

**GIADA CENTAZZO**

## **“Piacevole a leggersi e anche da vedersi”.**

**Fotografie ambientate nella prima serie della rivista *Metro* (1960-1968) di Bruno Alfieri**

Gli ultimi mesi del 1960 vedono l'affacciarsi nel panorama editoriale dedicato all'arte di una novità per quanto riguarda i periodici di settore. Fa infatti la sua comparsa una nuova rivista, dal formato impegnativo, con un parterre di contributi di levatura internazionale e dalla qualità grafica e fotografica decisamente inedita rispetto ai coevi concorrenti italiani. Si tratta di *Metro* [fig. 1] diretta da Bruno Alfieri<sup>1</sup> che sarà editata, in ben diciassette numeri, sino al 1970. Questo impegno decennale, ben noto ed apprezzato dalla storiografia artistica di settore, sembra aver però preso le mosse da una fulminea intuizione del giovane critico ed editore veneziano nel corso del 1959,<sup>2</sup> come emerge dal fitto carteggio intercorso tra lo stesso Bruno Alfieri ed il critico d'arte Giuseppe Marchiori, ed attualmente conservato nell'archivio di quest'ultimo a Lendinara. I due intellettuali veneti erano in contatto sin dal 1947 quando Alfieri – all'epoca appena ventenne e con alle spalle qualche articolo e una buona tradizione familiare nel settore – stava dando corpo ai suoi primi progetti editoriali ed espositivi. Nel corso degli anni cinquanta, spesso in sinergia con Marchiori che ne era divenuto interlocutore primario, Alfieri aveva posto in essere tra Venezia e Milano non pochi esperimenti editoriali, spesso discontinui, talvolta incompiuti, di cui sovente solo nel carteggio con il critico rodigino rimane traccia. Tra i progetti più significativi e riusciti va ricordato quello di *Zodiac* – rivista di architettura creata insieme ad Adriano Olivetti per le sue Edizioni di Comunità – e di *Quadrum* – rivista belga d'arte contemporanea che annoverava nel comitato redazionale anche Giulio Carlo Argan e Umbro Apollonio. Alle soglie degli anni sessanta Alfieri aveva dunque maturato una buona consapevolezza dell'offerta dei periodici di settore, tale da consentirgli sia di inaugurare in Italia un confronto con le proposte editoriali estere – come *Art News*, *Cimaise* o *Art International* – sia di introdurre concretamente una serie di elementi di novità, in particolar modo nel campo del reportage sull'arte, allora mal praticato nel contesto italiano. Ed è proprio sotto questo segno che va individuata la nascita della rivista *Metro*. La gestazione di questo vero e proprio gioiello editoriale della scuderia Alfieri è assai repentina. Come emerge dal carteggio con Marchiori, Alfieri converte il progetto per una millantata rivista *Casa* – forse pensata sulla falsariga della famosa *Domus* di Gianni Mazzocchi, ma mai nata – in una proposta totalmente diversa. Come sovente accade nella carriera dell'ecclettico veneziano, il

progetto è il risultato della stretta collaborazione con Marchiori. Così lo stesso Alfieri riferisce all'amico critico nell'ottobre 1959:

Questa rivista, il cui progetto si chiamava provvisoriamente Pablo [in rosso, n.d.r.] e che ora si intitola METRO, è sul tavolo dell'editore Lerici di Milano. Questo Lerici, che se avesse un po' di coraggio diverrebbe l'Einaudi di domani [...] in linea di massima ha accettato di pubblicare METRO: una rivista quadrimestrale da 2000 lire il numero, formato "Domus", di ottanta pagine di testo più pubblicità. Attualmente questo Lerici è a Francoforte per la BücherMesse: tornerà presto e mi dirà la sua decisione. Il progetto costa poco ci sono appoggi della Olivetti, e quindi non penso ci dovrebbero essere questa volta delle difficoltà. Inoltre, se non accettasse, altri editori potrebbero prendere in mano la cosa; contrariamente al caso di "Casa"<sup>3</sup>.

È interessante notare che l'editore Lerici, cui Alfieri fa qui riferimento, verosimilmente non diede poi seguito al progetto per il sopraggiungere di un'altra proposta per una rivista d'arte militante ovvero il *Marcatré*<sup>4</sup> di Eugenio Battisti,<sup>5</sup> pubblicazione, come noto, legata al Gruppo 63.<sup>6</sup> Il 26 giugno 1960, Bruno Alfieri comunica a Marchiori che il suo progetto del nuovo periodico è in dirittura d'arrivo e che "tutte le difficoltà sono superate" auspicando un incontro per "parlare un po' del sommario dei primi due o tre numeri". Lo sollecita inoltre a comunicargli "su quali argomenti vorrebbe parlare", tenendo presente che:

1. La lunghezza degli articoli, (che sono integralmente tradotti in inglese e francese) deve essere di due cartelle normali, e non superare quindi le 70 righe dattiloscritte.
2. Gli articoli, in linea di massima, non devono parlare tutti di un artista monograficamente, ma trattare di un argomento ben preciso, che riguardi certi aspetti di un artista o di una situazione artistica ecc. – esempio: "Le automobili schiacciate sotto la pressa di Chamberlain, sono arte o no"? – Anche i titoli devono avere un sapore giornalistico. Basta con le riviste noiose, ad uso dei soli specialisti, e basta anche con il predicatore Fitzsimmons!<sup>7</sup>
3. Preferisco illustrare gli articoli con fotografie d'ambiente, piuttosto che con riproduzioni di opere d'arte (cioè, sessanta per cento delle illustrazioni dovrebbero essere di "ambiente" artistico, e quaranta di opere d'arte).

Alfieri ritiene doveroso precisare poi al critico rodigino che la rivista sarà di sua proprietà e che lui ne fungerà da direttore responsabile: "Ci sarà un 'gruppo' di consulenti composto di quattro italiani (più me) e di sei stranieri. I quattro italiani saranno: Marchiori, Valsecchi, Santini, Pallucchini. I sei stranieri saranno: Haffmann, Gröte, Motherwell e altri tre: me li suggerisca lei". Tiene poi a ribadire un aspetto fondamentale e per lui imprescindibile: "lo spirito della rivista sarà il nostro, mio e suo", ovvero Alfieri e Marchiori, come per

molti dei precedenti progetti posti in essere. Il giovane critico-editore specifica inoltre quali saranno le modalità di finanziamento della rivista e ridefinisce in particolare il ruolo del gallerista bergamasco Bruno Lorenzelli, che inizialmente doveva essere il principale partner finanziario della rivista:

Tenga presente che Lorenzelli non finanzia “Metro”, ma che lo appoggerà con altri sistemi molto ben congegnati. Cioè, praticamente, noi lanceremo su ogni numero un nuovo artista, con quattro articoli, molte tavole, in nero ed a colori e tutto quanto mi ha insegnato l'esperienza di “Zodiac”. Il lancio sarà totale e bene organizzato. La scelta dell'artista sarà totalmente nostra. Sul numero 1 lanceremo Georges Noël.<sup>8</sup>

E riferisce di essere in partenza per Parigi per trattare con la galleria Paul Facchetti in tal senso<sup>9</sup>.

Il 6 ottobre 1960, Alfieri scrive a Marchiori entusiasta: “Il primo numero di ‘Metro’ è una cannonata. Faremo fallire alla prima bordata sia ‘Quadrum’ sia ‘Art International’, vedrà”.<sup>10</sup> Il 10 ottobre aggiorna Marchiori sulle trattative con Lorenzelli:

come avevo previsto, tutto si è accomodato, abbracci, quattrini, promesse e stesura accordo Alfieri-Lorenzelli sulla rivista e sui libri. Anzi, l'eventuale divisione di quote della rivista è annullata. La rivista sarà solo mia e a V. [Valsecchi, n.d.r.] e P. [Pallucchini, n.d.r.] daremo un “conforto”... [...] Per il libro di ARP, appena firmato l'accordo con Arp stesso (ovvero Margherita), Lorenzelli ci aprirà il finanziamento, garantendomi dell'eventuale perdita.<sup>11</sup>

L'11 novembre 1960, mentre “Metro 1 è in stampa”, Alfieri scrive a Marchiori sollecitandolo poiché entro la fine del mese “scriva i due articoli su Schneider e Dubuffet per Metro 2”.<sup>12</sup>

