 1 pag. 23

[222] Gaia de Beaumont (1951) è una scrittrice. Questo suo testo sulla celebra nonna è pubblicato sul sito *web* *http://www.150anni.it/webi/index.php?s=59&wid=2109*

[223] Natalia Ginzburg (1916-1991) scrittrice di fede comunista, nata Levi, aveva preso il cognome dal suo primo marito Leone Ginzburg, con cui firmò tutti i suoi libri. Nel 1950 aveva sposato Gabriele Baldini (1919-1969) critico e studioso di letteratura inglese.

Eugène Ionesco[224], i Giolitti[225], il pittore surrealista russo Pavel Tchelitchew[226], Oskar Kokoschka, il gallerista Gaspero Del Corso con la sua compagna Irene Brin[227], Renato Guttuso, Darius Milhaud[228] e Francis Poulenc. Tutti personaggi che lui ancora oggi ama ricordare con piacere.

Nel 2009 Gendel ha redatto una prima breve biografia dedicata a Mimì, facilitato in questo dal poter usufruire di fotografie e di numerosi documenti appartenuti alla contessa, che sono rimasti diversi anni custoditi nel suo archivio, prima di essere consegnati agli eredi. Questa biografia non è mai stato pubblicata, tuttavia è possibile trovare il testo provvisorio nella sua interezza e con alcune belle immagini scattate da Mimì nel sito di Milton Gendel. Così esordisce Milton descrivendo la contessa : *"Her rise on the international social and cultural scene did not, however, start at the bottom. (…) In l929, the Pecci Blunts acquired their third showplace, the l7th-century Palazzo Ruspoli-Malatesta at the foot of the Capitoline Hill in the heart of ancient Rome. They restored its baroque interiors and installed modern conveniences. In its frescoed halls Mimì established the only salon in the city that mixed the Romans, the International Set and luminaries of music, the arts*

[224] Eugene Ionesco (1909-1994), scrittore francese di origini romene, è considerato tra gli inventori del cosiddetto 'teatro dell'assurdo'

.

[225] Antonio Giolitti (1915-2010) nipote di Giovanni e politico prima con il partito Comunista poi con i Socialisti. Sposato con Elena D'Amico, traduttrice dal francese per Einaudi.

[226] Pavel Tchelichew (1898-1957), pittore scenografo e costumista visse a Parigi negli anni Venti e nel 1934 si trasferì a New York,. Arrivò a Roma negli anni Cinquanta.

[227] Irene Brin, *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952,* a cura di C.Palma, Viella Roma 2014

[228] Darius Milhaud (1892-1974) compositore francese ebreo, fu amico di Cocteau e Satie. Fuggito negli Stati Uniti durante la guerra tornò a Parigi nel 1947. Francis Poulenc (1899-1963) pianista e compositore francese fece parte Gruppo dei Sei, con Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Louis Durey e Germaine Tailleferre.

and letters. Here the composers of Les Cinq, the painters Tchelitchev, Guttuso, De Chirico and Cagli, sculptors like Mirko and Colla, the writers Moravia, Montanelli and Malaparte mixed with society, movie stars and on one occasion, Jacqueline Kennedy and her sister Lee, who at the time was married to Michael Canfield"[229].

1 . Mimì Pecci Blunt, *il pittore Oscar Kokoschka a Roma 1949*

[229] www.miltongendel.it. (*La sua ascesa sulla scena sociale culturale internazionale non era comunque cominciata dal basso (…) Nel 1929, i Pecci-Blunt acquistarono il loro terzo 'luogo di attrazione', il seicentesco Palazzo Ruspoli Malatesta ai piedi del Campidoglio nel cuore della vecchia Roma. Restaurarono i suoi interni barocchi e installarono le moderne comodità. Nei suoi saloni affrescati Mimì stabilì l'unico salotto in città che mescolava i Romani e l'ambiente internazionale e le stelle della musica delle arti e delle lettere. Qui i compositori de Les Cinq, i pittori Tchelitchew, Guttuso, De Chirico e Cagli, scultori come Mirko e Colla, gli scrittori Moravia, Montanelli e Malaparte si mescolavano alla società, alle stelle del cinema e in un'occasione Jacqueline Kennedy e sua sorella Lee, che a quel tempo era sposata con Michael Canfield".)*

Nipote del papa Leone XIII (fratello del nonno) la contessa Anna Laetitia Pecci sposando nel 1919 -all'età di 34 anni - il facoltoso banchiere americano Cecil Blumenthal (trasformato poi in Blunt) divenne Mimì Pecci Blunt [230]. La vivace Mimì, una volta lasciate la riservatezza e le austere maniere gentilizie della sua educazione, cominciò a non disdegnare, per così dire, una certa mondanità, divenendo un personaggio assai in vista. Mimì, infatti, divideva la sua vita tra Parigi e Roma. Durante la guerra si rifugiò – per evidenti ragioni-a New York. Nella Ville Lumière - al 32 di Rue de Babylone - riceveva nel suo 'salon' gli amici artisti e letterati (tra loro Gide, Cocteau e Claudel [231]). A Roma poi, oltre ad aver dato vita ad uno dei salotti più prestigiosi della capitale, aveva aperto –con la consulenza artistica di Corrado Cagli - la celebre Galleria della Cometa (che ebbe brevemente durante il periodo bellico una succursale a New York). Non va dimenticato un altro luogo scelto dalla contessa per invitare amici artisti e intellettuali: la sontuosa Villa Reale a Marlia in provincia di Lucca, acquistata da Mimì e consorte nel 1924. In questa dimora aristocratica la contessa usava ospitare il fior fiore degli intellettuali e degli artisti europei, invitando gli amici a trascorrere alcuni giorni presso di lei [232].

---

[230] Non esiste una vera e propria biografia di Mimì Pecci Blunt, nonostante i numerosi studi e mostre dedicati agli anni della 'Cometa'. Si rimanda perciò alla seguente bibliografia Libero De Libero, *Roma 1935*, Roma, edizioni della Cometa, 1981; Giuseppe Appella, *Galleria della Cometa*, Roma, edizioni della Cometa, 1989; A. Arbasino *La contessa tra le mummie* , in "La repubblica", 27 novembre 1991 p.32-33; H.Moosbrugger, *La breve scia luminosa della Cometa* Wuz, n. 3, maggio-giugno 2005; catalogo mostra *Libero De Libero e gli artisti della Cometa*, Galleria Comunale d'arte Moderna, Roma Palombi Editori, 2014

[231] Come racconta Alberto Arbasino nel suo articolo *La Contessa tra le Mummie, in* "La Repubblica" 27novembre 1991 pp.32-33

[232] Dal sito a Villa Reale di Marlia, " *uno dei maggiori punti di riferimento turistico della Toscana, è stata, nel corso di molte generazioni, la residenza delle più nobili famiglie e di grandi mecenati d'arte.*
La sorella di Napoleone, Elisa Baciocchi, sovrana di Lucca e in seguito di tutta la Toscana, creò questo grandioso complesso, unendo la vasta Villa Orsetti con le terre circostanti che comprendevano anche un palazzo, residenza estiva, tempi addietro, del vescovo di Lucca. Modernizzò l'antico Palazzo Orsetti e le logge anteriori che fungono da entrata, ma gli splendidi giardini Orsetti del 17mo secolo, con il meraviglioso teatro all'aperto formato da cespugli intagliati (Teatro di Verdura) e il "Viale delle Camelie", di particolare pregio per le sue specie rare risalenti al periodo ottocentesco, sono giunti fino a noi sostanzialmente intatti.
Dopo la caduta di Napoleone, i Duchi di Parma e in seguito i Granduchi di Toscana entrarono in possesso della villa. Dopo l'unificazione d'Italia, divenne proprietà di Vittorio Emanuele II che decise di cederla al Principe Carlo, fratello

Mi sembra necessario qualche ulteriore cenno a ‘Marlia’ (così usualmente definita *tout court* da Mimì). Va detto che i soggiorni a Marlia da parte di Gendel iniziarono intorno al 1958-59, e che si fecero sempre più frequenti dopo il matrimonio di Milton con l’aristocratica Judith, che, come si può ben immaginare, si trovava perfettamente a suo agio nella Villa. I coniugi Gendel andarono in Villa fino alla morte di Mimì.

Un suggestivo scatto di Gendel del 1970, qui sotto riportato (fig.2), testimonia la sontuosità della villa e l’ampiezza del suo parco, e rievoca la magnifica atmosfera nella quale si trovavano immersi i fortunati ospiti . La foto fortemente simmetrica è costruita sull’equilibrio: la villa e il suo riflesso che si specchia nel lago, trasmettono un senso di pace e solida immutabilità. Nella sua compostezza geometrica, l’immagine fotografica ricorda nella funzione un acquarello da viaggiatore del Gran Tour, indispensabile traccia del viaggio intrapreso.

Sebbene più rare rispetto alle riprese di figure, le foto di paesaggio ricorrono e appartengono comunque al repertorio gendeliano. Un’attenzione da parte di Milton anche per i luoghi, dunque.

---

dell'ultimo Re delle Due Sicilie che era stato diseredato per aver sposato una cittadina inglese: Penelope Smyth di Ballynatray. Bellissima ma non di sangue reale. La romantica ma infelice coppia trascorse nella villa il resto della vita e fu seppellita nella cappella del parco. Il figlio, conosciuto come il "Principe Matto" per l'ossessione religiosa e un comportamento eccentrico, morì nel 1918. Per pagare i debiti, la Villa fu messa in vendita; i beni mobili andarono all'asta e molti alberi del parco furono abbattuti come legname.
Il Conte e la Contessa Pecci-Blunt, genitori degli attuali proprietari, acquistarono la proprietà nel 1924, giusto in tempo per fermare la distruzione in atto del parco. Commissionarono a Jacques Greber, famoso architetto francese, il restauro del giardino. Crearono boschi, ruscelli e un lago che fanno da romantico complemento alla serie di giardini classici italiani al tempo degli Orsetti.
Tra gli ospiti illustri del passato vanno ricordati il violinista e compositore Paganini, gli esponenti delle Case Reali di tutta Europa; l'artista americano John Singer Sargent, che dipinse alcuni acquarelli di scene nella villa.
La famiglia Pecci Blunt ha ripreso questa tradizione di generosa ospitalità verso tante personalità del mondo dell'arte, della politica, della cultura” http://www.parcovillareale.it/villa.php

2. Milton Gendel, *Villa Reale, Marlia, 1970*

Così scrive Gendel a commento di questo suo scatto alla Villa Reale, nel catalogo della mostra di Firenze del 2008 [233]: *"Villa toscana in vista. La maestosa Villa Reale di Marlia fu creata da Elisa Baciocchi, sorella di Napoleone, il quale nel corso delle sue conquiste, le attribuì il titolo di Principessa di Lucca e di Piombino (più tardi Granduchessa di Toscana). Dopo aver comprato la vecchia tenuta Orsetti, Elisa, amante del grandioso, l'ha allargata unendovi la proprietà attigua del vescovo di Lucca. Fedele allo stile Impero, tolse le scale esterne del palazzo Orsetti e spostò l'entrata del palazzo sul lato lontano dal prato che venne circondato da aiuole fiorite, alberi ed una serie di sculture di marmo. Tra i proprietari successivi della villa ci fu anche la famiglia reale italiana e poi un consorzio interessato agli alberi del parco per il legname. Nel 1923 fu sottratta a questa triste sorte dal Conte Cecil e dalla Contessa Anna Laetitia Pecci Blunt, i quali, entrando in possesso della proprietà, non solo hanno salvato gli alberi ma*

[233] Catalogo mostra *Milton Gendel fotografie,* Damiano Lapiccirella, Firenze 2008, pag. 36

hanno anche restaurato gli edifici e i giardini”.

Milton soggiornava spesso nella prestigiosa villa, accettando con piacere gli inviti dell’amica contessa. E in quelle occasioni si dedicava volentieri alla fotografia: ha realizzato infatti numerose immagini della residenza e dei suoi ospiti a partire dal 1960 , e fino all’inizio degli anni Settanta, cioè fino al momento della scomparsa di Mimì (1971).

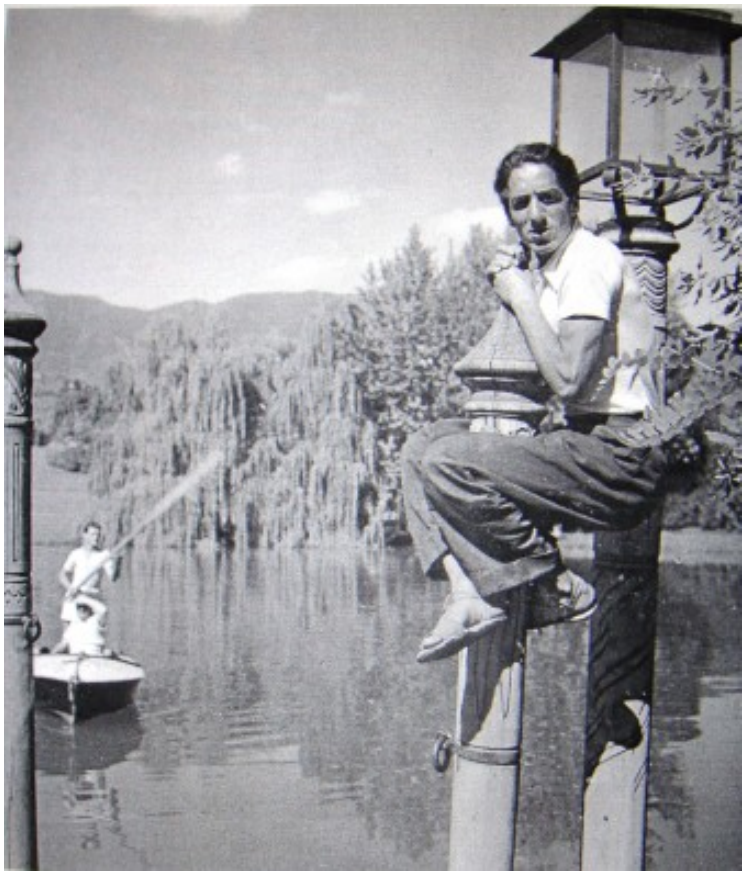
Il clima di quelle giornate, che trascorrevano tra la meravigliosa scenografia del parco e le grandiose sale della dimora nobiliare, era di completo svago. Un classico esempio di ‘tempo libero ’ per nobili e intellettuali. Gli ospiti, affrancati dai rispettivi ruoli sociali e dalle consuete occupazioni, e spesso lontani dal loro paese, erano stimolati ad interrompere l’annoiato ‘relax’, dall’energia e dall’inventiva della Contessa. Si allestivano così teatrini domestici e ci si ingegnava a realizzare mascherature spiritose per le feste serali. Di grande effetto la maschera da corvo che Gendel indossò in occasione di una delle feste, nonché la scena in cui Milton e Mimì vengono ritratti durante una buffonesca ‘rappresentazione teatrale’ domestica (fig3-4). Il luogo si prestava: la Villa aveva già conosciuto nel corso dei secoli balli, mascherate e ogni sorta di ‘divertissment’ (cfr nota 13).

3. *Milton Gendel travestito da corvo a Marlia, 1960*

4. *Milton e Mimì durante una festa mascherata a Marlia, 1960*

Anche Mimì era una brava fotografa: singolari e ancora poco noti sono alcuni suoi ritratti di artisti e scrittori scattati a Marlia, tra questi Salvador Dalì, Afro, Alberto Moravia, allora giovani e belli. E' possibile perciò, che Milton e Mimì si soffermassero a parlare di fotografia.

Tra le immagini realizzate da Mimì scopriamo anche dei *collages* fotografici, delle composizioni di assemblaggi piuttosto ardite per l'epoca.



5 Mimì Pecci-Blunt, *Afro a Marlia*, 1937

Così ne scrive Gendel nelle pagine a lei dedicate : *"Among Mimi's many cultural pursuits, photography figured as an art that she cultivated with enthusiasm and a keen imagination. She had major exhibitions of her work at the Unione Società Italiane Arte Fotografica, including portraits, landscapes, still lifes and genre subjects. Her notebooks on the Tuscan Romanesque are lavishly illustrated with her own photographs, and she recorded with her camera - usually a Rolleiflex - the sights visited during her frequent travels in Europe and the United States. She was also adept with a movie camera and produced more than forty films documenting her family and friends"*[234].

Ma accanto a quest'aspetto ludico della 'Villeggiatura', Mimì coltivava anche interessi da vera e propria studiosa[235]. Amava in particolare l'arte e l'architettura medioevale. Possedeva un' ampia

[234] In www.miltongendel.it, *("Tra le tante attività culturali di Mimì, la fotografia figurava come un'arte che lei coltivava con entusiasmo e una sagace immaginazione. Ebbe importanti esposizioni delle sue fotografie alla Unione Società Italiane Arte Fotografica, che includevano ritratti, paesaggi, nature morte scene di genere. I suoi quaderni di appunti sul Romanico Toscano erano generosamente illustrati dalle sue stesso foto, ed elle registrava con la sua macchina fotografica – generalmente una Rolleiflex – i luoghi visitati durante i suoi viaggi in Europa e negli Stati Uniti. Era anche abile con una video camera e produsse più di quaranta film che documentavano la sua famiglia e i suoi amici")*

[235] Scrive ancora Gendel nella sua biografia di Mimì: *"Besides serving as a center for social life, Marlia was also the base for Mimì's scholarly and artistic pursuits. In the eighteenth-century annex called l'Orologio (the Clock House) she installed a museum of Pope Leo XIII and an archive of the history of the villa and the various families who*

had owned it over the centuries. She assiduously explored the countryside, recording her observations of the historic monuments, particularly the Romanesque churches, in notebooks illustrated with her photographs. These were so complete that they were consulted by historians of medieval art, like Professor Mario Salmi". (A parte servirle come centro per la vita sociale, Marlia era anche la base per gli interessi artistici e di studio di Mimì. Nell'annesso del diciottesimo secolo chiamato l'Orologio aveva allestito un museo del papa Leone XIII e un archivio con la storia della villa e le varie famiglie che la avevano posseduta durante i secoli. Esplorava assiduamente le campagne registrando le sue osservazioni sui monumenti storici, in particolare le chiese romaniche, in quaderni di appunti illustrati con le sue fotografie. Questi erano così completi che erano consultati da storici dell'arte medioevale con il professor Mario Salmi).

collezione di libri e quadri antichi, "*guide di Roma che risalivano al Trecento*", mi racconta Gendel, raccolti e custoditi gelosamente nella sua biblioteca situata nell'altana di Palazzo Pecci Blunt in Piazza dell'Ara Coeli. Milton godeva del privilegio esclusivo (solo lui e qualche autorevole studioso, oltre a Mimì) di poterli consultare e studiare in piena libertà, per poi commentarli insieme a lei. I due condividevano infatti l'amore per l'antiquariato, per la fotografia e soprattutto per la storia di Roma. A lei probabilmente piaceva di Milton quel distacco innato e 'aristocratico' dalle cose del mondo e insieme l'ironia e il gusto per l'assurdo. Discorrevano amabilmente, loro, ben lontani dall'imbustato stile accademico degli specialisti, di temi artistici e culturali, affrancati dal doverne render conto a qualcuno. L'arguzia di Gendel, allietava Mimì durante dei piacevoli pranzi a 'Palazzo'. Le chiacchiere potevano spaziare dunque dalla più remota storia romana, al commento divertito sulla 'mise' di qualche nobildonna, fino agli sfoghi di Mimì –in tutta confidenza, contando sulla discrezione dell'amico- sui vari personaggi che affollavano la scena culturale italiana di quegli anni.

6. Mimì Pecci-Blunt, *L'altana di palazzo Pecci.Blunt,* anni Trenta

Sebbene la sua frequentazione del salotto di Mimì cominciò all'inizio degli anni '50, purtroppo nelle lettere inviate alla madre, manca qualche prezioso riferimento per la ricostruzione del decennio di cui mi sto occupando;. Almeno fino al febbraio del 1960, data della lettera in cui Gendel scrive:

"Saw my friend Ionesco play last evening at the Cometa Pecci Blunt Theater, and enjoyed it very much except for the morality dialogue at the end. (…) Countess in enthusiastic about the research she been doing on the Romanesque frescos at Anagni, she keeps looking in her books to find the meaning of the 'slave med' (?)as a symbol. So whenever I see her she begins (…) about piccioni, and (…). She is a powerful nature, like an old- style Russian grande dame, with brain"[236].

[236] Da una lettera alla madre del 25 febbraio 1960. (" *Ho visto la commedia del mio amico Ionesco ieri sera al teatro della Cometa Pecci-Blunt e mi è piaciuto molto a parte il dialogo moralistico alla fine. (..) La contessa è entusiasta*

Le visite di Milton a Palazzo Pecci Blunt divennero in effetti molto più assidue nel decennio degli anni Sessanta, come testimonia peraltro il gran numero di scatti fotografici conservati in archivio. Lo studio di quel decennio esula cronologicamente dalle competenze di questa mia ricerca attuale e lo rimando perciò ad altro momento.

Vorrei concludere però con un passo tratto dal diario di Gendel e risalente ai primi mesi del 1971, momento di poco precedente alla morte di Mimì. Il racconto è interessante perché costituisce una sorta di sfogo da parte della Contessa sul ruolo della celebre Galleria della Cometa, luogo 'chiave' per la diffusione di una certa cultura 'libera' a Roma negli anni del regime. Ma forse a torto considerata, più di quanto realmente non fosse, una roccaforte di antifascisti.

"*In the evening I was on my way to dine with Mimì…. Mimì and I dine off a card table in the salone, as usual. She said she had been working very hard at her papers – meaning that she had been putting her diaries and old correspondences in order I urged her to start writing and she said, well for one thing it was just writing for posterity as she would never publish now. Because she was just plain afraid of what her old friends would do to her. " Vogliono per forza che La Cometa sia stata un covo di antifascismo, ma, mi dispiace, non lo era. Loro chiedevano sempre delle presentazioni e volevano sapere se venivano dei ministri alle inaugurazioni. Afro, Guttuso, Cagli, tutti quanti. Erano stati scelti da Libero de Libero. Ma erano tutti fascisti allora. Ero io a portare Cagli in America, nel trentotto. Viaggio pagato dal governo fascista. Sì ce l'aveva la galleria a New York per due anni nel 63ma strada per due anni. Era finita la guerra. Portavo a New York i migliori, e mentre loro erano tutti fascisti il ministero non voleva*

della su ricerca sugli affreschi romanici ad Anagni, e continua a consultare i suoi libri per trovare il significato dello 'schiavo' come simbolo. (…) Ha una natura potente, come una gran dama russa di vecchio stile, ma con il cervello.")

che io facessi della propaganda fascista. Ma ora guai se lo dico, che erano tutti del partito. Veramente mi ammazzerebbero. ...." [237].

Per avere un'idea di quanto sia stato essenziale per Gendel il rapporto con Mimì va detto che proprio in questi mesi Milton ha avuto incarico da parte di un editore americano (…) di redigere una biografia più estesa di quella del 2009 della celebre Contessa. Basandosi ovviamente sui diari che Milton ha tenuto quotidianamente a partire dagli anni Sessanta e su quel primo progetto pubblicato sul suo sito web – a cui accennavo prima - .L'intenzione è quella di riuscire a ricostruire oltre alle frequentazioni dei 'suoi parenti illustri' (così lei chiamava i suoi amici artisti e intellettuali), gli aspetti più privati e inediti della personalità di Mimì. Fatte le dovute differenze, anche lei, come Gendel è stata un importante trait-d'union culturale tra Italia e Stati Uniti. Forse non ancora abbastanza studiato.

Mimì Pecci Blunt è stata quindi per lunghi anni un punto di riferimento per Gendel, e, oltre all'amore che condividevano per l'arte e la fotografia, la possibilità offertagli da Mimì di consultare liberamente la sua biblioteca dell'altana del palazzo all'Ara Coeli si rivelò determinante per Gendel nel periodo del lavoro come curatore editoriale. Negli anni Sessanta e Settanta Gendel curò infatti la pubblicazione di alcuni libri sull'arte: *The Papacy, (*Londra, 1964), *Illustrated History of Italy (* Londra, 1966) e *Wonders of Man.(* New York e Milano, 1971), grandi volumi illustrati dedicati prevalentemente al patrimonio artistico italiano e alle più note 'meraviglie' architettoniche costruite dall'uomo.

Non dobbiamo dimenticare infatti che l'attività di Gendel fotografo è stata sempre affiancata dal suo lavoro di scrittore e divulgatore di temi artistici, nonché di critico d'arte. Attività cominciata già a New York prima del 1949 e continuata a Roma come critico-corrispondente di *ARTNews* e Art in America e come freelance.

A quest'altro aspetto creativo della personalità di Gendel è dedicato il prossimo capitolo.

---

[237] Da una lettera di Gendel alla madre 29 febbraio 1971. (" *La sera stavo andando a cena da Mimì.. Mimì ed io abbiamo cenato su un tavolo da gioco nel salone, come al solito. Mi ha detto che aveva lavorato molto alle sue carte. Intendendo che aveva messo a posto il diario e la vecchia corrispondenza, io la incoraggiavo a scrivere e lei mi disse che avrebbe scritto per i posteri perché non avrebbe pubblicato ora. Perché era francamente spaventata di quello che gli avrebbe fatto i suoi vecchi amici.)*

BIBLIOGRAFIA del CAPITOLO 2

Paragrafo 1 **Roma: gli esordi**

Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino1984

Henri Cartier- Bresson, *Le moment decisif,* Simon & Schuster, New York 1952.

Jean Clair dal titolo *Henri Cartier-Bresson Tra ordine e avventura,* Abscondita , Milano 2008

Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata, 2010

Vittorio Rieti, *Musicista* a cura di Franco Carlo Ricci ,ESI, Napoli 1987

*C*atalogo mostra Visitors Book, Museo Mario Praz, Roma, Peliti Associati Editore 2012-13

Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti, P*onte alle Grazie, 1998

Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia, Dallo studiolo alla raccolta pubblic*a, Bruno Mondadori, 2011

Catalogo mostra *Roma – New York 1948-1964,* a cura di Germano Celant, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993;

Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Editore, Palermo, 1994;

Catalogo mostra *Roma 1950-59.Il rinnovamento della pittura in Italia,* a cura di Fabrizio D'Amico, Ferrara Palazzo dei Diamanti 1995

Guido Crainz, Storia del miracolo italiano, Donzelli, Roma, 1996;

Flamino Gualdoni, *Arte in Italia*, Neri Pozza, Vicenza, 2000;

Catalogo mostra *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* , a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudia Terenzi, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2002;

Barbara Drudi, Giacomo Marcucci, *Arti Visive 1952-1958*, Gli Ori, Pistoia, 2012;

Sandra Petrignani, *Addio a Roma*, Neri Pozza, Vicenza, 2013

Carlo Levi, *L'orologio,* Einaudi, Torino, 1950

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950,* Einaudi, Torino, 1952.

Toti Scialoja , *Giornale di pittura,* Editori Riuniti, Roma, 1991

Leslie Fiedler, *Vacanze romane*, Donzelli, Roma, 2004

Sitografia

http://www.instoria.it/home/stati_uniti_cina.htm
http://www.graflex.org
http://www.photogallery.it/storia/irollei.html
www.Youtube.com *Nel mondo del surreale: Salvator Dalì nel giardino dei mostri di Bomarzo* , CinecittàLuce
http://www.fulbright.it/materiale-sito/document pdf/Fulbright_Story%20Series_part1.pdf
http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2010/6/40- 43_CASSARA.pdf

Paragrafo 2
Benvenuto al Sud: i viaggi di Gendel in Sicilia (1950) e in Puglia (1954)

Catalogo mostra '*Milton Gendel forografie 1950*' , Museo Civico di Gibellina, marzo 1988, Sellerio Editore Palermo

Catalogo della mostra *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960"* Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri, Verona, 29 settembre 2012 – 27 gennaio 2013

Catalogo della mostra *Gli anni del Neorealismo. Tendenze della fotografia italiana,* Museo dell'automobile Carlo Biscaretti di Ruffa, Torino, Editore: FIAF - AFT, 27 novembre 2001 al 13 gennaio 2002

Catalogo mostra *Milton Gendel: una vita surreale,* Museo Bilotti- American Academy in Rome Roma 2011-2012, Hatje Cantz Verlag

Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*. *Da August Sandler a Walker Evans (*1920-1945) , Electa Mondadori, 2008

Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli,* Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1980;

Giuseppe Turroni, *Guida alla critica fotografica,* Il castello, 1980;

Le fotografie di Mario Giacomelli dall'Archivio Luigi Crocenzi, in 'La Stampa', Torino 12/08/2011.

Enzo Sellerio. Fotografie (1950-1989), con testi di Diego Mormorio e Carlo Bertelli, Federico Motta Editore, 2000

Enzo Sellerio, *Per volontà o per caso*, Edizioni della Meridiana, 2004;

Enzo Sellerio, Monica Maffioli, *Fermo immagine,* Alinari IDEA, 2007.

Sitografia

- *http://www.comune.montegranaro.fm.it/index.php?action=index&p=251*

- *http://www.lucidistorte.it/fotografia/i-grandi-fotografi-ferdinando-scianna/*

- *http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Alessi%20Giovanni.pdf*

- *http://www.culturalstudies.it/convegno_cvis/abstract/Abstract_Rizzarelli.pdf*

-*http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/01/09/il-fotografo-divittorini.html*

-*http://www.espoarte.net/calendario-eventi/photoartverona-%E2%80%9Cneorealismo-la-nuova-immagine-in-italia-1932*

- *http://www.eliociol.it/assets/gli-anni-del-neorealismo_silvia-paoli.pdf*

Paragrafo 3

L'ambiente artistico a Roma.

Catalogo mostra *Roma – New York 1948-1964*, a cura di Germano Celant, The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York 1993

Claudia Salaris *La Quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia, 2004

Catalogo della mostra, *XIV Quadriennale di Roma: retrospettive 1931,1948*, Electa, Milano 2005

Venturi Lionello, *Considerazioni sull'arte astratta*, in "Domus", gennaio, 1946;

Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol.III, Einaudi, Torino, 1992

Catalogo mostra *I quattro fuori strada: Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone* , riedizione della mostra tenutasi alla Galleria del Secolo, Roma, nel marzo 1947, Enzo Bilardello, Cesare Brandi, Ennio Borzi,, Break club, Roma 1987

Rosenberg, *The Fallo of Paris* in Partisan Review 7 (Fall 1940) ripubblicato in *The tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959

Max Kozloff, *American Painting during the Cold War,* in "Artforum", May, 1973

Catalogo mostra Toti Scialoja opere 1983-1997, Galleria dello Scudo, Verona, Skira Editore Milano, 2006

Catalogo mostra *Ori d'artista. Il gioiello nell'arte italiana 1900-2004,* Museo del Corso, Roma 2004, Silvana editoriale

Catalogo mostra *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, Ferrara Palazzo dei Diamanti, 1995.

Cesare Pavese, *Ieri e Oggi*, in L'Unità, 3 agosto 1947

Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Palermo 1994

Forma 1 e i suoi artisti. Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato. A cura di Simonetta Lux, Elisabetta Cristallini, Antonella Greco, Gangemi 2004

Virginia Dortch, *Peggy Guggenheim and her friend*, Berenice Art Books, Milano, 1994

Jean Clair, *Herni Cartier-Bresson tra ordine e avventura*, Abscondita, Milano 2008

Catalogo mostra *Toti Scialoja - Opere 1955-1963*, a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 1999

Catalogo mostra *Toti Scialoja – Opere 1983-1997* a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Miloano 2006.

Toti Scialoja , *Giornale di Pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1991

Rosenberg, *L'arte è un modo speciale di pensare* , a cura di Marco Cianchi, Allemandi 2000

H. Rosenberg, *Action painting. Scritti sulla pittura d'azione*, a cura di Marco Cianchi, Maschietto Editore 2006.

Catalogo mostra *Tancredi Parmeggiani*, Galleria d'Arte Moderna 'Carlo Rizzarda', Feltre, 2011, Silvana Editoriale

Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967,* Feltrinelli, Milano, 1970

Catalogo mostra *Conrad Marca Relli*, Rotonda di via Besana, Bruno Alfieri Editore Milano 2008

Catalogo mostra *Philip Guston Roma*, Museo Bilotti, Roma Hatje Cantz Verlag, 2010

Catalogo mostra *Scultura in America*, a cura di Giuseppe Appella, Museo MUSMA, Matera, 1990.

Sitografia

www.ufficignam.beniculturali.it › Le ricerche e gli studi

http://www.amerigotot.com/

http://www.nikonschool.it/sguardi/90/ferdinando-scianna.php

http://www.nicolascaroneestate.org/

Paragrafo 4

Venezia e Roma, Milton Gendel e Peggy Guggenheim

Catalogo mostra *Peggy and Kiesler: the Collector and the Visionary,* Peggy Guggenheim Collection, Venice, 2003 , Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz ; New York, NY, 2004

Catalogo mostra *Hayter e l'atelier 17,* Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, Accademia di San Luca, 1990, Milano, Electa, 1990

Peggy Guggenheim, *Confession of An Art Addict,* André Deutsch Limited Londra 1960 (Edizione Italiana: Una Vita per l'Arte, Rizzoli Editore, Milano 1982)

Catalogo mostra *Visitors book, Ospiti a casa Praz, a cura di* Barbara Drudi e Patrizia Rosazza-Ferraris, Museo Mario Praz, Roma 2012/13, Peliti Editori, Roma 1012

Peggy Guggenheim, *Out of This Century: The Informal Memoirs of a Peggy Guggenheim*. Dial Press, New York 1946

Giovanni Carandente, *Un ricordo di Peggy Guggenheim*, Edizioni del Naviglio, Milano 1989

P.Barozzi, *PG Una donna, una collezione, Venezia*, Rusconi immagini, Milano 1983

Catalogo mostra *Capolavori del Guggenheim,* Scuderie del Quirinale, Roma, Skira MIlano 2005

Virginia Dortch, *Peggy G. and her friends,* Berenice Art Books, Milano 1994.
1994

Mary Dearborn, *Mistress of Modernism,* Houghton Mifflin Company, New York 2004

Per una bibliografia completa degli scritti di e su Peggy Guggenheim è consultabile la pagina web : *http://www.guggenheim-venice.it/museum/bibliografia_peggy.pdf*

Paragrafo 5

L’amicizia con Mimì Pecci Blunt

Libero De Libero, *Roma 1935*, Roma, edizioni della Cometa, 1981

Giuseppe Appella, *Galleria della Cometa*, Roma, edizioni della Cometa, 1989;

Alberto Arbasino *La contessa tra le mummie* , in “La repubblica”, 27 novembre 1991

H.Moosbrugger, *La breve scia luminosa della Cometa* Wuz, n. 3, maggio-giugno 2005;

Catalogo mostra *Libero De Libero e gli artisti della Cometa*, Galleria Comunale d’arte Moderna, Roma Palombi Editori, 2014

Sitografia

www.miltongendel.it

http://www.parcovillareale.it/villa.php

CAPITOLO TRE

1954-1958 MILTON GENDEL CRITICO D'ARTE

§ 1 L'avvio alla critica d'arte

Stephen Green davanti allo studio di Gendel nella Cupola del Sohmer Piano Building, al 170 della Fifth Avenue, 1948

Tornato in patria, nel 1946, il ventottenne Gendel si trova a dover pensare al suo futuro, per così dire, professionale. L'esperienza militare in Cina era stata formativa, e la passione per la fotografia rivelatasi proprio in quella remota parte del mondo, aveva dato risultati promettenti. A quel punto Gendel avrebbe forse potuto scegliere di diventare un 'vero' fotografo.

Tuttavia così non fu, Gendel valutò di non poter intraprendere quella strada. Molte le ragioni. Da un lato, probabilmente, non poteva non tener conto della sua formazione storico artistica, dopo anni di studi non era certo il caso che andasse sprecata. D'altra parte, secondo una certa mentalità diffusa all'epoca, i fotografi per non restare nella condizione di 'artigiani', non avevano altra strada se non quella del fotogiornalismo per essere riconosciuti come 'professionisti', e il fotogiornalismo non lo attraeva più di tanto. Di viaggi intrapresi in condizioni disagiate (il lentissimo viaggio in nave per la Cina, dice Gendel, era stato un 'incubo'), di visioni orrorifiche, di guerre, lutti e sofferenze varie – perché di questo trattava il fotogiornalismo, in quel dopoguerra- , ne aveva già avuto pessima esperienza in Cina. Oltre a tutte queste perplessità, bisognava essere realisti: in quegli ambiti lui non era ancora nessuno, la sua professionalità era dunque tutta da costruire. Viceversa, nell'ambito della storia dell'arte, era pur sempre un 'graduated' della Columbia University – ovvero una delle più prestigiose università americane - : la sua competenza come storico dell'arte si trovava indubbiamente già ad un certo livello. Gendel decise quindi di orientarsi verso la storia dell'arte e soprattutto verso la scrittura critica. Mantenendo comunque intatto il suo 'amore' per la fotografia, limitando però quella pratica alla sua vita 'privata'.

Milton comincia perciò a riavviare i contatti con i suoi vecchi amici nel mondo dell'arte, e in particolare torna naturalmente a far riferimento al suo insegnante e amato mentore Meyer Schapiro.

Sarà infatti il suo 'maestro' a farlo rientrare nell'ambiente artistico sul giusto binario: Schapiro lo introduce al critico Thomas B.Hess[238], in quegli anni *executive editor* (redattore capo) della prestigiosa rivista d'arte *ArtNews*. Hess contattato da Gendel, che si giovava di tanto prestigiosa 'recommandation', lo invita senz'altro a collaborare con il giornale. La collaborazione di Gendel con *ArtNews* comincia così nel 1947 con brevi recensioni per la sezione *Reviews and Previews*, poi dal 1950 – arrivato in Italia – i suoi interventi continuano nella sezione *Letters from Rome*. Recensioni firmate semplicemente con le iniziali M.G.

Questa iniziale esperienza di Gendel come critico d'arte, era destinata a durare molto a lungo, e l'incontro con Thomas Hess (abbreviato da tutti gli amici e collaboratori in Tom) destinato a trasformarsi in un a solida amicizia. Amicizia della quale scriverò più ampiamente nel prossimo paragrafo.

Avviato quindi alla professione di critico d'arte Gendel comincia a darsi da fare per trovare uno studio in affitto, e, con l'occhio e la fortuna che hanno sempre contraddistinto le sue scelte abitative, trova uno spazio - forse un po' inconsueto ma adatto alle sue esigenze -, nella cupola del Sohmer Piano Building, al 170 della Fifth Avenue (fig.1).