Diffuso a fine 1960, il primo numero vanta un editoriale programmatico in cui Alfieri, con il suo stile inconfondibile si indirizza al “caro lettore” per presentargli la “nuova rivista” connotata da una “insolita indipendenza critica”. Una pubblicazione, *Metro*, che “non segue i tradizionali canoni delle riviste del genere”, “piacevole da leggersi e anche da vedersi” in un giusto “equilibrio tra articoli critici e servizi d'informazione” ma soprattutto una rivista che propone una “consulenza disinteressata” a dispetto delle contrarietà del mercato dell'arte, che vuole aiutare il lettore a meglio orientarsi nel “dedalo delle vicende dell'arte contemporanea” con aggiornamenti ed informazioni che lo aiutino a “formarsi un giudizio non influenzato”. Ciò che viene proposto nella rivista, spiega Alfieri, non è il frutto di logiche commerciali né l'espressione di tendenze o mode del momento, bensì l'esito di una sincera e disinteressata volontà della redazione di presentare opere e artisti scelti dopo attenta riflessione e ricerca, individuati

“viaggiando [...] in Europa e in America, e in ogni altra zona dove avranno rilevanza i fenomeni dell'arte contemporanea”. E per concludere Alfieri dichiara:

Siamo troppo ambiziosi? No: forse, siamo troppo entusiasti di questo nostro tentativo che è probabilmente il primo nella breve storia delle riviste d'arte contemporanea. E ci auguriamo che, se lei vorrà entrare con noi nei misteri non troppo difficili di quest'arte, ne riceverà frutti duraturi, e soprattutto rivivrà con noi l'avventura, quotidiana e imprevedibile, di incontri emozionanti con quelle opere d'arte che ci aiuteranno a vivere il nostro tempo.<sup>13</sup>

L'epopea di *Metro* ha dunque avuto inizio: una storia di carta patinata e inchiostro lunga un decennio, fatta di una sapiente mescolanza di toni da stampa generalista, contenuti impegnati e auspicata trasparenza critica. Obiettivo quest'ultimo che Alfieri intende garantirsi, paradossalmente, facendo appello alla libertà di mercato, agli operatori del settore – come i galleristi – direttamente interessati alla promozione degli artisti, con l'idea probabile di non vincolarsi definitivamente mai a nessuno di essi.<sup>14</sup>

Dall'analisi dei numeri successivi è evidente come il progetto *Metro* fosse – soprattutto nei primi anni – un organismo in costante evoluzione, che rispecchiava, verosimilmente, le vicende e le aspirazioni del suo eclettico direttore responsabile, ma anche, inevitabilmente, lo sviluppo del panorama artistico-culturale di cui la rivista si è occupata nel suo decennio di vita. A prova di ciò basti pensare, ad esempio, al superamento dell'Informale seguito dall'affermazione della cultura pop americana, di cui *Metro* è spesso stata considerata il principale veicolo di diffusione entro i confini italiani.

La prima serie della rivista – che va dal 1960 al 1965 – consta di otto fascicoli. Bruno Alfieri figura come direttore responsabile, mentre il comitato redazionale è costituito da Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini e Marco Valsecchi. Tra i contributori ricorrenti troviamo Eugène Ionesco, Gillo Dorfles, Dore Ashton, Alain Joffroy, Leo Steinberg, Robert Rosenblum e Pierre Restany. Dal punto di vista delle proposte editoriali, questi primi otto numeri sono in continuo divenire. Si rileva sia un costante aggiustamento delle soluzioni grafiche che delle proposte di contenuti. Pensiamo in special modo al succedersi delle rubriche. Già dal primo numero di *Metro* si inaugura ad esempio “Metro-Young”, un contenitore nel quale sono presentati artisti esordienti – in particolar modo ascrivibili alla galleria di Leo Castelli – e che può essere considerato la riproposizione della rubrica “Jeunes Artistes” che arricchiva i primi numeri di *Quadrup*<sup>15</sup>, rivista a suo tempo co-diretta da Alfieri. L'impronta genetica così personale rintracciabile fin dal numero 1 di *Metro* – e che potremo definire come inconfondibile “stile Alfieri” – è facilmente rilevabile nei primi otto numeri del periodico, e si esprime non solo nel

connotato “antiaccademico” dei contributi critici proposti ma anche nella peculiare impostazione grafica scelta, con quel *appeal* “giornalistico” che è la vera cifra distintiva della rivista *Metro*. Un importante elemento di innovazione per questo tipo di editoria a questa altezza cronologica. Come dichiarato esplicitamente da Alfieri nell’editoriale d’esordio, *Metro* è una rivista “piacevole da leggersi e anche da vedersi”.

Gli articoli apparsi nei primi numeri sono caratterizzati da una larga profusione di immagini fotografiche stampate sia a colori che in bianco e nero. Spesso si tratta di riproduzioni di opere d’arte, di grande formato, inedite o presentate al pubblico italiano per la prima volta e proposte a pagina piena, scorniciate, in alcuni casi addirittura stampate “al vivo” [fig. 2], ed accompagnate solo da stringate didascalie che in determinati numeri della rivista vengono accorpate ed isolate, separandole dall’immagine che così può essere fruita senza interferenze [fig. 3]. L’impiego della carta patinata, di una grammatura significativa, contribuisce a dare l’impressione, in alcuni casi, di avere a che fare con riproduzioni fotografiche più vicine a quelle di un catalogo di mostra che a quelle di una rivista militante. Impressione, questa, rafforzata anche dalla tendenza ad accostare, soventemente, foto di dettagli o particolari dell’opera che meglio aiutino ad apprezzare la matericità della stessa.

Ma l’apparato iconografico non si limita in maniera esclusiva a queste riproduzioni di opere d’arte. Una parte significativa è costituita infatti da veri e propri fotoreportage realizzati *ad hoc* per documentare la vita degli artisti ed il loro lavoro. Ed è forse questo uno degli elementi di maggiore innovatività della proposta editoriale di Alfieri. Questa peculiarità della rivista *Metro* non solo è fortemente voluta proprio dal giovane editore e critico che, come riferito a Marchiori nel 1959, parla esplicitamente di articoli “illustrati” con “fotografia d’ambiente”. Si tratta certamente di un’idea del tutto originale di Alfieri che affonda le sue radici in tempi decisamente più precoci. Anche solo con valore simbolico, infatti, fa testo una lettera scritta a Marchiori nel lontano maggio del 1949, quando l’allora ventiduenne Alfieri – critico esordiente a bottega presso la libreria editrice paterna – favoleggiava di creare “una rivista d’arte moderna”, “veramente critica ma non noiosa, elegante e a volte spregiudicata” qualcosa di molto importante, più importante delle solite riviste “tipo ‘The Studio’ o ‘Art News’”. Una rivista “ufficiale” dell’arte moderna “autorevolissima, veramente capace di influire direttamente sul gusto e sugli avvenimenti artistici” ma soprattutto, non un’“antologia più o meno ben raffazzonata di articoli pomposi ed inconcludenti” ma una rivista “bella’ in tutti i sensi” la cui “intonazione tipografica” – riteneva Alfieri – dovesse essere “signorile, ma non snob né ‘pazza’ ”, dotata di “riproduzioni [...] grandi e almeno quattro o sei a colori”. Ogni numero, precisava Alfieri, avrebbe dovuto “contenere anche qualche pezzo estetico” ma soprattutto

“qualche documentario su artisti, con magnifiche foto di quadri, commentate da un testo chiaro e semplice ma suggestivo”. E avanzava anche l’idea di eliminare “quasi completamente la firma sotto gli articoli, onde dare una certa sensazione di fusione alla rivista”.<sup>16</sup> Molte di queste idee giovanili troveranno poi concreta attuazione in *Metro* a partire dal 1960 quando Alfieri, cogliendo quelle che erano le istanze e le modalità dell’editoria internazionale d’arte degli anni cinquanta, propone un modello innovativo per l’Italia in cui un ruolo decisivo è assunto soprattutto dalla fotografia. In particolare va notata, alle soglie degli anni sessanta, la volontà precisa ed esplicita di Alfieri di “illustrare gli articoli con fotografie d’ambiente”, piuttosto che con più convenzionali “riproduzioni di opere d’arte”. In tal senso Alfieri dimostra ancora una volta nella sua carriera di critico-editore una notevole capacità di intuizione e innovazione.

Non che in Italia il fotoservizio sul mondo dell’arte rappresentasse una novità assoluta. Negli anni trenta, fotografie degli artisti – ritratti, visite allo studio, reportage su aste o mostre ma anche scatti privati – avevano cominciato a fare la loro comparsa nei periodici italiani. Pensiamo per esempio alle pagine del settimanale *Omnibus* di Leo Longanesi e del più longevo e blasonato *Almanacco illustrato* di Valentino Bompiani. Nell’immediato dopoguerra, poi, lo sviluppo della stampa illustrata si era fatto esponenziale e diversi rotocalchi di tiratura popolare miravano ad una divulgazione di contenuti intrigante attraverso l’impiego massivo dell’immagine fotografica. Il tutto con estro smaccatamente neorealista, a volte non esente da toni tra il voyeuristico ed il sensazionalistico.<sup>17</sup> Anche il mondo dell’arte veniva rivelato al grande pubblico sulle pagine di periodici come *Epoca*, *Oggi*, *Gente*, *L’Europeo* o il *Tempo*, grazie ad accattivanti foto-racconti, in bianco e nero o a colori, impaginati secondo il fortunato modello narrativo cinematografico alla *Life*.<sup>18</sup> Questo trend proseguirà anche nei primi anni sessanta quando i fotoreportage sulla pubblicistica popolare assumeranno sempre più i caratteri del “paparazzismo” dilagante, anche nel riferire in merito ai fatti artistici.