"Ho scovato uno studio dentro una cupola in cima al palazzo accanto al Flatiron Building, a Manhattan " racconta Gendel nell'intervista pubblicata da Marella Chia nel 2011 [239]. *"Era una miniatura di San Pietro, con finestre a nord, sud, est e ovest.*

L'aspetto meno piacevole, oltre al poco spazio, era che per raggiungere lo studio bisognava salire i dieci piani del palazzo, attraversare con cautela il tetto e salire una ripida scala in cima

[238] Thomas B. Hess, Rye, New York, 1920- New York 1978

[239] M.Caracciolo Chia, *On the Road/Off the Road*, catalogo mostra Museo Bilotti – American Academy, Roma 2011-2012, pp. 154-155

alla quale vi era (e vi è tutt'ora) la cupola. Alla fine dell'Ottocento la usava l'architetto del palazzo, amico di Theodore Roosevelt e appassionato di caccia grossa. Aveva riempito lo studio di teste imbalsamate, di corna e altri relitti animali. Ho eliminato tutto ,'pittato' le mura di bianco e installato pochissimi mobili, tra cui delle sedie da gelateria in fil di ferro. Bellissime, molto schematiche. Di libri, e ce n'erano molti poiché, - dice ancora Milton - *dopo tutto mi consideravo uno studioso di storia dell'arte»,*

In quello stesso periodo Milton era stato costretto anche a cambiare casa: aveva dovuto lasciare il vecchio edificio 'in mattoni rossi' al 61 di Washigton Square. Demolito, nonostante le proteste dei residenti, l'edificio era stato sacrificato per far posto alla New York University. Milton e Evelyn spostano dunque la loro casa al numero 4 della Fifth Avenue.

Per incrementare il suo lavoro Gendel si muove anche nel mondo dell'editoria e, nel 1949, riesce ad essere assunto come redattore senior per la Funk & Wagnalls Encyclopedia[240], una monumentale opera pubblicata dalla Unicorn Press di New York.

Nel breve periodo in cui lavorò per la Unicorn Press – periodo conclusosi per via della partenza per Roma - Gendel redasse più di 300 voci su temi di arte, sulle tribù degli indiani d'America e su vari altri argomenti.

[240] La Funk & Wagnalls Company era una casa editrice americana fondata nel 1875. Celebre soprattutto per i suoi repertori ed enciclopedie, nei primi anni Cinquanta ne vendette i diritti alla Unicorn Press di New York. Passò poi a diverse proprietà fino a scomparire negli anni Ottanta.

1. Milton Gendel , *Flatiron e la cupola del Sohmer Piano Building, 1948 ca.*

A parte la parentesi della collaborazione con la Unicorn Press, il lavoro più proiettato nel futuro si dimostrò però quello con ArtNews. Tanto è vero che, quando, alla fine del 1949, Gendel giungerà a Roma con la sua borsa Fulbright, le recensioni per *ArtNews* continueranno senza interruzione. A distanza di qualche anno, nel 1954, Gendel otterrà finalmente l'incarico ufficiale di 'corrispondente' da Roma, diventando a tutti gli effetti un critico d'arte.

Art News

Fondata nel 1902, *ArtNews*[241] è una delle riviste d'arte più longeve e lette al mondo. Proprio recentemente la proprietà è stata ceduta, passando dalle mani di Milton Esterow (proprietario e direttore dal 1972) a quelle di Izabela Depczyk, Chief Operations Officer alla Abbey House Group (Artnews S.A.).

ArtNews, superato il secolo di vita, è considerata una delle riviste più influenti nel mondo artistico statunitense: tanto che, il suo focalizzarsi su certi temi o artisti ha determinato il considerarli come fondamentali nella storia dell'arte del Novecento. In particolare, per quello che riguarda il periodo qui esaminato, con il sostegno concreto e approfondito offerto alla diffusione dell'Espressionismo Astratto. La rivista ha sempre avuto come obiettivo quello di raggiungere un pubblico molto vasto, essenzialmente non specialistico, ed ha lavorato sulla più ampia informazione possibile ai suoi lettori: offrendo notizie non solo sugli artisti contemporanei ma recensendo anche le grandi mostre; non trascurando poi di pubblicare lunghi servizi con rinnovate letture dell'arte del passato. Per questa ragione il linguaggio scelto negli articoli è - fin dagli esordi - semplice e comprensibile: lo stile utilizzato, didattico e divulgativo, mostra l'intenzione di rendere più accessibili al lettore comune i codici – divenuti sempre più criptici e complessi- dell'espressione visiva contemporanea. I fascicoli della rivista in quegli anni (come attualmente, del resto) escono mensilmente da settembre a maggio, mentre viene pubblicato un solo numero nel periodo estivo, per i mesi di giugno luglio e agosto.

Ma vediamo con quale veste editoriale la rivista si affaccia sulla scena newyorkese. Agli esordi la rivista era costituita di fatto da un unico foglio pubblicato da James Clarence Hyde, (che aveva

[241] Vedi il sito web: *www.artnews.com*

lavorato come *reporter* per le riviste "New York World" e "New York Tribune") dal titolo "Hyde's Weekly". *"Il titolo della rivista fu cambiato in quello di "American Art News" nel 1904, quando ne divenne editore James Bliss Townsend, critico d'arte per il "New York Herald Tribune". La nuova pubblicazione era ancora settimanale, ma era composta da quattro pagine e abbracciava una visione più nazionale"*[242]

Il taglio iniziale della rivista appariva dunque alquanto generico, e, per dirla tutta non appoggiava affatto l'arte della avanguardie, né europee né statunitensi. Anzi, in occasione della celebre Armory Show del 1913 venne pubblicato un articolo in cui si faceva dell'ironia sull'opera di Marcel Duchamp *Nu descendent un escalier.* Il giornale pubblicava in sostanza delle semplici cronache (*news*, appunto) di un 'mondo dell'arte' ancora in formazione [243].

Nel 1936 la rivista cambiò decisamente rotta: divenne direttore Alfred Frankfurter [244], primo storico dell'arte a prendere le redini della pubblicazione. Con Frankfurter l'offerta culturale della rivista alzò decisamente il suo livello: pur rimanendo fedele ad un'idea di diffusione dell'arte contemporanea, con occhi attenti anche alle esperienze della tradizione del passato, il nuovo direttore proponeva però articoli più approfonditi e pungenti, invitando a scrivere sul giornale prestigiose personalità del mondo dell'arte internazionale, alcune delle quali già assai schierate e portatrici di una ben precisa idea dell'arte. Tra loro: Bernard Berenson, Arthur Danto, Pete Hamill, Louise Nevelson, Harold Rosenberg, Linda Yablovsky, Alfred Barr Jr., Meyer Schapiro, Allan Kaprow, Elaine De Kooning e Robert Goodnought. Costoro erano tra i più noti storici dell'arte, e

[242] M.Giovanna Lanfranchi, *Milton Gendel e ArtNews*, tesi di Laurea specialistica p.21, in sito web www.miltongendel.it

[243] Ibidem, p. 22

[244] Alfred Frankfurter (1906-1965) . Il suo successore e amico Thomas B.Hess lo descrive in Thomas B. Hess, *Editorial:*

Alfred Frankfurter, 1906-1965, estate 1965.

artisti, chiamati a collaborare. Inoltre, è interessante notare che, per quanto riguarda l'Italia, fu proprio Gendel , essenzialmente durante gli anni Sessanta e Settanta, a farsi tramite per gli interventi di studiosi del calibro di Mario Praz, Giuliano Briganti e Giulio Carlo Carlo Argan[245].

Inoltre Alfred Frankfurter , insieme al suo vice direttore ed editorialista Tom Hess, aveva introdotto una nuova rubrica intitolata '*Art News From…'*. L'idea di base era che alcune pagine (di preferenza le prime) della rivista potessero essere dedicate ad ampliare gli orizzonti oltre l'ambito di New York, andando così a raccontare - sinteticamente ma senza tralasciare i dettagli essenziali - quanto andava succedendo nel mondo dell'arte anche nelle altre grandi città degli Stati Uniti e dell'Europa. Nacquero così, oltre alle rubriche 'da' (*from*) Chicago, Los Angeles e San Francisco, quelle da Londra, Parigi e Roma.

Tra gli illustri corrispondenti ai quali vennero affidate occasionalmente le rubriche, troviamo Lawrence Alloway e John Russell, che scrissero per la rubrica da Londra, il primo fino al 1956 e il secondo dal 1958; John Ashbery e Pierre Schneider, corrispondenti da Parigi, anche se non in modo regolare, e il nostro Milton Gendel, che curava stabilmente dal 1954 la rubrica da Roma.

Un'altra rubrica interessante, sia per ragioni critiche sia per ragioni politiche, che venne introdotta da Frankfurter e Hess era '… *Paints a Picture'*. Questa sezione , dal taglio assolutamente originale, era dedicata al '*process*' ideativo e tecnico delle opere d'arte. L'autore dell'articolo, prima di ogni valutazione di carattere estetico, proponeva innanzitutto la descrizione minuziosa del lavoro, per così dire, 'pratico' dell'artista, ciò che conduceva – insomma- alla realizzazione dell'opera d'arte. Il *modus operandi* di Willem De Kooning , ad esempio, venne raccontato da Hess nel suo *De kooning Paints a Picture* del 1953[246].

---

[246] L'articolo si trova interamente ripubblicato nel sito : *www.artnews.com/.../de-**kooning-paints-a-picture***

2. Tony Vaccaro, *De Kooning nello studio di East Hapton, 1953*

Questo resoconto dettagliato del lavoro di preparazione di un'opera d'arte, scelta a campione dall'artista, doveva diventare rappresentativo e, in qualche modo, emblematico del suo modo di lavorare, permettendo al lettore di entrare attraverso la lettura delle parole e guardando le immagini – immagini che numerose accompagnavano gli articoli – nel mondo 'segreto' dello studio di un artista.

La rubrica implicava di fatto l'avere due intenti principali: da un lato riportare l'artista 'moderno' alla sua componente artigianale di sempre, dall'altro far comprendere come questa pratica fosse accompagnata sì da uno sforzo intellettuale, ma anche da un 'fare' manuale non indifferente, e per certi versi determinante. In poche parole far capire che l'arte moderna, in particolare quella astratta, non era un trucco, né un inganno. Non era una scorciatoia, bensì un cammino faticoso.

Vi era inoltre la convinzione, da parte di Frankfurter e Hess, che l'arte non dovesse essere più riservata a un'*élite*, o a pochi iniziati: l'arte era ormai per tutti e doveva essere compresa da tutti. Di

conseguenza per introdurre il grande pubblico nello studio di un artista bisognava scegliere uno stile di scrittura consono a questo atteggiamento: un modo di scrivere piano, semplice, che doveva servire a rendere più accessibile – visto che la rubrica nacque proprio alla fine degli anni Quaranta - la nuova 'arte astratta' (l'arte 'moderna' per antonomasia), a farla scendere dal quel piedistallo intellettualistico dove l'opinione pubblica poteva credere che si trovasse.

Questo modo di proporre le nuove forme espressive poteva servire anche a dissipare quella atmosfera di inganno che sembrava avvolgere l'arte astratta, a smentire dunque quel diffuso luogo comune del 'ma questo lo saprei fare anch'io'.

Oltre alla comunicazione culturale operata da Frankfurter e Hess, c'era, nel loro modo di 'fare critica' sulle pagine di *ArtNews*, un impegno anche di natura politica. Va ricordato infatti che, nell'America di quegli anni, il sostegno del governo - attraverso le istituzioni deputate -, alle arti figurative, non era così omogeneo e unidirezionale come si è talvolta immaginato in Europa[247]. Esistevano alcune frange di deputati conservatori e ultra-nazionalisti che, equivocando – forse per superficialità – il lavoro creativo degli astrattisti newyorkesi, vedevano nella nascente Action Painting, un movimento sospetto e incontrollabile. Dal punto di vista dell'ala conservatrice del Congresso la nuova avanguardia era strettamente collegata alle precedenti avanguardie d'inizio secolo; a quegli artisti – primi esponenti dell'astrattismo – che identificandosi totalmente nello spirito di trasformazione, avevano accompagnato spesso la rivoluzione bolscevica.

---

[247] A questo proposito faccio riferimento quanto afferma Jean Clair nel suo *Critica della modernità*, op. cit., 1984 quando paragona la politica culturale degli Stati Uniti a quella dell'Unione Sovietica, cioè ad una politica culturale propagandistica, addomesticata servitrice dell'imperialismo economico e militare. In realtà Clair sembra non tenere conto delle numerose sfaccettature e forze in opposizione che si muovevano all'interno delle istituzioni americane preposte alla diffusione internazionale della cultura. Faccio riferimento inoltre ad una conversazione con lo stesso Gendel del giugno 2014.

Inoltre lo stesso Gendel, nel suo articolo 'Abstract Art in America' pubblicato su 'Spazio' nel 1951 , a conferma di quanto detto, riportava le parole di un testo pubblicato su *ARTNews* nel numero di Arpile del 1950 (p.50) : "*The importance of non figurative art in America received official confirmation last year when it was included in an attack by nationalistic members of Congress on «un-American» (i.e. International) styles in painting and sculture"*.

Così, per paradosso, quella parte della classe politica americana, temeva che all'interno del cosiddetto Espressionismo Astratto, si celasse un crogiolo di pericolosissimi oppositori al sano spirito nazionale americano, e addirittura serpeggiassero tendenze 'comuniste' (nel modo generico in cui veniva usato allora il termine, quasi un sinonimo di 'antiamericano'). Di conseguenza ne avversavano, con ogni loro potere e in tutti i modi, la possibile affermazione.

Secondo i dirigenti di *ArtNews* , compito della rivista doveva, e poteva, dunque essere quello di tenere a bada gli avversari della nuova arte emergente, utilizzando la forza della parola e dell'immagine stampata: efficaci strumenti di indirizzo dell'opinione pubblica. Ricordiamo che fu proprio *ArtNews* a pubblicare nel dicembre del 1952 il celeberrimo articolo di Harold Rosenberg '*The American Action Painters'* [248].

Tra i numerosi interventi nella rubrica '*…Paints a Picture'* ricordiamo, oltre al già citato *De Kooning Paints a Picture* di Thomas Hess, *Pollock Paints a Picture* di Robert Goodnough, *Pasmore Constructs a Reliefs* di Lawrence Alloway, *Diebenkorn Paints a Picture* di Herschel Chipp, *Helion Paints a Series of Portraits* di John Ashbery, *Painting is Stronger than Picasso?* di Pierre Schneider e *Albright Humanist of Decay* di Joshua Kind[249].

---

[248] Il tema del coinvolgimento politico nella diffusione o nell'avversione all'Espressionismo Astratto è ampio e complesso . Per quello che riguarda strettamente la mia ricerca faccio riferimento alla tesi di Maria.Giovanna Lanfranchi , già citata alla nota 5, nella quale viene proposta l'ipotesi che uno dei motivi dell'invenzione della rubrica '*…Paints a Picture'* , sarebbe da attribuire alla necessità di dare una risposta forte ai duri attacchi che, dalla politica conservatrice, arrivavano alle nuove sperimentazioni dell'Espressionismo Astratto; movimento visto come di sinistra e rivoluzionario. Su questo tema vedi ancora Max Kozloff, *American Painting during the Cold War*, in 'Artforum' New York, 1973 pp.43-54; F.Stonor Saunders, *Who Paid the Piper, The CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, U.K. 1999; trad. It.Fazi Roma 2004; Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the Cold War*, 'Art in America' luglio-agosto 2008; Demetri Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo*, Ponte alle Grazie, Salani Milano 2014. E anche Francesco Tedeschi, Francesco Tedeschi, *La scuola di New York*: *origini, vicende, protagonisti* , V&P Università, Milano 2004; Barbara Hess, *Espressionismo astratto*, trad. Uta Grosenik, Taschen, Colonia 2005..

[249] Thomas B. Hess, De Kooning Paints a Picture, "ARTNews", vol. 52 n.1 March 1953; Lawrence Alloway, *Pasmore Constructs a Reliefs*, "Art News", vol. 54, n. 9, gennaio, 1956, pp. 32-35; Herschel Chipp, *Diebkorn Paints a Picture*, "Art News", vol. 56, n. 3, maggio, 1957, pp. 44-47; John Ashbery, *Helion Paints a Series of Portraits*, "Art News", vol. 58, n. 10, febbraio, 1960, pp.32-35

Naturalmente anche Gendel contribuì dall'Italia a questa rubrica, pubblicando '*Burri Makes a Picture'* nel 1954 e '*Scialoja Paints a Picture'* nel 1955. Ma di questi articoli scriverò nel prossimo paragrafo.

L'arrivo in Italia

Una volta giunto a Roma nel gennaio del 1950, prima dunque della sua investitura ufficiale a 'corrispondente' , Gendel decide di continuare sulla strada - intrapresa a New York - della critica giornalistica: comincia così a cercare collaborazioni – oltre al suo impegno per *ArtNews* - anche con riviste italiane. La ricerca ebbe successo: Milton trova infatti - quasi subito - una buona occasione, con un articolo intitolato '*Abstract Art in America'* , pubblicato nel 1951 su 'Spazio' la rivista diretta dall'architetto Luigi Moretti, articolo di cui abbiamo accennato nel capitolo precedente[250].

3. *Copertina del numero 4 della rivista 'Spazio'*

[250] Abstract Art in America", *Spazio,* n. 4 (gennaio – febbraio 1951), pp. 40–42. Questo numero della rivista venne curato da Dorazio, Guerrini e Perilli ed era interamente dedicato all'arte astratta. Perilli vi pubblicò il suo saggio 'Quarant'anni d'arte astratta in Italia'.

ABSTRACT ART IN AMERICA

di MILTON GENDEL

La traduzione integrale in italiano di questo articolo è a pag. IV dei Sommari.

In the United States, as in the rest of the Western cultural world, abstract art loosely embraces many degrees of near-abstraction and abstraction. However, this large field is polar and most works can be related either to the quasi-geometric tradition stemming from Cézanne, Cubism, and De Stijl; or to a descent in the biomorphic line from Gauguin, Fauvism, and Expressionism. Neither tradition commanded a wide public in America prior to the New York Armory Show of 1913, although painters such as John Marin, Marsden Hartley, and Max Weber, in touch with contemporary trends in Paris, took long steps towards abstraction.

These and other artists — including Arthur Dove, Georgia O'Keeffe, Gaston Lachaise, Charles Demuth and Lionel Feininger — associated with art galleries directed by the experimental photographer, Alfred Stieglitz, represented the avant-garde in departure from academic painting, but they remained distant from the ultimate nonfigurative work of the Neo-Plasticists and Constructivists; only occasionally coming closer to the organic forms of Wassily Kandinsky and Jean Arp.

After the revolutionary Armory Show, the main currents of American art did not carry promise of a major trend toward further abstraction; although the Synchromists, launched by the Americans, S. MacDonald Wright and Morgan Russel, in Paris about 1915, were influential for a time and produced reverberations still echoing in California through the later work of Wright.

'30's, Government support of artists, through the Works Progress Administration, while liberal in its terms, inevitably encouraged thematic works popularly considered suitable in murals, easel paintings, and sculptures designed for public buildings. Yet WPA indirectly contributed in preparing a national background of awareness about art by supplying paintings and sculpture to remote parts of the country and establishing local community art centers, the single most important step in the progressive decentralization of American art. More directly responsible for the encouragement and diffusion of abstract and non-figurative art have been powerful private institutions such as the Museum of Modern Art (N.Y.), eclectic in its patronage; and the Museum of Non-Objective Paintings (N.Y.), which houses a vast collection of paintings by Kandinsky, Klee, Bauer, Xceron, and others. Even more important are the Chicago Institute of Design, heir to Bauhaus experimentalism through the work of Moholi Nagy and Walter Gropius; and related schools like the Department of Design of Brooklyn College, headed by the non-objective painter, Robert Wolff.

Further important stimulus to the abstract and non-figurative movement was provided during the War years and the years following by the extended visits to America of Mondrian, Arp, Miro, Gabo, Hayter, and many others.

Among the best-known American painters who have hewn long and closely to

is also well-known in Europe, h
unique and leading position for
twenty years. First influenced by
and Gabo, he early abandoned
shapes for biomorphic metal cor
and free-swinging *mobiles*, his
which have had world-wide infl
sculpture. I. Rice Pereiras nor
work in constructions, which co
ments of both painting and scu
cording to Neo-Plastic principl
also be mentioned.
Greatest support for the Neo-Pl
tion has come from Harry Hol
painter and influential teacher.
Within the last few years, a r
painters, sometimes called « abstr
sionists », who have developed d
of the formal tradition of Dada
and Klee, have come to promin
include Pollock, De Kooning, Ba
mos, Rothko, Motherwell, Tol
Gorky, and Hofmann. Among sc
lowing similar trends, the best
clude Noguchi, Hare, Smith, L
zak, Grippe, Bourgeois, and Fe
Abstract art, scarcely known i
before 1913, has become one of
nant forces within the multifo
that constitutes contemporary
painting and sculptures. A ra
pling of recent reports on art
held in various sections of t
points up the popular nation-wid
ce of abstract art:

Seattle Honors Abstractions
Abstraction has just about tai
36th Annual of North-west a
Seattle Art Museum. Of the 1
and 17 sculptures by artists of
Oregon, Montana, Idaho and
Museum's curator, Kenneth C
tes: « This dominances of the
dency among the awards char
exhibition as a whole, indicat
temporary artists of this regio

4. *Prima pagina articolo di Milton Gendel ABSTRACT ART IN AMERICA*

La portata innovativa del lavoro di Luigi Moretti negli anni del dopoguerra italiano, e la rilevanza della sua rivista 'Spazio' (pubblicazione nella quale veniva dato ampio sostegno ad ogni forma di 'arte astratta'), sono ormai fatti assodati[251]: inutile dilungarsi. E' interessante però notare, all'interno del nostro racconto, come Moretti, attento a tutto quello che succedeva intorno a lui non

[251] Per un approfondimento aggiornato sulla figura di Luigi Moretti vedi catalogo mostra *Luigi Moretti / Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale,* Bruno Rechlin, Letizia Tedeschi, Maxxi, Roma, Electa 2010

solo nell'architettura, ma in tutte le arti visive, intercetta immediatamente la presenza di un critico d'arte americano a Roma. E ritiene che un suo contributo su 'Spazio', possa giovare molto alla diffusione di notizie sulla nuova arte statunitense di quel momento. Moretti propone quindi a Gendel di raccontare al pubblico italiano, non molto informato su quanto accadeva oltreoceano, quali fossero le allora attuali correnti espressive americane, descrivendo, nei limiti delle possibilità di un articolo, il clima artistico e culturale dal quale Gendel proveniva.

Anche se questo fatto avrà la sua piena espressione più avanti, già si va delineando uno degli aspetti peculiari della presenza di Gendel a Roma, ovvero l'essere investito del ruolo (per certi aspetti 'vacante') di – per così dire - esportatore delle idee italiane in America, e contemporaneamente importatore delle idee americane in Italia. Viene pubblicato così sul numero 4 di 'Spazio' l'articolo "*Abstract Art In America*".

Nel suo testo Gendel si propone innanzitutto di riassumere e dare conto della situazione delle arti visive negli Stati Uniti a partire dai primi anni del secolo, facendo solo dei brevi riferimenti agli artisti principali e dando rilievo piuttosto alla pubblica risonanza che ebbe l'Armory Show del 1913, mettendo l'accento soprattutto sulla sua influenza tra i pittori e gli scultori, e nell'ambiente artistico americano in generale. Nel suo intervento Gendel tiene a sottolineare quale sia stato l'impatto delle prime avanguardie europee sulla formazione delle tendenze astratte che si sono formate in America e che, in quel 1951, erano diventate le manifestazioni di punta[252].

"*Abstract art, scarcely known in America before 1913, has become one of the dominant forces within the multiform activity that constitutes contemporary American painting and sculpture*"[253],

[252] Alla data del 1951 in Italia c'era state due importanti occasioni per vedere 'dal vivo' la nuova pittura astratta newyorkese: alla Biennale del Venezia del 1948 era stata esposta la collezione di Peggy Guggenheim e nel 1950 la stessa Peggy aveva organizzato una mostra di Pollock al Museo Correr.

[253] *"L'arte astratta, scarsamente conosciuta in America prima dell'Armory Show, è diventata una delle forze dominanti all'interno della multiforme attività che costituisce la pittura e la scultura americane contemporanee*".

scriveva nell'articolo, evidenziando che il nascente 'astrattismo' - nelle più diverse declinazioni - stava diventando ormai, con tutti i riconoscimenti ufficiali, il linguaggio 'universale ' della pittura americana.

Di fatto però Gendel mantiene un atteggiamento 'salomonico' : non vuole assumere una precisa posizione critica, né tantomeno sostenere alcuna tendenza, pur scrivendo nel momento più 'caldo' dell'affermazione dell'Espressionismo Astratto, che, come sappiamo, era sostenuto proprio dal suo *ArtNews* [254] A differenza di alcuni critici 'militanti' italiani infatti, schierati con il partito comunista o compiacenti il partito -vincitore delle recenti elezioni- di governo ovvero la democrazia cristiana, Gendel afferma immediatamente la sua posizione 'laica'[255], al di fuori dei gruppi e delle fazioni. Gendel privilegia una lettura il più possibile aderente ai fatti. Affermando la propria opinione solo 'dopo', e non pregiudizialmente 'prima', il racconto dei temi e l'analisi delle opere.

Il testo di *'Abstract Art in America'*, che si sviluppa su tre facciate, è corredato di ben undici immagini: merce molto rara all'epoca, val la pena ricordarlo. Poter vedere un'opera riprodotta era infatti una grande fortuna per gli artisti: di libri sull'arte contemporanea allora non se ne pubblicavano molti, e certamente pochissimi in Italia. Le rare riviste d'arte, spesso dalla vita molto breve – come 'Arti Visive' fondata nel 1952 e diretta da Ettore Colla, per due anni affiancato da

[254] Harold Rosenberg pubblica il suo saggio *'American Action Painters'* proprio in *Art News* vol. 51, 8, December 1952, p. 22

[255] Sulla scarsa 'laicità' della cultura italiana riporto quanto scrive Raffaele La Capria, illustre testimone dell'epoca, nel suo ultimo libro: " *A Roma, diciamo la verità, i veri laici erano come sempre, una minoranza: le due culture dominanti erano la comunista e la cattolica"* in 'La bellezza di Roma', Libellule Mondadori, Milano 2014 p.41

Emilio Villa - , costituivano – pur nella relativa povertà delle riproduzioni in bianco e nero - i pochi momenti di informazione iconografica per i giovani pittori [256].

Le opere riprodotte nelle prime due pagine dell'articolo di Gendel erano: *La virtù nera* (1943) di Matta, *Number I 1948* di Jackson Pollock, *II Lezione di Totem* (1948) di Jackson Pollock, *I calendari* (1946-47) di Arshile Gorky, *Scultura* di Alexander Calder. Nella terza pagina (dove diversamente che nelle altre pagine viene riportata per alcune opere anche la tecnica) *: Ad mare* (1940), acciaio, di David Smith, *Linee Bianche* (1942) di Irene Rice Pereira, *Senza titolo* (1947) olio e tempera di Mark Rothko, *Senza titolo* (1947) olio, di Mark Rothko, *Pancho Villa, morto o vivo* (1943) di Robert Motherwell. In sostanza Gendel proponeva la riproduzione di alcuni dipinti come degli '*exempla'*, una sorta di repertorio, seppur sintetico, delle più affermate tendenze astrattiste, in particolare della città di New York.

Nella scelta di immagini 'indicative' più che di quadri selezionati 'ad hoc', e in più, nel tono sobrio e informativo della scrittura, l'articolo di Gendel tendeva perciò a non enfatizzare l'emergente avanguardia astrattista statunitense; tuttavia era indubbiamente ricco di notizie e immagini dalle quali, forse, i giovani pittori italiani potevano trarre spunto, o perlomeno confrontarsi con esse. Le 'nuove frontiere' aperte dall'astrattismo americano, come abbiamo visto nel capitolo precedente, sembravano infatti ancora assai poco conosciute tra gli artisti italiani,

[256] Le principali riviste – oltre a "Spazio" naturalmente - dedicate all'arte contemporanea negli anni Cinquanta si possono individuare in : "AZ – Arte oggi" fondata da Mario Balocco nel 1950 a Milano; "Arti Visive" fondata da Ettore Colla nel 1952 a Roma; "Il gesto" rivista del Movimento Nucleare milanese fondata nel 1955; "L'Esperienza Moderna" fondata da Achille Perilli nel 1957 a Roma; "Azimuth" del 1959 sempre milanese e per chiudere "Appia Antica" fondata da Emilio Villa e Charels Delloye a Roma nel 1959. Queste riviste, realizzate spesso con pochi soldi e di breve durata, costituivano il principale terreno di dibattito sull'arte contemporanea di allora ed erano prevalentemente a carattere 'militante'. Un breve saggio sulle riviste d'arte degli anni Cinquanta di Daniela De Dominicis e Martina De Luca e appare nel volume "*La Tartaruga – Gli anni originali*" De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989 pp. 160-165

L'approfondimento di "*Arti Visive*" si trova nel volume omonimo di Barbara Drudi e Giacomo Marcucci , Gli Ori, Pistoia, 2011 con la riproduzione anastatica dell'intera pubblicazione.

sebbene proprio in quel momento gli scambi tra Roma e New York stavano diventando sempre più frequenti[257].

Vi era poi un'altra prospettiva che si apriva in occasione di questo articolo. Nonostante la posizione critica di Gendel non fosse, per così dire, 'militante', tuttavia la sua esperienza e i suoi contatti personali con artisti e critici del mondo dell'arte newyorkese impressionarono non poco i giovani pittori e scultori romani: e li indussero in qualche modo a credere di aver trovato in Gendel un forte alleato. In quei primi anni Cinquanta infatti alcuni degli artisti che lavoravano alla costruzione di un linguaggio 'astratto', si trovavano spesso - come abbiamo visto – in grande affanno e talvolta anche in un 'disperato' isolamento. Erano quindi spesso alla ricerca di figure 'autorevoli' di riferimento, che potessero difendere al loro fianco la 'causa' dell'arte astratta. Dorazio, Perilli, e tutto il gruppo 'giovanile' di Forma1 e con loro i più maturi Afro, Burri Colla e Capogrossi solo per citarne alcuni.

Gendel a Roma dunque, con la sua cultura e le informazioni di prima mano, poteva risultare per molti artisti italiani, non solo un sostenitore dei nuovi codici astrattisti, ma anche l'araldo, venuto - d'oltreoceano- ad annunciare nel nostro paese la tanto auspicata, e finalmente ora possibile, libertà dell'arte.

A conclusione del suo articolo, egli infatti scriveva: "*If art as a whole offers the individual one of the rare chances in contemporary society to create as an individual, then abstract art, especially, gives the artists a freedom within that freedom*"[258].

[257] Mi riferisco in particolare a quanto afferma il pittore americano Nick Carone nell'intervista riportata riportata in Appendice al paragrafo 3 del capitolo 2

[258] *"Se l'arte nella sua interezza offre all'individuo una delle rare occasioni, nella società contemporanea, di creare in quanto individuo, allora l'arte astratta, in particolare, dà all'artista una libertà nel contesto di quella libertà*".

Tuttavia gli artisti italiani non avevano ben compreso, o forse lo stesso Gendel non lo aveva ancora chiaro a se stesso, che la posizione del giovane critico americano non sarebbe mai stata 'militante', che Gendel in sostanza non sarebbe mai diventato il paladino dell'arte astratta italiana.

Ma andiamo con ordine e vediamo come si sviluppa l'attività di critico d'arte ufficiale per *ArtNews* .

1954-1957 MILTON GENDEL CRITICO D'ARTE

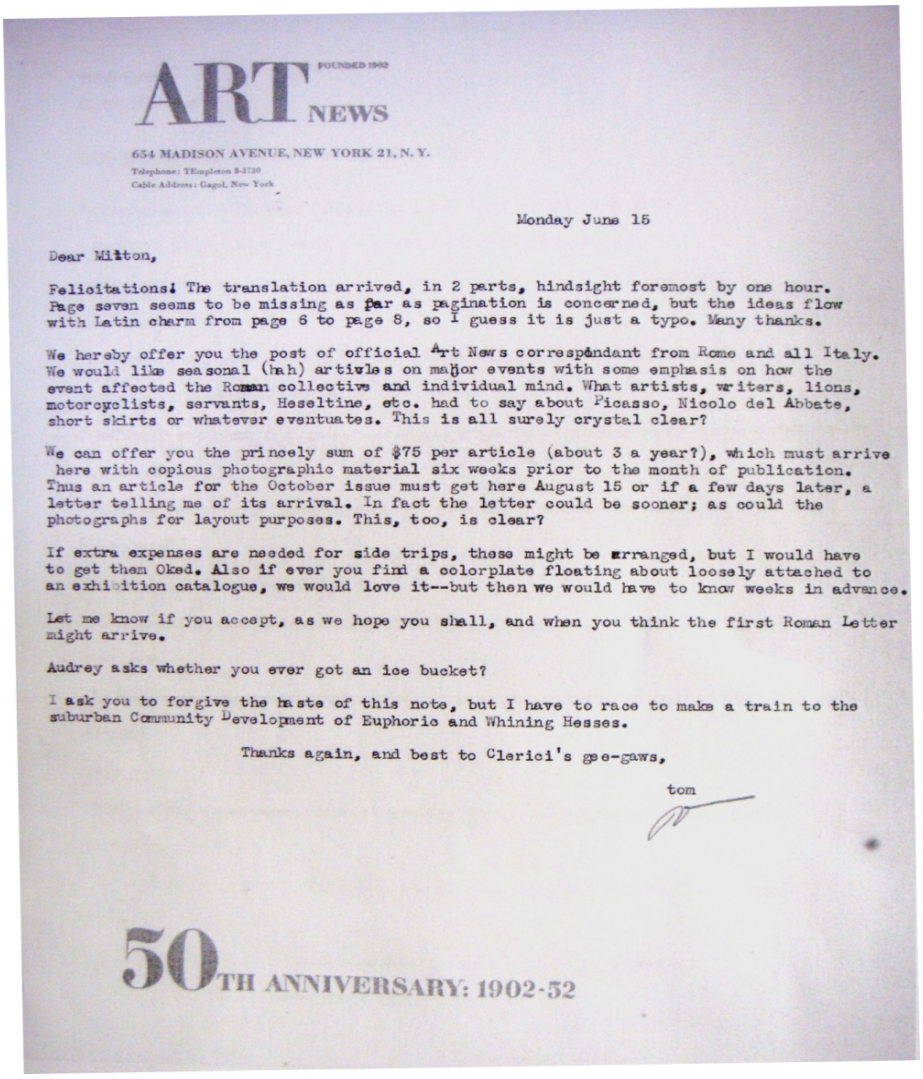
§ 2

Gendel 'corrispondente' da Roma.

I primi articoli per *ARTNews* e l'amicizia con Thomas B.Hess

Milton Gendel, *Tom Hess e Salvador Dalì*, Parigi, 1970

La collaborazione di Gendel con *ARTNews*, era cominciata – come abbiamo visto nel paragrafo precedente - intorno al 1947 a New York, ma la sua investitura ufficiale a 'corrispondente' da Roma e dall'Italia arriva sette anni più tardi, nel giugno del 1954.



ART NEWS

FOUNDED 1902

654 MADISON AVENUE, NEW YORK 21, N. Y.
Telephone: TEmpleton 8-3730
Cable Address: Gagol, New York

Monday June 15

Dear Milton,

Felicitations! The translation arrived, in 2 parts, hindsight foremost by one hour. Page seven seems to be missing as far as pagination is concerned, but the ideas flow with Latin charm from page 6 to page 8, so I guess it is just a typo. Many thanks.

We hereby offer you the post of official Art News correspondant from Rome and all Italy. We would like seasonal (hah) articles on major events with some emphasis on how the event affected the Roman collective and individual mind. What artists, writers, lions, motorcyclists, servants, Heseltine, etc. had to say about Picasso, Nicolo del Abbate, short skirts or whatever eventuates. This is all surely crystal clear?

We can offer you the princely sum of $75 per article (about 3 a year?), which must arrive here with copious photographic material six weeks prior to the month of publication. Thus an article for the October issue must get here August 15 or if a few days later, a letter telling me of its arrival. In fact the letter could be sooner; as could the photographs for layout purposes. This, too, is clear?

If extra expenses are needed for side trips, these might be arranged, but I would have to get them Oked. Also if ever you find a colorplate floating about loosely attached to an exhibition catalogue, we would love it--but then we would have to know weeks in advance.

Let me know if you accept, as we hope you shall, and when you think the first Roman Letter might arrive.

Audrey asks whether you ever got an ice bucket?

I ask you to forgive the haste of this note, but I have to race to make a train to the suburban Community Development of Euphoric and Whining Hesses.

Thanks again, and best to Clerici's gee-gaws,

tom

50TH ANNIVERSARY: 1902-52

1. *Lettera di Tom Hess a Milton Gendel, 15 giugno (1954*), Archivio Gendel, Roma

Ne abbiamo conferma da una lettera inviata da Tom Hess a Gendel , con carta intestata di *ART*

News, e datata lunedì 15 giugno (1954) : "*We hereby offer you the post of official Art News correspondent from Rome and all Italy. We would like seasonal (hah) articles on major events with some emphasis on how the events affected the Roman collective and individual mind"*[259].

Hess ufficializza quindi la posizione di Gendel e lo investe di un compito ben più ampio che non quello di semplice 'cronista': il suo lavoro di corrispondente non avrebbe dovuto essere solamente quello di registrare e descrivere i principali eventi artistici a Roma e in Italia. Gendel avrebbe dovuto anche analizzare, proprio grazie al fatto di essere così ben introdotto nell'ambiente artistico e culturale romano, le reazioni degli italiani 'comuni' – ma anche degli intellettuali apparentemente estranei al mondo dell'arte- nei confronti dei nuovi linguaggi espressivi. Più nello specifico, dar conto dell'opinione pubblica diffusa in merito ai principali avvenimenti del mondo dell'arte.

Tanto è vero che Hess nella sua lettera valendosi dell'ironia che, come vedremo anche in altra corrispondenza, lo contraddistingue, così continua: "*What artists, writers, lions, motorcyclists, servants, Heseltine, etc. had to say about Picasso, Nicolo del Abbate, short skirts or whatever eventuates, This is surely crystal clear?"*[260].

Quello che la rivista – attraverso Hess - chiedeva a Gendel può apparire vicino ad una sorta di operazione di 'intelligence'. Gendel però prende le distanze da questa ipotesi "*Il fatto che una rivista d'arte si occupi delle implicazioni sociali e politiche fa parte del giornalismo di qualità in Americ*a", afferma infatti durante una delle nostre conversazioni a questo proposito[261]. Quindi l'allargamento dell'orizzonte d'osservazione chiesto da Hess, altro non era -per Gendel- se non un

[259] *"Le offriamo qui di seguito il posto come corrisponde ufficiale di ArtNews da Roma e dall'Italia. Vorremmo articoli stagionali (hah) sui maggiori eventi con alcuni accenti su come questi eventi hanno effetto sulla mente collettiva e individuale degli italiani".*

[260] *" Che cosa gli artisti, gli scrittori, i protagonisti, i motociclisti, gli impiegati, etc. abbiano da dire su Picasso, Nicolo del Abbate, minigonne o qualunque cosa risulti. Tutto chiaro?"*

[261] Conversazione con Milton Gendel, Roma, luglio 2014

'normale' consiglio professionale, volto semplicemente a fare del 'giornalismo di qualità'. Tuttavia questo interesse per la accoglienza pubblica degli eventi artistici e l'influenza – sia pur indiretta- che questi ultimi potevano avere sulla formazione di un 'comune sentire' –quel comune sentire dal quale germinavano le scelte 'politiche'-, non si può considerare, a mio parere, per nulla 'normale', e va inserito invece nel clima del tutto particolare di quegli anni Cinquanta. E' ragionevole pensare come *ArtNews* affiancasse al suo precipuo lavoro di ampia informazione e approfondito commento sulle novità delle arti visive, una componente in qualche modo 'politica'. E che, proprio le rubriche '*Art News from…*' potevano costituire dunque delle ottime forme di monitoraggio, consentendo di esercitare un controllo –per così dire- 'mascherato' su quanto stava accadendo in Europa. E' probabilmente vero infatti che, come ha scritto e ribadito più volte la Stonor Saunders, il miglior modo di fare propaganda è proprio quello di non dire di stare facendo propaganda[262].

Così, proprio analizzando il rapporto tra Hess e Gendel, attraverso un'attenta lettura della corrispondenza tra loro, abbiamo forse una prova del fatto che l'interesse di *ArtNews* andasse ben al di là del mero commento alle mostre; e che la rivista – come succedeva spesso anche nel caso di riviste italiane[263] – potesse diventare inoltre un efficace veicolo di diffusione per determinate opinioni politiche, legandosi in modo sinergico –senza che i protagonisti ne fossero necessariamente del tutto consapevoli- a campagne di propaganda di ben più ampia portata.

---

[262] F.Stonor Saunders, *Who Paid the Piper, The CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, U.K. 1999; trad. It.Fazi Roma 2004, p. 7

[263] Una delle riviste italiane che agiva in questo senso era 'Tempo Presente', fondata nel 1956 e diretta da Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone, indipendente e anticomunista, La rivista, che in parte veniva sostenuta dal 'Congresso per la libertà della cultura' organizzato dall'agente della CIA Micheal Josselson tra il 1950 e il,1967, ebbe un suo peso culturale nel contrapporsi alla dominante ideologia comunista in Italia. Della situazione italiana e della incidenza dei piani americani per la cosiddetta 'guerra fredda culturale' ne scrive F.Stonor Saunders nel suo volume … p. 94, dove racconta le difficoltà di un'azione incisiva da parte degli americani, dovuta sostanzialmente al l'inerzia degli intellettuali italiani.

In particolare, negli anni Cinquanta, l'appoggio così entusiastico dato, da parte della dirigenza di *ArtNews* , all'Espressionismo Astratto[264] può senz'altro essere ricondotto a quella politica culturale di portata più generale, che privilegiava la diffusione di una certa idea della nuova identità artistica americana. Un'arte che, secondo tale concezione, si voleva individualista, libertaria e soprattutto 'astratta'. Questa scelta era dichiaratamente in opposizione a tutto ciò che derivava dall'impostazione dei governi comunisti, all'epoca come è noto improntata in arte alla difesa e propaganda del cosiddetto 'Realismo Socialista'.

Vediamo ora, analizzando nel dettaglio gli articoli che Gendel pubblicò sulle pagine di *ArtNews* , nel periodo di tempo di cui mi sto occupando (1954-62), se effettivamente si trovano precisi riscontri positivi a quanto richiesto da Hess. Il primo articolo di Gendel 'corrispondente' da Roma riguarda gli antichi e preziosi manoscritti medievali che vanno sotto il nome di 'illuminati' : "Undimmed Old Masters from Italy's Archives" [265] (Antichi maestri illuminati dagli archivi italiani). A parte il ben riuscito gioco di parole – tipicamente gendeliano - tra il modo in cui vengono definiti i più pregiati codici miniati medievali (illuminati) e il fatto che questa mostra li 'riporti alla luce' dall'oscurità degli archivi, il tema dell'articolo si rivela subito come un omaggio di Gendel al maestro Meyer Schapiro, noto – come ben sappiamo - per gli studi sull'arte medievale[266].

---

[264] Alfred Frankfurter fu curatore del Padiglione americano alla Biennale di Venezia del 1948 che presentava la collezione di Peggy Guggenheim, (*Padiglione degli Stati Uniti*, in *XXIV Biennale di Venezia* , Catalogo generale, Edizione Serenissima, Venezia 1948) e negli anni successivi fu sostenuto e indirizzato da Tom Hess, grande amico di Barnett Newman e Willem De Kooning. Hess era l'autore del primo volume sull'Espressionismo Astratto dal titolo, *Abstract Painting. Background and American Phase*, Viking Press, New York 1951 e di numerosi articoli per *ARTNews* tra i quail *Is Abstraction Un-american?*, "Art News", vol. 49, n. 10, febbraio 1951, pp. 38-41 e *The New York Salon* , "Art News", vol. 52, n. 10, febbraio 1954, pp. 24-25.

[265] In *ART News*, vol. 53, n. 3 (maggio 1954),pp. 26–28, 52. Si trattava della Mostra storica nazionale della miniatura, Palazzo Venezia, Roma, promossa dal Ministero della Pubblica Istruzione/ catalogo redatto dal prof. Giovanni Muzzioli

[266] Per i rapporti di Gendel con Schapiro vedi il capitolo 1

Il tono dello scritto è tenuto su un alto livello, Gendel agisce da storico dell'arte. Affronta qui tematiche specificamente connesse con l'arte della miniatura, non lesinando sui dettagli, e correda il servizio con una notevole quantità di immagini. L'articolo è di fatto una lunga recensione alla grande mostra ospitata a Palazzo Venezia, a Roma, in quel periodo: mostra costituita da ben 748 manoscritti che coprivano circa undici secoli e provenivano da collezioni fino ad allora inaccessibili. A parte il paragrafo finale, dedicato al racconto di come le banche italiane avessero espresso l' intenzione di finanziare borse di studio per giovani studiosi che volessero occuparsi di questi argomenti, di fatto non troviamo in questo primo articolo alcun commento sul successo o meno della mostra, o all'interesse da parte di un pubblico più ampio rispetto a quello degli specialisti. Dunque Gendel è ben lontano dal soddisfare le richieste di Hess.

Per vedere messe in atto quelle richieste dobbiamo infatti leggere il secondo articolo che Gendel pubblica: 'Mural, moderns and masterpieces' (Un murale, i moderni e i capolavori)[267]. Qui Gendel comincia ad occuparsi della sua contemporaneità - forse ricondotto da Hess attraverso qualche conversazione privata al *modus operandi* richiesto dalla rivista - , e descrive *in primis* il fregio in alluminio anodizzato disegnato da Amerigo Tot per la stazione Termini a Roma[268]. Rispetto all'articolo precedente il tono è decisamente cambiato: Gendel sceglie di ironizzare sull'architettura monumentale della stazione e sull'epiteto scherzoso che i romani gli affibbiavano: il dinosauro; nonché sul fregio decorativo posto nella parte alta a coronamento dell'edificio, chiamato per burla

---

[267] In *ART News*, vol. 53, n. 4 (estate 1954), pp. 31, 65–66.

[268] Solo pochi mesi prima, alla fine del 1953, Emilio Villa pubblica su 'Arti Visive' (numero 8-9 prima serie 1953) un articolo di grande lodi al fregio in alluminio anodizzato di eseguito da Amerigo Tot che vi lavorava fin dal 1948. Il fregio vide la luce nel 1953. Villa considera l'ottenimento della commissione una grande vittoria per l'arte astratta italiana. Per approfondimenti sul lavoro di Tot vedi il sito www.amerigotot.com

la 'falda della camicia' del dinosauro. Anche se l'uso dell'ironia da parte dei romani tendeva a ridicolizzare, per così dire, l'edificio e il suo fregio astratto, (cosa che del resto i romani hanno praticato anche nei secoli passati, inventando nomignoli curiosi per le opere monumentali della città come 'torta nuziale' o 'macchina da scrivere' per il Vittoriano), di fatto era questo, per i cittadini, un modo di appropriarsi della nuova architettura, di farla diventare 'familiare' ai loro occhi.

Nel secondo articolo da Roma, quindi, Gendel sembra aver centrato il bersaglio: cogliere '*lo stato d'animo collettivo e individuale'* - come gli aveva scritto Hess - degli italiani nei confronti dell'arte contemporanea.

L'articolo continua poi con il resoconto di una mostra di nove opere di Picasso provenienti dal Museo dell'Arte Occidentale di Mosca ed esposte alla Galleria dell'Obelisco, galleria di cui Gendel non manca di elogiare il lavoro e così la definisce : " *(…) by now an established institution which tends to be identified with the more stylish International currents …"*[269]

Quelle nove opere erano incluse in un prestito all'Italia, concesso dal governo sovietico, per la grande e celebre retrospettiva di Picasso che si era tenuta a Milano l'inverno precedente[270]. Ci racconta Gendel che, alla chiusura della mostra, il senatore comunista Eugenio Reale – cogliendo un'occasione che probabilmente gli derivava da personali 'conoscenze' politiche - aveva proposto all'Obelisco di esporre le nove opere a Roma. L'avvenimento suscitò un certo scompiglio nell'ambiente artistico della capitale piuttosto incline alla 'chiacchiera', ma soprattutto provocò disappunto tra le gallerie più fedeli, rispetto all'Obelisco, al Realismo Socialista: gallerie che si

[269] *" Ormai istituzione riconosciuta che tende ad essere identificata con le correnti internazionali più alla moda …"*

[270] Si tratta della retrospettiva dedicata a Picasso da Palazzo Reale a Milano aperta dal 23 settembre al 31 dicembre 1953; mostra che precedentemente, dal 5 maggio al 31 giugno sempre del 1953, era stata allestita alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ma con alcuni capolavori in meno. L'eccezionalità della mostra milanese era stata la presenza dello stesso Picasso durante tutto l'allestimento, insieme all'esposizione di opere molto note come *Guernica (1937), Les Demoiselles d'Avignon (1907) e Massacro in Corea (1951).*

ritenevano essere maggiormente legittimate ad ospitare una tale mostra. Inoltre il procedere concreto degli eventi – scrive Gendel - era stato caricato di mistero e supposizioni.

Tanta era la confusione creata intorno a quella mostra così 'inconsueta' nei programmi espositivi dell'Obelisco e concentrata su quadri di Picasso quasi sconosciuti, che lo stesso Lionello Venturi – con tutta la sua autorevolezza - aveva ritenuto opportuno intervenire a chiarire la situazione, qualificando i nove dipinti picassiani come '*preistorica e storica origine dell'arte di Picasso*' [271]. Opere per l'appunto dipinte tra il 1903 e il 1912. Non c'era nulla da temere, dunque, si trattava di opere storicizzate.

Quei dipinti erano stati acquistati, negli anni successivi alla loro realizzazione da parte dell'artista, da collezionisti privati russi rimanendo così inaccessibili ad un pubblico internazionale per molti decenni. Gendel fa notare che, forse per questa ragione, quando nel 1954 i dipinti arrivarono a Roma, vennero visti come curiose ed inattese presenze, quasi provenissero da un altro pianeta.

A parte la messa in evidenza di una preoccupante - dal punto di vista americano - consuetudine e facilità di rapporti culturali tra Italia e Unione Sovietica, l'articolo di Gendel suggeriva anche la connotazione di una certa 'ingenuità' nel pubblico italiano, smarrito e forse ancora poco preparato di fronte a delle opere di Picasso del periodo giovanile.

Tuttavia, nonostante quella certa 'ingenuità', che forse riguardava più il grande pubblico che non agli addetti ai lavori, Roma era allora molto attiva sotto il profilo espositivo: Gendel racconta infatti, andando avanti nell'articolo, le altre mostre realizzate all'Obelisco, e si sofferma a ricordare il primo anniversario della galleria Schneider che annoverava tra i suoi artisti Matta, Cagli, Guttuso, Capogrossi e diversi giovani pittori americani tra i quali Salvatore Meo, Peter Ruta e Norman Rubington. L'ultimo paragrafo, dal titolo '*Altrove nella Penisola'*, è dedicato alle mostre a Milano, Venezia e Bologna: in particolare Gendel fa riferimento alla biennale di Venezia che ospita una

[271] Citazione riportata in M.Gendel, *Art news from Rome, ARTNews,* vol. 55 n.1 (Marzo 1956)

mostra di Courbet; alla mostra di Matta alla Galleria del Naviglio e alla mostra di Sironi al Milione di Milano.

Il lavoro di Gendel prosegue con un articolo pubblicato nel febbraio del 1955, nel quale l'autore, prendendo come punto di partenza una mostra di Giorgione a Venezia, si sofferma sulla situazione degli studi internazionali sulla pittura veneta del Cinquecento e sottolinea l'importanza della grande esposizione dedicata a Giorgione per il lavoro di attribuzione di alcuni dipinti da parte degli storici dell'arte[272]. Tutto il servizio è dedicato alla pittura rinascimentale e un paragrafo va indietro fino agli scavi di Ercolano.

L'archeologia è un altro tema molto caro a Gendel, tanto è vero che nell'*Art news from Rome* dell'aprile successivo[273] l'autore fa il punto sulla situazione degli scavi alla Villa Adriana a Tivoli e rende conto, lodandola, della ristrutturazione del museo etrusco di Villa Giulia.

Gli interventi di Gendel spaziano dunque attraverso i secoli (consapevoli della lezione di Schapiro) e alternano informazioni precise ora su mostre d'arte antica ora sulla contemporaneità, mantenendo sempre uno stile chiaro, semplice ma ricco di notazioni colte. Viene da domandarsi se sia stato il tipo di approccio richiesto da *ArtNews* - ossia quello di un conoscitore della storia dell'arte ad ampio spettro ma senza una specializzazione settoriale - ad aver influenzato il modo di Gendel di esercitare la critica d'arte, ovvero se, viceversa, era proprio della natura di Gendel questo atteggiamento, e che quindi tutto ciò funzionasse perfettamente con le esigenze della rivista americana. Difficile scoprirlo. E' indubbio però che questi articoli aiutano a ricostruire alcuni aspetti del panorama artistico italiano di quegli anni, da un punto di vista non che non fosse

[272] Si trattava della mostra ' *Giorgione e i giorgioneschi'* tenutasi a Palazzo Ducale - Venezia. 11 giugno - 23 ottobre 1955 a cura di Pietro Zampetti

[273] "Art News from Rome", *ART News,* vol. 54, n. 2 (aprile 1955), pp. 14, 65–67.

eccessivamente coinvolto, o perlomeno, Gendel sembra riuscire a mantenersi estraneo rispetto a certi pregiudizi ideologici molto influenti - come abbiamo visto – nell'Italia di allora.

Un altro intervento di Gendel dell'estate del 1955[274] è quello dedicato ad un gruppo di sette artisti – denominato 'gruppo del Tevere' - che si formò a Roma ed ebbe vita brevissima, ma che annoverava, tra i suoi, un nome destinato a successivi riconoscimenti: quello di Mimmo Rotella[275]. Gli altri componenti del gruppo erano: Enrico Cervelli[276], Aurelio Ceccarelli[277], Renato Cristiano[278], Angelo Moriconi[279], Paola Mazzetti[280] e Mario Samonà[281]. Il 'gruppo del Tevere' , aveva scelto come luogo di incontro la Zattera del Ciriola, una sorta di chiatta dove si poteva mangiare e andare a ballare la sera, e che era ormeggiata – a mo' di stabilimento balneare- sulle rive del fiume, proprio sotto Castel Sant'Angelo

---

[274] "Summer Events: Rome", *ART News*, vol. 54, n. 4 (estate 1955), pp. 50–52.

[275] Così racconta Rotella l'esperienza del Gruppo del Tevere in un'intervista del 2011 : "*Una sera venne a vedere i miei lavori un critico giovane e molto intelligente, un filologo, Emilio Villa. Fu entusiasta, e mi disse: 'Tu stai inventando una nuova forma d'arte, che va al di là della pittura'. Mi invitò ad allestire una mostra con sei pittori romani sul Tevere". " All'inaugurazione* – proseguiva il pittore – *c'era un critico americano, il quale sostenne nella sua recensione che l'unico a proporre un nuovo messaggio ero io. Mi definì 'neo-dadaista'. Dopo questo articolo, arrivarono altri noti critici e galleristi, anche dalla Germania. Fu così che ottenni il mio primo, vero successo",* era chiaro che il critico americano a cui allude Rotella è il nostro Gendel. Testo riportato in *www.stilearte.it*/quanto-vale-un-quadro-di-mimmo-rotella-quotazioni

[276] Enrico Cervelli (1927-1961)

[277] Aurelio Ceccarelli (1924-2014) informazioni biografiche e sul suo lavoro artistico si trovano sul sito www.pittore-aurelio.com

[278] Renato Cristiano (1926) sul suo lavoro segnaliamo la monografia di Bruce W. Carpenter, *Renato Cristiano: a journey through painting*, Mon Decor Gallery, 2004

[279] Angelo Moriconi (1932-1977) fonte bibliografica www.treccani.it › Dizionario Biografico

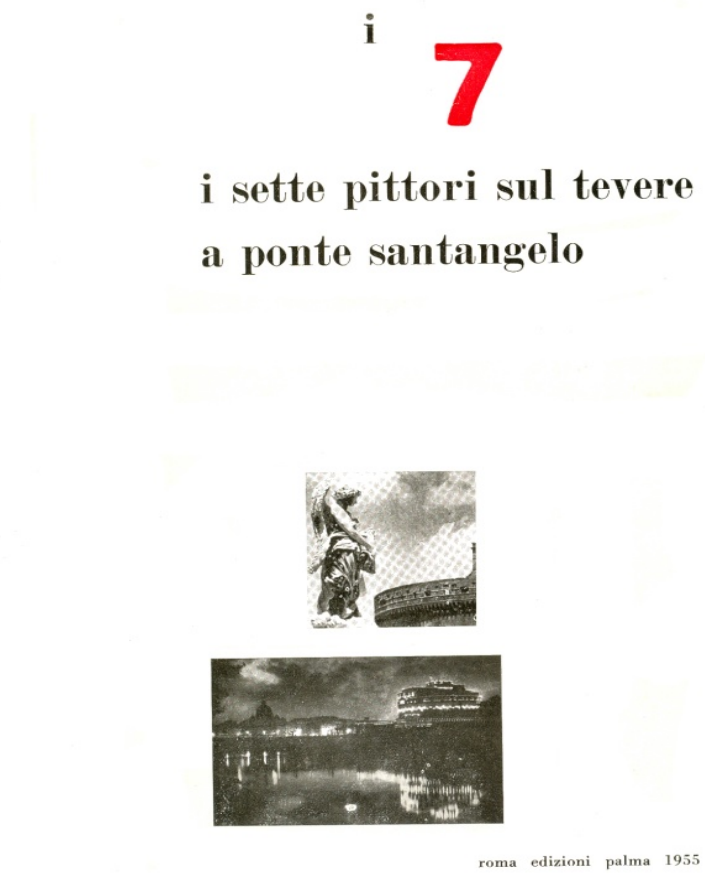
[280] Paula Mazzetti (1928) sorella gemella della più conosciuta Lorenza Mazzetti , è pronipote di Albert Einstein. Sfuggite ad un eccidio nazista le due sorelle si rifugiarono a Londra, oggi vivono a Roma. Paola è "*Psicologa, psicoterapeuta, scrittrice, svolge da molti anni corsi e laboratori di "Attivazione Creativa", dove la metafora teatrale ed il disegno o pittura spontanea sono parte integrante del metodo, conduce anche gruppi di teatro-terapia, con la sorella Lorenza regista"* dal sito www.topmind.it/index.php?page=84

[281] Mario (detto Pupino) Samonà (1925-2007) fonte bibliografica www.pupino**samona**.it/

2. *La Zattera del Ciriola. Il 'Gruppo del Tevere', Roma 1955*

La prima, e unica, mostra del gruppo si tenne nell'aprile del 1955 ed era stata ideata da Emilio Villa, teorico della nuova compagine. Per l'occasione venne pubblicato un piccolo catalogo a cura delle edizioni Palma[282].

[282] Scrive Emilio Villa nel testo intitolato *'nuova cordinata nuove risorse '*: *"Si sono ritrovati affini, in specie e in azione, alcuni pittori , preparati a sconfiggere e smentire, per naturalezza per istinto per vitalità, le iptesi ritardatarie , le pgrizie postume della cultura figurativa postbellica. Di tali pittori, questi sette presentano una fase acutissima di reviviscenza. Rispetto alla arruffata e affannosa babilonia appena informata di molta avanguardia italiana del dopoguerra, i nostri sette, provvisti di carattere originario, toccati dal sapre della genialit, sono scesi a compiti in apparenza più moderati, più contenuti, ma in rrealtà iù intensivi, e si rivelano disciplinati in un giro di convinzioni più solenni, più serrate, più congrue.(…) Una grande ipotesi sintattica era stata proposta dalla mitificazione, operata dall'astrattismo , dello spazio.Ma l'ipotesi, dopo i tentativi maggiori, cadde nelle mani ignoranti di una pletora di epigoni frettolosi, e così, questa esaltante e stringente ideologia è finita per easurirsi in un monotono anfiteatro dove i temi sono sempre dati come emozioni larvali, anticipati come moduli, senza senso. E infine accadde il gorgo delle*



3 *Copertina del catalogo della mostra*

---

epfaanie automatiche, ancora decisamente scriteriate, e probabilmente sena una grande fututro. Una congerie di paradisi privi del sigillo della rivelazione e della illuminazione. Cui non era facile sottrarsi; e, per sottrarsene, i migliori sanno quanta vita bisogna opporre. Di tale vita i sette qui riuniti esibiscono i documenti: desiderio di una espisazione genuina, condotta con il rito della pittura; esuberante migrazione rappresa in diagrammi sommessi; discesa dell'occhio invisibile nelle perticole degli abissi chiari e convulsi, nelle valve dove si racchiude in strenue e minime prospettive il superfluo della mente umana, cioè la sua stessa profonda natura; caccia ai trasalimenti ritmati, al battito appena reperibile, alle risse del mito interiore; la veemenza dell'istinto e dell'esanime; la furia e il silenzio del repertorio illimite dei sintomi. Questi nostri pittori sembrano annunciare: come sia urgente inserire nella pittura nuove disponibilità alla ricezione di natura ideale, rievocare il pregio del simbolo, il valore della allegoria, l'energia dei moti essenziali della mente; e mitigare l'attesa del massimo libro figurato, la cui impaginazione, né ovvia né perentoria, è tuttavia affidata al senso e al valore di queste ricreazioni colorate. Il silenzio degli dei non si lascia interrompere, né la profonda tomba dello spazio lascia carpire la sua ragione vitale, se non percossi da una questionario assurdo, virtuoso, musicale, cioè dalla manifestazione più libera del'azione e del discorso mentale, quando la mente forza le stretture dell'aneddoto psicologico, delle digressioni meccaniche, dell'essenza geometrica, del meccanismo moralistico, o del paradosso mimetico. La pittura dei sette, così spontaneamente coordinata, rappresenta la pronunica più ricca di eventi futuri in un ambiente determinato, in ordine a una determinata ragione della verità pittorica e nella direzione delle verità superiori".

Così, nel suo articolo, Gendel descrive i sette pittori italiani per il pubblico americano: *"The group owes its headquarters on the river, and thus its name, to the munificence of a Roman personality called Rodolfo il Ciriola, who owes his name, which means Rudolph the Eel, to his penchant for saving people from drowning. Il Ciriola operates a swimming, dining, dancing resort on a nearby houseboat. Visitors to the gallery descend the steps of the Tiber embankment at stretch of grassy shore and a gangplank. To neutralize the tendentiously picturesque setting, which would delight Magic Realists and Neo-Romantics, but does not reflect the kinds of painting shown, the group has stripped the interior of the boat to make a stark, business-like gallery. Unpainted masonite partitions divide the long interior into bays and also serve as exhibition wall space for paintings"*[283].

Tra le opere esposte comparivano i primi *décollages* di Rotella: termine coniato proprio da Emilio Villa per definire il nuovo codice espressivo dell'artista. Villa aveva colto l'occasione per scrivere sui *décollages* nel breve testo pubblicato sulle pagine di 'Arti Visive'[284] :

"Dopo irrequieta migrazione in campi un po' siderali di un astrattismo poco severo ma, per Rotella, comunque risolto nella misura di un'ironia immediata. Rotella ha ripreso tra le mani, con un gesto tra pensoso e disperato, un mezzo che potrebbe sembrare caduto in disuso: il collage. Ma nulla è disusato, quando un'energia espressiva regge il mezzo, e lo rende caratteristico,

[283] *"Il gruppo deve il suo quartier generale sul fiume, e così il suo nome, alla munificenza di un personaggio romano chiamato Rodolfo il Ciriola, il quale deve il suo nome, che significa Rodolfo l'anguilla, alla sua propensione a salvare le persona che stanno annegando. Il Ciriola gestisce un locale dove si può nuotare, cenare e ballare su una casa galleggiante lì vicino. I visitatori della galleria scendono gli scalini degli argini del Tevere alla volta di una spiaggia erbosa e di una passerella. Per neutralizzare l'ambientazione tendenziosamente pittoresca che delizierebbe i Realisti Magici e i Neo-Romantici, ma non rispecchia i generi di pittura esposti, il gruppo ha spogliato l'interno della barca per fare una severa galleria commerciale. Tramezzi di masonite non dipinta dividono il lungo interno in scomparti e servono anche come pareti espositive per i dipinti".*

[284] E.Villa, *Decollages di Rotella*, n.2 seconda serie, 1955

denunciandone origine profonde. Nel caso di Rotella, se, in apparenza il gesto di stracciare la carta colorata e costruire i frammenti può richiamare genericamente qualche umore ancora dadaista, i risultati che ottiene sono così carichi e pieni di virtù e di intuizione, da creare un tipologia isolata e definitoria di intelligenza pittorica".

Al di là della felice invenzione del nome '*décollages*' quindi, è interessante leggere nel testo il vero e proprio pensiero di Villa su queste opere – fino ad allora inedite. In effetti Villa le definisce come felice esito di una 'gestualità' intuitiva, tipicamente espressionista, e le colloca oltre gli 'umori' dadaisti e le poetiche dell'*objet trouvée* e dell' *assemblages.* I *décollages*' non sono affatto da inserire, secondo Villa, all'interno del cosiddetto 'neo-dadaismo', nato negli Stati Uniti nei primi anni Cinquanta, e diffusosi con inaspettata rapidità e con un certo successo in tutta Europa (in Italia grazie soprattutto all'arrivo di Robert Rauschenberg e Cy Twombly) . Ma sono, viceversa, espressione di '*intelligenza pittorica*' e dunque in continuità con l'idea che l'arte abbia - prima di ogni altro significato - una qualità 'estetica', che sia 'proposta' prima che 'protesta'. Questa lettura villiana rimarrà però inascoltata negli anni a venire e, in contrasto con il suo pensiero, il vero successo di Rotella arriverà - paradossalmente - proprio quando il critico francese Pierre Restany includerà i *décollages* tra i suoi Nouveau Réalistes.

Gendel da parte sua, limitandosi forse ad un'analisi poco approfondita in ragione del breve spazio dell'articolo, inscrive invece il lavoro di Rotella proprio nel neo-dadaismo e lancia una piccola 'frecciata' a Emilio Villa, lamentando una mancanza di omogeneità nel gruppo. Gendel definisce infatti la compagine molto 'libera ed eclettica'. In particolare scrive: "*The group has coherency in reflecting the taste and judgement of one man*"[285]. Il tono appare leggermente polemico nei

[285] *"Il gruppo ha coerenza nel riflettere il gusto e il giudizio di un uomo"*

confronti di Villa, e del suo atteggiamento poco incline, per così dire, ai compromessi in materia di giudizi artistici.

Nonostante l'evidente divergenza di opinioni, è possibile comunque trovare delle analogie tra Villa e Gendel - ne scriverò più dettagliatamente in seguito – in particolare nel loro 'atteggiamento' critico e della loro contiguità con gli artisti. I due condividono ad esempio l'abitudine di conoscere personalmente gli artisti, ed di diventarne persino amici; entrambi cercano di comprendere e analizzare la genesi del momento creativo; non fermandosi ad una lettura storica, da inserire in un contesto già codificato, ma indagando viceversa il 'fenomeno' e trasferendo nella parola quello che il pittore riesce a rendere attraverso l'immagine.

Andando avanti nella nostra scansione degli interventi critici gendeliani, troviamo un articolo di notevole interesse redatto da Gendel nel marzo del 1956 e pubblicato all'interno della rubrica '*Art News from Rome'*. Qui viene attribuito un particolare rilievo al lavoro della galleria dell'Obelisco, inserendolo all'interno di quello che veniva chiamato '*New Italian Reinassance'* : " *An index to the so-called "New Italian Reinassence"was provided by the Obelisco Gallery on the occasion of the tenth anniversary. The unbottling of Italian creative energies after the fall of Fascism has been widely advertised as a reinassence, and while it is undeniable that there has been an exuberant activity linking Italy once more to the mail stream of Western culture and material, the question remains whether the best Italian painting, sculpture and architecture since the war is an Italian best or an international best"*[286].

[286] *" Un indice del cosiddetto 'Nuovo Rinascimento Italiano' è offerto dalla Galleria dell'Obelisco nell'occasione del suo decimo anniversario. L'apertura delle energie creative italiane dopo la caduta del Fascismo è stata ampiamente pubblicizzata come un rinascimento, e mentre è innegabile che ci sia stata un'attività esuberante che lega l'Italia ancora una volta alla corrente principale della cultura occidentale, la questione rimane se la migliore pittura, scultura e architettura dalla fine della guerra siano le migliori italiane o le migliori internazionali".*

Con queste parole Gendel cerca di mettere in campo una questione rilevante: una valutazione cioè sul possibile valore internazionale dei fermenti artistici, tanto vitali, a Roma negli anni Cinquanta.

La questione appare interessante ancora oggi. Come comprendere, e di conseguenza valorizzare, quali sono stati – se veramente ci sono stati - gli artisti italiani che maggiormente hanno contribuito a rinnovare i linguaggi della pittura del Novecento, sia in Italia sia all'estero? Intendo, naturalmente, escludendo quelli già internazionalmente riconosciuti. A mio parere, a diversi decenni di distanza, la questione potrebbe essere affrontata privilegiando, rispetto ad una classificazione secondo correnti, gruppi e macrofenomeni, l'individuazione e lo studio delle singole personalità artistiche, analizzandone attentamente le opere.

Senza dubbio è vero che la pletora di movimenti e gruppi nata in quegli anni non agevola il lavoro, anzi contribuisce piuttosto a creare un'atmosfera nebbiosa e indistinta intorno alla pittura e alla scultura. Confondendo gli studiosi e inducendoli così a mescolare artisti di alto valore con pallidi epigoni [287]. Tuttavia l'uso di categorie onnicomprensive può talvolta impedire, a mio avviso, una lettura attenta e lucida delle singole opere d'arte, uniche e vere protagoniste del New Italian Reinassence. Così come accade ad esempio con il cosiddetto 'Informale', categoria critica dai confini molto vasti e incerti e purtroppo abusata dalla critica italiana, che include al suo interno senza alcuna distinzione opere di qualità accanto a dipinti di generici imitatori, e diventando alla fine semplicemente un sinonimo di 'arte astratta non-geometrica'. [288]

[287] Perfino testi celebri e storicizzati come Enrico Crispolti *L'Informale – Storia e Poetica*, Carucci Editore, Assisi-Roma 1971., soffrono in parte di questo problema. Ma anche i più recenti Roberto Pasini, *L'informale*, Clueb, Bologna 2003 o il catalogo della mostra *Burri. Gli artisti e la materia 1945-200*4, Scuderie del Quirinale, Roma, Silvana Editoriale, Milano 2005 tendono a creare delle categorie ampie entro le qual inserire le diverse personalità artistiche.

[288] Per un'analisi approfondita del termine 'Informale' vedi il testo B.Drudi G.Marcucci, 'Arti Visive', Gli Ori, Pisotia 2011, pp. 248-253

Alla luce della considerazioni appena espresse, questo mio studio su Milton Gendel rientra dunque nell'idea storico--critica di procedere – attraverso un'analisi capillare - ad una identificazione caratterizzante, e di conseguenza ad una valorizzazione del lavoro creativo di uno dei protagonisti di quel felice decennio. Nel tentativo di fornire un contributo reale alla storiografia artistica e all'identità culturale dell'Italia di quegli anni, avvalorando la definizione di 'New Italian Reinassence'.

Ma torniamo a Gendel. Lui stesso propone una risposta alla questione posta nell'articolo, scrivendo: " *This is a question, however , that will be better answered by the Rome Quadriennial Exhibition of painting and sculpture, a national stock-taking that should provide a measure of the quality of Italian art today"* [289].

Tutto sommato Gendel non prende una posizione precisa, rimandando all'*establishment* della critica italiana la scelta delle opere di maggior valore artistico. L'articolo prosegue poi con un ulteriore riconoscimento al lavoro dell'Obeslisco, che Gendel definisce la più 'antica' e migliore galleria romana, proprio per il suo impegno con artisti internazionale quali: Cocteau, Dalì, Berman, Matta, Tchelitchew, Aillaud, Steinberg, Kathe Kollowitz, Magritte, Tanguy, Rauschenberg, Kay Sage, Hedda Sterne, Gugel, Congdon, Leonid, Carlyle Brown, Bernard Buffet.

Concludo affermando che un particolare rilievo va dato agli unici due articoli monografici che Gendel scrisse negli anni Cinquanta per *ARTNews*: uno dedicato ad Alberto Burri e l'altro a Toti Scialoja. Di questi mi occuperò nel paragrafo seguente.

[289] *"Questa è una questione, comunque, a cui sarà data una migliore risposta dalla Quadriennale di Roma di pittura e scultura, un inventario nazionale che dovrebbe dare la misura della qualità dell'arte italiana di oggi".*

Elenco Articoli Pubblicati dal 1954 al 1957

"Undimmed Old Masters from Italy's Archives", *ART News,* vol. 53, n. 3 (maggio 1954), pp. 26–28, 52.

"Mural Moderns and Masterpieces", *ART News,* vol. 53, n. 4 (estate 1954), pp. 31, 65–66.

"Burri Makes a Picture", *ART News,* vol. 53, n. 8 (dicembre 1954), pp. 26–30, 67–69.

"Travel: Rome", *ART News,* vol. 53, n. 10 (febbraio 1955), pp. 18, 73.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 54, n. 2 (aprile 1955), pp. 14, 65–67.

"Scialoja Paints a Picture", *ART News,* vol. 54, n. 4 (estate 1955), pp. 43–45, 69–70.

"Summer Events: Rome", *ART News,* vol. 54, n. 4 (estate 1955), pp. 50–52.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 55, n. 1 (marzo 1956), p. 10.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 55, n. 4 (estate 1956), p. 20.

"The Iron-Curtain at the Glass Factory", *ART News,* vol. 55, n. 4 (estate 1956), pp. 22–26, 58–60.

1954-1959 MILTON GENDEL CRITICO D'ARTE

§ 3

'Alberto Burri Makes a Picture' , 1954

' Toti Scialoja Paints a Picture', 1955

Josephine Powell, *Milton Gendel nello studio di Burri*, Roma 1954

In una lettera datata 2 giugno 1954 Tom Hess scrive a Gendel: "*Why don't you…write an article on your Buddy Burri, along the lines of so-and-so paints a picture. This would mean hiring a photographer to take shots of Burri burying among his rags and executing one of his works. A series of shots of the works of art in the processing of being manufactured. Then a color shot of the finished work. Then colorplates of the colorshot. Then sending the colorplates here"*[290] Comincia così, con l'incoraggiamento di Hess, il lavoro critico di Gendel apparso sulle pagine di *ARTNews*, per l'amico Alberto Burri. La lettera di Hess continua poi con un riferimento alle linee guida che la rivista affidava alla rubrica '*… Paints a Picture*' : nell'articolo il racconto doveva riguardare innanzitutto la 'tecnica' attraverso la quale l'opera era stata realizzata, cioè descrivere la 'techné' - nel senso greco di 'perizia' -, e soprattutto doveva essere aderente ai fatti. "*The article should be quite technical and un-metaphysical, and show how the object was made and why"*[291]. Di questo orientamento della rubrica – e delle sue implicazioni stilistiche - ho già in parte scritto nel paragrafo precedente. Ma, ad una lettura più attenta delle parole di Hess, si può approfondire un po' la questione. A mio parere le indicazioni di Hess – e con lui quelle di Frankfurter - sotto determinate di una concezione dell'arte, e del 'fare' artistico, che si andava sempre più caratterizzando come tipicamente americana. Una concezione estetica nella quale appare evidente – con l'uso da parte Hess di quel *un-metaphysica*l - l'influenza del pensiero di John Dewey[292]. Inoltre, nella richiesta di serrati 'come e perché' (*how … why*), appaiono evidenti i riflessi della principale corrente della

[290] *"Per non scrivi un articolo sul tuo caro amico Burri, del tipo paints a picture. Questo vorrebbe dire assoldare un fotografo per fare scatti di Burri sepolto tra i suoi stracci e mentre esegue uno dei suoi lavori. Una serie di scatti delle sue opere d'arte nel processo della loro manifattura. Poi uno scatto a colori del lavoro finito. Poi tavole a colori degli scatti a colori. Poi mandare le tavole a colori qui".* Da una lettera di Hess a Gendel 2 giugno 1954 conservata in Archivio Gendel, Roma

[291] *"L'articolo dovrebbe essere abbastanza tecnico e non-metafisico. E mostra come l'oggetto è stato fatto e perché"* , Ibidem

[292] John Dewey , L'Arte come esperienza, a cura di C.Maltese, La Nuova Italia , Firenze 1960

filosofia americana, ovvero di quel 'pragmatismo' nel quale sembravano riconoscersi – più o meno esplicitamente- molti critici ed esegeti americani di quegli anni.