Nella vicenda editoriale di *Metro*, inedita sembra essere, pertanto, più che altro la scelta di proporre il reportage fotografico ambientato in un prodotto editoriale di settore,<sup>19</sup> oltrepassando le tradizionali barriere che in Italia distinguevano la stampa generalista dall’editoria d’arte specializzata. Per questi particolari contributi visivi, Alfieri si affida ad un gruppo di fotografi d’eccellenza tra i quali troviamo – nel novero dei collaboratori assidui – Ugo Mulas, Virginia Dortch Dorazio, Paolo Monti, Charles Rotmil e Rudolph Burckhardt: un gruppo selezionato di fotografi ricettivi a questo nuovo modo di testimoniare la realtà che si era andato affermando nel corso degli anni cinquanta, in Italia come all’estero, anche per il settore dell’arte. È infatti importante ricordare che la fine degli anni cinquanta è stata in Italia una fase

cruciale per lo sviluppo della fotografia contemporanea e, al contempo, della fotografia artistica.<sup>20</sup> Come è ben noto, infatti, dopo le esperienze delle avanguardie storiche, nel corso dei due conflitti mondiali si era creata in Italia una polarizzazione tra due approcci decisamente differenti al mezzo fotografico, espressione di due opposte visioni della fotografia. Da un lato i cosiddetti fotoamatori, riuniti nei circoli fotografici, certi di recare con sé la palma della sperimentazione artistica della “foto d’arte”.<sup>21</sup> Dall’altra, invece, i fotografi professionisti considerati, talvolta impropriamente, come dei semplici mestieranti, che si limitavano alla documentazione dei fatti di cronaca per testate e agenzie. Da una parte il pittoricismo soggettivista un po’ datato – come sottolineato da Italo Zannier<sup>22</sup>– dei fotografi d’arte; dall’altra la documentazione oggettiva, nuda e cruda, del dato reale dei fotoreporter di testata. Nel secondo dopoguerra e per tutti gli anni cinquanta, progressivamente queste due traiettorie – all’apparenza inconciliabili – saranno destinate ad incontrarsi: sarà proprio dal mondo dei circoli di fotoamatori, infatti, che giungeranno istanze di rinnovamento. Nel corso degli anni sessanta la fotografia realistico-documentaria diventa oggetto di interesse preminente e di sperimentazione. Determinante si rivela certamente lo sviluppo della tecnica fotografica – con l’impiego anche in Italia di attrezzature più maneggevoli e dinamiche – ma anche la diffusione sempre più massiva di tutti i nuovi mezzi di comunicazione: rivoluzioni che pongono delle istanze del tutto inedite anche nel modo di raccontare l’arte attraverso il mezzo fotografico.<sup>23</sup>

Le fotografie proposte da Bruno Alfieri nella rivista *Metro* sovente godono di un loro statuto autonomo e non sono univocamente vincolate al testo con funzione di contrappunto visivo. Anche l’impaginazione scelta, con un particolare uso dei bianchi, dona loro una dignità propria. Si potrebbe parlare di un vero e proprio “stile critico” che predilige il visivo al verbale, sulla falsariga di riviste internazionali di settore come la già menzionata *Art News* ma soprattutto di pubblicazioni più “generaliste” come il più volte citato *magazine* americano *Life* oppure la svizzera *Du*, il britannico *Illustrated* o il francese *Paris Match*.<sup>24</sup> Questo preciso taglio editoriale può essere associato al desiderio di Bruno Alfieri di rivolgersi ad un pubblico più vasto ed eterogeneo possibile, non limitato dunque al gruppo degli addetti ai lavori. “Accattivante e con gusto” è del resto la cifra che Alfieri si è posto come obiettivo per il periodico, che va sfogliato prima ancora che letto.

Nel numero 1 di *Metro*, sono di Ugo Mulas alcuni scatti estemporanei [fig. 4; fig. 5] – tra cui un intenso primo piano di Emilio Vedova ed una foto rubata al premiato Jean Fautrier – proposti a corredo del pezzo *Due domande*, in cui la redazione interpella personalità come Lionello Venturi, André Chastel o Marino Marini in merito alla recente Biennale di Venezia.<sup>25</sup> Come è noto Mulas

nei primissimi anni cinquanta aveva iniziato a fotografare, immortalando i creativi avventori (da Dario Fo a Gianni Dova, da Ennio Morlotti a Dino Buzzati) dello storico Bar Jamaica in via Brera a Milano, locale in cui Mulas stesso – allora studente di giurisprudenza con velleità artistiche – taccuino e matita alla mano era uso recarsi in cerca di ispirazione, e dove aveva poi conosciuto fotografi quali Mario Dondero e Alfa Castaldi. Oltre ad aver collaborato con *L'illustrazione italiana* Mulas aveva lungamente fotografato soggetti architettonici per la rivista *Domus*. Dal 1954 seguiva la Biennale di Venezia realizzando dinamici reportage nel tentativo di restituire la vitalità culturale della laguna durante la *kermesse*, approcciando il mondo dell'arte in modo coinvolgente e nuovo.<sup>26</sup> Mulas è stato uno dei primi fotografi italiani contemporanei a fare il fotogiornalista nell'accezione più attuale e puntuale del termine ed aver colto, al contempo, le contraddizioni di questo mestiere. Ma soprattutto suo grande merito è stato l'aver compreso tra i primi l'esigenza che il mondo dell'arte contemporanea avvertiva di essere narrato. Su *Metro* 7 troviamo un fotoservizio in relazione all'articolo di Giorgio de Marchis sull'opera di Pietro Consagra, *Colloquio col vento* del 1962<sup>27</sup>. In particolare gli scatti pubblicati documentano “nelle successive tappe, la nascita” dell' “importante pezzo realizzato in collaborazione con l'Italsider per la mostra di Spoleto” *Sculture nella città*. Mulas ritrae Consagra nel suo studio romano sulla via Cassia, di fronte al modello a grandezza naturale dell'opera, poi nelle officine degli stabilimenti dell'Italsider di Savona mentre realizza le ultime saldature del pezzo [fig. 6], e ancora con la figlioletta e la moglie Sophie davanti alla scultura finalmente installata a Spoleto [fig. 7]. Mulas fotografa infine l'opera nel “muto colloquio” con i passanti e contro il profilo notturno della città umbra.<sup>28</sup>

Discorso affine può essere fatto per un altro collaboratore della prima serie di *Metro*: il piemontese Paolo Monti. Attivo come fotoamatore a Venezia nell'immediato dopoguerra – dove aveva co-fondato il famoso Circolo Fotografico *La Gondola* – a partire dagli anni cinquanta si era votato al professionismo collaborando con riviste di architettura e design. Quest'impegno era culminato poi nella sua collaborazione con la X Triennale di Milano, la stessa edizione nella quale Bruno Alfieri fu chiamato a ricoprire l'incarico di ufficio stampa. Monti è stato, proprio come Mulas, uno dei protagonisti del rinnovamento della fotografia italiana del secondo dopoguerra ed uno dei maggiori fautori di quel progressivo avvicinamento del mondo dell'arte all'universo fotografico e viceversa. Quella di Monti è certamente anche fotografia come documento e veicolo dell'opera d'arte, ma è, soprattutto, narrazione dell'artista in dialettica con il contributo critico. In *Metro* 2 sono proposti due reportage ambientati di Monti. Il primo è dedicato a Gerard Schneider, a suggello del testo di Giuseppe Marchiori *Schneider Rue*



Armand-Moisant<sup>29</sup>. L'artista è immortalato tra totali e piani americani all'interno del suo atelier, in azione mentre dipinge o di fronte alle sue opere [fig. 8; fig. 9]. Queste immagini in bianco e nero, impaginate in modo efficace, preludono alla consistente riproduzione a colori di opere d'arte a pagina unica – a supporto del successivo testo di Marcel Brion – ove è possibile apprezzare anche la matericità del lavoro di Schneider. Sempre su *Metro 2*, Paolo Monti racconta al lettore attraverso i suoi scatti l'universo del *personage Dubuffet* all'interno di un altro articolo a firma di Marchiori [fig. 10; fig. 11; fig. 12]. Anche in questo caso, come in precedenza, Monti mette in scena Dubuffet al lavoro, ma anche all'interno del suo ambiente domestico.<sup>30</sup>