L'articolo doveva in sostanza raccontare il 'processo' tecnico – l'azione - attraverso il quale l'artista realizzava l'opera. Tale processo era considerato da Hess, già di per sé, non meno importante del risultato finale – cioè l'oggetto' estetico -, ed era quindi opportuno a suo parere offrire al pubblico la possibilità di esserne edotto. In poche parole, i lettori potevano trarre dalla descrizione minuziosa del 'fare' artistico una più ampia 'esperienza' (Dewey) – sia pur necessariamente mediata - di ciò che il pittore metteva in atto per realizzare la sua 'opera d'arte'.

Inoltre, per evitare equivoci di tipo 'metafisico' – per usare il suo stesso termine - Hess definisce l'opera *the object*, l'oggetto, allontanando in tal modo la possibilità di rivestirlo di un' 'aura' o di dar luogo ad una qualche interpretazione critica, per così dire, 'esoterica', comprensibile solo ad una cerchia ristretta di 'iniziati'.

A mio parere, con l'uso del termine 'oggetto', Hess attribuisce già una sua 'definizione', precisa e niente affatto neutra, alla cosiddetta 'opera d'arte'. Visto il tono amichevole della lettera a Milton, si potrebbe invece pensare che questo termine fosse quasi un lapsus, che la frase fosse stata scritta di getto, inconsapevolmente. In realtà Hess mette in campo una questione non da poco: quella della necessità di 'definire' a priori l'opera d'arte: unica strada forse per giungere alla sua stessa identificazione, a posteriori. Prima ancora del giudizio estetico – in quanto 'arte'- che di essa si può dare. La questione mai risolta, antica quanto ogni 'teoria' sull'arte, era di nuovo nell'aria: cosa distingue gli oggetti – o opere che dir si voglia - d'arte dagli oggetti comuni? Di lì a pochi anni la domanda sarebbe diventata di grande attualità.

Harold Rosenberg - amico e sodale di Hess - da parte sua, già nel 1952, proprio sulle pagine di *ARTNews* si era posto il medesimo problema: quale la definizione da dare ad un 'movimento' artistico, in particolare alla nascente Action Painting? "*What makes any definition of a movement in art dubious is that it never fits the deepest artists in the movement—certainly not as well as, if*

successful, it does the others. Yet without the definition something essential in those best is bound to be missed. Yet without the definition something essential in those best is bound to be missed" [293], aveva scritto Rosenberg.

Il problema, che potremmo definire di carattere linguistico ma filosofico allo stesso tempo, in realtà si porrà alla critica statunitense con urgenza poco più avanti, quando l'affermarsi della Pop Art creerà sempre più confusione tra 'opere' e 'oggetti della realtà quotidiana'. Così la questione verrà di nuovo affrontata nel 1964, dallo stesso Harold Rosenberg nel suo L'oggetto ansioso' (The anxious object) [294], dove non a caso l'opera d'arte - diventata per l'appunto un 'oggetto'- e necessita, secondo Rosenberg, di una sua definizione. Definizione che gli consenta di non essere 'ansiosa', ossia di non essere confusa con gli altri 'oggetti' della quotidianità.

Nasce dunque in questo clima il primo articolo 'monografico' di Gendel per *ARTNews* [295], seguito l'anno successivo (1955) dal '*..Paints a Picture'* dedicato a Toti Scialoja. Stando a quanto ho ritrovato nella corrispondenza tra Gendel e Hess, le intenzioni della rivista, subito dopo aver pubblicato l'articolo su Alberto Burri, erano in realtà quelle di destinare le successive rubriche monografiche ad altri due artisti italiani, Renzo Vespignani e Pericle Fazzini, certamente più noti e affermati – sia in Italia sia all'estero - dell'allora giovane Scialoja. Leggiamo infatti in un'altra

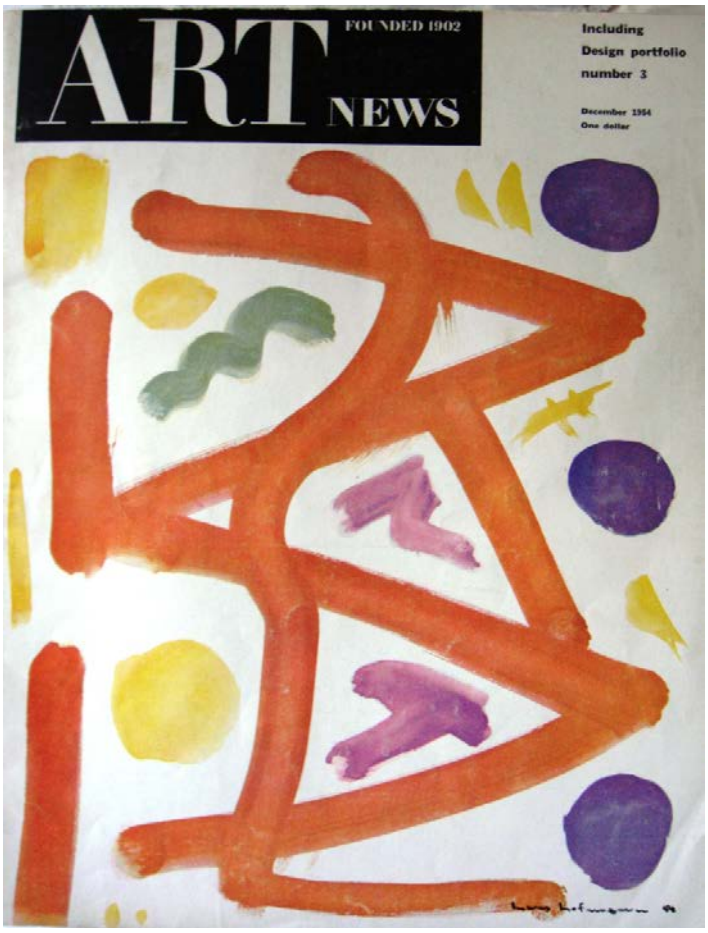
---

[293] Harold Rosenberg, op. cit. ArtNews , Dec. 1952 p.22

[294] Harold Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Bompiani, 1967 trad. Gabriella Drudi. Rosenberg amico e sodale di Hess, collaborò assiduamente con *ArtNews* . Rosenberg sosteneva che l'opera d'arte moderna appartenesse *" a quel genere di creazioni moderne destinate a perpetuare l'incertezza circa il fatto se si tratta di opere d'arte oppure no"*. Dunque, nella contemporaneità senza un sua precisa definizione, proprio perché divenuta 'oggetto' della realtà quotidiana, l'opera d'arte aveva necessità di una sua precisa definizione, altrimenti rimaneva 'opaca', indistinguibile dagli altri oggetti della realtà e si proponeva all'attenzione come 'oggetto ansioso'.

[295] Scrive Gendel in una lettera alla madre del 27 luglio 1954 : *" A parte il lavoro per Olivetti sto realizzando una storia per Art News chiamata Burri Paints a Picture. Lui attacca stracci e cose sulla tela. Siamo andati su domenica scorsa nella sua città natale in Umbria, Città di Castello, per fotografarlo mentre raccoglivae i suoi stracci"* . Archivio Gendel Roma

lettera di Hess: *"Then we also want to do* Vespignani and Fazzini (…)"[296]. Questo intendimento però non ebbe alcun seguito, ed appare difficile oggi stabilirne le ragioni. Tuttavia è interessante citare una lettera in cui Gendel scrive proprio a proposito del pittore della 'Scuola di Portonaccio': *Vesspignani lies under a deep layers of sand at Ostia, but I hope to laocate him with the aid of a steel-tipped can (…)".* [297] Vediamo ora come Gendel realizza il suo scritto per l'amico Burri.



1.*Copertina di ARTNews del dicembre 1954*

[296] *"Poi vogliamo fare Vespignani e Fazzini" ,* Da una lettera di Hess a Gendel 2 giugno 1954 conservata in Archivio Gendel, Roma.

[297] La citazione è parte di una lettera in cui Gendel annuncia a Hess che le fotografie sia il testo per l'articolo sono pronti a partire per gli Stati Uniti :"*Dopo una settimana di raccolta-stracci con Burri a Roma e nei suoi luoghi natii (Umbria). Sono contento di annunciare che è stato documentato per la posterità. Le foto in bianco e nero saranno spedite lunedì, le tavole a colori martedì e l'articolo mercoledì. Vesspignani è steso sotto un profondo strato di sabbia a Ostia, ma spero di essere capace di localizzarlo con l'aiuto di un bastone con la punta d'acciaio (…)*", 7 agosto 1954, Archivio Gendel, Roma

L'articolo *'Burri makes a Picture'* è ormai diventato celebre nella storiografia sull'artista umbro e la sua importanza, oltre ad un approccio di 'lettura' molto diverso da quello proposto dalla critica italiana[298], è data soprattutto dal fatto che sia stato il primo scritto approfondito, potremmo definirlo quasi un breve saggio, sul lavoro di Alberto Burri pubblicato negli Stati Uniti. In Italia l'articolo è già stato in parte studiato negli scritti di Giacomo Agosti e di Maria Giovanna Lanfranchi. Non è questa dunque la prima occasione in cui se ne analizzano i dettagli [299]. Pur tuttavia l'accesso diretto all'archivio di Gendel e ai suoi epistolari mi ha permesso un ulteriore approfondimento del tema.

In realtà in America alla data del 1954 era già stato espresso un certo interesse nei confronti della pittura di Burri, anzi potremmo dire che l'accoglienza alle sue opere era stata migliore rispetto a quella ricevuta in Italia, dove l'artista contava parecchi detrattori [300].

---

[298] C'era in Italia una certa difficoltà nella lettura e nell' interpretazione dei nuovi linguaggi astratti. L'unico storico dell'arte che aveva preso una posizione netta era Lionello Venturi. Altri, come Dorfles, Argan o Marchiori sostenevano le esperienze più prossime all'astrattismo geometrico di cui individuavano la fonte nell'arte europea del Bauhaus o del Costruttivismo. Solo Emilio Villa che non era propriamente uno storico né u critico ma un poeta prestato al mondo delle arti visive, mise la sua scrittura al fianco di ogni forma di nuova astrazione.

[299] Esistono due testi principali dedicati precipuamente a questo articolo di Gendel, non è quindi il caso che mi dilunghi in questa sede ad un'esegesi dettagliata che si può trovare in Giacomo Agosti, *Una visita nello studio di Burri*, in 'Roma moderna e contemporanea' n.3 vol. 4 1996 pp. 751-766 e M.Giovanna Lanfranchi, *Milton Gendel e ArtNews*, tesi di Laurea specialistica, Milano 2009 in sito web www.miltongendel.it

[300] Sulla resistenza al lavoro artistico di Burri in Italia si raccontano molti aneddoti, la realtà è che ancora nel 1959 venne fatta una interpellanza parlamentare per chiedere chiarimenti sull'acquisto da parte di Palma Bucarelli. di alcuni 'Sacchi' di Burri. A questo proposito vedi quanto riportato in Piero Palumbo, *Burri Una vita*, Electa Milano 2007, p.53 : " (…) *il 10 aprile il vicepresidente del SenatoTibaldi, dette lettura in aula di una interrogazione parlamentare del senatore Umberto Terracini, (…). La sua curiosità era di sapere "quale cifra sia stata pagata dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per assicurarsi la proprietà della vecchia, sporca e sdrucita tela da imballaggio che sotto il titolo di 'Sacco Grande' è stata messa in cornice da tale Alberto Burri (…)".*

Anche nell'articolo di Gendel viene affrontata la questione :

"A Milanese collector who prides himself on the completeness of his collection of contemporary Italian painting has steadfastly resisted the idea of including a Burri. To defend his judgment he has classified Burri as a non-painter: "Painting? Filthy sacks! Mold! Garbage!" Even appreciative art chroniclers are apt to be amused by his technique (which sometimes includes sewing) and the materials employed. Reviews of his shows have been

La singolare e coraggiosa scelta espressiva di Burri infatti non era del tutto sconosciuta negli Stati Uniti: Burri aveva esposto sia a Chicago alla Frumkin Gallery, *Alberto Burri Paintings and Collages*, sia a New York alla Stable Gallery.[301]

E, sempre nel 1953, in seguito alla mostra dei 'Sacchi' alla Fondazione Origine di Roma[302] - e probabilmente anche grazie all'intervento di Irene Brin che aveva ospitato la prima mostra dei 'Neri e Muffe' di Burri all'Obelisco (1952) - , James J. Sweeney[303] in visita a Roma, aveva deciso di andare personalmente nello studio dell'artista umbro. Si era interessato al suo lavoro e aveva cominciato a promuoverlo oltreoceano[304].

In occasione di queste mostre erano uscite delle recensioni favorevoli in diverse riviste americane [305], recensioni alle quali certamente Hess aveva rivolto il suo interesse. Per *ARTNews* e la sua dirigenza, sembrava dunque che le circostanze fossero propizie: era il momento di affidare a

---

titled "Burri Patches a Picture" or "The Doctor-Painter Sticks to Sutures".

La più recente biografia documentata su Burri è di Piero Palumbo, *Burri Una vita*, Electa, Quaderni della Quadreinnale , Milano 2008, ricca di documenti e immagini. Per una bibliografia completa vedi il sito www.fondazioneburri.org

301 *Alberto Burri Paintings and Collages* New York, Stable Gallery, 13 gennaio - 7 febbraio; Chicago Frumkin Gallery, fino al 12 dicembre 1953.

302 *Burri*, Fondazione Origine, 18-30 aprile 1953 testo di Emilio Villa pubblicato in 'Arti Visive' n.4-5 prima serie maggio 1953

303 James J.Sweeney era in quegli anni direttore del Guggenheim Museum di New York

304 Sweeney aveva invitato Burri a partecipare alla mostra *Younger European Painters*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2 dicembre 1953- 21 febbraio 1954.

305 Allen S. Weller, "Art Digest", febbraio 1953; Martica Sawin, "Art Digest", dicembre 1953.

590 F. P. (Fairfield Porter), *Alberto Burri*, "Art News", vol. 52, n. 3, maggio 1953, p. 48.

Gendel, buon amico di Burri, il lancio in grande stile di un artista italiano che poteva rappresentare oltreoceano - nel migliore dei modi - il cosiddetto 'New Italian Reinassence'.

In Italia viceversa – come abbiamo visto – c'era scarso interesse da parte della critica ufficiale verso il lavoro di Burri: c'erano stati solo due interventi elogiativi del suo modo di lavorare: uno di Lorenza Trucchi – di fatto una recensione - del 1952[306] in cui leggiamo " *Un inconscio abbastanza intellegibile gioca nell' opera di questo artista e ciò illumina la sua opera inquieta e inquietante*"; e il testo di Emilio Villa pubblicato su Arti Visive nel 1953[307]. A proposito di quel testo vorrei riportare quanto da me scritto nel lavoro dedicato ad 'Arti Visive', lavoro nel quale la teoria critica villiana trova ampio spazio: " *Al confine tra un'interpretazione critica e una composizione poetica, il testo apre la strada ad un modo fino ad allora inedito di proporre la lettura delle opere d'arte. Villa adopera la parola per suggerire immagini, per proporre analogie visive tra l'opera che vediamo e la suggestione che essa ci provoca"*[308]. Non è questa la sede per una lunga riflessione sul lavoro di Villa (naturalmente rimanderò ai miei lavori precedenti), tuttavia vorrei sottolineare che, per certi aspetti, la proposta critica di Villa nella lettura delle opere d'arte, sebbene appaia da un lato distante dal 'pragmatismo' sostenuto dalla critica americana di *ARTNews* , presenti tuttavia delle forti e inaspettate analogie con l'approccio di Gendel. Anzi, potremmo persino vedere in Villa uno dei rarissimi critici italiani in qualche modo in sintonia con l'idea della pittura astratta promossa dalla critica americana.

Ad esempio, anche se Villa – a differenza di Hess e della sua rivista - presta poca attenzione ai materiali usati o ai 'processi' tecnici, cionondimeno il suo scrivere 'in contiguità' con l'opera d'arte, è assimilabile al metodo gendeliano.

---

306 Lorenza Trucchi, "Il Momento", Roma, 16 gennaio, 1952

307 Emilio Villa '*Burri'* in 'Arti Visive' n.4-5 prima serie maggio 1953

308 B.Drudi G.Marcucci, op. cit. p.93

Gendel infatti introducendo il lettore nell'intimità dello studio di Burri cerca di abbandonare la veste del commentatore esterno e diventa una sorta di compagno di strada dell'artista. Il medesimo atteggiamento che – come sappiamo – era proprio di Villa.

Certo la prosa è diversa: asciutta, descrittiva, chiarissima quella di Gendel: è lì insieme all'artista che lavora, e con estrema cura ci descrive come l'artista agisce, quali materiali adopera, ci comunica persino la marca dei colori utilizzati. Nessun dettaglio nel lungo procedere creativo di Burri, viene tralasciato. Ogni gesto , ma anche ogni ripensamento e correzione viene registrata da Gendel, scrupolosamente.

Villa al contrario usa una scrittura ridondante, ricca, oscura, quasi oracolare. Spesso è così distante dall'offrire una descrizione 'fisica' dell'opera di cui tratta, tantomeno del 'procedimento' esecutivo, da far credere addirittura al lettore che Villa stia improvvisamente parlando d'altro.

Tuttavia, nonostante le differenze, all'interno di questa rigorosa analisi degli interventi di Burri sulla ' superficie pittorica' , interventi giocati tra il gesto del dipingere, quello di incollare, strappare e ridipingere, vorrei segnalare un passaggio interessante che viene colto da Gendel nel suo articolo e che possiamo assimilare al pensiero villiano.

"*At this point one of the rare visitors to the studio appeared and disconcerted Burri by asking whether the R-figure and its appendage were meant to suggest the head and neck of an animal or bird. Although a number of the sacchi composed in the past utilized literary associations, particularly one painted in 1949, which is built up of stenciled burlap fragments from American-aid shipments, Burri has tended to eliminate what he calls "extraneous factors*"[309], così scrive

[309] *"A questo punto uno dei rari visitatori dello studio apparve e sconcertò Burri chiedere se la figura R e la sua appendice dovevano suggerire la testa e il collo di un animale o di un uccello. Sebbene un certo numero di Sacchi nel passato utilizzavano associazioni con lettere, in particolare uno dipinto nel 1949, che era costruito con frammenti di tela di sacco stampati dalle spedizioni americane, Burri tendeva a eliminare quelli che li chiamava 'fattori estranei'"* .

Questo stesso passo è citato anche in G.Agosti, op. cit. 1996, che coglie il desiderio di Burri di eliminare tutto ciò che non si riferisce al colore o alla forma pittorica sulla superficie, ma non arriva ad assimilare il desiderio di Burri con il pensiero critico villiano.

Gendel. Un'altra analogia possibile con il pensiero villiano si trova nell'articolo pubblicato su 'Arti Visive' con il titolo 'Astrattismo e scienza', nel quale il poeta ammonisce che l'arte astratta per dirsi veramente tale non deve *"riferirsi in alcun modo alla realtà ad esse estranea, naturale o artificiale che sia"*. '[310]

"*Questa considerazione potrebbe apparire ovvia , visto che Villa si batte per l'arte astratta. Non è così. Villa non si accontenta. Esiste il rischio – secondo lui - e si tragga comunque ispirazione dalla 'natura', pur facendo pittura apparentemente astratta. Villa commenta negativamente questa tendenza a trasportare nella pittura 'pattern' più o meno 'naturali' (…) . La pittura e la scultura non dovevano in alcun modo rimandare formalmente a nulla di estraneo al loro spazio specifico: tutte quelle forme trasposte nell'arte, ma che provenivano dalla percezione estesa dall'uso di strumenti scientifici, oppure dall'osservazione diretta di fenomeni naturali, erano bandite, perché altro non erano che una nuova forma di realismo"*[311].

Inoltre nel lavoro critico di Gendel, il giudizio di valore sull'arte sembra per certi versi sospeso, anche se per Gendel l'esito è certamente, e sempre, fondamentale. A questo proposito, durante un'intervista[312], alla domanda: "*perché lei ha scelto di scrivere su Burri*?" Milton risponde in tono nitido e icastico "*Ma lei ha visto i suoi quadri*?". A leggerla superficialmente questa risposta sembrerebbe elusiva e distratta, viceversa, come al solito, la brevità e l'esattezza sono le doti di Gendel: in realtà l'affermazione contiene perfettamente in sé uno dei principi fondamentali su cui

---

[310] B.Drudi G.Marcucci, op. cit. 2011, in riferimento all'articolo di Emilio Villa, Astrattismo e scienza, 'Arti Visive', n.4-5 prima serie maggio 1953

[311] B.Drudi G.Marcucci, op. cit. 2011 pp.233-234

[312] In Luigi Vaccari, *Un americano sul Tevere*, Terzoocchio, aprile/giugno 2007 pp.68-72

si basa il pensiero critico di Gendel ossia 'partire sempre dalle opere'. Che poi è lo stesso principio di Villa.

E' vero che, come possiamo leggere negli articoli, l'attenzione si concentra sul procedimento tecnico, ma la ragione di questa analisi parte dal valore estetico delle opere stesse. La componente estetica, per Gendel come per Villa, è l'unica vera ragione per cui può avere un senso occuparsi di certe opere e non di altre. Di quelle opere cioè che nascono da una profonda spinta 'umana e necessaria', come aveva scritto proprio Villa. Se l'esito del lavoro creativo non è convincente di per sé, non ha una sua forza espressiva, a nulla vale indagarne le modalità di realizzazione. Se un'opera, che sia un quadro o una fotografia, non realizza una suggestione visiva, non provoca un'emozione a Gendel non interessa.

Tornando indietro con la memoria Milton mi racconta che molto probabilmente fu Toti Scialoja[313], da sempre grande ammiratore del lavoro dell'amico tifernate, a fargli incontrare Burri per la prima volta nello studio di via Aurora[314]. Era quello probabilmente l'unico modo per conoscere Burri, dato che , come oggi sappiamo bene, l'artista umbro era un tipo solitario che non amava frequentare i salotti o i caffè dove usualmente si incontravano gli artisti: "*Not a frequenter of cafés, he rarely goes to sit among the movie folk, the oilmen and the exquisites of nearby Via*

[313] Da una conversazione con Gendel, aprile 2011

[314] Il primo studio romano di Burri si trovava in via Aurora e gli era stato dato da Ettore Colla. "*Colla aveva circa vent'anni più di Burri , ed era, per quei tempi un uomo piuttosto benestante. Il loro rapporto oltre che costruito sulla simpatia umana poggiava anche su basi molto concrete: Colla era stato uno tra i primi a Roma a dare fiducia a Burri, primo di tutto offrendogli una parte del seminterrato di via Aurora 41, dove il giovane pittore potesse lavorare, poi portandogli i primi collezionisti* …" in B.Drudi G.Marcucci, op. cit. p. 15

Veneto, but has his café espresso at a modest bar around the corner from the studio or, for visitors from the outside world, telephones to have it brought in"[315], scrive Milton nel suo articolo.

Da quella 'infatuazione' per le opere –facile per chi, come Milton, veniva da esperienze estetiche già avviate in quella direzione- e l'amicizia col 'ritroso' Burri, all'entusiasmo nell'accogliere la proposta dell'articolo per *ARTNews* il passo era stato breve: anche da parte di Gendel 'tutto tornava'. Avrebbe potuto dedicare il primo '*…Paints a Picture'* della rivista sull'arte italiana contemporanea ad un amico di cui stimava profondamente il lavoro. Era nato così il racconto della 'creazione' di un cosiddetto 'gobbo'. Titolo dell'opera analizzata è infatti '*Gobbo Rosso I'*.

L'opera datata 1954 e catalogata da Brandi nel 1963 come di proprietà dalla collezione Bright di Los Angeles, è andata distrutta in un incendio, stando a quanto riporta Giacomo Agosti nel suo scritto del 1996[316]. Un vero peccato: è una delle opere più esemplari del lavoro di Burri in quegli anni.[317]

[315] *" Non un frequentatore di caffè, egli andava raramente a sedersi tra la gente del cinema, i petrolieri e la 'bella gente' della vicina Via Veneto, ma prendeva il suo caffè espresso in un modesto bar dietro l'angolo dello studio oppure, per i visitatori esterni, telefonava per farselo portare"*

[316] G.Agosti, op. cit. p.752. Lo stesso responso abbiamo avuto quando, preparando la mostra al Museo Bilotti di Roma, avremmo voluto esporre proprio quell'opera.

[317] Scrive Gendel in una lettera alla madre 12 dicembre 1954 : *" Ho visto il mio articolo sul pittore Burri nel numero di Dicembre di Art News. Un grande articolo con molte fotografie e tavole a colori. Burri ha la rivista, spedita per posta aerea dal suo mercante a New York. La mia copia ancora non è arrivata – arriva per nave (…)"* . Archivio Gendel, Roma

By Milton Gendel

Photographs by Josephine Powell

Burri in the Umbrian landscape at Città di Castello, his native town, and leaning against the wall of its cathedral. The worn, pocked stones recall the textures of his pictures.

Burri makes a picture

Resistance to traditional classification is a commonplace in all art and has become almost a professional mannerism in modern art. Post-Impressionist mixed mediums, Cubist collage, the assorted materials of Dada and Surrealism, two-, three- and four-dimensional constructions, the cult of the *objet-trouvé*, all progressively reduced the formal distinctions between painting, drawing, relief, mosaic and sculpture that had withstood even the insistent fusions of the Baroque. By now the distinctions have become so blurred that the jury of a recent international drawing competition felt obliged to include a definition of drawing in its invitations to candidates—a celluloid and wire "drawing" might have copped one of the prizes, to the discomfiture of the approved pen-pencil-and-paper contestants.

The attempts of critics and historians to "explain" artists by analogy or by cramming them into neat pigeonholes, instead of aiming to re-create the individual physiognomy of their work, are defeated by Houdini-like evasions. The artist may be bagged, but if he is alive, with an effortless motion he'll be out of sight in the underbrush the next moment, clearing new ground while the critic or historian holds the bag.

The Italian painter Alberto Burri often "paints" pictures that have little or no paint in them. Expert in the ways of underbrush, particularly its cast skins and tissues, he has created many pictures in a medium of old sacks, bits of rag and string, which he redeems with a sort of Franciscan piety. Although the incorporation of actual materials in a picture is a familiar practice, the nature of Burri's materials still occasions shock or protest. A Milanese collector who prides himself on the completeness of his collection of contemporary Italian painting has steadfastly resisted the idea of including a Burri. To defend his judgment he has classified Burri as a non-painter: "Painting? Filthy sacks! Mold! Garbage!" Even appreciative art chroniclers are apt to be amused by his technique (which sometimes includes sewing) and the materials employed. Reviews of his shows have been titled "Burri Patches a Picture" or "The Doctor-Painter Sticks to Sutures."

Solitary by temperament, Burri is indifferent to categorizations of himself or his work. Tranquilly convinced that he has come home to painting, he treats references to his abandoned career as a physician without a tinge of regret, and rejects suggestions that his was a romantic decision. With playful humor he will reply to an acquaintance's apologetic or provocative request for medical advice by saying that he is always glad to prescribe but cannot promise the latest remedies. Ten years ago, while a prisoner of war in Hereford, Texas, he made up his mind to be a painter and quit medicine. His serenity about the rightness of his choice survived the barrage of protests from family and friends that greeted him on his homecoming to the ancient walled town of Città di Castello, in Umbria. It was counted tragic to write off, at the age of twenty-nine, years of study and the status of a professional career, particularly that of a doctor, for something so uncertain as painting. "For his own good" he was urged to think it over, to set up practice and paint on the side—evenings and Sundays. His reply, which must have taxed the patience of his advisers, was, "I will not be a Sunday painter." One ally, a cousin who is a musician, accepted Burri's decision, invited him to Rome and tried to put him in touch with art circles.

Never gregarious, and shy of prepared positions—as a medical student at Perugia he had decided to specialize in tropical medicine, with a view to practicing in Africa—he remained outside the usual orbits of the Roman art world. As his painting, begun as a recreational activity in the prisoner-of-war camp, rapidly changed from the first nostalgic Umbrian landscapes and figures to the early examples of his non-figurative work, he gradually got to know the few friends he has today, who include a chemist, a physicist and an architect. Although marked traces of the clinical eye may be discerned in some of Burri's paintings, his scientific training has not given him any special interest in his technique. If anything, by some obscure displacement, science is reflected in his affinity for scientists, and it is his friend the chemist who goes searchingly into the properties of the glues and plastic cements used in the paintings, while Burri casually accepts the recommendations.

Aside from Burri's seclusive bent, he literally has no time for social life, since he spends most of his waking hours paint-

The miller in Città di Castello keeps old sacks and bags for the artist.

A wire form is fitted to the back of the canvas to make bumps in the picture plane.

Burri in his studio in Rome consults his palette of rags before starting a picture.

The red field—one of the picture's main motifs—is laid on with a house-painter's brush.

A coat of liquid plastic is laid over the upper swelling made by the wire. After it is partly dry, the top is pulled away (left), leaving an opening like a raw wound.

Burri continued

The "mosaic" of bits of rags in the lower left section is cemented into place.

ing. He lives and works in a neon-lighted three-room basement studio in the Porta Pinciana section, a part of Rome whose fashionableness does not figure on his personal horizon. Not a frequenter of cafés, he rarely goes to sit among the movie folk, the oilmen and the exquisites of nearby Via Veneto, but has his *caffé espresso* at a modest bar around the corner from the studio or, for visitors from the outside world, telephones to have it brought in. In keeping with Burri's air of dedication, the studio is thick-walled, whitewashed, neat and ascetic. Stacks of canvases lean against the walls. Two finished paintings are propped on an easel; another easel carries a record-player loudspeaker. Jazz and modern concert-music records lie on a table next to a book on musical theory. The only decoration in the room is a lyre hanging on the wall. The neatness makes an island of the heap of rags and scraps that Burri consults like a reference library of shapes and textures as he works. Generally he has several pictures going at the same time. A nail in the center of the far wall serves to hang the canvas he is working on, not so much for the painting and cementing, which is most often done with the picture flat on the floor, but to get a clear view of what has been accomplished. He backs off through the arch that divides the studio and sits on a couch, the position farthest from the canvas.

This summer Burri, who had been working on a series of compositions in variations on black, decided to do a *sacco rosso*, a painting in sacking and red. (In speaking about his work he has adopted a simple terminology that covers the major directions explored in his ten years of painting. He refers to his "sacks" [*sacchi*], "molds" [*muffe*], "blacks" [*neri*], "whites" [*bianchi*], "reds" [*rossi*], "crackles" [*craquelés*], and to combinations of any of these.) While he was selecting a large rectangular stretcher from a stack against the wall, the idea of working with a very large red area insistently presented itself, and just eluding consciousness was a correlated idea which emerged as he stretched and fastened a piece of thin black cloth, bought in a dress-material shop, horizontally across the stretcher. The second idea was to vary the red area with protuberances. Before stretching and [Continued on page 67]

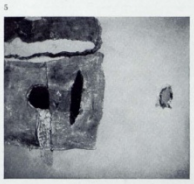
1

2

3

4

5



Progressive stages of Red 1, 1954

The development of this painting, which Burri has nicknamed "red hunchback," is revealed in five stages and the completed work (above). The artist keeps several pictures going at the same time, and interrupts painting for long periods of contemplation. *Red 1, 1954* will be in Burri's second New York exhibition, next May, at the Stable Gallery.

2 *Pagine di ARTNews con le diverse fasi di lavorazione dell'opera*

"Scialoja Paints a Picture"

Nonostante in Italia *ARTNews* non avesse ancora un'ampia risonanza[318], quegli artisti romani e in particolare gli astrattisti che cercavano di informarsi su quanto accadeva nel mondo, leggevano la rivista e ne discutevano. Soprattutto pensando che un articolo dell'amico e compagno di strada Gendel avrebbe potuto aprirgli le porte del mondo – e soprattutto del mercato - americano. Come stava in effetti succedendo ad Afro[319].

In più il modo di scrivere sull'arte proposto da Gendel aveva un carattere estremamente innovativo, se confrontato con la critica italiana. Gendel, in sintonia con i dettami della rivista, cercava infatti un modo di avvicinare all'arte un pubblico molto ampio, scegliendo come ho più volte sottolineato, un linguaggio semplice e chiaro. Viceversa nel nostro paese i critici si dovevano confrontare con la difficoltà a trovare un lessico adeguato nel commentare i nuovi codici espressivi, tanto diversi dalla pittura tradizionale. Una certa critica tendeva a privilegiare un vocabolario criptico e quasi per 'iniziati', risultando per certi aspetti non tanto efficace nell'interpretazione della pittura astratta[320], tantomeno per la sua pubblica 'promozione'.

Fu dunque con vero entusiasmo che Toti Scialoja accolse l'idea di Gendel di presentare una proposta per un '*…Paints a Picture'* sulla sua pittura. Mentre ancora lavorava al testo per Burri, Gendel infatti aveva chiesto a Tom Hess l'approvazione per un articolo che descrivesse la genesi e l'esecuzione di un'opera dell'amico Toti: *"Certo convincere la redazione di Art News fu più*

[318] La scarsa diffusione della rivista era forse da attribuire alla scarsa conoscenza della lingua inglese persino negli ambienti intellettuali

[319] Per il rapporto di Afro con l'America vedi il mio libro '*Afro da Roma a New York'*, Gli Ori 2008

difficile di quanto fosse stato per Burri", mi racconta Milton[321]. Scialoja all'epoca era un artista pressoché sconosciuto in America e la sua pittura muoveva i primi passi in direzione di un 'astrattismo' ancora non ben definito, lontano dal modo 'gestuale ed espressionistico' che gli sarà proprio negli anni successivi[322].

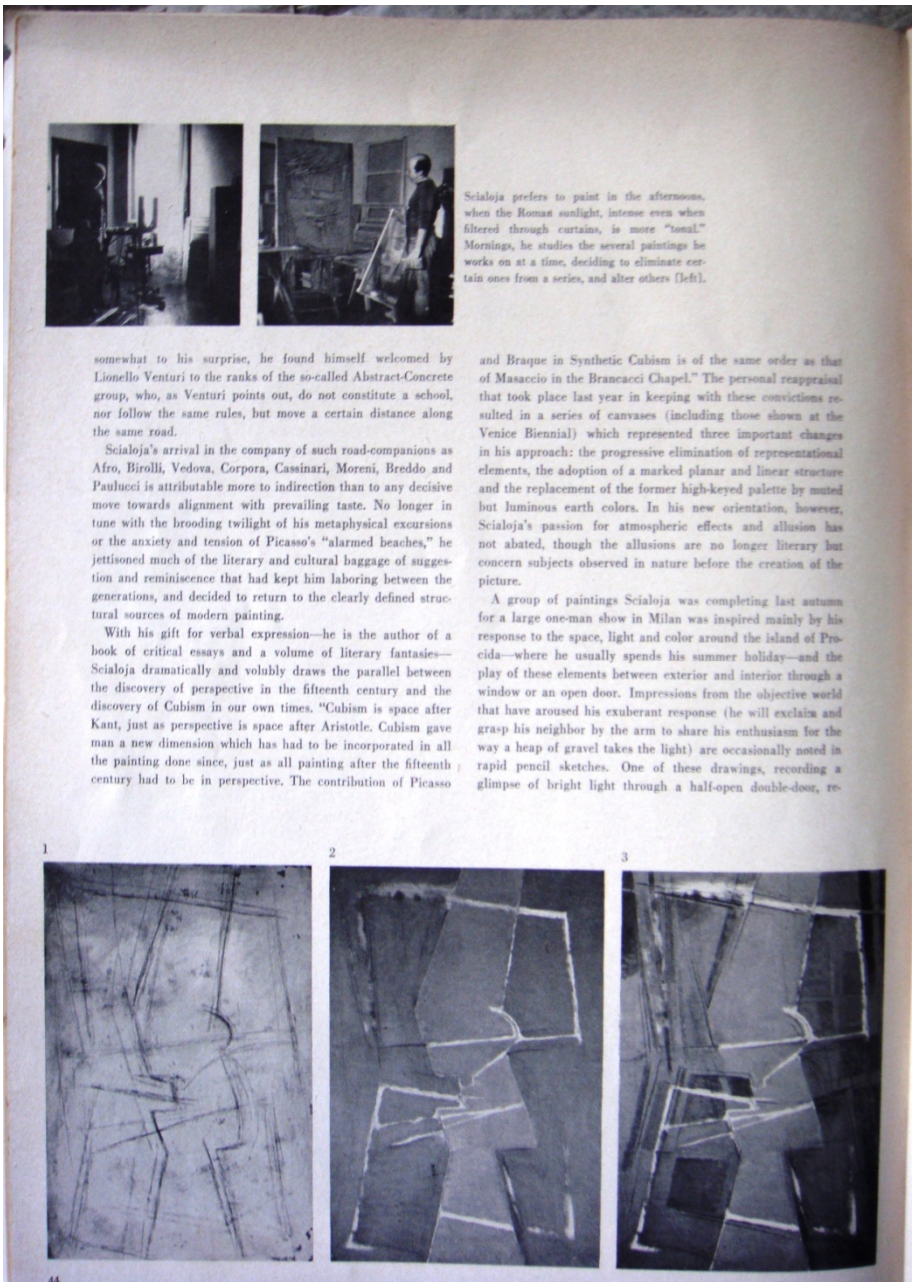
Tuttavia, nonostante la sua incertezza sull'accoglienza che avrebbe avuto in America un articolo su Scialoja, Gendel scrive a Hess: "*While awaiting your decision on Vespignani curse him it occurs to me it might be interesting to do Toti Scialoja Paints a Picture. He is good I think, but hasn't won much recognition. Under separate cover I send you some photos on approval. Would appreciate it if you would cable me yes or not, because if yes I'll get going at once"*[323].

Confidando dunque nel valore da dare alla pittura di Scialoja, Hess accolse la proposta di Gendel e, nel numero 'Summer 1955', uscì "*Scialoja Paints a Picture"* . Il procedimento era sempre il medesimo: l'artista individuava il 'progetto' di un'opera che avrebbe voluto eseguire e Gendel avrebbe seguito il lavoro con la descrizione minuziosa di ogni fase creativa.

[321] Da una conversazione con Milton Gendel, aprile 2011

[322] Le migliori fonti per approfondire il lavoro artistico e le vicende esistenziali di Toti Scialoja si trovano nei cataloghi delle due mostre tenutesi a Verona nel 1999 e nel 2006. 'Toti Scialoja - Opere 1955-1963", a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 1999; "Toti Scialoja – Opere 1983-1997" a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 2006.

[323] Da una lettera del 28 agosto 1954 di Milton Gendel a Tom Hess, Archivio Gendel, Roma. " *Mentre aspetto la tua decisione su Vespignani maledetto lui mi viene in mente che potrebbe essere interessante fare Toti Scialoja Paints a Picture. Pensi che sia bravo, ma non ha ricevuto molti riconoscimenti. In una busta separata ti mando alcune foto da approvare. Sarebbe apprezzabile se mi mandi un telegramma per dire sì o no, perché se è sì mi metto subito al lavoro".*



Scialoja prefers to paint in the afternoons, when the Roman sunlight, intense even when filtered through curtains, is more "tonal." Mornings, he studies the several paintings he works on at a time, deciding to eliminate certain ones from a series, and alter others [left].

somewhat to his surprise, he found himself welcomed by Lionello Venturi to the ranks of the so-called Abstract-Concrete group, who, as Venturi points out, do not constitute a school, nor follow the same rules, but move a certain distance along the same road.

Scialoja's arrival in the company of such road-companions as Afro, Birolli, Vedova, Corpora, Cassinari, Moreni, Breddo and Paulucci is attributable more to indirection than to any decisive move towards alignment with prevailing taste. No longer in tune with the brooding twilight of his metaphysical excursions or the anxiety and tension of Picasso's "alarmed beaches," he jettisoned much of the literary and cultural baggage of suggestion and reminiscence that had kept him laboring between the generations, and decided to return to the clearly defined structural sources of modern painting.

With his gift for verbal expression—he is the author of a book of critical essays and a volume of literary fantasies—Scialoja dramatically and volubly draws the parallel between the discovery of perspective in the fifteenth century and the discovery of Cubism in our own times. "Cubism is space after Kant, just as perspective is space after Aristotle. Cubism gave man a new dimension which has had to be incorporated in all the painting done since, just as all painting after the fifteenth century had to be in perspective. The contribution of Picasso and Braque in Synthetic Cubism is of the same order as that of Masaccio in the Brancacci Chapel." The personal reappraisal that took place last year in keeping with these convictions resulted in a series of canvases (including those shown at the Venice Biennial) which represented three important changes in his approach: the progressive elimination of representational elements, the adoption of a marked planar and linear structure and the replacement of the former high-keyed palette by muted but luminous earth colors. In his new orientation, however, Scialoja's passion for atmospheric effects and allusion has not abated, though the allusions are no longer literary but concern subjects observed in nature before the creation of the picture.

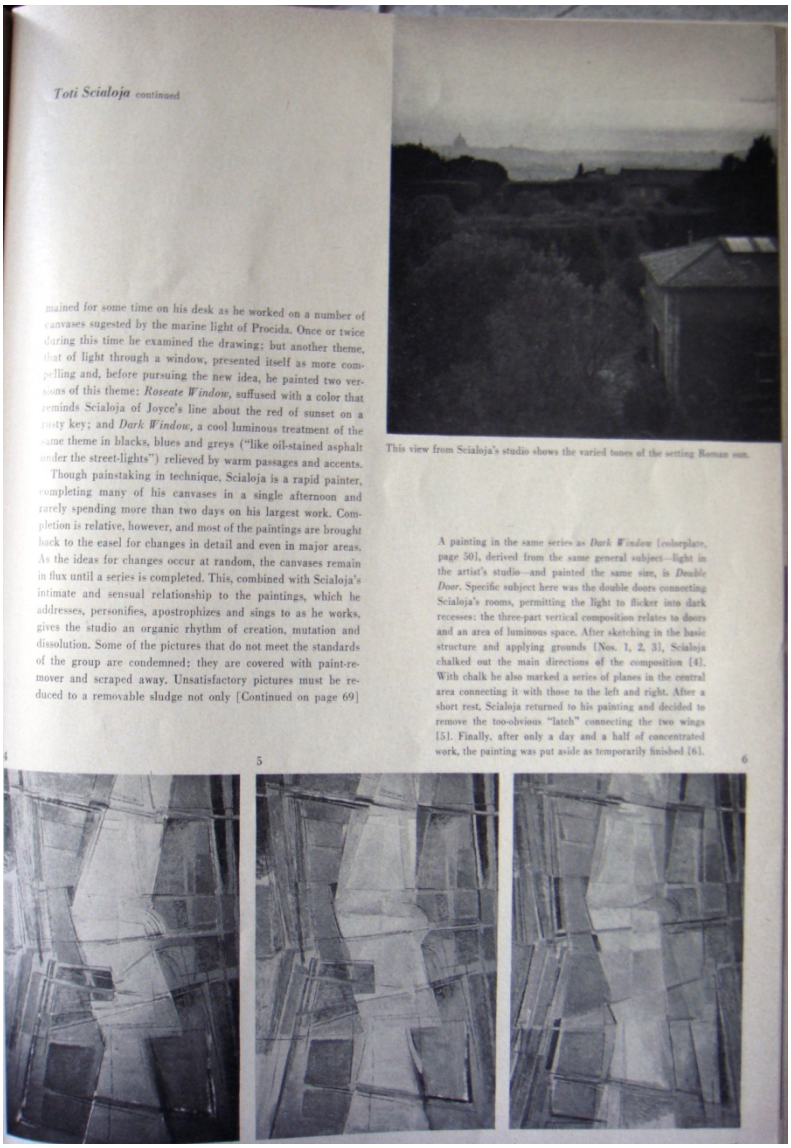
A group of paintings Scialoja was completing last autumn for a large one-man show in Milan was inspired mainly by his response to the space, light and color around the island of Procida—where he usually spends his summer holiday—and the play of these elements between exterior and interior through a window or an open door. Impressions from the objective world that have aroused his exuberant response (he will exclaim and grasp his neighbor by the arm to share his enthusiasm for the way a heap of gravel takes the light) are occasionally noted in rapid pencil sketches. One of these drawings, recording a glimpse of bright light through a half-open double-door, re-

1 2 3

3 *Pagina di ARTNews*

Nacque così il secondo servizio monografico di Gendel per *ARTNews*, accompagnato da numerose immagini dell'artista mentre lavorava, immagini del suo studio e delle diverse fasi di 'realizzazione' dell'opera; tutte fotografie scattate durante la redazione del servizio dalla fotografa americana Josephine Powell, molto amica di Milton[324].

[324] Josephine Powell (1919-2007)



Toti Scialoja continued

mained for some time on his desk as he worked on a number of canvases sugested by the marine light of Procida. Once or twice during this time he examined the drawing; but another theme, that of light through a window, presented itself as more compelling and, before pursuing the new idea, he painted two versions of this theme: *Roseate Window*, suffused with a color that reminds Scialoja of Joyce's line about the red of sunset on a rusty key; and *Dark Window*, a cool luminous treatment of the same theme in blacks, blues and greys ("like oil-stained asphalt under the street-lights") relieved by warm passages and accents.

Though painstaking in technique, Scialoja is a rapid painter, completing many of his canvases in a single afternoon and rarely spending more than two days on his largest work. Completion is relative, however, and most of the paintings are brought back to the easel for changes in detail and even in major areas. As the ideas for changes occur at random, the canvases remain in flux until a series is completed. This, combined with Scialoja's intimate and sensual relationship to the paintings, which he addresses, personifies, apostrophizes and sings to as he works, gives the studio an organic rhythm of creation, mutation and dissolution. Some of the pictures that do not meet the standards of the group are condemned; they are covered with paint-remover and scraped away. Unsatisfactory pictures must be reduced to a removable sludge not only [Continued on page 69]

This view from Scialoja's studio shows the varied tones of the setting Roman sun.

A painting in the same series as *Dark Window* [colorplate, page 50], derived from the same general subject—light in the artist's studio—and painted the same size, is *Double Door*. Specific subject here was the double doors connecting Scialoja's rooms, permitting the light to flicker into dark recesses: the three-part vertical composition relates to doors and an area of luminous space. After sketching in the basic structure and applying grounds [Nos. 1, 2, 3], Scialoja chalked out the main directions of the composition [4]. With chalk he also marked a series of planes in the central area connecting it with those to the left and right. After a short rest, Scialoja returned to his painting and decided to remove the too-obvious "latch" connecting the two wings [5]. Finally, after only a day and a half of concentrated work, the painting was put aside as temporarily finished [6].

4 5 6

4. *Pagina di ARTNews*

Dal punto di vista di Scialoja questo articolo rappresentava una sorta di giro di boa, perché capitava in un momento cruciale del suo percorso creativo: solo da un anno Scialoja aveva deciso di compiere la svolta – per lui clamorosa - in direzione astrattista, abbandonando

quell'espressionismo figurativo che lo aveva accompagnato per molti anni e di cui la critica anche se alle volte con una vena polemica aveva scritto molto[325].

Nel 1954 c'era stata la sua prima mostra di quadri astratti alla Galleria del Milione a Milano, occasione nella quale aveva esposto 32 dipinti, molto simili nelle intenzioni e nello stile alla 'Finestra Rosata' di cui scriverà Gendel.

La mostra era stata presentata da Attilio Bertolucci che scriveva in catalogo: " *La mostra di Milano è la ricca documentazione di un anno di lavoro, ed è molto significativo che l'artista abbia voluto presentarsi nell'impegno e nell'azzardo di* work in progress *senza esporre una sola opera del tempo di prima, della antologia ideale. Come a significare non una rinuncia la passato ma un totale riassorbimento di esso nel presente. Chi conosce lo Scialoja di ieri può tradurre passato con tono. Basta infatti entrare nella selva quieta di questi quadri per accorgersi che il tono non è andato perduto, è stato anzi esaltato dalla nuova, fondamentale importanza che ha assunto per il pittore lo spazio"*[326] . Era chiaro dunque che Scialoja aveva deciso di compiere quel 'salto nel buio' di cui possiamo leggere nel suo 'Giornale di pittura' [327].

Dopo aver descritto con parole sintetiche ma precise la formazione artistica di Scialoja, Gendel

[325] La bibliografia completa del lavoro figurativo si Toti Scialoja è riportata nel catalogo della mostra "Toti Scialoja opere 1940-1991" Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma giugno –settembre 1991 pp. 224-225

[326] Attilio Bertolucci, *Toti Scialoja*, "Bollettino" della galleria Il Milione n. 10, Milano 1954 (ripubblicato in Toti Scialoja - Opere 1955-1963", a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 1999 p.153)

[327] Toti Scialoja 'Giornale di pittura'

analizza il dipinto intitolato 'Finestra rosata'[328]: titolo che rimanda allusivamente ad un'idea tradizionale di pittura come 'finestra' sul mondo; anche se - compiuta a quella data la scelta astrattista -, l'artista romano avrebbe dovuto considerare già superato il rapporto con la rappresentazione della 'realtà'. Tuttavia il riferimento mostra i segni di un percorso creativo in bilico tra figurazione e astrattismo 'puro'. Scialoja non è ancora riuscito a rinunciare del tutto allo spunto naturalistico, alla suggestione del 'visibile' come motivo ispiratore, rimanendo per certi versi legato a quello che Lionello Venturi, solo due anni prima, aveva definito l' 'astratto-concreto'[329].

In effetti, apertamente sotto l'influenza della rivisitazione del cubismo, questo dipinto parte da una rappresentazione del mondo osservato da una finestra e dalle suggestioni di una luce 'rosata' che filtra attraverso di essa, così come racconta Gendel. Formalmente poi Scialoja si concentra su una costruzione spaziale scandita dalla scomposizione dell'immagine naturalistica che, proprio in ragione di questa scomposizione, va via via perdendo la propria riconoscibilità. Per quanto riguarda il colore, Scialoja lavora ad una stesura pittorica tonale equilibrata, sostenuta da passaggi graduali e da velature, adottando in pieno la lezione morandiana.

Tuttavia questi risultati non sono ottenuti con un percorso lineare: come avveniva per Burri, nonostante Scialoja fosse più rapido nel compiere il gesto pittorico, l'esecuzione dell'opera era ritmata da interventi e ripensamenti, stesure pittoriche e abrasioni, anzi proprio il dipinto analizzato da Gendel, 'Finestra rosata', partiva dalla cancellatura di un dipinto precedente.

[328] Questo dipinto è stato donato da Scialoja a Gendel a ringraziamento dell'articolo e si trova ancora nella sua collezione. Il dipinto è riprodotto nel catalogo della mostra 'Milton Gendel: una vita surreale', Museo Biltotti – American Academy, Roma 2011-12

[329] Anche se non con il gruppo presentato alla Biennale di Venezia nel 1952, Scialoja venne incluso nei giovani astrattisti protetti da Venturi e inserito nel volume Pittori Italiani d'Oggi, edito da De Luca nel 1958.

L'articolo si conclude con una citazione dell'artista stesso, riportata da Gendel per una migliore definizione del pensiero di Scialoja sull'arte: *"A painter may please others, but he can only satisfy himself. There is no more room for titillation than there is for shock in painting. My aim is to convey what I can of contemplation, calm, order, luminosity.*[330]*"*

La scelta della prosa critica è ancora una volta semplice, quasi da cronista: il desiderio di Milton è quello di narrare ciò che gli accade intorno senza che il suo stato emotivo intervenga a perturbare la descrizione, proponendo in sostanza una sorta di fenomenologia della visione. Questo metodo interpretativo dell'opera è per certi versi confrontabile con la scrittura francese della cosiddetta *'école du regard'* e del suo principale esponente Alain Robbe-Grillet. Le date sono perfettamente compatibili: infatti il primo romanzo di Robbe-Grillet "*Les gommes*" viene pubblicato nel 1953 e la sua poetica si afferma e si diffonde in tutta Europa a partire proprio dai primi anni Cinquanta.

Tuttavia alla domanda diretta riguardo ad una possibile suggestione della prosa di Robbe-Grillet sulle sue scelte di scrittura, Milton ripropone ancora la sua idea di *zeitgeist di* hegeliana memoria, cioè di uno 'spirito del tempo' che, pervasivo e influente, al di là delle scelte consapevoli di chi scrive, impregna di sé le esperienze creative di un determinato momento storico[331].

Questi due articoli analizzati, inseriti nella rubrica *'… Paints a Picture'*, sono gli unici dedicati ad un singolo artista che Gendel ha redatto durante i suoi lunghi anni di collaborazione con *ARTNews.* Vediamo ora quali sono stati i suoi interventi successivi a partire dal 1956 e fino al 1962, data della conclusione del mio studio.

---

[330] *"Un pittore può compiacere gli altri, ma può soddisfare soltanto se stesso. Non c'è più spazio per la le lusinghe più di quanto ce ne sia per la pittura impressionante. Il mio scopo trasmettere quello che posso di contemplazione, calma, ordine e luminosità".*

[331] Da una conversazione con Milton Gendel aprile 2011

APPENDICE

- *Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel 2 giugno 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

2 June 1954

Dear Milton,

I hope it's stopped snowing, and "ancient Rome" can "once again" continue to "dream among her splendors".

Also that your standing in the Press Klub is, upon receipt of the June issue, that of an old and swashbuckling boulevardier.

But this is a business letter.

Why don't you...

Write an article on your buddy Burri, along the lines of so-and-so paints a picture. This would mean hiring a photographer to take shots of Burri burying among his rags and executing one of his works. A series of shots of the work of art in the process of being manufactured. Than a color shot of the finished work. Than color plates of the color shot. Than sending the color plates here.

Our budget is:

1. *Payment to writer...$85*
2. *Payment to black and white photographer...$75*
3. *Payment for color photography, if this is needed...$50 (it would be best to have the picture itself delivered to the photo-engraver, and he can make his color plates directly from the picture).*
4. *Payment for the color plates...$200 (the plates should be approximately 8 x 10)*

If you can make any large savings along these lines, you might easily pocket some of the same, and who would ever know the difference?

The article should be quite technical and un-metaphysical, and show how the object was made and why.

Than we also want to do Vespignani and Fazzini. Naturally no color for the scolpure. Maybe you could use Olivetti's color-engravers. We think a gentleman named Martello in Milan is about the best. But perhaps there is someone good in ancient Rome?

We'd like to have the article and color plates here by August 15 (Burri, that is).

All that gobblygook must accompany the color plates on the invoice that was sent to your attention at the time of the illuminations.

- *Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel, 15 giugno 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

Monday June 15

Dear Milton,
Felicitations. The translation arrived, in 2 parts, hindsight foremost by one hour. Page seven seems to be missing as far as pagination is concerned, but the ideas flow with Latin charm from page 6 to page 8, so I guess it is just typo. Many thanks.
We hereby offer you the post of official Artnews correspondant from Rome and all Italy. We would like seasonal (hah) articles on major events with some emphasis on how the event affected Roman collective and individual mind. What artists, writers, lions, motorcyclists, servants, Heseltine, etc. had to say about Picasso, Nicolo del Abbate short skirts or whatever eventuates. This is all surely crystal clear?
We can offer you the princely sum of $75 per article (about 3 a year?), which must arrive here with copious photographic material six weeks prior to the moth of publication. Thus an article for the October issue must get here August 15 or if a few days later, a letter telling me of its arrival. In fact the letter could be sooner; as could the photographs for layout purposes. This, too, is clear?
If extra expenses are needed for side trips, these must be arranged, but I would have to get them Oked. Also if ever you find a color plate floating about loosely attached to an exhibition catalogue, we would love it–but than we would have to know week in advance.
Let me know if you accept, as we hope you shall, and when you think the first Roman Letter might arrive.
Audrey asks whether you ever got an ice bucket?
I ask you to forgive the haste of this note, but I have to race to make a train to the suburban Community Development of Euphoric and Whining Hesses.
Thanks again, and best to Clerici's gee-gaws.

Tom

- *Lettera di Milton Gendel alla madre Anna, 27 luglio 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

July 27, 1954

Dear Ma,
My letter to Fort Washington Avenue must have just missed you. I wrote about the Goodman's visit, which lasted a week, and about some odds and ends. It's hot as blazes here now, but nice. I have lunch at the beach almost every day and that gets through the heat of the day. Aside from Olivetti work I've been doing a story for Artnews called Burri Paints a Picture. He sticks rags and things onto the canvas. We went up last Sunday to his native town in Umbria, Città di Castello, to photograph him collecting his rags. In 1939 Ludovica von Nagel was spending the summer in that town. (she married Johnny Jones at Columbia; I was one of the witnesses). I remember speaking to her on the telephone from Perugia. Burri promised to find out what's became of her.
I'm taking some photographs of my place I'll send you. May move soon. There are two interesting apartments going that might have some advantages over this one. Trouble is I don't like to give up the enormous room.
More visiting firemen coming. Alfred Auerbach in mid August. Don't know whether I'll be here. Flaminia del Grillo has invited me to come down to Puglie in August.
It would be interesting if you'd write some sketches on the people and the happenings at Steinman's. No? Have a good time. I am nostalgic about the lake. Will you see the Woods? Regards to Steinmans and others. Much love
Milton.

- *Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel 7 agosto 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

August 7, 1954

Carissimo,
After weeks of rag-picking with Burri in Rome and his native haunts (Umbria), I am pleased to announce that he has been documented for posterity. Black and white photos will be mailed on Monday, color plates on Tuesday, article on Wednesday. Vespignani lies under a deep layer of sand at Ostia, but I hope to be able to locate him with the aid of a steel-tripped cane. Pericle Fasulo I haven't approached yet; as a matter of fact I was toying with the idea of talking out of doing him.
No sign of Cr. Frankfurter except accounts of his activities in Venice.
Is the Olivetti calendar deal a dead dog? And after the ruckus I raised at the ingegnere's table. How about it? I notice you never answer questions. Must be a professional mannerism.
Here are some more questions besides what's to be done about Olivetti.

1. *Would you be interested in some articles on the private collections in Rome. These are not very well known and should photograph beautifully in those princely houses.*
2. *When do I send another Rome Letter? I mean when is the deadline.*

Having dinner tonight with Clement Greenberg. Last night I had dinner with Eleanore Ward who says she runs a gallery in New York.
This is hasty note, next time the letter with news.
Love to Audrey and you.
Yrs.

- *Lettera di Milton Gendel a Thomas B.Hess 13 agosto 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

August 13, 1954

Dear Tom,
You may be bewildered by the assortment of packages arriving from yr faithful correspondent. Let me try to explain myself.
The first batch of photographs on the Burri story was inadvertently sent out without indications on the back, except for the series showing the painting by itself, which is numbered to show the successive phases. I have sent you another batch- which does not include the close-ups of the painting- with notes on the back telling what they are about and where references may be found in the manuscript. So you will please use the second shipment of technical and human interest photos along with the close-ups of the painting sent in the first shipment. Since Eleanore Ward of the Stable Gallery would like to have a set of the pictures, if you don't mind I'll write to her to pick up at yr office the photos without indications.
I have also sent you on the Burri story:

1. *The progressive proofs of the color plat- in an envelope by themselves*
2. *The four zinc plates which left by air on August 12th, TWA Flight 925, waybill 407522.*
3. *A cablegram early August 13th AM giving the information above*
4. *The manuscript, airmailed early August 13th AM .*

Can't think of anything else I've sent you recently.
Would like to ask you how Josephine sh'd go about marketing more photos on art and architecture in the Delighted States. Should I write to that fellow on Mademoiselle, for instance. With Ferragosto there's nobody left in Rome but us swans. I eat peaches out of the Aretine bowl, have lunch on the beach and work in between. When is next deadline so I can prod Zevi into doing the article he promised. Was that all right: the Frank Lloyd Wright controversy in Venice, fully illustrated? My translation of his Saper Vedere l'Architettura begins as a serial this September in House Beautiful or dig that crazy Elizabeth Gordon. Than it comes out as a book. Combined operation. A must for every grade-school esthete.
Love to Audrey and you.

-

-

- *Lettera di Milton Gendel a Thomas B.Hess 28 agosto 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

August 28, 1954

Dear Tom,
Preliminary list of private collections, or former private collections kept intact, includes:
Doria Pamphili Gallery -17th century and up (a Velazquez)
Colonna Gallery -17th century and up
Spada Gallery –ditto
Torlonia Museum – Assorted, has Etruscan frescos
Museo Barracco – ancient sculpture mostly
Three important modern collections are the Gualino, Caetani and Pecci-Blunt. The first is eclectic and select, Lionello Venturi serving as advisor (wrote catalog); the other two are representatives of contemporary Italian painting. I thought the three might go into one article. The old collections would have to be done singly.
Kindly chose one or more.
While awaiting yr decision on Vespignani curse him it occurs to me it might be interesting to do Toti Scialoia Paints a Picture. He is good I think, but hasen' won much recognition. Under separate cover I send you some photos on approval. Would appreciate it if you cable me yes or no, because if yes I'll get going at once. Would also like to do San Tomaso, the winner at the Biennale, but I'd have to plan time for the trip to Venice – where he lives. Can AN pay expenses if I do that. Also have in mind Carlo Levi Paints a Picture – you like? And Mario Soldati Paints a Picture. For sculptures Fazzini does have possibilities. What do you think about Emilio Greco? I suppose you are thoroughly cover on the Biennale, but what about the Triennale. I could ask Bruno Zevi to do a piece on that.
In a tiger's eye that basta can tell the difference between John Stefan and me: he's bilingual in English.
Yr faithful correspondent, Via Monserrato 105

- *Lettera di Thomas B.Hess a Milton Gendel 25 ottobre 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

25 October 1954

Egregious dottore,
Saw your old chums Percy Goodman and Clem Greenberg and Helen Frankenthaler, all chirping your praises like cicada at siroco I modestly took all credit for the exemplary changes in your character.
Burri picks some rags will be published in the next (December) issue of this exemplary and magisterial journal. I hope you will not get a shiv in the ribs on your next jaunt to Città di Castello, but the why should anyone ever go there except to see the silver altarfront (***)?
It has been decided to make the January number of this exemplary, magisterial and provocative journal a "Travel" issue. What's cooking on the Via Marguta, who's new on the Pincio? We would like at any and all events to get something on Italy from your pen, and as near to November 15 as humanly possible. Also some glamorous photographs of attractive objects.
Could you let me know as speedly as possible what the exemplary and magisterial possibilities might be? Or are you in Persia?
A candidate for Congress (Republican) from New Jersey has said that it is not true that the Eisenhower administration doesn't have a heart. It does have a heart, he continued, but a heart that stands on its own two feet.
Did Cavalcanti ever say better, or Leopardi, or Bruno Zevi?
Chow ,
Tom
PS we'd like things about shows being planned for the spring if possible. t

- *Lettera di Milton Gendel alla madre Anna 12 dicembre 1954 (Archivio Gendel, Roma)*

December 12, 1954

Dear Ma,
Thanks very much for the birthday present. It's a most pleasant reminder. That probably sounds funny, but I had forgotten about having a birthday. Thirty-six, wow! There's something round about thirty-six; I feel as If I should have got fat for the occasion. It feels different from being sixteen but no different from twenty-six. Twenty-six was still the War and that feels like pre-history. I am not too clear either how five years have passed since I came to Rome. Imagine taking the Colosseum, the Forum, Piazza Navona and all the rest for granted, as if it were 82nd Street, 8th Street and the 6th Avenue subway.
It's four days later now, which makes it the 16th. Olivetti of course has come to Rome just when I'm supposed to do an article for Artnews, so there's been a lot of rushing around. The article is on this spring's attraction in Italy, but It's difficult to get advanced information. At the moment I'm waiting for a call to Perugia to be put through to ask the Perugia Museum when they intend to reopen. This evening I'm going to Toti Scialoja's, he is a painter I wrote about, since it is his birthday too and he is giving a party for himself.
Saw my article on the painter Burri in the December issue of Artnews. Big article with many photographs and a color plate. Burri had the magazine, sent airmail by his dealer in New York. My copy hasn't arrived yet – comes by ship. Pleasure of seeing the article is dampened by having to sit down now and write another, boohoo.
Zevi is going to Turkey for ten days over the holydays. Wish I could go too.
Your greetings card arrived today, and many thanks for that as well as the present.
Much love, Milton

1957-1962 **MILTON GENDEL CRITICO D'ARTE**

§ 4 Altri interventi. Le interviste a Renato Guttuso e a Balthus
Cronache dalla Biennale di Venezia del 1962

1 Milton Gendel, *Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan alla Biennale di Venezia*, 1962

Nell'aprile del 1957 Gendel pubblica un lungo articolo dedicato alla magnificente mostra sul Barocco italiano tenutasi a Roma, nelle sale di Palazzo Venezia, all'inizio dell'anno[332]. Dopo aver descritto nei suoi caratteri principali l'iconografia e lo stile del Barocco, Gendel – accompagnando l'articolo con una notevole quantità di immagini - mette in evidenza alcuni problemi presenti sia nell'esposizione di Roma sia in altre due grandi mostre analoghe dedicate in quegli anni al Barocco in Europa: una tenutesi a Bruxelles l'altra ad Amsterdam[333]. Gendel lamenta soprattutto il fatto che questi eventi – di un certo prestigio per l'epoca -, nonostante fossero stati programmati e realizzati con i finanziamenti e il patrocinio del 'Consiglio d'Europa per le mostre', di fatto si erano dimostrati prevalentemente delle 'auto celebrazioni' delle grandezza artistica nazionale dei diversi paesi ospitanti, piuttosto che delle vere rassegne di un'arte 'europea'. Non offrendo – come forse avrebbero potuto - ricostruzioni ampie e comprensive delle molteplici esperienze artistiche dei diversi paesi nei secoli XVI e XVII.

La critica mossa da Gendel a queste grandi esposizioni è che, a causa del loro carattere nazionalistico, non contribuivano ad agevolare una migliore fruizione e comprensione dell'arte da parte del grande pubblico, e in più - elemento decisamente centrale - non lavoravano a favore dell'unificazione dell'identità culturale europea[334]. L'articolo si conclude infatti sostenendo come

[332] "Rome and Baroque Europe", *ART News,* vol. 56, n. 2 (aprile 1957), pp. 24–27, 50–51, la mostra a cui si riferisce è "*Il seicento europeo: realismo, classicismo, barocco"*, Roma Palazzo Venezia, dicembre 1956 –gennaio 1957, De Luca Editore 1957

[333] Una era "*L´ Europe humaniste'* Mostra organizzata da Ministere de l´Instruction Publique de Belgique sotto gli auspici del Conseil de l´Europe Palais des Beaux-arts, Bruxelles, 15 dicembre 1954-28 febbraio 1955, Editions de La connaissance, 1954 ; l'altra *"Le triomph du maniérism européen : du Michel-Ange au Greco*," sotto gli auspici del Conseil de l´Europe , Rijksmuseum Amsterdam 1 luglio -16 ottobre 1955

[334] Il tema della costruzione di un'identità culturale europea era in quel momento di grande attualità per il fatto che proprio nel marzo del 1957 era stato firmato il Trattato di Roma che istituiva la Comunità economica europea.

di miglior impatto siano le mostre monografiche. "*A show of masterpieces without the connective tissue tracing mutual influences and cross-fertilization would do as well for the oneness of European culture and would also be more easily digested by public. For specialists, the closer focus offered by such monographic exhibitions as that of Pietro da Cortona would appear more useful than the scanning of generations and the parade of nations*"[335]

Dopo altre numerose e dettagliate recensioni apparse nella rubrica *Art News from Rome*, nell'aprile del 1958 esce uno degli articoli di Gendel di maggior rilievo nella sua produzione della seconda parte del decennio: l'intervista a Renato Guttuso [336]. L'articolo esce in occasione della prima mostra personale dell'artista a New York nell'aprile del 1958 presso la Aca Heller Gallery[337]

Gendel aveva conosciuto Renato Guttuso in casa di Flaminia Cecchi del Grillo all'inizio degli anni Cinquanta[338] e lo aveva trovato decisamente simpatico, affabile e buon conversatore. "*Era un grande charmeur, bello con una bella voce e quando cantava si accompagnava con la chitarra.*

[335] *"Una mostra di capolavori senza il tessuto connettivo che traccia le reciproche influenze e le fecondazioni incrociate sarebbe meglio per l'unità della cultura europea e sarebbe meglio digerita dal pubblico. Per gli specialisti, la messa a fuoco più vicina offerta da mostre monografiche come quella di Pietro da Cortona apparirebbe più utili rispetto alla disamina di generazioni e alla parata delle nazioni".*

[336] "Guttuso: A Party Point of View", *ART News*, vol. 57, n. 9 (aprile 1958), pp. 26–27, 59–61. Un'analisi di questo articolo si trova ancora nella già menzionata tesi M.Giovanna Lanfranchi , *Milton Gendel e ArtNews*, tesi di Laurea specialistica, Milano 2009 in sito web www.miltongendel.it

[337] *Guttuso*, Aca – Heller Gallery, New York, 7-28 aprile 1958, testi di J.Thrall Soby, D. Cooper, R. Longhi, Alla vetrina di Chiurazzi Editore

[338] Cfr. capitolo 2 par.2

Diventò un uomo per tutte le stagioni" mi ha raccontato Gendel durante una delle nostre conversazioni[339]. Sarebbe stato quindi molto facile intervistarlo.

Sebbene pubblicata negli Stati Uniti, sappiamo che *ARTNews* aveva una sua diffusione - per quanto limitata - anche a Roma, e di conseguenza il servizio dedicato al 'figurativo' Guttuso, non mancò di suscitare tra gli astrattisti un certo scalpore: infatti, l'intervista all''avversario' - che in questo modo poteva raggiungere, oltre al prestigio già consolidato in patria, anche una certa notorietà in America - , lasciò interdetti molti degli amici astrattisti di Milton, sorpresi dall'apparente cambio di posizione dell'amico critico. I pittori romani, non comprendendo bene la ragione di una simile scelta, si sentivano per così dire 'traditi', proprio da uno dei rari critici che , allora, appoggiavano il loro lavoro. Milton, oltre ad essere un amico, era anche un rappresentante di quel paese, l'America, che per primo incoraggiava e sosteneva l'arte astratta. Che cosa stava succedendo dunque? [340]

L'articolo però – ad una lettura attenta - era tutt'altro che un elogio. Le domande di Gendel a Guttuso erano infatti apertamente provocatorie e tentavano di costringere Guttuso a 'giustificare' la sua posizione politica più che a descrivere la sua pittura. Gli astrattisti potevano stare tranquilli: non era certo un articolo in difesa del Realismo Socialista!

Quello che gli amici italiani sembravano non comprendere nell'assumere un atteggiamento polemico verso Gendel, era che il critico americano non aveva nessuna intenzione di ergersi a paladino dell'arte astratta, benché ne difendesse i principi. Certo la sua formazione, la sua cultura e il suo gusto lo conducevano a sostenere le scelte formali del proprio tempo e del proprio paese, ma questo non esauriva la sua 'curiosità' nel cercare di comprendere il mondo nel quale gli era capitato - per 'fortuna' - di vivere. Molti artisti italiani invece, forse in modo un po' provinciale, si erano

[339] Da una conversazione con Milton Gendel aprile 2011

identificati totalmente con la scelta astrattista facendola diventare quasi una 'fede' , finendo così per abbracciare - in modo opposto ma simmetrico – un integralismo di posizione del tutto simile a quello dei comunisti che avevano condiviso il Realismo Socialista.

Mi sembra che questo distacco consapevole, che questa 'leggerezza' intellettuale, siano proprio un tratto distintivo forte del modo di Gendel di intendere la vita e di conseguenza anche l'espressione artistica. Gendel non difende una causa a spada tratta, non si sente erede di una ideologia. Nei suoi scritti, come per altri aspetti nella sue fotografie, c'è come una 'inevitabilità' distaccata, il senso di un 'caso', del quale prendere atto ed essere consapevoli. Osservare la vita e coglierne il lato paradossale, alle volte grottesco.

Ma torniamo all'intervista. Qui Gendel cerca – garbatamente - di provocare il pittore con pungenti domande riguardo alle sue idee politiche. Guttuso, da 'grande charmeur' (come lo aveva definito lo stesso Gendel) e uomo intelligente quale era, non cade nelle provocazioni e mantiene toni molto pacati. In realtà l'artista siciliano, eludendo con abilità le domande più strettamente politiche, rimane sempre fermo sulle proprie convinzioni di artista figurativo. Con astuzia non si mette mai in aperta polemica con la posizione in favore dell'arte astratta di Gendel e di *ARTNews* . Anzi ad un certo punto rivela persino – in modo del tutto inaspettato - la sua ammirazione per la pittura di Pollock[341].

Europe's leading socialist realist justifies his position' era il sottotitolo dell'articolo, e Gendel cercava perciò di indurre Guttuso a giustificare la sua adesione ad un linguaggio pittorico 'naturalistico' –figurativo, si diceva- , per quanto filtrato dalle 'deformazioni' cubiste . Alla fine del

[341] Forse il riferimento a Pollock non è casuale perché proprio nel marzo del 1958 si era inaugurata la mostra dell'artista americano alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma: *Jackson Pollo*ck, Palma Bucarelli, Nello Ponente, Galleria nazionale d'arte moderna 1-30 marzo 1958 (Italy), Museum of Modern Art (New York, N.Y.) Editalia, Roma. Guttuso era stato invitato con Antonello Trombadori, Antonio Del Guercio, Duilio Morosini e Dario Micacchi dalla rivista "Il contemporaneo" (n.1-2 aprile maggio 1958) a offrire una sua opinione su Pollock e sulla mostra,

decennio dei Cinquanta, molti dei pittori italiani – almeno apparentemente - tendevano a liberarsi da precetti e regole imposte dalla politica o da una certa tradizione e a scegliere l'astrattismo come forma espressiva, forse per alcuni letta come sinonimo di ritrovata libertà. Come si spiegava dunque –questo il quesito di Gendel- la posizione 'conservatrice' di Guttuso?

Una vera e propria spiegazione circa la propria posizione Guttuso non la dà: le sue risposte rimangono in effetti un po' ambigue. Dall'altra parte, quando si tratta di commentare la situazione generale, il suo atteggiamento sembra sin troppo rispettoso, quasi intimidito, nei confronti della nuova -per certi versi inattesa- fortuna dei suoi avversari astrattisti. Basta leggere la parole dal sapore un po' amaro che l'artista siciliano riferisce a Gendel alla fine dell'intervista: " *In the face of the hurricane of abstraction, I maintain that you can still be good and paint figuratively. I feel myself to be a modern painter with the same rights of citizenship in the world as the others*[342]".

A proposito di questo comportamento, può risultare utile ricordare che, a quella data del 1958, molte cose in Italia stavano rapidamente cambiando, sotto gli effetti di quello che Guttuso chiama 'uragano dell'astrazione'. Nonostante i timori ancora espressi dai pittori italiani del 'fronte' astrattista, nei confronti dell'articolo su Guttuso, le difficoltà di accoglienza e di consensi incontrate dagli 'astrattisti' all'inizio del decennio sembravano ormai sbiadire. In realtà si poteva assistere ad una crescente affermazione e al successo, anche economico, della pittura astratta americana, ma in parte anche europea. Il mercato internazionale era in movimento e, anche in Italia le gallerie cominciavano ad avere i loro profitti: si stavano avvicinando gli anni del famoso *boom* economico.

Una precisazione: come abbiamo letto nelle parole suggerite da Hess a Gendel, questi articoli dovevano servire come resoconti del modo di vivere e di pensare l'arte da parte degli italiani,

[342] " *Di fronte all'uragano dell'astrazione, io sostengo che puoi ancora essere un buon pittore e dipingere in modo figurativo. Sento di essere un pittore moderno con gli stessi diritti di cittadinanza nel mondo come gli altri".*

piuttosto che come letture critiche o storiche delle opere d'arte . Dunque nell'intervista si dà apparentemente modo a Guttuso esprimere il proprio punto di vista, lasciando a lui la responsabilità dell'eventuale vaghezza nel rispondere, e al lettore il giudizio da dare rispetto ad un tale comportamento.