Charles Rotmil, francese naturalizzato americano, lungamente fotografo di scena per il Living Theater e attivo nel panorama newyorkese anni sessanta, era legato invece alla Galleria Leo Castelli.<sup>31</sup> Per *Metro* fotografa con una drammaturgia impeccabile il reportage dedicato all'emergente Edward Higgings che accompagna l'intervista firmata da Georgine Oeri<sup>32</sup> nella rubrica "Metro-Young No.2".<sup>33</sup> È lo stesso Alfieri, in uno scambio epistolare con Leo Castelli, a fare esplicito riferimento tanto alla formula delle domande-risposte per il testo di presentazione di Higgings in *Metro 1*, quanto a suggerire il tipo di apparato fotografico da affiancare: non solo immagini di opere dell'artista ma anche fotografie di Higgings prese "nel suo studio" piuttosto che "per strada o altrove".<sup>34</sup> Veniamo così introdotti nell'atelier del giovane scultore americano gradualmente: dopo un totale dell'esterno dell'edificio industriale dismesso in cui si trova il *loft*, ecco Higgings in un campo medio, affacciato alla finestra del secondo piano [fig. 13; fig. 14]. Siamo quindi trasportati all'interno dello studio con un mezzo primo piano ed un ritratto in primissimo piano [fig. 15; fig. 16]. Nelle pagine successive alcune foto – dettagli di materiali e strumenti – ci aiutano a visualizzare l'ambiente di lavoro di Higgings. Non mancano poi una serie di scatti in cui le opere del giovane artista americano sono scorciate all'interno dell'atelier [fig. 17; fig. 18], oltre a riproduzioni di sue opere presenti nella galleria di Castelli o in altre collezioni private. Prima di congedarsi dallo scultore del South Carolina, Rotmil non manca di ritrarlo nella quotidianità della sua casa-studio insieme alla moglie Gretchen: ed è proprio uno scorcio domestico della coppia, tra bagno e cucina, catturato dalla finestra, a chiudere il fotoservizio [fig. 19; fig. 20]. Interessante notare che il reportage fotografico si snoda con una sua intrinseca indipendenza dall'intervista di Oeri, tutta incentrata sugli aspetti procedurali ed ideativi delle sculture di Higgings. Non è perciò un commento visivo, quanto un contrappunto indipendente al contributo critico. Una *tranche-de-vie* in bianco e nero, con un proprio statuto autonomo.

Decisamente godibile è anche il reportage fotografico di Virginia Dortch che risponde perfettamente all'idea di Alfieri di una rivista per niente seria,

anche se seria, capace di restituire con freschezza l'attualità del mondo dell'arte. Dortch, con un piglio quasi neorealista, pedina con la macchina fotografica la "dolce vita" romana degli artisti soliti frequentare, sotto il "solleone", il "Caffè Rosati"<sup>35</sup> di Piazza del Popolo a Roma [fig. 21; fig. 22]: la stessa *bohème* commentata in giocose didascalie dalla redazione (verosimilmente testi dello stesso Alfieri). Virginia Dortch, moglie di Piero Dorazio – amico di lunga data di Alfieri – laureata in storia dell'arte alla Columbia University, è stata artista lei stessa (la sua installazione *Fantastic Village* era stata proposta al Parco Sempione per la Triennale di Milano nel 1953) con la passione per la fotografia. Nel 1969 curerà per le Edizioni Alfieri un fotolibro dedicato a Giacomo Balla.<sup>36</sup> Dortch non è perciò una fotoreporter con tutti i crismi e la sua è piuttosto la prospettiva dell'*insider*. Virginia Dortch Dorazio fotografa chi conosce e la riconosce: gli amici "artisti romani" che hanno lasciato libere le "seggioline" del caffè "nel primo meriggio" o che vi fanno ritorno il mattino presto di gran lena: Nino Franchina e Afro, Michele Cascella, Achille Perilli e Mimmo Rotella. Sempre Dortch Dorazio in *Metro* 4/5, con la sua presenza discreta, documenta nell'agosto 1961 l'incontro amichevole tra lo scultore Marino Marini e lo scrittore di *Tropico del Cancro* Henry Miller, colti in un momento di vicendevole conoscenza [fig. 23].<sup>37</sup>

Quella dell'*insider* come narratore visivo è una scelta interessante, che risponde all'idea di Alfieri di offrire al lettore di *Metro* un'immagine intima e ravvicinata dell'artista: inedita e personale, con una componente di lieve mondanità intellettuale. Non stupisce allora che il fotoreportage di Paolo Monti che accompagna il testo di Marco Valsecchi *Visita a Ben Nicholson* in *Metro* 1,<sup>38</sup> sia arricchito da alcuni scatti privati ad opera di Felicita Vogler, moglie dell'artista nonché fotografa lei stessa: dalla foto del grosso gatto in braccio a Nicholson nella loro casa di Ascona, agli scatti realizzati nelle "antiche chiese italiane", estratti dall'album di famiglia, souvenir di passate incursioni nel Bel Paese [fig. 24]. A contrappunto delle pregiate riproduzioni a colori di grande formato delle opere dell'artista, troviamo poi fotografie di dettagli e particolari dello studio dell'artista scattati dalla consorte: forme, oggetti, biglietti con annotazioni, schizzi, riferimenti visivi atti a far luce sulla prassi artistica seguita nel creare.

Osservando questi fotoservizi, non si può non rilevare come gli artisti afferenti all'arcipelago informale e post-informale siano fotografati in una prospettiva che potremo definire anti-eroica, colti spesso nel quotidiano, non solo nel loro atelier ma anche in famiglia. Ma soprattutto sovente sono colti nel pieno del gesto creativo, richiamando alla natura procedurale del loro approccio. Per contro, invece, un altro tipo di trattamento parrebbe riservato agli artisti della cosiddetta Pop Art che non vengono presentati con lo stesso approccio narrativo alle loro vite: essi preferiscono infatti farsi riprendere in modo

decisamente icastico. Pensiamo all'esempio di Robert Rauschenberg ritratto letteralmente raggomitolato su sé stesso, accanto al suo *combine-painting Monogram* (1955-59) [fig. 25]. O a Jasper Johns immortalato nello scatto di Ed Meneeley che introduce lo scritto di Leo Steinberg in *Metro* 4/5 [fig. 26] e che ce lo mostra sorridente col ciuffo brillantinato, come uno studente nell'annuario del *college*. Gli artisti della Pop Art del resto costruiranno da soli la loro immagine ed avranno un controllo molto preciso dei mass media, che diventeranno *medium* e contenuto del loro operare. In tal senso, essi metteranno ben presto in crisi il ruolo stesso sia della fotografia che del fotografo in campo artistico. Così lo stesso Ugo Mulas riferirà in merito all'impatto sulla sua ricerca fotografica dell'incontro con Andy Warhol – presente per la prima volta alla Biennale di Venezia nel 1964 – e con il suo lavoro:

Warhol è sicuramente riuscito a mettere in crisi le mie idee sulla fotografia, quello che pensavo del cinema, e in fondo i miei rapporti con la pittura, soprattutto con i suoi lavori cinematografici, quelli che presentano solo una serie di ritratti. [...] Warhol usa la proprietà della macchina senza aggiungere nulla, nessun movimento di montaggio o di costruzione. E lo stesso vale per la capacità di Warhol di utilizzare la fotografia e di appropriarsi di immagini non sue. Il che significa aver capito che non c'è bisogno di fare fotografie documento quando siamo tutto il giorno subissati da immagini del genere, non c'è bisogno di mettersi a fotografare l'incendio, l'incidente d'auto, i fiori, la bellezza legata alla morte di Marilyn oppure la follia della sedia elettrica quando esistono già migliaia di esempi significativi sui giornali, nei reportages. È già opera creativa lo scegliere fra queste immagini quella che a te è più utile, che è più significativa per il tuo discorso. Prendi queste foto già esistenti, e arrivi elaborandole a una tua verità. Fra il lavoro di Warhol e le fotografie di cui si serve, in fondo, c'è la stessa distanza che c'è fra il dipinto di un impressionista e il luogo lungo la Senna che gli è servito da motivo. Con la differenza che oggi la Senna ci è più familiare attraverso foto e films che non per se stessa: questo mi pare sia il senso delle operazioni dei pop americani e di Warhol in particolare.<sup>39</sup>

La stagione delle *Verifiche* non tarderà ad arrivare per Mulas ed anche per la rivista *Metro* cambiamenti sono inevitabilmente imminenti: rivoluzioni che pongono delle istanze del tutto inedite nel modo di raccontare l'arte attraverso il mezzo fotografico. Con la fine degli anni sessanta si assisterà ad un brusco cambio di tendenza anche in Italia e saranno gli artisti delle Neoavanguardie ad impossessarsi del mezzo fotografico personalmente, per le loro sperimentazioni artistiche.<sup>40</sup>

Nel 1964 *Metro* non viene editata. Ritorna l'anno successivo con un formato più piccolo e snello, ma soprattutto con un diverso assetto redazionale. Nel biennio 1965-1967 si assiste ad una fase di transizione della rivista, con i quattro numeri dal 9 al 12, quella che potremo definire una "serie intermedia".