Attenzione però, nonostante l'apparenza di neutralità che *ARTNews* cercava di avere, il contenuto dell'intervista a Guttuso non mancava di essere motivo di qualche preoccupazione per Hess, per le sue possibili implicazioni 'politiche', alle quali ho accennato nel paragrafo precedente. In più, Hess – personalmente - non sembra avere una grande stima della pittura dell'artista siciliano. Inoltre, da americano, Hess considera Guttuso, che si era assai esposto scrivendo molto contro l'arte astratta, al di là del giudizio da dare sulla sua pittura, indubbiamente un avversario – forse addirittura un nemico - sul piano culturale. La posizione di Hess, sembra però assai diversa da quella del suo direttore Frankfurter. Leggiamo a questo proposito quanto scrive Hess in una lettera a Gendel: " *dear m.g. just a note to make sure you have already airmailed the guttuso interview, and that it is too late to incorporate alfred's suggestions about quoting a bit from the british eulogies of guttuso (sir Kenneth Clark, and I think Benedict Nicholson of the Burlington Review), which were made mostly as political rebuffs to the US policies… praise guttuso, it kicks Dulles in the pants…from the photos he seems a very mediocre artist, but i guess he has the profondeur and la grace of cocktail parties. Marya Mannes, the Thinker of The Reporter , called him in Vogue, a well-known quarterly, devoted to beauty, "the best artist of this century, or some such thoughtful evaluation…"*[343]

[343] "Caro m.g., solo una nota per essere sicuro che tu abbia già spedito via airmail l'intervista a guttuso, e che sia troppo tardi per inserire i suggerimenti di alfred di fare alcune citazioni dagli elogi di guttuso (sir Kenneth Clark e credo Benedict Nicholson del Burlington Review), che erano fatti soprattutto come rifiuti politici alle politiche degli US…elogio di guttuso, dà un calcio a Dulles nei pantaloni … dalle foto sembra un artista molto mediocre, ma credo egli abbia la profondità e la grazia adatte ai cocktail parties. Marya Mannes , la Pensatrice del Reporter, lo ha chiamato su Vogue, una rivista trimestrale molto nota, devoto alla bellezza, "il miglior artista del secolo, o altre meditate valutazioni di questo tipo…".

Allen Welsh Dulles (1893-1969), a cui allude Hess nella lettera, era stato un agente segreto americano ed era allora il direttore della CIA. Nel 1953 infatti Dulles era stato il primo civile a diventare direttore dell'appena formata *Central Intelligence Agency*.

Dunque apprendiamo, leggendo questa lettera, che Frankfurter avrebbe voluto inserire nell'articolo persino degli 'elogi' a Guttuso: le ragioni non le conosciamo; forse una promozione della mostra in corso a New York? Oppure il tentativo di dare lustro ai personaggi dei quali si occupava la rivista? Chissà. Quello che invece sappiamo è che Hess non si dice affatto d'accordo con il suo direttore, e si mostra altresì molto preoccupato dal giudizio che il direttore della CIA Allen Welsh Dulles avrebbe potuto dare circa l'opportunità di pubblicare elogi di quello che, dal punto di vista della *agency*, era un nemico: ovvero, un comunista amico dei sovietici.

Dopo una lunga serie di altri articoli dedicati principalmente a recensioni di mostre ed eventi che vanno dal Festival di Spoleto [344], alla grande antologica di Modigliani di Palazzo Reale a Milano del 1959 [345], fino al lungo e impegnato articolo sulla mostra del Futurismo a Palazzo Barberini e alla mostra sulla pittura del Seicento veneziano che si tenne a Ca' Pesaro a Venezia[346] , Gendel pubblica una brillante e lunga intervista a Balthus – altro pittore figurativo - intitolandola: *H.M. the*

Sir Kenneth Clark, nato a Londra nel 1903 morì nel Kent nel 1983, celebre storico dell'arte fu direttore della National Gallery di Londra dal 1933 al 1945. Fonte bibliografica sito web *www.dictionaryofarthistorians.org/**clark**k.htm*.

Benedict Nicolson nato nel Kent nel 1914 , morì a Londra nel 1978. Storico dell'arte e scrittore fu redattore del Burlington Review e assistente di Clark alla National Gallery. Fonte bibliografica sito web *www.dictionaryofarthistorians.org/**clark**k.htm*.

Marya Mannes (1904-1990) è stata giornalista e scrittrice newyorkese nota per i caustici commenti sulla società americana. Redattrice di Vogue, collaborò anche con The Reporter e The New Yorker. Fonte bibliografica *www.britannica.com*

344 "Summer in Spoleto", *ART News*, vol. 57, n. 4 (settembre 1958), p. 41

345 "Art News from Rome", *ART News*, vol. 57, n. 9 (gennaio 1959), pp. 51–52.

346 "The Italians from the Renaissance to the Futurism",*ART News*, vol. 58, n. 6 (ottobre 1959),pp. 26–28, 53–55.

King of Cats, a footnote[347] (H.M il re dei gatti, una nota a piè di pagina) nel numero di aprile del 1962.

Il curioso titolo dell'articolo riporta in realtà l'iscrizione che compare in un noto autoritratto di Balthus "*A Portrait of H.M. King of Cats*" che l'artista realizzò inspirandosi ad un vecchio album della sua infanzia in cui aveva disegnato la vita di un gatto[348]. Nel sottotitolo Gendel definisce Balthus '*elusive, uninterviewable artist" e 'international enigma'* riferendosi al carattere schivo e poco propenso alla pubblicità dell'artista francese, pur tuttavia chiamato dal suo caro amico André Malraux a svolgere un impegno ufficiale: dirigere l'Accademia di Francia a Roma[349].

Già dal titolo dunque la 'faccenda' sembra complicata, ma al tempo stesso non priva di un certo *appeal.* Come se la caverà Gendel con un 'osso duro' come Balthus?

---

347 H.M. the King of Cats, a footnote ", *ART News,* vol. 60, n. 9 (aprile 1962), p.36-38, 52.-54

348 "H.M. the King of Cats, a footnote ", *ART News,* vol. 60, n. 9 (aprile 1962), p.36-38, 52.-54

349 Scrive la Lanfranchi a questo proposito, 2008/09 op.cit. p.172 : "*Come si apprende dall'intervista, Balthus aveva accettato l'incarico "for frienship-s sake", cioè in nome dell'amicizia che lo legava a André Malroux, ministro della cultura francese702. Questa*

nomina aveva provocato non poche controversie, e aveva visto contrapposto il candidato di Malroux a quello de l'Academie des Beaux Arts, che aveva proposto Yves Brayer, ex Grand Prix de Rome; proprio il fatto che Balthus non avesse vinto tale onorificenza aveva fatto scattare la polemica di coloro che accusavano il ministro francese di autoritarismo. Malraux voleva ridare lustro all'istituzione, perché la riteneva ormai prigioniera di un certo accademismo: la candidatura dell'artista era segno di volontà di rinnovamento e di trasformazione".

2 Balthus, *A Portrait of H.M. King of Cats*, 1935

Gendel trova subito un espediente e comincia la sua intervista con queste parole: "*Why did you say it was for the magazine? We would have talked in general, as we sometimes have – or have we? –and you could have told me afterwards*".[350] L'intervista a Balthus, inizia perciò con una domanda dell'artista anziché - come per convenzione avrebbe dovuto essere - dell'intervistatore. Un inizio per certi versi 'spaesante'. In realtà nelle domande di Balthus si celano le intenzioni ben precise del

[350] *"Perché mi hai detto che era per la rivista? Avremmo parlato in generale, come abbiamo fatto qualche volta – o no? E me lo avresti potuto dire dopo".*

critico americano. Come è proprio del modo di fare di Gendel, sia nella sua conversazione sia nei suoi scritti sull'arte, sia persino nei suoi racconti brevi, la scelta cade molto spesso su frasi concise ed esatte, espressioni 'folgoranti' che devono contenere in sé tutti i significati che Gendel vuole comunicare, senza sbavature o inutili ridondanze. Le parole devono offrire la suggestione di un'immagine, come le fotografie. Nella sintesi deve essere incluso tutto il valore semantico.

Facendo pronunciare queste parole allo stesso Balthus, Gendel prima di tutto avverte il lettore di essere stato sincero nell'intervista e, consapevole della ritrosia dell'artista, di non aver cercato di ingannarlo. Anzi, in una abile gioco di rimbalzi, lascia a Balthus il ruolo di chi sospetta il sotterfugio:

" *Since there was nothing, as far as I knew, to suggest a vein of subterfuge in Balthus, I was somewhat taken aback by the assumption that artful dodging would proper to others*" [351]. In seconda battuta è subito chiaro il livello di amicizia 'consolidata' tra i due. Gendel, come succedeva spesso, e come ho sottolineato più volte, era amico di molti artisti e condivideva con loro ansie e aspettative in quel momento così fertile per le arti a Roma.

L'articolo infatti, più che un'intervista, con domande e risposte nette e precise si snoda come un racconto tra due amici che passeggiano con l'aria dei *flâneurs* tra i magnifici giardini di Villa Medici. Gendel è molto abile nell'usare questo espediente narrativo e a far scivolare le domande all'interno della conversazione, anche se questo, come lui stesso racconta in una lettera alla madre gli era costato una certa fatica. "*Just finished an interview – 6 pages – with Balthus, the painter who is now the director of the French Academy in Rome. It will appear in the April Art News, I think. A most reluctant man to interview because he hates publicity, as so he says, and refuses make any sort*

[351] *" Dal momento che non c'era nulla, per quanto ne so, che suggerisse una vena di sotterfugio in Balthus, ero in qualche modo sorpreso dall'assunto che schivare la furbizia fosse proprio di altri".*

of pronouncement. Anyway by putting a lot of words in his mouth we managed to pile up 2000 words of article. Probably nonsense."[352]

Nello svolgersi della conversazione Gendel cerca – alle volte anche in maniera impertinente - di far raccontare a Balthus le ragioni della sua scelta pittorica figurativa e il perché del suo isolamento, ma le risposte dell'artista sono elusive e offrono per lo più generici riferimenti: Balthus si giustifica sostenendo di parlare di pittura solo con i suoi colleghi pittori "*With those who don't paint, what is there to say?"*.

Durante l'incontro Gendel tenterà anche di chiedere a Balthus la possibilità di fotografarlo, ma senza successo. Neanche alla provocatoria proposta di essere fotografato di spalle Balthus darà il suo consenso. Solo molti anni più tardi, nel 1976, Balthus permetterà a Gendel di fare delle fotografie del suo studio.

Dopo i '…*Paints a Picture'* dedicati a due pittori astratti – Alberto Burri e Toti Scialoja - Gendel, sempre in accordo con la dirigenza, aveva scelto di intervistare due pittori figurativi, divisi per molti aspetti, ma vicini nella scelta di mantenere un legame forte con la pittura del passato e una sorta di 'isolamento' dalle tendenze più diffuse nella contemporaneità di allora.

Mentre per quello che riguarda Burri e Scialoja, Gendel nel suo procedere 'fenomenologico' lascia trapelare un evidente accordo con le posizioni dei due artisti, come se la loro pittura facesse parte del 'naturale' svolgersi dei nuovi codici espressivi, con Guttuso e con Balthus, - anche se in modo differente - Gendel cerca di provocare delle reazioni, di lasciar dichiarare all'artista il perché di scelte così lontane dai linguaggi visivi più adoperati in quegli anni.

---

[352] *"Ho appena finito un 'intervista – 6 pagine – con Balthus, il pittore che è ora direttore del'Accademia di Francia a Roma. Apparirà nel numero di aprile di Art News, credo. L'uomo più riluttante da intervistare perché odia la pubblicità, come lui dice, e rifiuta di fare qualunque dichiarazione. Comunque mettendogli in bocca molte parole siamo riusciti ad accumulare 2000 parole per l'articolo. Forse dei 'nonsense'."*

L'ultimo articolo di Gendel del periodo da me analizzato è dedicato alla Biennale di Venezia del 1962[353]. Anche qui l'ironia di Gendel comincia dal titolo '*The Venice Bazaar'*. Dallo scritto, la storica esposizione lagunare appare come un 'confusionario' mercato orientale, nel quale Gendel sembra aggirarsi con l'aria annoiata di chi sa già cosa andrà a vedere. Oltre a offrire brevi cenni sulle opere esposte , nell'articolo Gendel cerca di raccontare il 'clima', di coinvolgere il pubblico dei lettori con qualche nota di colore sull'atteggiamento dei protagonisti e degli spettatori di quell'evento cultural-mondano. Leggiamo infatti degli incontri tra pittori al caffè Florian, o ai cocktail serali, occasioni nelle quali l'unico interesse sembrava quello di capire chi avrebbe vinto i premi. Sarebbero andati agli artisti più anziani o a quelli con maggiori 'appoggi' da parte dei membri della giuria? Ogni tipologia di personaggio viene poi individuata e bonariamente 'presa in giro': dagli artisti ai galleristi, ai politici locali.

Per quanto riguarda le mostre un particolare risalto viene dato alla retrospettiva di Arshile Gorky. Con trentuno tele e dodici disegni il pittore armeno naturalizzato americano trovava finalmente alla Biennale la sua – a parere di Gendel - meritata celebrazione internazionale, dopo le piccole mostre che l'Italia gli aveva dedicato negli anni precedenti[354]. L'occasione della mostra di Gorky andava poi di pari passo con la pubblicazione della traduzione italiana della biografia dell'artista redatta da Harold Rosenberg e tradotta da Gabriella Drudi per l'editore Rizzoli[355].

L'articolo pur non essendo particolarmente significativo, e non offrendo approfondimenti sugli aspetti peculiari dell'esposizione, costituì cionondimeno un pretesto per Gendel per scattare alcuni tra i suoi più bei ritratti degli amici artisti presenti in quell'occasione. Gendel, ospitato come al

353 "The Venice Bazaar", *ART News*, vol. 61, n. 5 (settembre 1962), pp. 20–23, 53–54.

354 L'anno successivo, il 1963, Gendel pubblica un lungo articolo dedicato ad Arshile Gorky su 'Tempo Presente' VIII, n. 5 (maggio 1963), nel quale, oltre ad lettura della pittura di Gorky viene analizzato a fondo il volume di Harold Rosenberg nella sua traduzione italiana.

355 Harold Rosenberg, *Arshile Gorky*, Rizzoli, Milano 1962 (trad. Gabriella Drudi)

solito dalla sua amica Peggy Guggenheim[356], porta con sé la sua preziosa Leica e, aggirandosi per le sale, realizza numerose fotografie. Un bel ritratto di Perilli e della sua compagna di allora Carla Vasio, di fronte ad uno dei dipinti che faceva parte della sua sala personale (fig. 3).

3. Milton Gendel, *Achille Perilli e Carla Vasio alla Biennale di Venezia*, 1962

[356] Da una lettera alla madre, 8 giugno 1962 : "*Monday I'm going to Venice for a few days to cover the Biennale"*. Archivio Gendel, Roma

4 . Milton Gendel, *Riccardo Musatti, Giorgio Soavi, Betty di Robilant alla Biennale di Venezia*, 1962

E ancora la enigmatica immagine di Riccardo Musatti (assistente di Adriano Olivetti), lo scrittore Giorgio Soavi e una giovanissima Betty di Robilant che casualmente si trovano nella sala di Giacometti, ma nessuno di loro sembra interessato alle sculture. Così Miller commenta questa foto: " *(…) occupano lo stesso spazio, ma sembrano stranamente non accorgersi né l'uno dell'altro né del bronzo di Giacometti che incombe su di loro . Gendel così fa rivivere un'altra famosa scultura di Giacometti, La Piazza (1947-48), nella quale appaiono esili figure che camminano a grandi passi su percorsi divergenti nello stesso spazio pubblico"*[357]. Possiamo

[357] P.B.Miller, *Conversation pieces*, in catalogo mostra 'Visitors Book', Museo Mario Praz, Roma 2012-2013, Peliti Associati, p.22

5. Milton Gendel, *Elisabetta Catalano e Fabio Mauri alla Biennale di Venezia*, 1962

tornare per un momento a quanto già affermato a proposito di Gendel fotografo nei capitoli precedenti e confermare qui lo stretto rapporto con le altre arti 'visive' – pittura e scultura - che tanto spesso si crea nelle sue immagini. Suggestivo anche il ritratto della fotografa Elisabetta Catalano che guarda 'ammaliata' Fabio Mauri: le curve dei loro volti dialogano con le curve della scultura di Aldo Calò – artista che ebbe la sua consacrazione proprio in quella Biennale.

Infine, vorrei ricordare la lunga serie di articoli pubblicati da Gendel per 'Il Messaggero', tra la fine del 1960 e il 1962. Gli articoli usciti nel dicembre del 1960 sono in sostanza brevi racconti di episodi salienti accaduti a Gendel e Hess durante il loro viaggio compiuto nella Russia sovietica[358]. Tra le visite ai musei e agli antichi monasteri Gendel rivela in occasione della pubblicazione di questi articoli una vena di scrittura inedita, più che critica, letteraria. La prosa 'leggera' eppure non priva di riferimenti storici puntuali, ci racconta l'Unione Sovietica di oltre cinquant'anni fa, con le sue miserie e le sue grandezze, con i suoi tesori e le sue paccottiglie. In quell'occasione Gendel scattò anche numerose fotografie, che tuttavia non furono pubblicate per accompagnare i testi, ma che sono conservate oggi nell'Archivio e ci consentono di recuperare un mondo definitivamente perduto.

Il lavoro fotografico svolto in Russia e gli articoli che Gendel ne propose al quotidiano italiano, potrebbero essere materia di ulteriori approfondimenti che rimando però ad un'altra occasione.

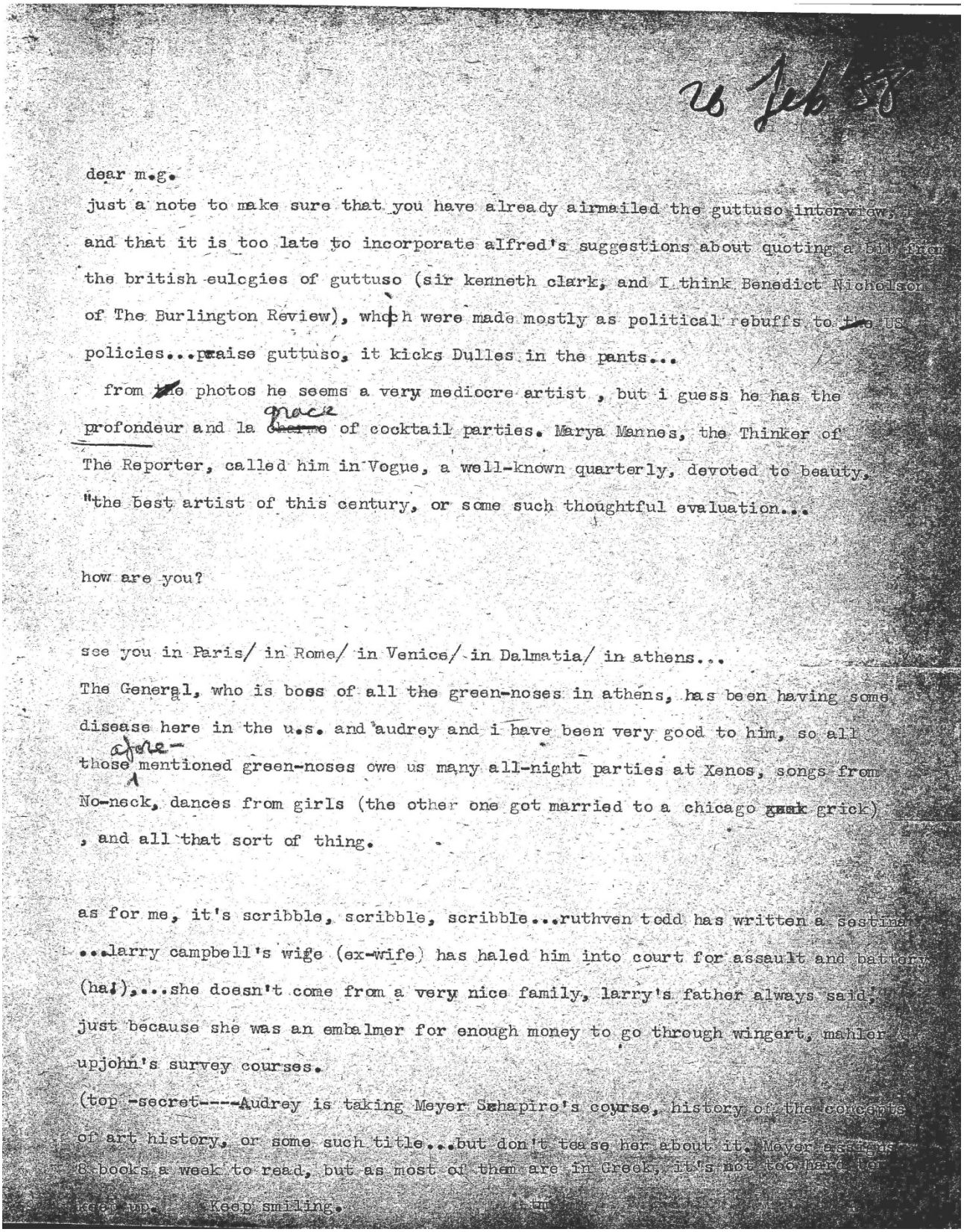
Vorrei infatti dedicare l'ultimo capitolo di questo mio studio ad un argomento di cui Gendel non il vero protagonista, ma che aiuta a comprendere meglio alcuni aspetti degli scambi culturali tra l'Italia e gli Stati Uniti sul finire degli anni Cinquanta: la breve ma intensa avventura della 'Rome – New York Art Foundation', aperta nel 1957 da Frances McCann sull'isola Tiberina.

[358] Nell'estate del 1960 Gendel e Hess, accompagnati dalle rispettive mogli, partono per un viaggio in Russia, ancora isolata dalla cortina di ferro. Da quel viaggio Gendel riporterà numerose fotografie (con i numeri d'archivio AL004) e molti appunti, dai quali trarrà i suoi racconti pubblicati sulle pagine de "Il Messaggero".

6. Milton Gendel, *Mosca*, 1960

APPENDICE

Lettera di Thomas B. Hessa Miltn Gendel 28 febbraio 1958



26 Feb '58

dear m.g.

just a note to make sure that you have already airmailed the guttuso interview, and that it is too late to incorporate alfred's suggestions about quoting a bit from the british eulogies of guttuso (sir kenneth clark, and I think Benedict Nicholson of The Burlington Review), which were made mostly as political rebuffs to the US policies...praise guttuso, it kicks Dulles in the pants...

from the photos he seems a very mediocre artist , but i guess he has the profondeur and la grace of cocktail parties. Marya Mannes, the Thinker of The Reporter, called him in Vogue, a well-known quarterly, devoted to beauty, "the best artist of this century, or some such thoughtful evaluation...

how are you?

see you in Paris/ in Rome/ in Venice/ in Dalmatia/ in athens...

The General, who is boss of all the green-noses in athens, has been having some disease here in the u.s. and audrey and i have been very good to him, so all those aforementioned green-noses owe us many all-night parties at Xenos, songs from No-neck, dances from girls (the other one got married to a chicago grick) , and all that sort of thing.

as for me, it's scribble, scribble, scribble...ruthven todd has written a sestina ...larry campbell's wife (ex-wife) has haled him into court for assault and battery (ha!),...she doesn't come from a very nice family, larry's father always said, just because she was an embalmer for enough money to go through wingert, mahler upjohn's survey courses.

(top -secret----Audrey is taking Meyer Shapiro's course, history of the concepts of art history, or some such title...but don't tease her about it. Meyer assigns 8 books a week to read, but as most of them are in Greek, it's not too hard to keep up. Keep smiling.

" dear m.g. just a note to make sure you have already airmailed the guttuso interview, and that it is too late to incorporate alfred's suggestions about quoting a bit from the british eulogies of guttuso (sir Kenneth Clark, and I think Benedict Nicholson of the Burlington Review), which were made mostly as political rebuffs to the US policies... praise guttuso, it kicks Dulles in the pants...from the photos he seems a very mediocre artist, but i guess he has the profondeur and la grace of cocktail parties. Marya Mannes, the Thinker of The Reporter , called him in Vogue, a well-known quarterly, devoted to beauty, "the best artist of this century, or some such thoughtful evaluation...

How are you?

See you in Paris/in Rome/in Venice/ in Dalmatia/in Athens...

The General, who is boss of all the green-noses in Athens, has been having some disease here in the u.s. and Audrey and I have been very good to him, so all those afore-mentioned green-noses owe us many all.night parties at Xenos, songs from No-neck, dances from girls (the other one got merried to a Chicago grick), and all that sort of things.

As gor me, it's cribble, scribble, scribble...rthven todd has writte a sestina ...larry campbell's wife (ex-wife) has haled him into court for assault and battery (ha!)...she doesn't come from a very nice family, larry's father always said, just because she was an embalmer for enough money to go through wingert, Mahler upjohn's survey courses.

(top secret --Audrey is taking Meyer Schapiro courses, history of the concept of art history, or some such title.. ut don't tease her about it. Meyer assingns a book a week to read, but as most of them are in Greek, it's too hard to keep up. Keep smiling."

ELENCO ARTICOLI DI MILTON GENDEL 1957-1962

Articoli per *ARTNews*

Rome and Baroque Europe", *ART News*, vol. 56, n. 2 (aprile 1957), pp. 24–27, 50–51.

"New Landmarks in Old Italy", *ART News*, vol. 56, n. 6 (ottobre 1957), pp. 24–27, 67–69.

"Art News from Rome", *ART News*, vol. 57, n. 2 (febbraio 1958), pp. 46, 48.

"Guttuso: A Party Point of View", *ART News*, vol. 57, n. 9 (aprile 1958), pp. 26–27, 59–61.

"Summer in Spoleto", *ART News*, vol. 57, n. 4 (settembre 1958), p. 41.

"Art News from Rome", *ART News*, vol. 57, n. 9 (gennaio 1959), pp. 51–52.

"Art News from Rome", *ART News*, vol. 58, n. 4 (estate 1959), pp. 50, 62–63.

"The Italians from the Renaissance to the Futurism",*ART News*, vol. 58, n. 6 (ottobre 1959), pp. 26–28, 53–55.

"Art News from Rome", *ART News*, vol. 59, n. 4 (estate 1960), pp. 51 e 69.

"Doge's Junkyard", *ART News*, vol. 59, n. 5 (settembre 1960), pp. 29, 58–59.

"H.M. the King of Cats, a footnote ", *ART News*, vol. 60, n. 9 (aprile 1962), p.36-38, 52.-54

"The Venice Bazaar", *ART News*, vol. 61, n. 5 (settembre 1962), pp. 20–23, 53–54.

Articoli per altre riviste e quotidiani

"Primo contatto con i cittadini russi nelle sale dell'aeroporto di Mosca", *Il Messaggero* (13 dicembre 1960), p. 8.

"L'università di Mosca è un connubio fra il Woolworth Building e il Waldorf Astoria", *Il Messaggero* (14 dicembre 1960), p. 10.

"Nell'antico monastero di Zagorsk vive ancora il sentimento religioso russo", *Il Messaggero* (15 dicembre 1960), p. 9.

"Visita in pantofole al fastoso museo del Cremlino e sconcertante esperienza d'albergo a Leningrado", *Il Messaggero* (16 dicembre 1960), p. 13.

“Molti quadri di pittori italiani nei depositi del Museo Hermitage”, *Il Messaggero* (21 dicembre 1960), p. 9.

“La burocrazia russa rende difficile perfino spostarsi da un albergo all’altro”, *Il Messaggero* (22 dicembre 1960), p. 10.

“Nelle sale del museo storico di Lenin Leone Trotzsky non viene ricordato”, *Il Messaggero* (23 dicembre 1960), p. 3.

“Al termine della visita nelle città russe si ritorna con un bagaglio di esperienze”, *Il Messaggero* (24 dicembre 1960), p. 8.

“Adolf Eichmann pezzo da museo vivente”, *Il Messaggero* (14 dicembre 1961), p. 3.

“Natale a villa Tifton”, *Il Messaggero* (6 gennaio 1962), p. 3.

“The Christmas Crab Quadrille”, *Il Messaggero* (6 gennaio 1962), p. 3.

“Ha il nome di uno sconosciuto la porta tra Giordania e Israele”, *Il Messaggero* (10 febbraio 1962), p. 3.

“Le peripezie di uno scrittore alla ricerca di un libro ‘raro’”, *Il Messaggero* (12 novembre 1962), p. 3.

“Collages ’57 – ’61”, presentazione in occasione della mostra di Toti Scialoja alla Galleria La Salita. Roma, 1962.

“The Definitive Book”, *Il Messaggero* (ottobre 1962), p. 3.

BIBLIOGRAFIA del CAPITOLO 3

Paragrafo 1 : **L'avvio alla critica d'arte**

Harold Rosenberg, *American Action Painters' Art News* vol. 51, 8, December 1952, p. 22

Thomas B. Hess, De Kooning Paints a Picture, "ArtNews", vol. 52 n.1 March 1953

Lawrence Alloway, *Pasmore Constructs a Reliefs*, "Art News", vol. 54, n. 9, gennaio, 1956, pp. 32-35

Herschel Chipp, *Diebkorn Paints a Picture*, "Art News", vol. 56, n. 3, maggio, 1957, pp. 44-47

John Ashbery, *Helion Paints a Series of Portraits*, "Art News", vol. 58, n. 10, febbraio, 1960, pp.32-35

Max Kozloff, *American Painting during the Cold War*, in 'Artforum' New York, 1973

AA.VV., *La Tartaruga – Gli anni originali* , De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989

Jean Clair nel suo *Critica della modernità,* Allemandi, Torino, 1994

Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper, The CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, U.K. 1999; trad. It.Fazi Roma 2004

Francesco Tedeschi, *La scuola di New York*: *origini, vicende, protagonisti* , V&P Università, Milano 2004

Barbara Hess, *Espressionismo astratto*, trad. Uta Grosenik, Taschen, Colonia 2005..

Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the Cold War,* 'Art in America' luglio-agosto 2008

Catalogo mostra *Luigi Moretti / Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale,* Bruno Rechlin, Letizia Tedeschi, Maxxi, Roma, Electa 2010

Catalogo mostra '*Milton Gendel: una vita surreale'* a cura di P:B:Miller e B.Drudi, Museo Bilotti – American Academy, Roma 2011-2012

Demetrio Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo*, Ponte alle Grazie, Salani Milano 2014.

Raffaele La Capria *La bellezza di Roma'* Libellule Mondadori, Milano 2014

sitografia

www.artnews.com

www.miltongendel.it

Paragrafo 2 : **Gendel 'corrispondente' da Roma. I primi articoli per *ARTNews* e l'amicizia con Thomas B.Hess**

Thomas B.Hess, *Abstract Painting. Background and American Phase*, Viking Press, New York 1951

Thomas B. Hess, *Is Abstraction Un-american?,* "Art News", vol. 49, n. 10, febbraio 1951, pp. 38-41

Thomas B. Hess, *The New York Salon* , "Art News", vol. 52, n. 10, febbraio 1954, pp. 24-25

Catalogo mostra *i sette pittori sul tevere a ponte santangelo,* a cura di Emilio Villa edizioni palma Roma 1955

Emilio Villa, *Decollages di Rotella,* 'Arti Visive' n.2 seconda serie, 1955

Enrico Crispolti *L'Informale – Storia e Poetica*, Carucci Editore, Assisi-Roma 1971

Flavio Fergonzi, *La critica italiana*, in *Il Novecento, 1945-1990*, Electa, Milano 1993

Roberto Pasini, *L'informale,* Clueb, Bologna 2003

Bruce W. Carpenter, *Renato Cristiano: a journey through painting,* Mon Decor Gallery, 2004

Catalogo mostra *Burri. Gli artisti e la materia 1945-200*4, Scuderie del Quirinale, Roma, Silvana Editoriale, Milano 2005

Sitografia

www.amerigotot.com

www.pittore-aurelio.com

www.treccani.it › Dizionario Biografico

www.topmind.it/index.php?page=84

www.pupino**samona**.it/

Pargrafo 3: ***'Alberto Burri Makes a Picture' , 1954 ; ' Toti Scialoja Paints a Picture', 1955***

Emilio Villa, *Burri*, in 'Arti Visive' n.4-5 prima serie maggio 1953

F. P. (Fairfield Porter), *Alberto Burri*, "Art News", vol. 52, n. 3, maggio 1953, p. 48.

John Dewey , *L'Arte come esperienza*, a cura di C.Maltese, La Nuova Italia , Firenze 1960

Harold Rosenberg, *The Anxious Object: , Art Today and Its Audience*, Horizon Press, 1964; trad. It. *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano 1967

Catalogo mostra *Toti Scialoja opere 1940-1991*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma giugno –settembre 1991

Giacomo Agosti, *Una visita nello studio di Burri*, in 'Roma moderna e contemporanea' n.3 vol. 4 1996 pp. 751-766

Catalogo mostra *Toti Scialoja - Opere 1955-1963*, a cura di Fabrizio D'Amico, Galleria dello Scudo, Verona, edizioni Skira, Milano 1999

Catalogo mostra, *Toti Scialoja – Opere 1983-1997* a cura di Fabrizio D'Amico, Galleria dello Scudo, Verona, edizioni Skira, Milano 2006

Piero Palumbo, *Burri Una vita*, Electa Milano 2007

Luigi Vaccari, *Un americano sul Tevere*, Terzoocchio, aprile/giugno 2007 pp.68-72

Barbara Drudi, *Afro da Roma a New York'*, Gli Ori, Pistoia, 2008

Sitografia

www.fondazioneburri.org

CAPITOLO 4

La ROME-NEW YORK ART FOUNDATION 1957-1962

Milton Gendel e Frances McCann alla Rome-New York Art Foundation, 1957

In questo ultimo capitolo della tesi ho ricostruito la breve, ma intensa e significativa, storia della Rome-New York Art Foundation, una fondazione-galleria d'arte, creata a Roma tra il 1957 e il 1961 dalla fotografa e pittrice americana Frances McCann[359]. Alla galleria venne dato il nome eloquente di Rome-New York Art Foundation, nome che implicava una ben precisa idea di collegamento culturale tra le due città.

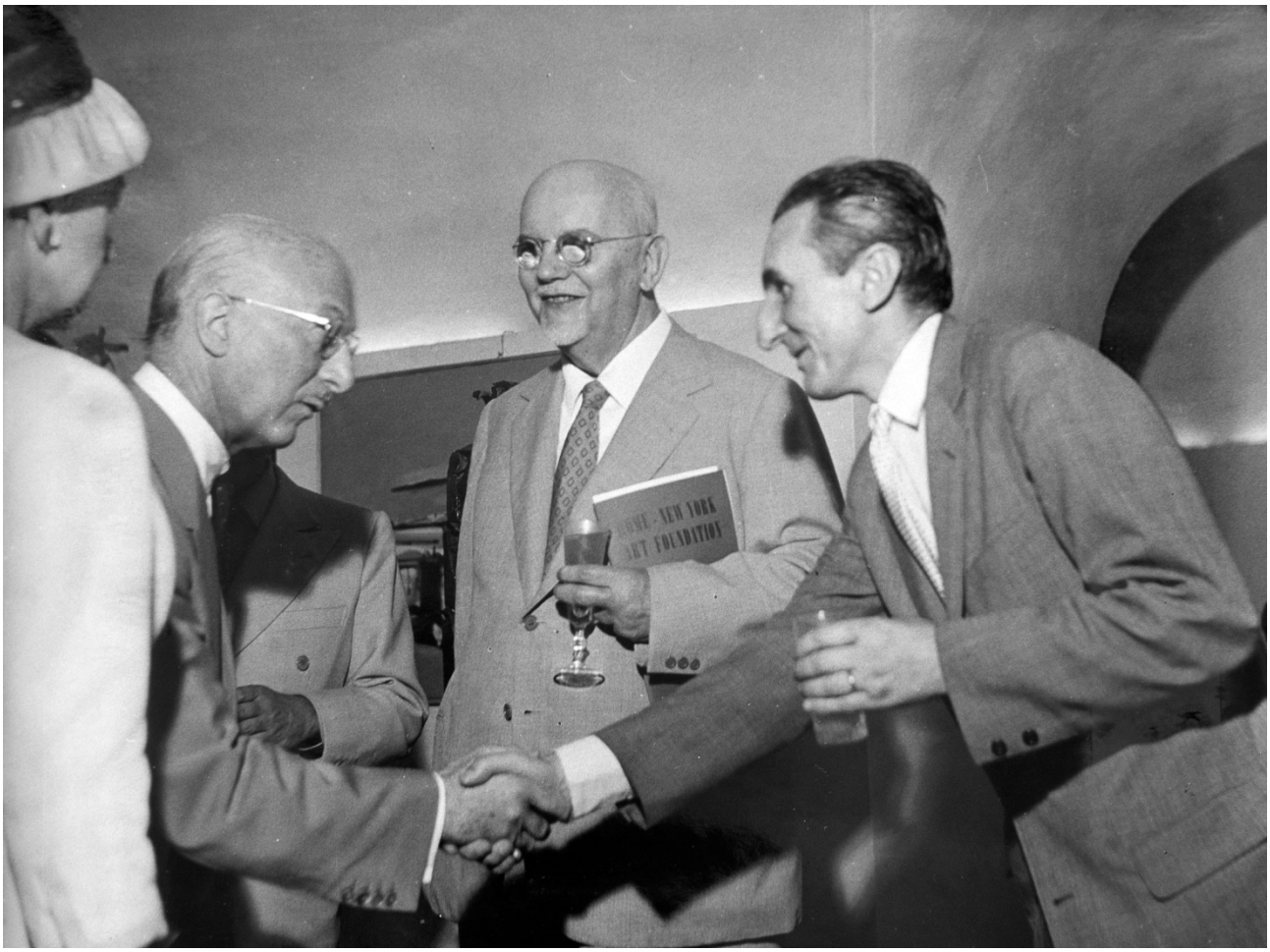
Come ho avuto modo di scrivere nei capitoli precedenti Roma e New York infatti all'epoca sembravano condividere un destino comune: erano luoghi effervescenti e animati da correnti artistiche radicalmente innovative rispetto alla tradizione precedente. A Roma poi si era andata formando quell'atmosfera vivace e gaudente che, celebrata dal film di Fellini, passò alla storia con il nome di 'dolce vita'.