Se Alfieri rimane il direttore responsabile, il primo comitato di redazione è sciolto e momentaneamente non sostituito. Non appaiono le rubriche precedentemente menzionate e gli articoli sono presentati senza soluzione di continuità. I temi sono molto eterogenei, ricalcando sovente interessi di altre pubblicazioni di Alfieri in corso: design automobilistico, architettura, fotografia, urbanistica. Anche la pubblicità in questa fase appare ridimensionata e i testi sono prevalentemente in lingua italiana.

La terza ed ultima fase, la cosiddetta “nuova serie”, con i numeri dal 13 al 17, viene editata dal 1968 fino al 1970. Insieme ad Alfieri nel comitato direttivo troviamo lo storico Giulio Carlo Argan e l'esperto di estetica e critico d'arte triestino Gillo Dorfles. Tra i collaboratori figurano, tra gli altri, Leo Steinberg, Pierre Restany, Alain Jouffroy, Georgine Oeri, Lea Vergine, Alberto Boatto, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dore Ashton, Nello Ponente, Germano Celant, Achille Bonito Oliva e Maurizio Calvesi. La fotografia invece è affidata a Gianni Berengo Gardin. Si assiste nel complesso a dei cambiamenti anche importanti, non da ultimo l'introduzione di un nuovo formato rettangolare allungato e orizzontale, nonché di una diversa finitura della rivista: rilegato in brossura, ogni fascicolo è inoltre decisamente più corposo. È da notare che la parte testuale diventa decisamente preponderante rispetto ai numeri precedenti. Ad alcuni saggi “prima maniera”, corredati di ampio apparato iconografico, se ne alternano però altri di solo testo, con articoli molto densi e strutturati, di taglio smaccatamente più scientifico, nel quale le immagini hanno un ruolo modestissimo e sovente meramente strumentale. Questa nuova versione di *Metro*, redatta quasi esclusivamente in italiano, ci appare decisamente sbilanciata verso un approccio più accademico e teorico, perdendo di fatto quel peculiare “sapore giornalistico” e di attualità degli esordi.

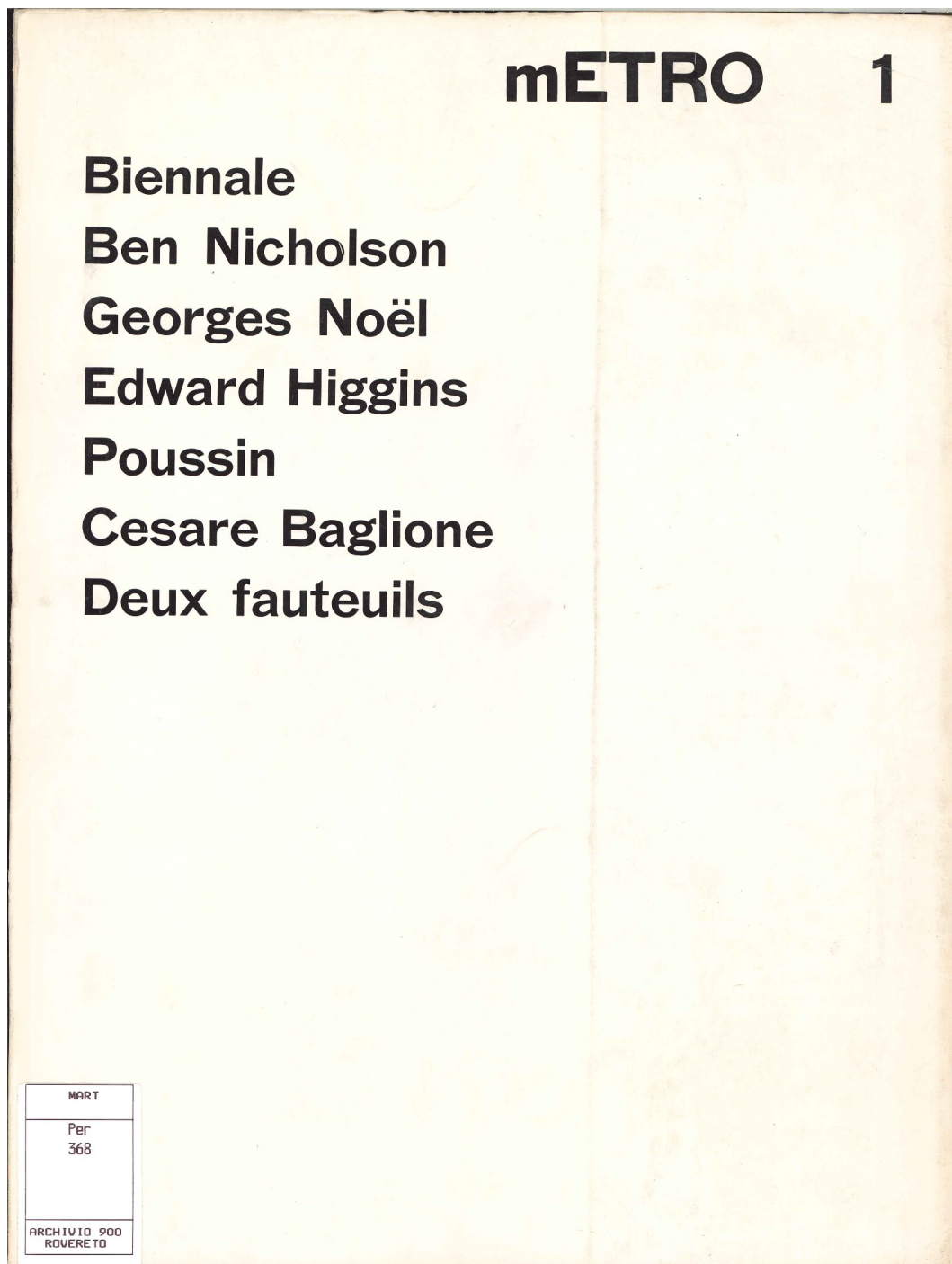
La nuova identità data da Bruno Alfieri alla rivista testimonia come il modello pensato alla fine degli anni cinquanta – con un formato lussuoso, molte riproduzioni fotografiche, ricco di informazioni *à la page*, e con una volontà di aggiornamento internazionale – sia entrato sostanzialmente in crisi. Il Sessantotto e il mutamento del dibattito artistico in Italia stanno trasformando anche gli orizzonti dell'editoria d'arte italiana, ora coinvolta in un'agone politico sul ruolo e l'utilità dell'arte e sul contributo degli artisti alla causa politica. La “nuova serie” proposta da Alfieri si rivela così, più che altro, una formula di aggiornamento ai tempi, destinata però a fallire per molte ragioni: diverso era stato l'approccio dell'editore all'arte, diversa la sua estrazione politica, come abbiamo visto, diversa la storia stessa dell'intellettuale. Contestualmente alla conclusione della parabola di *Metro* si apriva in Italia un periodo di editoria di settore e di nicchia, dominata dal dibattito critico imperante, dai toni *engagé*, e probabilmente dalle minori tirature e dagli introiti ridotti. Degna erede di *Metro*, ma per molti aspetti assai

diversa, sarà soltanto la rivista *Data* che tragherà l'editoria di periodici d'arte italiani verso gli anni ottanta. Anni nei quali il modello e l'anima più commerciale di *Metro* si ritroverà solo in riviste di indubbio successo come *Flash Art*. Casi nei quali alla cosiddetta fotografia informazionale e documentaria si sostituisce una fotografia analitica, metalinguistica, creata dagli artisti per veicolare la loro poetica.

## TAVOLE

- 1 Copertina di *Metro*, 1 (1960).
- 2 In senso orario, da sinistra a destra: George Noël, *Encre*, 1959; George Noël, *Encre*, 1960; George Noël, *Encre*, 1960. Da *Metro*, 1 (1960): 62.
- 3 Riproduzione a colori di un'opera di George Noël. Da *Metro*, 1 (1960): 62.
- 4 Ugo Mulas, Ospiti al Caffè Florian durante la Biennale 1960, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 8.
- 5 Ugo Mulas, Emilio Vedova durante la Biennale del 1960, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 9.
- 6 Ugo Mulas, Pietro Consagra negli stabilimenti Italsider per l'opera *Colloquio col vento* (1962), due fotografie b/n. Da *Metro*, 7 (1962): 32.
- 7 Ugo Mulas, Pietro Consagra a Spoleto con la famiglia per la mostra *Sculture nella città*, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 7 (1962): 33.
- 8 Paolo Monti, Gérard Schneider nel suo studio in rue Armand-Moisant a Parigi, quattro fotografie b/n. Da *Metro*, 2 (1961): 6.
- 9 Paolo Monti, Schneider nel suo studio in rue Armand-Moisant a Parigi, fotografia b/n. Da *Metro*, 2 (1961): 8.
- 10 Paolo Monti, Ritratto di Jean Dubuffet, fotografia b/n. Da *Metro*, 2 (1960): 23.
- 11 Paolo Monti, Jean Dubuffet nell'atelier della sua casa di Vence, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 2 (1960): 26.
- 12 Paolo Monti, Jean Dubuffet nell'atelier della sua casa di Vence, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 2 (1960): 27.
- 13 Charles Rotmil, L'atelier di Edward Higgins, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 74.
- 14 Charles Rotmil, L'atelier di Edward Higgins, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 75.