La scelta della McCann di aprire non una vera propria galleria commerciale, ma una fondazione, che come vedremo, per prima in Italia propose le opere d'arte 'in affitto', era probabilmente dettata dal fatto che l'intera operazione doveva avere un carattere essenzialmente culturale, prima che commerciale. In questo modo la McCann avrebbe avuto il sostegno di insigni storici dell'arte, evitando, al tempo stesso, eventuali complicazioni con il sistema fiscale italiano. Come dicevamo, la scelta del nome era legata prima di tutto alla provenienza di Frances, ma alludeva anche al clima di fecondi scambi culturali tra l'Italia e gli Stati Uniti e ai numerosi interessi - non ultimi quelli politici[360] - che ne volevano favorire l'ulteriore affermazione. In realtà poi non solo gli Stati Uniti vennero coinvolti nella sofisticata 'fondazione-galleria' ma anche altri

359 Per qualche notizia biografica vedi sito web http://www.scelsi.it/larivista/pdf/RivistaScelsi_23_completa.pdf, L. DE MARTINIS *Frances McCann: un ricordo*

360 Cfr. H. WILFORD, *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*, Harvard University Press,Cambridge Massachussets, London England, 2009

paesi europei con le figure di storici dell'arte e artisti. In particolare presero parte alle iniziative i due critici britannici Herbert Read (che faceva parte anche del Comitato artistico) e Laurence Alloway, insieme al francese Michel Tapié. E per l'Italia Lionello Venturi.



Lionello Venturi e Michel Tapié che stringe la mano a Zellerbach, ambasciatore USA, 1957

Inoltre, anche se la Rome-New York Art Foundation non aveva intenzioni precipuamente commerciali, in qualche modo si giovava di un diffuso clima favorevole, sia per l'affermarsi in Italia di un nascente – anche se timido - mercato dell'arte, sia per il crescente interesse verso le nuove forme di pittura astratta. L'Italia si stava risollevando economicamente dalla crisi del dopoguerra, e l'arte 'moderna' (perché così veniva chiamata allora, e non 'arte contemporanea',

come succederà poi in seguito) cominciava ad ottenere i suoi primi riconoscimenti. Grazie al nuovo benessere economico gli artisti - dopo diversi decenni di chiusura- avevano ricominciato a viaggiare: alcuni giovani pittori romani andavano negli Stati Uniti, così come molti americani sceglievano di venire a Roma, certi addirittura di stabilirvisi. Stavano aprendo diverse gallerie dedicate ai nuovi linguaggi come La Tartaruga di Plinio De Martiis o La Salita di Gian Tomaso Liverani. La galleria dell'Obelisco poi, - di Gaspero del Corso e Irene Brin [361]- , già attiva dal 1946, cominciò a dare più spazio proprio agli artisti americani.

La possibilità per me di ricostruire passo per passo le mostre, gli interventi critici e non ultime, le recensioni su giornali e riviste che seguirono gli eventi della Rome New York Art Foundation, mi viene offerta dal materiale di documenti e fotografie conservato presso l'archivio di Milton Gendel a Roma. Per questa ragione ho ritenuto di inserire all'interno della mia tesi un intero capitolo dedicato alla Rome-New York Art Foundation. Nell'archivio di Gendel si trova tutta la preziosa e rara documentazione relativa all'iniziativa, e la sua provenienza si deve alla stessa Frances Mc Cann. Grazie alla piena disponibilità che Gendel le offrì nell'accogliere la donazione nel 2003, la McCann poté trovare un luogo idoneo alla conservazione di tutte le sue carte e le consegnò a Gendel pochi anni prima di morire.

Va inoltre aggiunto che il materiale conservato da Gendel ha già un suo ordine interno: si possono infatti consultare i grandi album, composti dalla stessa Frances, nei quali sono state incollate le copertine dei cataloghi, le locandine e la rassegna stampa relative ad ogni mostra realizzata. Di particolare interesse poi gli album fotografici nei quali ritroviamo le immagini scattate durante le inaugurazioni con tutti i personaggi noti e meno noti della cultura artistica e letteraria che in quegli anni frequentavano la galleria.

Questo ci aiuta a comprendere in parte come il mondo di coloro che si occupavano di arti

361 Per una bibliografia sul tema cfr. *Roma 1948-1959*. Catalogo della mostra, 30 gennaio-8 luglio Roma 2002, a cura di M. Fagiolo dell'Arco e Claudia Terenzi; S. PEGORARO, *L'Arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis, da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, Skira, Milano 2007; http://www.ufficignam.beniculturali.it/index.php?it/154/lobelisco

visive fosse più connesso e intrecciato con il mondo letterario e cinematografico di quanto non lo sia oggi, in parte come alcuni personaggi che apparentemente sembravano non avere contatti di alcun tipo, invece si conoscessero e si frequentassero, proprio in luoghi come la Rome-New York Art Foundation. Nei Libri delle firme, anch'essi conservati nell'archivio Gendel, è infatti possibile ritrovare l'attestazione di presenza non solo di pittori, scultori o critici ma anche di registi, scenografi, musicisti, scrittori e personaggi in vista della politica e della diplomazia internazionale.

Amichevoli rapporti si erano instaurati tra Gendel e la McCann già negli anni Cinquanta, e in particolare ai tempi della galleria: e va detto che l'indubbia capacità di Gendel di conservare la memoria di fatti e persone raccontando la sua esperienza e i suoi contatti, ha reso possibile tracciare una storia più dettagliata degli avvenimenti e soprattutto dei rapporti personali tra i vari protagonisti di questa vicenda artistica.

«Dear Milton, here are the secret of the foundation for the opening show for the 14th of May The quest and the Quarry» .

Scrive Frances a Milton in una lettera del 13 maggio del 1961. La gallerista invita Gendel a 'dare un'occhiata' in anteprima agli artisti che saranno esposti all'ultima mostra della *The quest and the quarry*, e lo aspetta per l'inaugurazione.

La lettera citata testimonia il rapporto di stima e fiducia che Frances aveva nei confronti di Milton, avvalorando, a nostro parere, la tesi che fu proprio Gendel, secondo quanto lui stesso racconta, a suggerire alla McCann di aprire una galleria d'arte. Ma andiamo con ordine.

Sarebbe difficile riuscire a rintracciare tutte le relazioni e le conoscenze di Milton Gendel alla fine degli anni Cinquanta a Roma, proprio perché una delle sue caratteristiche principali è la capacità di mettersi in contatto e mettere in contatto le persone: artisti, scrittori, intellettuali, collezionisti, aristocratici. In particolare però vogliamo ricordare che, tra le moltissime personalità che ebbe la possibilità di frequentare, Gendel, fin dalla sua giovinezza newyorkese, aveva stabilito un legame di amicizia con Peggy Guggenheim. Gendel conserva molte memorie di quegli anni

americani[362], anni per lui formativi nei quali indubbiamente la frequentazione della galleria Art of this Century diretta da Peggy ebbe grande influenza. Ancora oggi, sollecitato a parlare della sua amicizia con la Guggenheim, Milton ama ricordarsi di un 'enorme Pollock' che stava nell'ingresso dell'appartamento newyorkese dell'estrosa gallerista, luogo nel quale lui spesso veniva invitato. Ovviamente si tratta del celebre *Mural*, dipinto da Pollock nel 1943 proprio per la parete d'ingresso della casa di Peggy e oggi di proprietà dell'Iowa University.

Frances McCann e Peggy Guggenheim alla Rome New York Art Foundation, 1959

362 M. Gendel, *Da margine a centro. The Margin Moves to the Middle*., Roma, 2RC, 1993

Dopo la parentesi del ritorno in patria dovuto alla guerra, Peggy Guggenheim nel 1948 si era stabilita a Venezia, e Gendel, a sua volta dal dicembre del 1949 aveva fissato la sua dimora a Roma: i due sembrano incarnare, anche se in maniera diversa e ognuno con la propria personalità, i ruoli di tramite tra la cultura americana e quella italiana. Anche in Italia infatti la loro frequentazione continuò, supportata dalla sincera amicizia che legò Gendel a Pegeen Vail, la figlia di Peggy e dello scrittore Laurence Vail. Milton una volta in Italia divenne un ospite fisso in palazzo Venier de' Leoni sul Canal Grande a Venezia, e, più tardi quando Peggy era a Roma, veniva spesso ospitata da Gendel a palazzo Pierleoni Caetani sull'isola Tiberina.

Peggy Guggenheim era a sua volta molto amica di Frances McCann, e condivideva con lei la passione per le arti visive e per gli artisti. Così quando, nel 1957 Frances prese la decisione di stabilirsi nella 'città eterna', una delle prime persone che consultò per essere introdotta nell'ambiente artistico romano fu proprio Peggy. Peggy le suggerì di parlare con Milton Gendel, già noto come critico d'arte – corrispondente per *ARTNews* e brillante consulente di Adriano Olivetti - al quale le idee originali di certo non mancavano. Gendel appena incontrò Frances non ebbe dubbi: «Apri una galleria d'arte», le disse. Consiglio che Frances seguì senza indugiare.

L'occasione poi di trovare un luogo adeguato per la sua galleria d'arte , arrivò a Frances attraverso un altro americano, che per un certo tempo aveva stabilito la sua dimora a Roma: l'allora poeta *bohèmien* – e solo in seguito riuscitissimo mercante d'arte – Stanley Moss[363].

Moss aveva saputo di un appartamento libero al piano terra di palazzo Pierleoni Caetani all'isola Tiberina e a Frances parve immediatamente il luogo giusto per la sua galleria.

Molto in anticipo sui tempi Frances sceglieva di esporre opere d'arte contemporanea – che per allora si limitavano in ogni caso a dipinti su tela e a sculture, anche se di grandi dimensioni – in uno dei luoghi più antichi di Roma: cioè l'isola Tiberina e in particolare tra le volte ribassate dello

363 Stanley Moss è nato a Woodhaven, New York, nel 1925. La sua prima raccolta di poesie intitolata The Wrong Angel, fu pubblicata nel 1966. Nel 1977 ha fondato la Sheep Meadow Press, casa editrice dedicata essenzialmente alla poesia. Per anni è stato un art dealer privato per i grandi maestri dell'arte italiana e spagnola. Vive vicino a New York.

storico e articolato palazzo dalle origini medievali[364]. Tuttavia né Gendel né Moss, per quanto co-artefici della nascita di quello spazio espositivo così singolare e interessante, vennero mai chiamati a far parte formalmente del *board* della Rome –New York Art Foundation. Il loro nome non comparve mai ufficialmente nei documenti o nei cataloghi delle mostre, anche se Gendel – come lui stesso racconta e come ci testimonia la lettera citata - veniva spesso coinvolto nelle decisioni che Frances doveva prendere, assumendo il ruolo di consulente della galleria, nonché di amico e frequentatore del salotto che la McCann aveva a Roma nella sua bellissima casa a via di Santo Spirito 48. Per un'altra ragione poi la consulenza di Gendel divenne molto facile per Frances: nel 1958 si liberò l'appartamento al primo piano di palazzo Pierleoni Caetani, esattamente sopra ai locali della galleria. Quell'appartamento venne preso in affitto da Gendel che ne fece la sua abitazione, diventando così vicino di casa di Frances. Forse in conseguenza di tanta prossimità, racconta Gendel, il compagno della McCann - l'uomo per cui Frances aveva deciso di lasciare la Svizzera per trasferirsi a Roma - il musicista Giacinto Scelsi[365], trovava sempre delle scuse per impedire sia a lui sia a Moss una frequentazione troppo assidua della galleria. «Forse per gelosia», commenta Gendel.

In realtà la McCann era sbarcata a Roma proprio per seguire il suo 'grande amore', conosciuto subito dopo la seconda guerra mondiale, il controverso compositore Giacinto Scelsi, ed è lecito dunque pensare che la testimonianza di Gendel possa avere qualche fondamento.

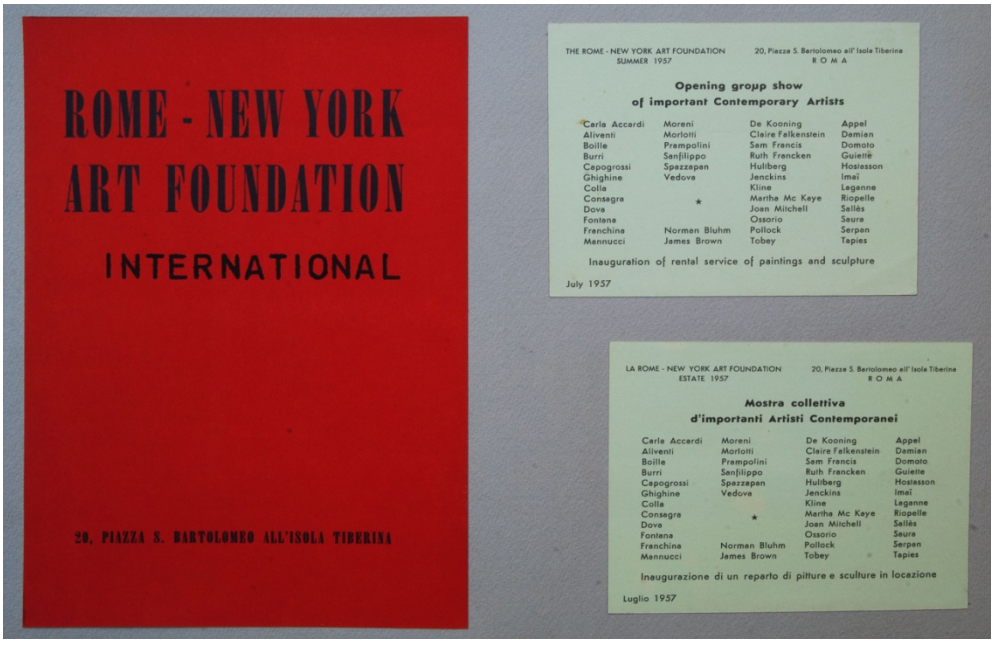
Una caratteristica di assoluta novità dalla Rome-New York Art Foundation sarebbe potuta essere inoltre, come accennavo prima, una proposta, che però poi di fatto – racconta Gendel – non venne mai attuata: un sistema di noleggio delle opere d'arte. Pagando una quota associativa annua di 3000 lire, i collezionisti avrebbero potuto 'prendere in affitto' le opere per un massimo di tre mesi. L'iniziativa non si realizzò mai, anche perché fu attaccata da molti fronti, in particolare dalla stampa

364 Il palazzo Pierleoni Caetani vanta infatti origini antichissime: venne edificato a partire dall'XI-XII intorno alla torre del X secolo e in seguito rimaneggiato con interventi successivi fino ad epoca rinascimentale. Il palazzo Pierleoni Caetani divenne poi convento francescano dal XVI al XVIII secolo e adibito, in caso di pestilenza, a lazzaretto.
365 Cfr. il sito www.scelsi.it/biografia/biografia.htm

legata al Partito Comunista di allora. Nonostante il fallimento di questa proposta che avrebbe sicuramente aiutato l'opera di diffusione della cosiddetta 'arte moderna', la fondazione-galleria realizzò nove mostre, una dietro l'altra, proponendo ogni volta nuovi artisti, e declinando le scelte sempre fedelmente all'idea di fondo della galleria, cioè quella di favorire lo scambio tra Roma e New York. Quasi superfluo ricordare che quelli furono anni 'magici' per Roma: palazzo Pierleoni Caetani all'Isola Tiberina divenne uno dei luoghi più alla moda e affascinanti della capitale: sia per l'ambiente internazionale sia per gli artisti che frequentavano la galleria e la casa di Milton Gendel, nonché ovviamente per l'isola in sé, luogo antichissimo, in cui si tramanda che si incontrarono per la prima volta le antiche popolazioni etrusche e i Romani.

Ricordiamo inoltre che, anche se non può essere questa la sede per un approfondimento, nel 1959 Michelangelo Antonioni, regista molto sensibile al fascino dei luoghi, decise di girare proprio lì, tra la galleria e l'appartamento di Gendel, le prime scene del suo film *L'Avventura*.

Scelto il luogo, dunque, eseguiti alcuni lavori di pulitura degli ambienti espostivi, il 15 luglio del 1957 si inaugura la prima mostra della Rome-New York Art Foundation, con il significativo, seppur un po' vago, titolo di *International*. La mostra chiuderà il 25 novembre.



Copertina del catalogo e inviti della mostra International, 1957

In questa occasione per la prima volta a Roma vengono esposte opere di Jackson Pollock, Franz Kline e Willem de Kooning, oltre che naturalmente di altri artisti americani, inglesi e francesi. Le opere degli espressionisti astratti americani si erano viste a Venezia (1948 e 1950) e a Milano (1950), ma ancora mai nella capitale: la mostra di Pollock allestita da Palma Bucarelli presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna sarà infatti dell'anno successivo, il 1958 (1-30 marzo).

Questa nuova attenzione verso la pittura americana nell'ambiente romano pervaso di atmosfere molto vicine al Partito Comunista, è da intendersi in qualche modo come uno sdoganamento dell'arte dei capitalisti da parte di certi ambienti di sinistra e dunque come un'apertura alla possibilità di nuove vie di mercato: da questo momento in poi infatti anche le gallerie private che si erano concentrate soprattutto sull'arte italiana, come *La Tartaruga* di Plinio De Martiis, cominceranno ad esporre con assiduità anche gli espressionisti astratti americani.

Fin dalla prima mostra, la Rome - New York Art Foundation decide di pubblicare un catalogo per accompagnare e documentare i suoi eventi: per *International* infatti viene realizzato il primo catalogo che costituisce una sorta di presentazione della galleria, dei suoi intenti e soprattutto dei personaggi della cultura che ne compongono i diversi organi.

«Nella stagione prossima la Fondazione esporrà opere di artisti Italiani e Americani, presentati dal Prof. Lionello Venturi e dal sig. James J. Sweeney, e successivamente opere di Gruppi Internazionali scelti dal Comitato Artistico» [366].

Si legge in catalogo. Il Presidente della fondazione è ovviamente Frances McCann, mentre nel Comitato Artistico compaiono: Lionello Venturi, James J. Sweeney, Sir Herbert Read, Rudlinger, Mr. Sandberg, Michel Tapié. Tra i soci onorari compaiono Argan, Palma Bucarelli, Marguerite Caetani duchessa di Sermoneta, Peggy Guggenheim, Luigi Moretti, Laurence Roberts. Vengono esposti 18 artisti italiani e 26 stranieri. Tra questi : Accardi, Appel, Burri, Capogrossi, Colla,

[366] *International*, catalogo della mostra, Rome –New York Art Foundation, 17 luglio- 25 novembre Roma 1957

Consagra, De Kooning, Fontana, Sam Francis, Kline, Marcarelli, Mitchell, Pollock, Prampolini, Sanfilippo, Vedova, Tapiès e Tobey. Il bel catalogo, dalla copertina rossa, non riporta però l'elenco delle opere esposte, solo alcune immagini scelte tra i numerosi dipinti e l'elenco degli artisti. All'interno del catalogo viene pubblicata una lettera di buon auspicio redatta da Lionello Venturi, mentre i due testi critici sono affidati a Herbert Read e a Michel Tapié.

Volendo brevemente disegnare i tratti principali della sua posizione culturale, dobbiamo ricordare che 'Sir' Herbert Read, - che potremmo definire filosofo, scrittore e poeta ancora prima che critico d'arte - , fu vicino all'esistenzialismo di Jean Paul Sartre, si interessò a studi di psicanalisi, e il suo orientamento politico fu anarchico e anti marxista. L'arte, secondo il suo pensiero, non poteva essere slegata dalle altre esperienze umane e la realtà non era che una proiezione della mente, lontana da ogni presunzione di oggettività. La sua libertà intellettuale e il suo interesse per la pittura a lui contemporanea, sostenuti comunque da riconoscimenti accademici, lo resero in patria amico e consulente di Peggy Guggenheim nel progetto di aprire una galleria Parigi. Progetto naufragato a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale.

Sir Herbert Read davanti ad un dipinto di Stubbing

Il testo redatto da Read per il catalogo di *International* è in inglese, e non tradotto: qui l'autore lodando l'iniziativa della McCann di aver aperto una galleria che ha come scopo lo scambio culturale tra Europa e Stati Uniti, insiste sull'internazionalità del linguaggio artistico e sulla possibilità offerta da questo spazio espositivo ai giovani artisti. Read sottolinea poi che la fondazione finalmente si trova a Roma e non a Parigi, andando a scalfire un primato, vivo fino al secondo dopoguerra, che voleva la capitale francese come unica culla dell'arte moderna.

Nel suo testo critico, Michel Tapié difende in particolare la nuova pittura americana e scrive della necessità che questa ottenga finalmente anche in Europa i riconoscimenti che merita. Come Read insiste sull'opportunità di continui scambi e di contatti tra gli artisti delle diverse nazioni, auspicando l'internazionalità dei vari linguaggi espressivi. Si sofferma poi sull'importanza del giudizio del pubblico e dei fruitori in generale: l'arte non può vivere in un mondo chiuso in sé stesso e autoreferenziale. Come invece purtroppo sembra essere avvenuto dopo.

Il 9 dicembre 1957 inaugura la seconda mostra della Rome-New York Art Foundation dedicata alla giovane arte inglese, dal titolo *New Trends in British Art* (*Nuove tendenze dell'arte inglese*). La mostra chiuderà 25 marzo 1958. Espongono 23 artisti con una o più opere a testa tra di loro: Francis Bacon, Anthony Caro, Alan Davie, Eduardo Paolozzi, Ralph Rumney.

Per la prima volta il catalogo viene stampato in doppia lingua, inglese e italiano, così come gli inviti e i manifesti.

Nella Prefazione di Herbert Read in catalogo si legge della necessità per gli artisti di sviluppare un linguaggio internazionale, pur mantenendo i loro accenti locali. In breve Read sostiene l'idea dell'universalismo dell'arte, universalismo che investe anche la sfera temporale.

«Questo linguaggio comune si riferisce ad un comune bisogno, ad una necessità interna e spirituale, che è sentita dall'uomo moderno in ogni dove».

Scrive Read. E più avanti continua:

«Noi non pretendiamo che alcuna fra queste opere abbia una tale 'immortalità'. Ma la liberazione che esse rappresentano, la libertà dal pregiudizio e dal convenzionalismo accademico, l'audacia con la quale esse entrano nelle nuove dimensioni della coscienza e dichiarano le loro scoperte plastiche – queste sono le qualità che, in ogni epoca, hanno dato forza e significato alle opere dell'artista» [367]

Come non pensare a quanto aveva scritto Emilio Villa sulle pagine della rivista Arti Visive nel 1954 a questo proposito. Temi che già avevo ripreso parafrasando alcune sue affermazioni:

«L'arte è una di quelle umane azioni necessarie, collocabile, umanamente parlando, in una sorta di 'eterno presente', da non confondersi però con l'assoluto o il trascendentale di crociana memoria. Questa azione può verificarsi, fuori da localismi e provincialismi, appunto, lo ripetiamo, in un punto qualunque del mondo. Gli oggetti prodotti (le cosiddette opere d'arte) da questa azione son fatti per vedere e per essere visti: cioè per riposare la vista dall'assedio monotono del mondo quotidiano»[368].

Più inerente al tema delle opere in mostra, cioè la figura umana, il testo di Lawrence Alloway. Vi leggiamo:

«In conformità con la generale tendenza dell'arte del dopoguerra essi pongono l'accento sul fare immediato e sui materiali, accogliendo con gioia il dramma della materia». [369]

Il 12 dicembre di quello stesso 1957 Alloway, - che a questa data ha già presentato la mostra *This is Tomorrow* all'Institute of Contemporary Arts di Londra ma ancora non ha coniato il termine Pop Art -, tiene una conferenza nella sede della galleria che suscita un notevole interesse da parte del pubblico. Un mese dopo, esattamente il 12 gennaio del 1958 sempre in galleria si può

---

367 *New Trends in British Art,* Catalogo della mostra, Rome-New-York Art Foundation, Roma 9 dicembre 1957- 25 marzo 1958, a cura di Herber Read

368 B. Drudi G. Marcucci, *Arti Visive*, Gli Ori, Pistoia 2011, p. 101.

369 *New Trends in British Art,* Catalogo della mostra, Rome-New-York Art Foundation, Roma 9 dicembre 1957- 25 marzo 1958, a cura di Herber Read

ascoltare la conferenza di Michel Tapié.

La mostra successiva, dal titolo *American Artists of younger reputation* (*Giovani Pittori Americani*) si apre il 17 aprile e si chiude 17 maggio. Per questa occasione espositiva compare sulla scena un nuovo personaggio, ovviamente un critico americano per presentare artisti americani, James J. Sweeney. Allora direttore del Guggenheim Museum di New York, Sweeney nel suo testo sostiene come assai lodevole il tentativo di chiunque riesca a dar valore e spiegare ad un pubblico vasto - e quindi di possibili acquirenti! - la pittura astratta, ancora per certi versi osteggiata dal cosiddetto senso comune. Scrive Sweeney che per raggiungere questo scopo è necessario acquisire una certa familiarità con le forme astratte, e quindi abituare l'occhio alla visione continua di spazi pittorici inconsueti . Tutto questo sia da parte dello spettatore sia da parte dell'artista:

«Guardare e riguardare è il solo modo di dissipare quel senso di estraneità che emana da ogni opera d'arte quando questa è nuova».[370]

Anche in questa occasione il catalogo è bilingue. L'elenco degli artisti e delle opere esposte si trova in fondo al catalogo. Tra gli artisti troviamo Nicolas Carone, Richard Diebenkorn, Jimmy Ernst, Conrad Marcarelli, Carl Morris, Adja Yunkers,

Nell'ambito di questa mostra dedicata ai giovani americani Frances McCann organizza una conferenza della pittrice Claire Falkenstein il 16 maggio nei locali della galleria.

Arrivati al quarto appuntamento espositivo è il turno della pittura italiana: così il 20 maggio del 1958 si inaugura la mostra *New Trends in Italian Art* (*Nuove tendenze dell'arte italiana*) che chiuderà il 25 settembre. L' elenco dei 57 artisti esposti in fondo al catalogo con elenco opere, tra questi: Accardi, Afro, Birolli, Boille,Cagli, Capogrossi, Cascella, Consagra, Corpora e molti altri.

In catalogo appare la presentazione di Lionello Venturi, allora il critico forse più influente nel panorama artistico italiano, anche perché tra i pochi che si erano dichiarati a favore dell'arte

[370] *American Artists of younger reputation***,** catalogo della mostra, Rome –New York Art Foundation, Roma 1958 a cura di James J. Sweeney

astratta. Le notizie biografiche degli artisti vengono affidate all'allora giovane Nello Ponente. A malincuore dobbiamo dire che il testo di Venturi è piuttosto piatto, senza colore. Il critico, a differenza di altre occasioni, rimane tiepido nei suoi giudizi e prende molto meno posizione rispetto ai colleghi inglesi e americani nei confronti dei problemi legati all'arte di allora: il desiderio di arrivare a un linguaggio internazionale, lo scetticismo verso forme d'arte che non fossero pittura e scultura, il mercato dell'arte. Ci troviamo a leggere un elenco un po' generico di tutti gli artisti presenti. Venturi fa un accenno alla Biennale di Venezia, scrivendo che gli artisti esposti nell'occasione attuale, sono in sostanza tutti gli esclusi dalla biennale del 1958. Sembra quasi un risarcimento per quegli artisti che Venturi non riesce far esporre alla biennale di Venezia.

Dopo la mostra dedicata all'arte italiana, Frances McCann prende qualche mese di pausa dalla sua attività espositiva e comincia ad avvicinarsi sempre di più alle filosofie orientali. Il lato mistico e trascendentalista delle sue scelte trovava una sponda anche nel pensiero e nelle idee sulla composizione musicale del suo compagno Giacinto Scelsi, e in breve tempo prenderà il sopravvento su ogni altra sua attività, portandola ad abbracciare il pensiero di Uppaluri Goppala Krishnamurti.

All'interno di questa sua nuova visione del mondo e della vita si può collocare l'organizzazione del concerto di musica indiana tenutosi il 1 dicembre 1958 a Roma, in Via della Terme di Caracalla, nella Sala della Conferenze della F.A.O. In realtà si trattava di un recital di musica indiana del più celebre virtuoso del sitar del Novecento: il maestro Ravi Shankar. Compositore e scrittore, Ravi Shankar divenne famoso in Europa e negli Stati Uniti soprattutto dopo le sue partecipazioni ai grandi concerti di Woodstock (1969) e al Concert for Bangladesh (1970). Negli anni Settanta poi ispirò molto la musica dei Beatles e dei Rolling Stones. George Harrison lo soprannominò *The Godfather of World Music*.

Intrapresa questa direzione ogni iniziativa di Frances McCann d'ora in poi, avrà un carattere di tensione verso il mondo orientale o verso una visione mistica e metafisica del lavoro artistico. Inclinazione che sarà mal accolta da diversi critici italiani e dai loro interventi sulla stampa.

L’11 marzo 1959 si inaugura la prima e sola mostra dedicata ad un unico artista: l’*Omaggio a Rabindranath Tagore*, che si concluderà il 15 maggio del ’59.

Il catalogo si intitola *Souvenir catalogue omaggio a Rabindranath Tagore 1861-1941* e riproduce le opere esposte in quest’occasione: alcuni dipinti di Tagore, eseguiti dal 1928 in poi, ortografie del poeta, e gigantografie di alcuni manoscritti. Nella locandina era stata riprodotta una pagina scritta a mano dallo stesso Tagore.

Poeta, prosatore, drammaturgo e filosofo indiano di lingua bengalese, Tagore era nato a Calcutta nel 1861 e morì a Santi Neketan, nel Bolpur, nel 1941. Nel 1913 ottenne il premio Nobel per la letteratura, primo poeta non occidentale, e le sue opere furono tradotte in molte lingue. Il suo pensiero ebbe grande influenza nella poesia occidentale e lo stesso Giuseppe Ungaretti andò a rendere omaggio alla mostra realizzata da Frances nella sua galleria.

Il 20 luglio del 1959 si apre una nuova mostra collettiva di artisti provenienti da molti paesi europei e americani: *Moments of vision***,** che chiuderà il 30 novembre. Si torna all’intervento critico di Sir Herbert Read che nel suo testo avalla la posizione metafisica del nuovo corso della galleria e cita il pittore romantico inglese William Blake per suggerire una visione tardo romantica dell’arte come visione di mondi ulteriori e non solo della realtà fenomenica: «l’artista vede per mezzo degli occhi tutto un mondo in un granello di sabbia e il cielo in un fiore di campo». [371]

Gli artisti esposti erano: John Hoskin, Camille Bryen, Francesco Somaini, Barbara Hepworth, Mark Tobey, Umberto Milani, Emilio Scanavino, René Guiette, Henry Michaux, Sam Francis, Etienne Martin, Paul Horiuchi, Austin Cooper, Wojcieck Dlugosz, Rudolph Ray, Joseph Sima, John Ferren, Yorimasa Yanagi, Gigi Guadagnucci, Alice Franquell (al secolo Alice Eber), Carlo Franci, Peter Foldes, Tony Stubbing Pol Mara, Dolores Grassyan, David Budd, Jeanne Miles, Jeanne Degottez, Isamu Noguchi, Semiramis, Hugo Claus, Richard Poussette-Dart, Shiko Munakata, René

371 *Moments of vision*, catalogo della mostra, Rome –New York Art Foundation, Roma 1959 a cura di Herbert Read

Acht, Frederic Benrath, Jean Pionbert, Jasaku Maeda, Richard Lucas, Oscar Dolvit, Peter Faldes,

Sempre nell'ambito delle scelte legate ad un'espressione artistica simbolica e per 'iniziati', il 1 giugno 1960 apre la mostra *Ciphers*, che si concluderà il 30 settembre. La mostra questa volta non era presentata da un critico d'arte ma da uno scrittore e poeta John L. Brown. La mostra era dedicata a tre artisti: Etienne Martin, Lee Mullican e Louise Nevelson.

Interessante la figura di J. L. Brown che vive a Roma tra il 1958 e il 1962 e proprio durante gli anni della Rome-New York Art Foundation redige il suo testo storico letterario sui rapporti tra Europa e America[372].

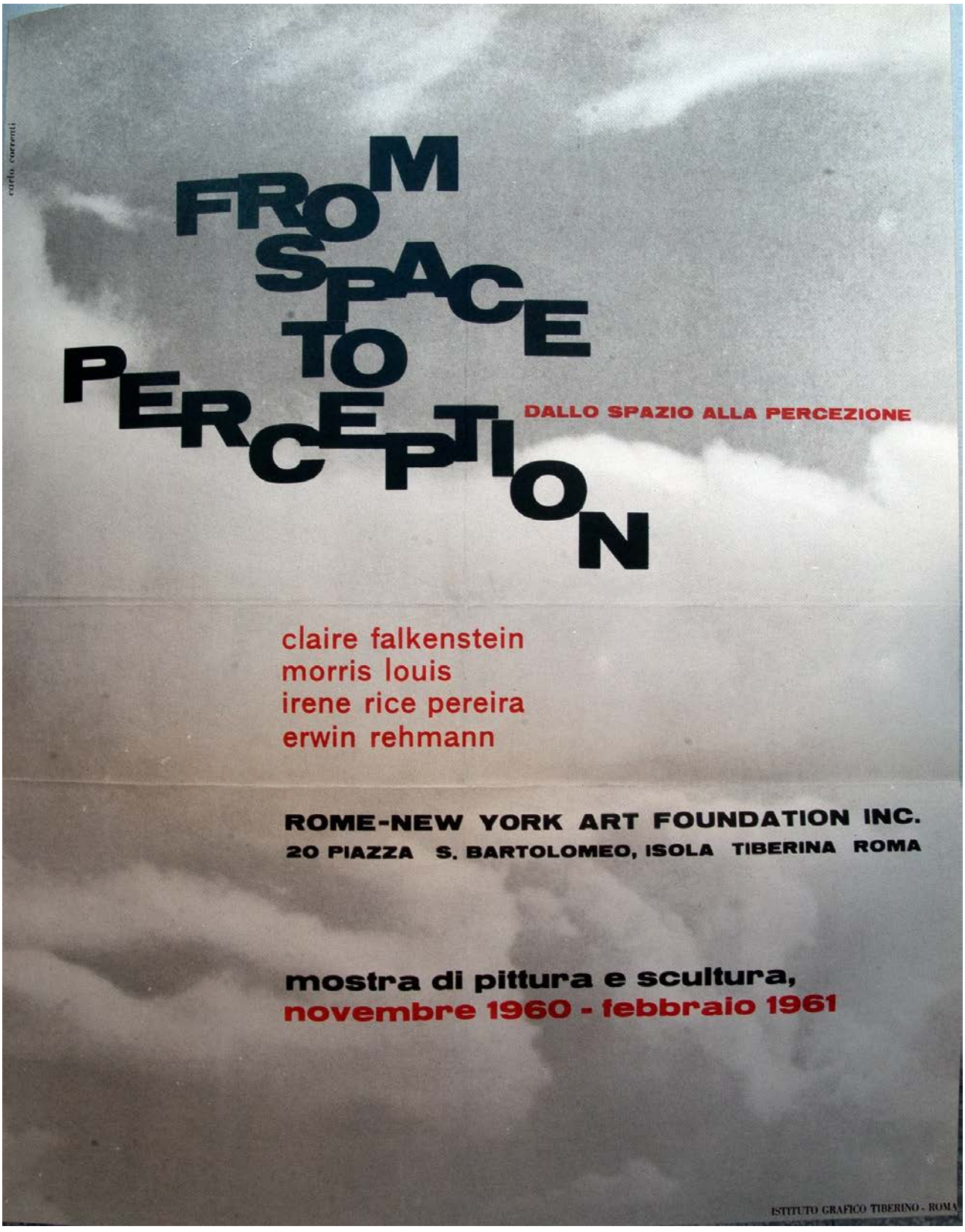
Da notare che in occasione di questa mostra viene pubblicato su *La settimana a Roma* un articolo firmato M. A. che riprende il tema dell'attrazione che Roma esercitava sugli artisti americani: *Incontro con Lee Mullican.*

«Mullican ci ha detto che allorché gli fu assegnato l'importante Guggenheim Grant, decise di chiudere la casetta dove abita sospesa sull'Oceano Pacifico in cima ad un 'canyon' nei pressi di Santa Monica, e di trasferirsi per un paio d'anni a Roma, di cui aveva sentito parlare da molti amici. Non si è pentito della scelta e, benché sia la prima volta che viene in Europa, ed abbia naturalmente una gran voglia di vedere Parigi ed altri luoghi, non si è ancora deciso a muoversi, anche perché ha trovato un'atmosfera estremamente propizia al suo lavoro». [373]

L'attività della galleria prosegue poi con la mostra *From Space to perception,* che si inaugura il 31 ottobre 1960 e si chiude 28 febbraio 1961. La presentazione in catalogo è di Michel Tapié e i 4 artisti esposti in mostra sono Irene Rice Pereira, Claire Falkenstein, Morris Louis, Erwin Rehmann.

372 L.J. Brown , *Il gigantesco teatro: saggi europei e americani,* Roma, Opere Nuove, 1963.

373 M.A. *Incontro con Lee Mullican,* in «La settimana a Roma» 1960 n.25 anno XI



Locandina della mostra From Space to Perception, 1962

La mostra viene recensita in modo non troppo lusinghiero sia da Milton Gendel su *Art*

News[374] sia da Lorenza Trucchi su *La Fiera Letteraria*[375], ed entrambi notano l'accento eccessivamente ermetico e spiritualista delle scelte di Frances McCann. Già è nell'aria un ritorno a una qualche forma di riconoscibilità nella pittura, scrivono, e quindi puntare tutto sull'arte astratta sembra un guardare indietro e non avanti. In realtà l'unico artista di cui si legge bene è Morris Louis.

The quest and the quarry è l'ultima mostra dell'avventura Rome-New York Art Foundation, che apre il 18 maggio 1961 e chiude 30 settembre. La presentazione in catalogo è di Herbert Read, che in quello stesso periodo al British Council, tiene una conferenza dal titolo *The Ambiguity of Modern Sculture*. Nel testo di Read viene citato Nietzsche e il suo nichilismo, ed è fortemente presente quell'idea esistenzialista che nulla ha senso di essere esplorato se non le profondità della 'coscienza' umana e che l'arte non sia che un mezzo per sondare tali profondità. Non si danno soluzioni ma si suggeriscono modi di vedere e dare forma a ciò che di più profondo e misterioso l'uomo - ogni uomo -, ha dentro di sé.

Gli artisti che esponevano erano: Hedda Sterne, Tadashi Sato, Jean Iposteguy, Jean Jacques Laguin, Leong, Alan Davie, N.H.Stubbing, Taumarkin, Koenig, Luigi Parzini, Quinto Ghermandi, Margherita Russo, Morris Graves, Eugenio Carmi, Hayman Chaffey, Rollin Crampton, John Opper, Robert Birmelin, Beverly Pepper, Edward Corbett, Sven Lukin, Gene Charlton, Ruth Franken, Charles Seliger, Alexandre Martin, Hiroshi Santo, Rothi Dehner, Genichiro Inokuma, Hubert Dalwood, Gwither Irwin, Louis Le Brocquy, Austin Cooper, Sergio Romiti. Le opere esposte circa un centinaio!

Si conclude così, in modo un po' brusco e senza molte spiegazioni, l'attività della Rome -New York Art Foundation. Frances McCann interrompe la sua relazione amorosa con Scelsi e, ormai decisamente catturata dalle dottrine orientali, parte per l'India al seguito di Uppaluri Gopala

---

16 M. Gendel, *Art News From Rome*, In *Artnews* Vol. 60, N.9, Gennaio 1962, P. 55

17 L.. Trucchi, *Mostre Romane*, in 'La Fiera Letteraria', domenica 18 ottobre 1959

Krishnamurti.

BIBLIOGRAFIA del CAPITOLO 4

Catalogo della mostra, *New Trends in British Art,* Rome-New-York Art Foundation, Roma 9 dicembre 1957- 25 marzo 1958, a cura di Herber Read

Catalogo della mostra, *American Artists of Younger Reputation,* Rome –New York Art Foundation, Roma 1958 a cura di James J. Sweeney

Catalogo della mostra, *Moments of Vision,* Rome –New York Art Foundation, Roma 1959 a cura di Herbert Read

Lorenza Trucchi, *Mostre Romane,* ' La Fiera Letteraria' domenica 18 ottobre 1959

M.A. *Incontro con Lee Mullican,* in 'La settimana a Roma, 1960 n.25 anno XI

Milton Gendel, *Art News from Rome,* 'Art News', vol. 60, n.9, gennaio 1962, p. 55

John L. Brown , *Il gigantesco teatro: saggi europei e americani,* Roma, Opere Nuove, 1963

Milton Gendel, *Da margine a centro. The Margin Moves to the Middle.,* Roma, 2RC, 1993

Catalogo della mostra, *Roma 1948-1959,* a cura di M. Fagiolo dell'Arco e Claudia Terenzi, 30 gennaio-8 luglio, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2002

Silvia Pegoraro, *L'Arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis, da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, Skira, Milano 2007;

Hugh Wilford, *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*, Harvard University Press,Cambridge Massachussets, London England, 2009

Sitografia

http://www.scelsi.it/larivista/pdf/RivistaScelsi_23_completa.pdf, L. DE MARTINIS *Frances McCann: un ricordo*
http://www.ufficignam.beniculturali.it/index.php?it/154/lobelisco
www.scelsi.it/biografia/biografia.htm

Conclusione

Naturalmente, l'attività di fotografo e di critico d'arte di Milton Gendel non si è fermata con il 1962. Anzi è continuata con vivacità, attraversando i decenni che si sono succeduti dopo la data di conclusione di questa tesi. Guardando le sue immagini notiamo però che, negli anni Sessanta, Settanta e anche oltre, il suo interesse di fotografo si è spostato: rivolgendosi maggiormante ai personaggi noti incontrati durante la sua dinamica vita sociale, e lasciando un po' in disparte le architetture e i paesaggi urbani. Tuttavia, anche in quelle immagini successive, Gendel non ha mai perso il gusto per l'ironia e la bizzarìa, riuscendo a cogliere sempre, con il suo obbiettivo, il lato 'surreale' della realtà.

Gendel ha inoltre continuato la sua collaborazione con riviste d'arte internazionali come *ARTNews* e '*Art in America'* e con quotidiani italiani. E, occasionalmente, ha scritto dei testi per gli amici artisti di cui stimava il lavoro.

Per concludere questo mio studio su Gendel, certo ancora non esaustivo di tutta la sua attività artistica, ma spero ricco di informazioni, vorrei raccontare un episodio accaduto nel 1968. Siamo ormai fuori dall'arco temporale della mia tesi, ma ritengo quell'episodio particolarmente eloquente nell'individuazione del carattere di Gendel e della sua idea del mondo.

Una sera del 1968, dopo aver dipinto di bianco il pavimento della sala al piano terra nella sua casa all'isola Tiberina, in preparazione di una grande festa di Carnevale, Gendel uscì a cena con alcuni amici, tra i quali Alexander Calder. Durante la cena, Gendel accavallò le gambe e tutti gli amici videro la vernice bianca rimasta ancora sulla suola delle sue scarpe ma non vi fecero molto caso. Calder invece adocchiò quelle suole bianche e non seppe resistere: prese una matita e vi disegnò sopra due 'ritratti' di Gendel, uno di fronte, su una suola, e uno di profilo, sull'altra. Una specie di gioco, ma forse anche un commento ironico al lavoro dei suoi connazionali 'Pop' che allora dominavano il mondo dell'arte internazionale.

Gendel conservò quelle scarpe, le incollò su un fondo blu, e le mise sotto una teca in plexiglas. Così, con questo suo intervento, le fece diventare una sorta di 'opera d'arte' a se stante. Molti anni più tardi, nel 2006, Gendel riprese in considerazione l' 'opera' di Calder , e ne usò il plexiglas riflettente come 'specchio' per il suo *Triple Mug Shot* (vedi pagina 17). In questa foto, che per certi versi riecheggia l'autoritratto con l'ombra del 1950, Gendel fotografa dunque se stesso, riflesso nel plexiglas, mentre appare con la macchina in mano tra le scarpe disegnate da Calder. Potremmo leggere l'immagine come una *summa* dell'idea che Gendel ha di sé e della vita: l'arte,

l’ironia, la fotografia. Il messaggio potrebbe essere: la realtà non è altro che un’immagine di sé riflessa in un mondo disegnato da altri.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Scritti di Milton Gendel

Articoli su riviste e quotidiani

"Camouflage on the Oil Front", *Oil and Gas Journal,* vol. 2, n. 1, 13 agosto 1942

"Abstract Art in America", *Spazio,* n. 4, gennaio – febbraio 1951 pp. 40–42.

"Primo contatto con i cittadini russi nelle sale dell'aeroporto di Mosca", *Il Messaggero* 13 dicembre 1960, p. 8.

"L'università di Mosca è un connubio fra il Woolworth Building e il Waldorf Astoria", *Il Messaggero* 14 dicembre 1960, p. 10.

"Nell'antico monastero di Zagorsk vive ancora il sentimento religioso russo", *Il Messaggero* 15 dicembre 1960, p. 9.

"Visita in pantofole al fastoso museo del Cremlino e sconcertante esperienza d'albergo a Leningrado", *Il Messaggero,* 16 dicembre 1960, p. 13.

"Molti quadri di pittori italiani nei depositi del Museo Hermitage", *Il Messaggero,* 21 dicembre 1960, p. 9.

"La burocrazia russa rende difficile perfino spostarsi da un albergo all'altro", *Il Messaggero,* 22 dicembre 1960, p. 10.

"Nelle sale del museo storico di Lenin Leone Trotzsky non viene ricordato", *Il Messaggero* 23 dicembre 1960, p. 3.

"Al termine della visita nelle città russe si ritorna con un bagaglio di esperienze", *Il Messaggero*

24 dicembre 1960, p. 8.

“Adolf Eichmann pezzo da museo vivente”, *Il Messaggero,* 14 dicembre 1961 , p. 3.

“Natale a villa Tifton”, *Il Messaggero,* 6 gennaio 1962, p. 3.

“The Christmas Crab Quadrille”, *Il Messaggero,* 6 gennaio 1962, p. 3.

“Ha il nome di uno sconosciuto la porta tra Giordania e Israele”, *Il Messaggero,* 10 febbraio 1962, p. 3.

“Le peripezie di uno scrittore alla ricerca di un libro ‘raro’”, *Il Messaggero* 12 novembre 1962, p. 3.

“Collages ’57 – ’61”, presentazione in occasione della mostra di Toti Scialoja alla Galleria La Salita Roma, 1962.

“The Definitive Book”, *Il Messaggero* ottobre 1962, p. 3.

“Arshile Gorky e l’Action Painting”, *Tempo Presente,* VIII, n. 5 maggio 1963

“The Personality of Toti Scialoja”, *Art International,* vol. 7, n. 6 giugno 1963

“The Rome of Panini and Rome Today”, *Portfolio:A Quarterly of New Ideas Made Visual,* n. 7 inverno 1963/pp. 32–33, 114–117.

“Raffinatezza e cultura nella moda del libro d’arte”, *Il Messaggero* 31 dicembre 1963, p. 3.

“Princess Laudomia Hercolani”, *Vogue,* vol. 143, n. 7, 1 aprile 1964, p. 136.

“Un’americana sul trono degli Dei dell’Himalaia”, *Successo,* VII, n. 6 , 6 giugno 1965, pp.14–18.

“Beverly Pepper”, in occasione della mostra di Beverly Pepper alla Marlborough Galleria d’Arte Roma. Roma, novembre 1965.

Carlo Battaglia. Introduzione, catalogo mostra, Galleria d’Arte Salone Annunciata. Milano, 1966.

“Il nécessaire di Fabergé”, *Il Messaggero* , 3 gennaio 1968, p. 3.

“The Biggest Toad in Europe”, *Il Messaggero* ,17 marzo 1968, p. 3.

“Santa Claus e il Bau Bau”, *Il Messaggero* , 8 dicembre 1968, p. 3.

“Achille Perilli”, *Art International,* vol. 15, n. 9 , 20 novembre 1971, pp. 34–38.

Toti Scialoja. Introduzione, catalogo mostra, Marlborough Gallery. New York, 1973. Pubblicato di nuovo in Arturo Carlo Quintavalle, *Toti Scialoja,* con un catalogo critico di Giuseppe Bonini, Università di Parma. Parma, 1977, pp. 65–66.

"American Italology", *Ulisse 2000,* vol. 1 , 1981

"Picnic in Rome" in *The Picnic Papers,* a cura di Susanna Johnston e Anne Tennant. Londra, 1983/pp. 72–74.

"The Last Aesthete", *Art & Antiques* , marzo 1984, pp. 37–39.

"From Ancient Greece Via New York", in occasione della mostra di Edith Schloss *Allegro Feroce;* nel catalogo mostra, Studio Bocchi. Roma , 27 gennaio–20 febbraio 1989

"Immagine indelebile", in *Stanley William Hayter e l'Atelier 17,* a cura di Carla Esposito., catlogo mostra, Calcografia Nazionale. Roma, 1990, pp. 32–35.

"Rievocando un clima della scultura americana", in *Scultura in America,* catalogo mostra, Museo MUSMA, Matera. Roma, 1990.

"Da margine a centro", 2RC, Roma, 1993.

"Roman Art Holiday", *Travel and Leisure,* vol. 25,n. 10 , ottobre 1995, pp. 60–65.

"Rome's Unknown Museum of the Holy Ghost", *Anthologica Medica Santoriana,* VI, n. 1 , 1996

"Aviary and Insectarium Fantasies", in *Susana Talayero* Cat. mostra, Galeria Vanguardia, Bilbao (luglio 1997), e Istituto Cervantes, Milano, ottobre 1997

"Kiesler Helped Me Go to War", in *Friedrich Kiesler:Art of this Century,* a cura di Dieter Bogner e Udo Kittelman. Ostfildern, 2002

"A Portrait: Friend in Focus, Background Blurred", in *Georgina Masson 1912–1980,* a cura di Alessandra Capodiferro e Cornelia Lauf. Milano, 2003, pp. 14–21.

David Hare surrealista in catalogo mostra, Museo MUSMA, Matera. Roma, 2005.

Articoli pubblicati su *ART News*

"Undimmed Old Masters from Italy's Archives", *ART News,* vol. 53, n. 3 (maggio 1954), pp. 26–28, 52.

"Mural Moderns and Masterpieces", *ART News,* vol. 53, n. 4 (estate 1954), pp. 31, 65–66.

"Burri Makes a Picture", *ART News,* vol. 53, n. 8 (dicembre 1954), pp. 26–30, 67–69.

"Travel: Rome", *ART News,* vol. 53, n. 10 (febbraio 1955), pp. 18, 73.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 54, n. 2 (aprile 1955), pp. 14, 65–67.

"Scialoja Paints a Picture", *ART News,* vol. 54, n. 4 (estate 1955), pp. 43–45, 69–70.

"Summer Events: Rome", *ART News,* vol. 54, n. 4 (estate 1955), pp. 50–52.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 55, n. 1 (marzo 1956), p. 10.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 55, n. 4 (estate 1956), p. 20.

"The Iron-Curtain at the Glass Factory", *ART News,* vol. 55, n. 4 (estate 1956), pp. 22–26, 58–60.

"Rome and Baroque Europe", *ART News,* vol. 56, n. 2 (aprile 1957), pp. 24–27, 50–51.

"New Landmarks in Old Italy", *ART News,* vol. 56, n. 6 (ottobre 1957), pp. 24–27, 67–69.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 57, n. 2 (febbraio 1958), pp. 46, 48.

"Guttuso: A Party Point of View", *ART News,* vol. 57, n. 9 (aprile 1958), pp. 26–27, 59–61.

"Summer in Spoleto", *ART News,* vol. 57, n. 4 (settembre 1958), p. 41.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 57, n. 9 (gennaio 1959), pp. 51–52.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 58, n. 4 (estate 1959), pp. 50, 62–63.

"The Italians from the Renaissance to the Futurism",*ART News,* vol. 58, n. 6 (ottobre 1959), pp. 26–28, 53–55.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 59, n. 4 (estate 1960), pp. 51 e 69.

"Doge's Junkyard", *ART News,* vol. 59, n. 5 (settembre 1960), pp. 29, 58–59.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 60, n. 9 (aprile 1962), p. 55.

"The Venice Bazar", *ART News,* vol. 61, n. 5 (settembre 1962), pp. 20–23, 53–54.

"New Treasures Uncovered in Old Rome", *ART News,* vol. 62, n. 4 (estate 1963), pp. 34–35, 56–57.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 62, n. 4 (estate 1963), p. 48.

"Michelangelo Year Opens in Rome", *ART News,* vol. 63, n. 2 (aprile 1964), pp. 26–28.

"Art News from Rome", *ART News,* vol. 63, n. 4 (estate 1964), pp. 45, 56–59.

"Hugger-Mugger in the Giardini", *ART News,* vol. 63, n. 5 (settembre 1964), pp. 32–35, 53.

"Arte Povera, amore mio", *ARTnews,* vol. 69, n. 10 (febbraio 1971), pp. 38–39.

"Rome", *ARTnews,* vol. 70, n. 2 (aprile 1971), p. 43.

"Interview with J. Paul Getty", *ARTnews,* vol. 70, n. 5 (settembre 1971), pp. 44–45.

"The Panza Collection of Contemporary American Art at Biumo", *ARTnews,* vol. 78, n. 10 (dicembre

1979), pp. 44–49.

"Florence Celebrates The Uffizi", *ARTnews,* vol. 81, n. 10 (dicembre 1982), pp. 110–13.

Pubblicazioni a cura di Milton Gendel

The Papacy, Weidenfeld & Nicolson. Londra, 1964

Illustrated History of Italy, With an introduction by Denis Mack Smith, Weidenfeld &Nicolson Londra, 1966.

Storia d'Italia illustrata. Rizzoli, Milano; Conzett & Huber, Zurigo , 1966.

Wonders of Man. Newsweek Books, New York e Mondadori, Milano, 1971.

Cataloghi di mostre su Milton Gendel

Milton Gendel, catalogo della mostra (Roma, Galleria Marlborough, 1977) con testo di

Toti Scialoja, Roma 1977.

Milton Gendel: fotografie del 1950, catalogo della mostra (Gibellina, Museo Civico di Gibellina, marzo 1988), con una presentazione di Giuspeppe Bonaviri, Sellerio, Palermo 1988

Milton Gendel: incontri romani, catalogo della mostra (Roma, galleria Carlo Virgilio, 1995), con uno scritto di Irene Bignardi, Peliti Associati, Roma 1995.

Milton Gendel, *Milton Gendel: Photographs at Trinity Fine Art LTD*, catalogo della mostra (Londra, Trinity Gallery, 2004), Trinity Fine Art, Londra 2004.

Milton Gendel: fotografie, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carlo Orsi, 25 novembre-16 dicembre 2005), Milano 2005.

Milton Gendel, catalogo della mostra (Spoleto, Civica Galleria d'Arte Moderna, palazzo Collicola, 17 settembre-15 ottobre 2006) con un testo di Giovanni Carandente, Nuova Eliografica, Spoleto 2006.

Milton Gendel, *Milton Gendel: Fotografie*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Francesca Antonacci, 20 novembre-20 dicembre 2006), Roma 2006.

All Around Fulco di Verdura: Milton Gendel at Verdura, catalogo della mostra (NewYork, Verdura Gallery, 1-30 maggio 2008), Ad.Media, Pescara 2008.

*Milton Gendel: una vita surreale c*atalogo della mostra (Roma, Museo Bilotti – American Academy in Rome, 4 ottobre 2011- 6 gennaio 2012) a cura di Peter Benson Miller, Barbara Drudi e Alberta Campitelli, Hatje Cantz Verlag 2011

Visitors' book, Ospiti a casa Praz catalogo della mostra (Roma, Museo Mari Praz – GNAM – 22 novembre 2012- 31 marzo 2013) Peliti Editore, 2012

Fast Forward, catalogo della mostra (Roma, Galleria Montoro12, 9 maggio-22 giugno 2013) a cura di Peter Benson Miller, Edizione Montoro12, 2013

Testi generali

Volumi

U.S. CAMERA Volume I "America", Edited by T.J.Maloney, Pictures judged by Edward Steichen, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941

Peggy Guggenheim, *Out of This Century: The Informal Memoirs of a Peggy Guggenheim*. Dial Press, New York 1946

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1948

Carlo Levi, *L'orologio*, Einaudi, Torino, 1950

Thomas B.Hess, *Abstract Painting. Background and American Phase*, Viking Press, New York 1951

Henri Cartier-Bresson, *Le moment decisif*, Simon & Schuster, New York 1952

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*, Einaudi, Torino, 1952

Rosenberg, *The Fall of Paris* in Partisan Review 7 (Fall 1940) ripubblicato in *The tradition of the New*, Horizon Press, New York, 1959

Peggy Guggenheim, *Confession of An Art Addict*, André Deutsch Limited Londra 1960 (Edizione Italiana: Una Vita per l'Arte, Rizzoli Editore, Milano 1982)

Dorothy Norman, *An American Seer, An Aperture Biography*, Aperture Foundation Inc., 1960

John Dewey , *L'Arte come esperienza*, a cura di C.Maltese, La Nuova Italia , Firenze 1960

Gillo Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli Milano 1961

Herbert Read, *Il significato dell'arte*, Mondadori, Milano, 1962

Harold Rosenberg, *Arshile Gorky*, Rizzoli, Milano, 1962

Margaret Bourke-White, *Portrait of Myself*, Simon and Schuster, New York, 1963

John L. Brown , *Il gigantesco teatro: saggi europei e americani*, Roma, Opere Nuove, 1963

Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964

Harold Rosenberg, *The Anxious Object: , Art Today and Its Audience*, Horizon Press, 1964; trad. It. *L'oggetto ansioso*, Bompiani, Milano 1967

Anaïs Nin, *The Diary of Anaïs Nin*, a cura di Gunther Stuhlmann, New York 1969

(Alfred Eisenstaedt) *Alfred Eisenstaedt as told to Arthur Goldsmith, The Eye of Eisenstaedt,* Thames and Hudson, London 1969

Emilio Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967,* Feltrinelli, Milano, 1970

Enrico Crispolti *L'Informale – Storia e Poetica*, Carucci Editore, Assisi-Roma 1971

William S.Rubin *Dada and Surrealist Art*, Harry N. Abrams, New York, 1968; trad.it. *L'arte Dada e Surrealista*, Rizzoli, Milano, 1972

Carlo Ludovico Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia,* Vallecchi Firenze 1973

Cesare Brandi, *Teoria generale della critica,* Einaudi, Torino, 1974

Vittorio Rubiu, *Alberto Burri*, Einaudi, Torino 1975

Strand, Calvin Tomkins, *Paul Strand: Sixty Years of Photographs : Excerpts from Correspondence, Interviews, and Other Documents* , Aperture Foundation, Incorporated, New York, 1976

Aaron Scharf, *Arte e Fotografia,* Einaudi, Torino, 1979

Arturo Carlo Quintavalle, *Mario Giacomelli,* Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1980

Giuseppe Turroni, *Guida alla critica fotografica,* Il castello, Milano, 1980

Libero De Libero, *Roma 1935*, Roma, edizioni della Cometa, 1981

Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art, Abstract Expressionism Freedom, and the Cold War,* The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983

Meyer Schapiro, *Modern Art 19th and 20th CENTURIES SELECTED PAPERS,* George Braziller, New York, N.Y., 1982

Giorgio De Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana,* Einaudi, Torino, 1982

Paolo Barozzi, *PG Una donna, una collezione, Venezia*, Rusconi immagini, Milano 1983

Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Einaudi, Torino, 1984

Meyer Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, Pratiche , Parma 1985

Vittorio Rieti, *Musicista* a cura di Franco Carlo Ricci, ESI, Napoli 1987

Giovanni Carandente, *Un ricordo di Peggy Guggenheim*, Edizioni del Naviglio, Milano 1989

Giuseppe Appella, *Galleria della Cometa*, Roma, edizioni della Cometa, 1989

AA.VV., *La Tartaruga – Gli anni originali* , De Luca Edizioni d'arte, Roma 1989

Robert Adam, Maren Stange, *Paul Strand: essays on his life and work,* Aperture, New York, 1990

Toti Scialoja, *Giornale di pittura,* Editori Riuniti, Roma, 1991

Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, vol.III, Einaudi, Torino, 1992

Flavio Fergonzi, *La critica italiana*, in 'Il Novecento', 1945-1990, Electa, Milano 1993

Jean Clair nel suo *Critica della modernità,* Allemandi, Torino, 1994

Ugo Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio Editore, Palermo, 1994

Virginia Dortch, *Peggy Guggenheim and her friend*, Berenice Art Books, Milano, 1994

Sawin, Martica, *Surrealism in exile and the Beginning of the New York School*, Massachusetts Institute of Technology, Boston, 1995

Maria Bottero, *Arte Architettura Ambiente*, Electa,Milano 1996

Guido Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, editore, Roma, 1996;

Flavio Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, 1996 , Pisa

Bonnie Yochelson *Berenice Abbott Changing New York,* The New Press, The Museum of The City of New York, 1997

Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti, P*onte alle Grazie, Firenze, 1998

Maria Bottero, *L'infinito come progetto*, Testo & Immagine, Torino 1999

Claudio Marra, *Pittura e Fotografia nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano,1999

Adachiara Zevi, *Arte USA del Novecento*, Carocci Editore, Roma, 2000

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica***,** Einuadi, Torino 2000 (prima edizione 1936)

Flamino Gualdoni, *Arte in Italia*, Neri Pozza, Vicenza, 2000

Rosenberg, *L'arte è un modo speciale di pensare* , a cura di Marco Cianchi, Allemandi 2000

Enzo Sellerio. Fotografie (1950-1989), con testi di Diego Mormorio e Carlo Bertelli, Federico Motta Editore, Milano, 2000

Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Meltemi, Roma, 2002

Paola Décina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Editori Riuniti, Roma, 2002

Friedrich Kiesler:Art of this Century, a cura di Dieter Bogner e Udo Kittelman. Ostfildern, 2002

Sybil Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art,* The MIT Press, 2003

Roberto Pasini, *L'informale*, Clueb, Bologna 2003

Artisti americani tra le due guerre: una raccolta di documenti a cura di Francesca Pola,Francesco Tedeschi,Giuliana Scimé, Vita&Pensiero, 2004

Leslie Fiedler, *Vacanze romane*, Donzelli editore, Roma 2004

Enzo Sellerio, *Per volontà o per caso*, Edizioni della Meridiana, Firenze, 2004

Forma 1 e i suoi artisti. Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato. A cura di Simonetta Lux, Elisabetta Cristallini, Antonella Greco, Gangemi 2004

Mary Dearborn, *Mistress of Modernism*, Houghton Mifflin Company, New York 2004

Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper, The CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, U.K. 1999; trad. It.Fazi Roma 2004

Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper, The CIA and the Cultural Cold War*, Granta Books, U.K. 1999; trad. It.Fazi Roma 2004

Claudia Salaris *La Quadriennale: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Marsilio, Venezia, 2004

Francesco Tedeschi, *La scuola di New York*: *origini, vicende, protagonisti* , V&P Università, Milano 2004

Bruce W. Carpenter, *Renato Cristiano: a journey through painting*, Mon Decor Gallery, 2004

Barbara Hess, *Espressionismo astratto*, trad. Uta Grosenik, Taschen, Colonia 2005

Agnese De Donato, *Via Ripetta 67*, edizioni Deadalo, Bari, 2005

Rigando dritto Piero Dorazio scritti 1945-2004, a cura di Massimo Mattioli, Silvia Editrice, Cologno Monzese, Milano 2005

Harold Rosenberg, *Action painting. Scritti sulla pittura d'azione,* a cura di Marco Cianchi, Maschietto Editore 2006

Gisele Freund, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino, 2007

Silvia Pegoraro, *L'Arte e la Tartaruga. Omaggio a Plinio De Martiis, da Rauschenberg a Warhol, da Burri a Schifano*, Skira, Milano 2007

Enzo Sellerio, Monica Maffioli, *Fermo immagine,* Alinari IDEA, 2007

Piero Palumbo, *Burri Una vita*, Electa Milano 2007

Hugh Wilford, *the mighty Wurlitzer HOW THE CIA PLAYED AMERICA,* Harvard Univerisity Press, 2008

Barbara Rose, *Paradiso americano. Saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008,* Libri Scheiwiller, Milano 2008

Clément Cheroux, *Henri Cartier-Bresson lo sguardo del secolo*, Contrasto DUE, Roma 2008

Jean Clair dal titolo *Henri Cartier-Bresson Tra ordine e avventura,* Abscondita , Milano 2008

Olivier Lugon, *Lo stile documentario in fotografia*. *Da August Sandler a Walker Evans (*1920-1945) , Electa Mondadori, Milano, 2008

Barbara Drudi, *Afro da Roma a New York'*, Gli Ori, Pistoia, 2008

Jean Clair, *Herni Cartier-Bresson tra ordine e avventura*, Abscondita, Milano 2008

Roberto Daolio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Edizioni Laterza, Bari 2008

Graham Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale,* Einaudi, Torino 2009;

Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata, 2010

Maria Teresa Fiorio, *Il museo nella storia, Dallo studiolo alla raccolta pubblic*a, Bruno Mondadori, Milano, 2011

Barbara Drudi, Giacomo Marcucci, *Arti Visive 1952-1958*, Gli Ori, Pistoia, 2011

LIFE, I GRANDI FOTOGRAFI, A cura della redazione di LIFE, Introduzione di John Leongard, Con una memoria di Gordon Parks, Contrasto, Roma, 2012

Sandra Petrignani, *Addio a Roma*, Neri Pozza, Vicenza, 2013

Raffaele La Capria *La bellezza di Roma'* Libellule Mondadori, Milano 2014

Demetrio Paparoni, *Il bello, il buono e il cattivo. Come la politica ha condizionato l'arte degli ultimi cento anni*, Ponte alle Grazie, Salani, Milano 2014

Irene Brin, *L'Italia esplode Diario dell'anno 1952,* aacuradi Claudia Palma, con saggi di Vittoria C.Caratozzolo e Iliaria Schiaffini, Viella Roma 2014

Cataloghi di mostre

Catalogo mostra *i sette pittori sul tevere a ponte santangelo,* a cura di Emilio Villa, Roma , Zattera del Ciriola, edizioni palma 1955

Catalogo della mostra, *New Trends in British Art*, R a cura di Herber Read ome-New-York Art Foundation, Roma 9 dicembre 1957- 25 marzo 1958

Catalogo della mostra, *American Artists of Younger Reputation,* a cura di James J. Sweeney, Rome –New York Art Foundation, Roma 1958

Catalogo della mostra, *Moments of Vision,* a cura di Herbert Read Rome –New York Art Foundation, Roma 1959

Catalogo mostra *Felix H. Man pioniere del fotogiornalismo, 60 anni di fotografie 1915-1975*, pubblicato da Rome Deutsche Bibliothek Goethe-Institut; Milano Biblioteca Germanica, 1976

Catalogo mostra *I quattro fuori strada: Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone* , riedizione della mostra tenutasi alla Galleria del Secolo, Roma, nel marzo 1947, Enzo Bilardello, Cesare Brandi, Ennio Borzi,, Break club, Roma 1987

Catalogo mostra *ITALIA MATTAMatta in Italia,* a cura di Guliano Briganti, Palazzo Venezia, De Luca editore, Roma 17 marzo-24 aprile 1988

Catalogo mostra *Hayter e l'atelier 17*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Nazionale per la Grafica, Calcografia, Accademia di San Luca, 1990, Milano, Electa, 1990

Catalogo mostra *Scultura in America,* a cura di Giuseppe Appella, Museo MUSMA, Matera 1990

Catalogo mostra *Toti Scialoja opere 1940-1991*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma giugno –settembre 1991

Catalogo mostra G.Celant, A.Costantini, *Roma-New York 1948.1964,* a cura di G.Celant, A.Costantini The Murray and Isabella Rayburn Foundation, New York, 1993

Catalogo mostra *Roma 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia,* a cura di Fabrizio D'Amico, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1995;

Catalogo mostra *Toti Scialoja - Opere 1955-1963,* a cura di Fabrizio D'Amico, Skira, Milano 1999

Catalogo mostra *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita* , a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudia Terenzi, Palazzo delle Esposizioni, Roma 2002;

Catalogo della mostra *Gli anni del Neorealismo. Tendenze della fotografia italiana*, Museo dell'automobile Carlo Biscaretti di Ruffa, Torino, Editore: FIAF - AFT, 27 novembre 2001 al 13 gennaio 2002

Catalogo mostra *Ori d'artista. Il gioiello nell'arte italiana 1900-2004,* Museo del Corso, Roma Silvana editoriale, 2004

Catalogo mostra *Peggy and Kiesler: the Collector and the Visionary*, Peggy Guggenheim Collection, Venice, 2003 , Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz ; New York, NY, 2004

Catalogo mostra *Capolavori del Guggenheim*, Scuderie del Quirinale, Roma, Skira Milano 2005

Catalogo della mostra, *XIV Quadriennale di Roma: retrospettive 1931,1948*, Electa, Milano 2005

Catalogo mostra *Burri. Gli artisti e la materia 1945-200*4, Scuderie del Quirinale, Roma, Silvana Editoriale, Milano 2005

Catalogo mostra *Toti Scialoja opere 1983-1997,* Galleria dello Scudo, Verona, Skira Editore Milano, 2006

Catalogo mostra *Conrad Marca Relli*, Rotonda di via Besana, Bruno Alfieri Editore Milano 2008

Catalogo della mostra *Le roi des indiscrets. Erich Salomon 1928-1938,* Jeu de Paume Hôtel de Sully, Parigi Dal 13 ottobre 2008 – 25 gennaio 2009;

Catalogo mostra *Philip Guston Roma*, Museo Bilotti, Roma Hatje Cantz Verlag, 2010

Catalogo mostra *Luigi Moretti / Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale,* Bruno Rechlin, Letizia Tedeschi, Maxxi, Roma, Electa 2010

Catalogo mostra *Tancredi Parmeggiani,* Galleria d'Arte Moderna 'Carlo Rizzarda', Feltre, Silvana Editoriale 2011

Catalogo mostra *Milton Gendel: a Surreal Life,* Museo Bilotti, Americana Academy in Rome, Roma 2011-2012, Hatje Catnz Verlag

Catalogo della mostra *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960***"** Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri, Verona, 29 settembre 2012 – 27 gennaio 2013

Catalogo mostra *Visitors Book – Ospiti a casa Praz*, a cura di B.Drudi e P.Rosazza-Ferraris, Museo Mario Praz, Roma, Peliti Associati Editore 2012-13

Catalogo mostra *Libero De Libero e gli artisti della Cometa*, Galleria Comunale d'arte Moderna, Roma Palombi Editori, 2014

Articoli su riviste e quotidiani

Venturi Lionello, *Considerazioni sull'arte astratta*, in "Domus", gennaio 1946

Cesare Pavese, *Ieri e Oggi*, in L'Unità, 3 agosto 1947

Rome, LIFE, August 1, 1949, Photographic Essay,p.44-57

Thomas B. Hess, *Is Abstraction Un-american?*, "ART News", vol. 49, n. 10, febbraio 1951, pp. 38-41

Thomas B. Hess, *The New York Salon* , "ART News", vol. 52, n. 10, febbraio 1954, pp. 24-25.

Harold Rosenberg, *American Action Painters' Art News* vol. 51, 8, December 1952, p. 22

Thomas B. Hess, *De Kooning Paints a Picture, ARTNews*, vol. 52 n.1 March 1953

Emilio Villa, *Burri*, in 'Arti Visive' n.4-5 prima serie maggio 1953

F. P. (Fairfield Porter), *Alberto Burri*, "ART News", vol. 52, n. 3, maggio 1953, p. 48

Emilio Villa, *Decollages di Rotella*, 'Arti Visive' n.2 seconda serie, 1955

Lawrence Alloway, *Pasmore Constructs a Reliefs*, "ART News", vol. 54, n. 9, gennaio, 1956, pp. 32-35

Herschel Chipp, *Diebkorn Paints a Picture*, "ART News", vol. 56, n. 3, maggio, 1957, pp. 44-47

John Ashbery, *Helion Paints a Series of Portraits*, "ART News", vol. 58, n. 10, febbraio, 1960, pp.32-35

M.A. *Incontro con Lee Mullican*, in 'La settimana a Roma, 1960 n.25 anno XI

Milton Gendel, *Art News from Rome*, 'Art News', vol. 60, n.9, gennaio 1962, p. 55

Max Kozloff, *American Painting during the Cold War*, in 'Artforum' New York, 1973

Max Kozloff, *American Painting during the Cold War*, in "Artforum", May, 1973

Alberto Arbasino *La contessa tra le mummie* , in “La repubblica”, 27 novembre 1991

Guillaume Le Gall, *Atget, figure réfléchie du surréalisme,* Etudes Photographiques, n.7, mai 2000

H.Moosbrugger, *La breve scia luminosa della Cometa* Wuz, n. 3, maggio-giugno 2005

Luigi Vaccari, *Un americano sul Tevere*, Terzoocchio, aprile/giugno 2007 pp.68-72

Luigi Fassi, *Clement Greenberg, Modernismo come Farmakon,* in Flash Art n. 267 dic.-genn. 2008

L.M.McGuire, *A Movie House in Space and Time : Friedrick Kiesler Film Arts Guild Cinema, New York, 1929,* Studies in Decorative Arts 14, n.2, Spring 2007 (45-787)

Giacomo Agosti, *Una visita nello studio di Burri,* in ‘Roma moderna e contemporanea’ n.3 vol. 4 1996 pp. 751-766

Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the Cold War,* ‘Art in America’ luglio-agosto 2008

Le fotografie di Mario Giacomelli dall’Archivio Luigi Crocenzi, in ‘La Stampa’, Torino 12/08/2011.

Sitografia

http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_
http://www.luxflux.org/artists/Kiesler/Kiesler.htm
www.dedalusfoundation.org
http://www.columbia.edu/cu/wallach/exhibitions/Percival-Goodman.html
http://www.ufficignam.beniculturali.it/getFile.php?id=185
http://www.fotogalleria.eu/tag/storia-del-fotogiornalismo/
http://www.instoria.it/home/stati_uniti_cina.htm
http://www.photogallery.it/storia/irollei.htm
http://www.fulbright.it/materiale-sito/documenti- pdf/Fulbright_Story%20Series_part1.pdf
http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2010/6/40- 43_CASSARA.pdf
http://www.artcritical.com/2010/09/06/nicolas-carone/
http://www.nicolascaroneestate.org/bio.html
http://fineartinvestigations.blogspot.it/p/jackson-pollock-and-nicolas-carone.html
http://www.instoria.it/home/stati_uniti_cina.htm
http://www.graflex.org
http://www.photogallery.it/storia/irollei.html

www.Youtube.com Nel mondo del surreale: Salvator Dalì nel giardino dei mostri di Bomarzo , CinecittàLuce
http://www.fulbright.it/materiale-sito/document pdf/Fulbright_Story%20Series_part1.pdf
http://www.anpi.it/media/uploads/patria/2010/6/40- 43_CASSARA.pdf
http://www.comune.montegranaro.fm.it/index.php?action=index&p=251
http://www.lucidistorte.it/fotografia/i-grandi-fotografi-ferdinando-scianna/
http://www.diras.unige.it/Adi%202010/Alessi%20Giovanni.pdf
http://www.culturalstudies.it/convegno_cvis/abstract/Abstract_Rizzarelli.pdf
http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/01/09/il-fotografo-divittorini.html
http://www.espoarte.net/calendario-eventi/photoartverona-%E2%80%9Cneorealismo-la-nuova-immagine-in-italia-1932
http://www.eliociol.it/assets/gli-anni-del-neorealismo_silvia-paoli.pdf
www.ufficignam.beniculturali.it › Le ricerche e gli studi
http://www.amerigotot.com/
http://www.nikonschool.it/sguardi/90/ferdinando-scianna.php
http://www.nicolascaroneestate.org/
http://www.guggenheim-venice.it/museum/bibliografia_peggy.pdf
www.miltongendel.it
http://www.parcovillareale.it/villa.php
www.artnews.com
www.amerigotot.com
www.pittore-aurelio.com
www.treccani.it › Dizionario Biografico
www.topmind.it/index.php?page=84
www.pupino**samona**.it/
www.fondazioneburri.org