- 15 Charles Rotmil, Edward Higgings nella sua casa-studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 76.
- 16 Charles Rotmil, Edward Higgings nella sua casa-studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 77.
- 17 Charles Rotmil, Alcune sculture di Edward Higgings nella sua casa-studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 78.
- 18 Charles Rotmil, Alcune sculture di Edward Higgings nella sua casa-studio, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 79.
- 19 Charles Rotmil, Edward e Gretchen Higgings nella casa-studio dell'artista, due fotografie b/n in *Metro*, 1 (1960): 88.
- 20 Charles Rotmil, Edward e Gretchen Higgings nella casa-studio dell'artista, fotografia b/n in *Metro*, 1 (1960): 89.
- 21 Virginia Dortch, Artisti a Piazza del Popolo presso il Caffè Rosati a Roma, fotografia b/n. Da *Metro* 1 (1960): 105.
- 22 Virginia Dortch, Artisti riuniti al Caffè Rosati in Piazza del Popolo a Roma, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 108-109.
- 23 Virginia Dortch, Lo scultore Marino Marini e lo scrittore Henry Miller, fotografia b/n. Da *Metro*, 4/5 (1962): 129.
- 24 Felicita Vogler, Ben Nicholson nella sua casa di Ascona, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 18.
- 25 Robert Rauschenberg nel suo studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 4/5 (1962): 32.
- 26 Ed Meneeley, Jasper Johns, fotografia in b/n. Da *Metro*, 4/5 (1962): 96.



1 Copertina di *Metro*, 1 (1960).





17

17. « Encre » (1959). Stockholm, coll. Th. Arhenberg. 18. « Encre » (1960). Nantes, coll. Bourgeat. 19. « Encre » (1960). Paris, coll. Paul Facchetti. 20. « Palimpseste doré, n° 501 » (1960). Paris, coll. Bedard. 21. « Sable pâle » (1960). Paris, coll. Paul Facchetti. 22. « Palimpseste effacé » (1960). New York, coll. Howard.



18



19

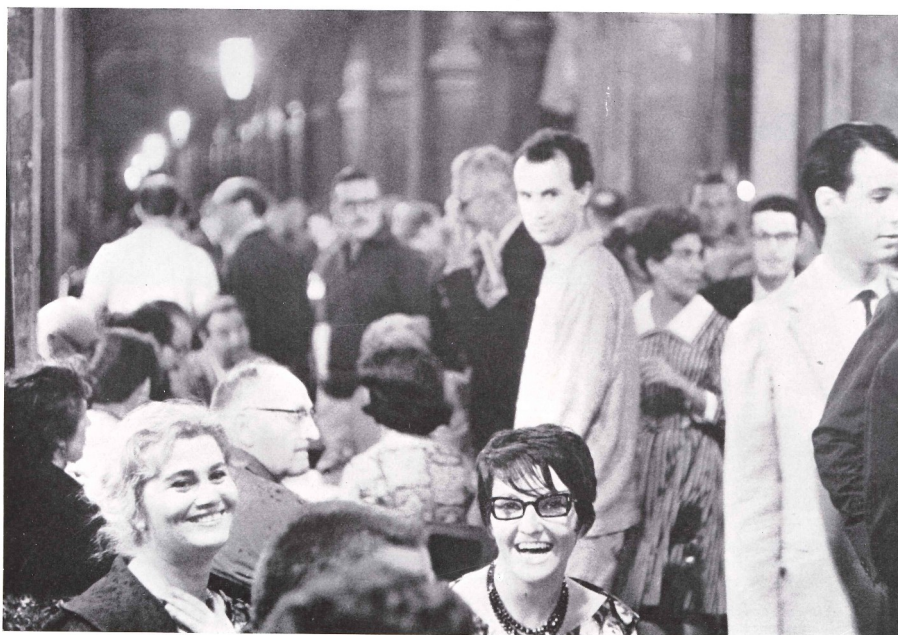
2 In senso orario, da sinistra a destra: George Noël, *Encre*, 1959; George Noël, *Encre*, 1960; George Noël, *Encre*, 1960. Da *Metro*, 1 (1960): 62.



88

*New York, coll. James Lard*

3 Riproduzione a colori di un'opera di George Noël. Da *Metro*, 1 (1960): 62.



Biennale 1960. Caffè Florian.

UGO MULAS

## Two Questions

**METRO.** - *This year the Venice Biennale abandoned the old scheme of the exhibition-salon for a more selective exhibition of artists. What do you think of this change?*

**VENTURI.** - The Venice Biennale is valuable for its international character, for the competition between nations producing painting and sculpture. The Italian pavilion, therefore, cannot contain the bulk of the work done in Italy as does the Rome Quadriennale, but only a choice of the artists who show well with respect to the foreign pavilions.

I therefore consider it quite fortunate that the 1960 Biennale showed a few carefully chosen artists and assigned a room to each of them so that their work might be understood in its entirety.

Connoisseurs and the informed public easily understood and enjoyed the highest levels of painting and sculpture in Italy.

No one expects perfection, and a selecting committee least of all. Ne-

vertheless, considering the situation - some artists willing to exhibit, others not, the understandable need to rotate, and even extra-artistic pressures - the selecting committee did well, as well as could be done. The exhibits of past works were well chosen, but carried out as an improvisation without adequate preparation, except in the case of Birolli. The foreign pavilions presented artists of considerable standing, such as Kline, Hartung, Bissier, Pasmore, and many others; but they often lack the homogeneity one expects. True, the various nations have the exclusive responsibility for their respective pavilions and can send what they like to Venice; but it should be possible for the Biennale to carry out some kind of diplomatic action towards an agreement in principle.

**LONGHI.** - I can't even agree with the phrasing of the question. In none of its previous exhibits, and even less so in any of the post-war exhibits, has the Biennale ever pretended to be a « Salon » exhibit: it, too, moved towards a solution, and did so not only without any bias against any of the « tendencies », but even from within each of the movements. Bad

choices have been made, of course, some of them « howlers », but no one went so far as to reserve the privilege of being exhibited to a single group (except in two or three cases - which proves the rule) as is now happening, with the result of falsifying the real historical situation. Try to imagine a comprehensive exhibit in Paris between 1910 and 1920, an exhibit showing only the cubists, the futurists, the expressionists, and the dadaists, leaving out Bonnard, Vuillard, Marquet, and perhaps even Matisse. Unthinkable! Or, to give a much more recent and concrete example: in the exhibit of contemporary Italian sculpture held this year at the Rodin Museum in Paris - an exhibit, one notes, organized by the Venice Biennale - there is, of course, no lack of the work of Lardera, Somami, the Vianis, Consagra, Mirko, etc. Nor do we fail to see Brogini, Manzi, Marini, Mascherini, Fazzini, Perez, and others. I don't say that this would have been my choice; but here we have an obvious case of two different standards in two exhibits held under the auspices of the same organization.

The pejorative formula of the « Salon » - exhibit could even be twisted against its critics by observing that since we can hardly believe that a

culturally modest nation like Italy should harbour thirty «abstract» artists of proved value — for this is the number of artists exhibiting at the Biennale — it is quite clear that the selection was not made at the «highest level», but only on the basis of a bias towards a particular tendency; and that it is really the XXX Biennale which is the «Salon» exhibit of abstract art. And of the artists on display I, for one, would have selected no more than ten; nor could I even name or explain the reason for those I had left out. But nobody has asked me.

CHASTEL. - I would like to accentuate the selection.

MARINI. - Considering the great confusion of past years, the changes effected this year have undoubtedly proved to be more in keeping with the severe selection made by the exhibition. The Biennale is no fair, and the severe selection made by the exhibitors was not only commendable but also a duty. One need only compare the better foreign pavilions: England, France, and the United States, where there are hardly a dozen exhibitors. While one understands the advisability for Italy, as host country, to be more generous with its invitations, it cannot, owing to the seriousness of the contributions made by other nations, afford to create a confusion of exhibitors.

This new system, of course, makes the duties of the selecting committee even more difficult. Therefore, the greatest care will have to be taken in selecting the jury, so that true artists are not passed over for those who are not.

METRO. - What would you suggest to make future Biennale exhibits more efficient?

VENTURI. - How can we improve the Biennale? By choosing the organizers only on the basis of their competence and then encouraging them to resist firmly all political, union, regional, etc. pressures, and to pay homage to the quality of art alone, and to nothing else.

LONGHI. - In a way, I already answered this question publicly more than two years ago when I resigned from the Biennale board, having predicted things which actually came about later on. The Biennale can only be saved if it manages to free itself from the toils of its own bureaucracy; and from what we hear we can only expect the worst in this respect; things are bound to get worse. Such a structure, in other words,

can in no way improve the Biennale, not even in the technical-executive field; and the most important of these improvements would be not that of the artists, who are, after all, what they are, but that of the critics, whose duty it is to make the selections; that is, we should make a more careful selection of the experts charged with carrying on the work even in «a sea of troubles», with all the dangers of inevitable and, therefore, pardonable errors.

CHASTEL. - Abolition of all prizes.

MARINI. - Which all adds up to the same thing: only true works of art should be on exhibit, and not the many and ephemeral creatures of the latest fad.

Now that the 1960 Venice Biennale has come to a close, Metro thought it might be worthwhile to put two questions regarding the revision of the technique of exhibiting this year. These questions were submitted to a number of well-known figures in criticism and art. But with the arrival of the first answers, the Italian papers reported the nomination of a new Biennale president, Prof. Italo

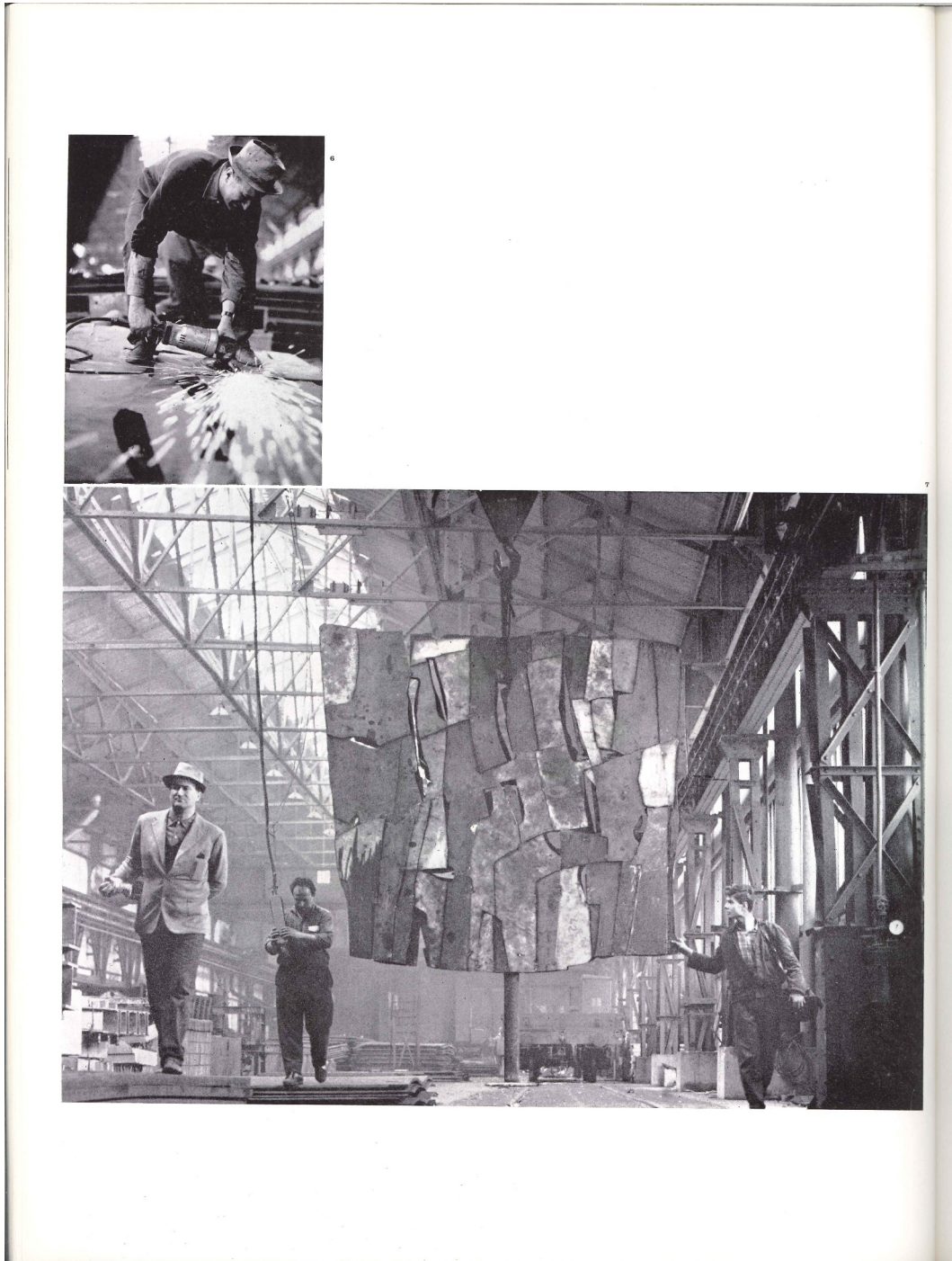
Siciliano. Professor Siciliano is to replace the temporary director, who had been called to «normalize» the activities of the Biennale on a cultural basis, a basis which gave its first fruits with the 1960 Biennale (of the persons questioned only Roberto Longhi disagreed with this). Well-known Italian critics had collaborated with the temporary director of the Biennale, Giovanni Ponti, in order to give the Venetian organization a new, modern, and simplified structure. A new statute, of course, would have had to be drawn up to definitely guarantee this situation, and, accordingly, one was submitted to the Italian Parliament. But the nomination of Professor Siciliano to the presidency «normalizes» the problem of directorship («normalize» is a verb with a thousand of meanings), but perhaps indefinitely postpones a discussion of the «cultural» statute in which all qualified circles in Italy and all over the world are vitally interested. Who is Professor Siciliano? What are his plans? Metro hopes that Professor Siciliano, the president of the Biennale, will take up work where the temporary director Ponti left off, follows up the statute, and call for the collaboration of all competent figures in modern art, both Italian and foreign.

Biennale 1960: Emilio Vedova

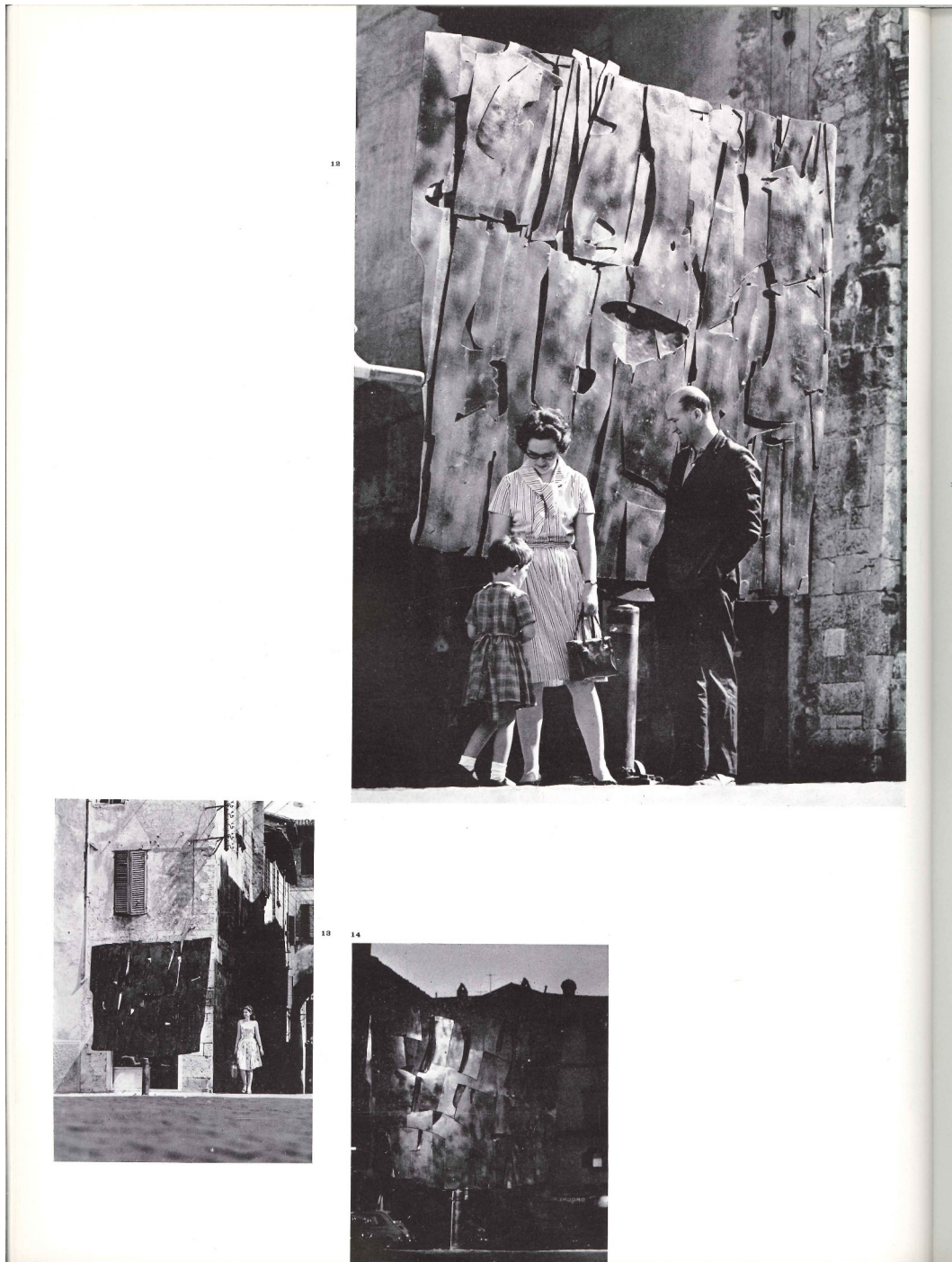
UGO MULAS 9



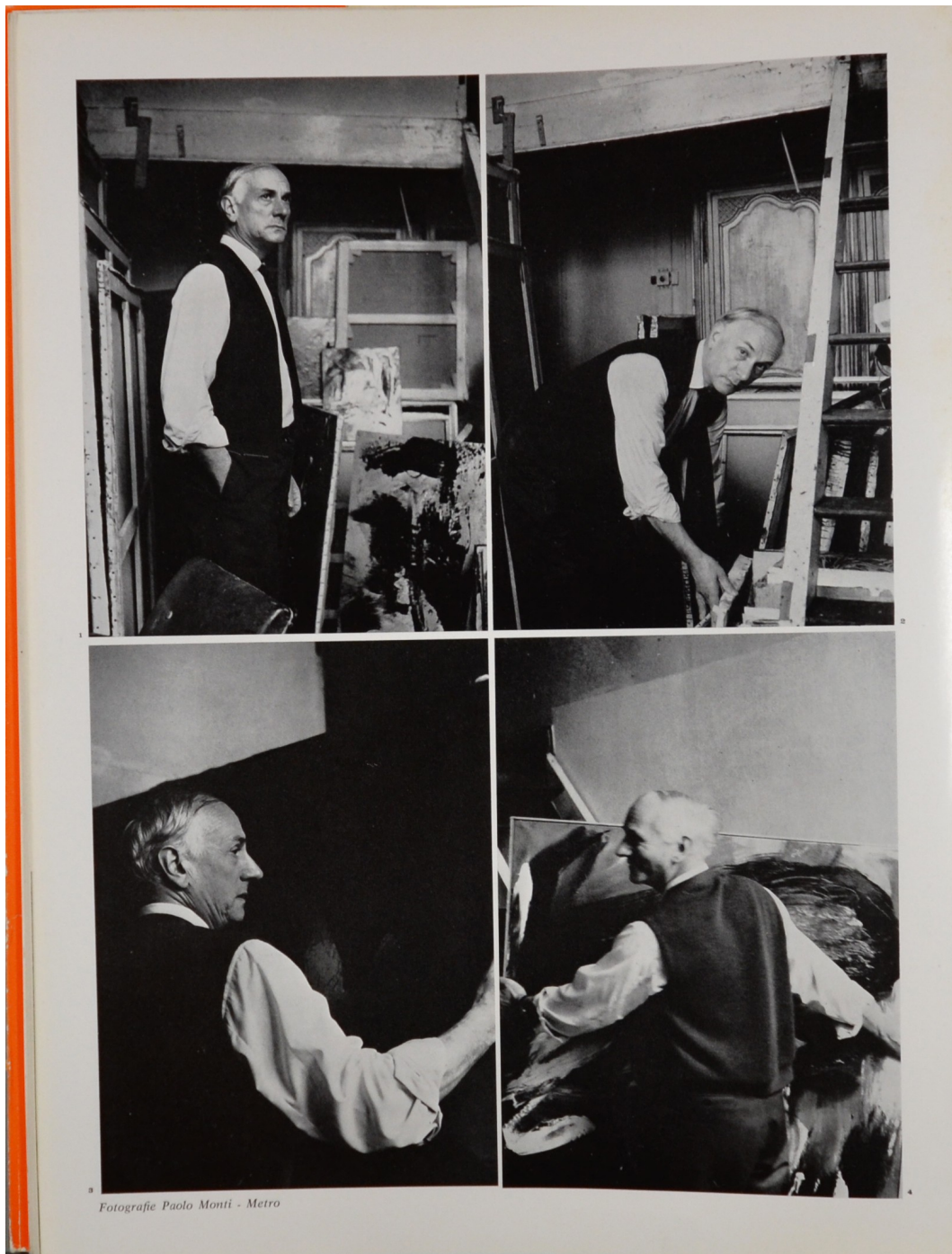
5 Ugo Mulas, Emilio Vedova durante la Biennale del 1960, fotografia b/n. Da Metro, 1 (1960): 9.



6 Ugo Mulas, Pietro Consagra negli stabilimenti Italsider per l'opera *Colloquio col vento* (1962), due fotografie b/n. Da *Metro*, 7 (1962): 32.



7 Ugo Mulas, Pietro Consagra a Spoleto con la famiglia per la mostra *Sculture nella città*, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 7 (1962): 33.



8 Paolo Monti, Gérard Schneider nel suo studio in rue Armand-Moisant a Parigi, quattro fotografie b/n. Da *Metro*, 2 (1961): 6.



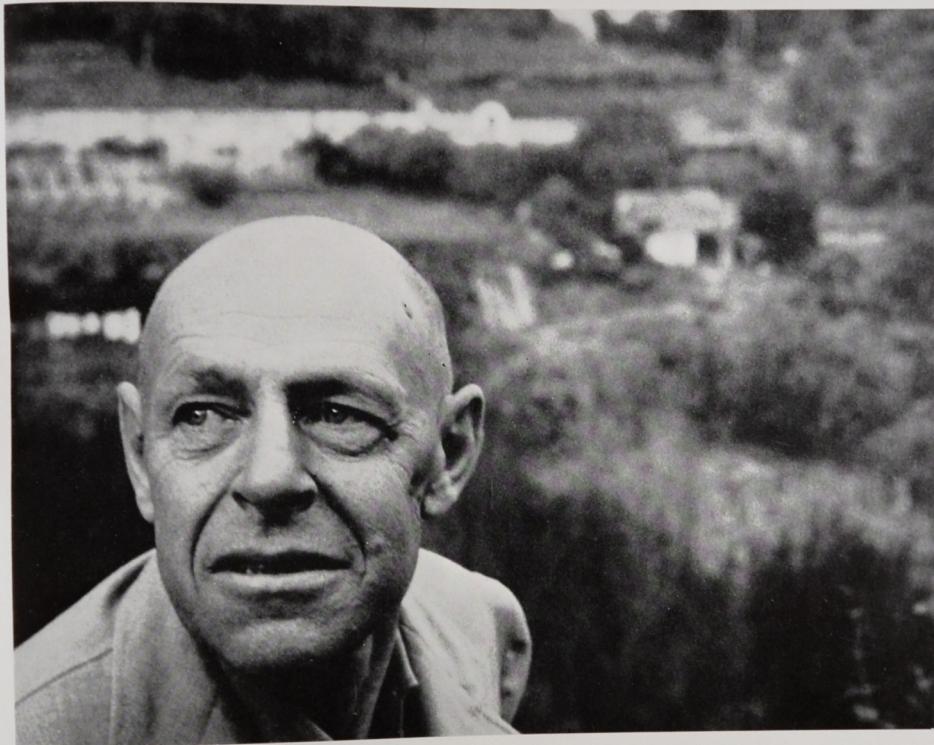
1-5. Gérard Schneider nel suo studio di Rue Armand - Moisant.  
6. Peinture 162 x 130 (1960). New York, Kootz Gallery. 7. Peinture  
114 x 146 (1960). New York, Kootz Gallery. 8. Peinture 85 D (1960).  
New York, Kootz Gallery. 9. Peinture 1'50" x 2'20" (1960). New  
York, Kootz Gallery. 10. Peinture 97 x 130 (1960). New York, Kootz  
Gallery. 11. Gérard Schneider.



9 Paolo Monti, Schneider nel suo studio in rue Armand-Moisant a Parigi,  
fotografia b/n. Da *Metro*, 2 (1961): 8.



## Il personaggio Dubuffet

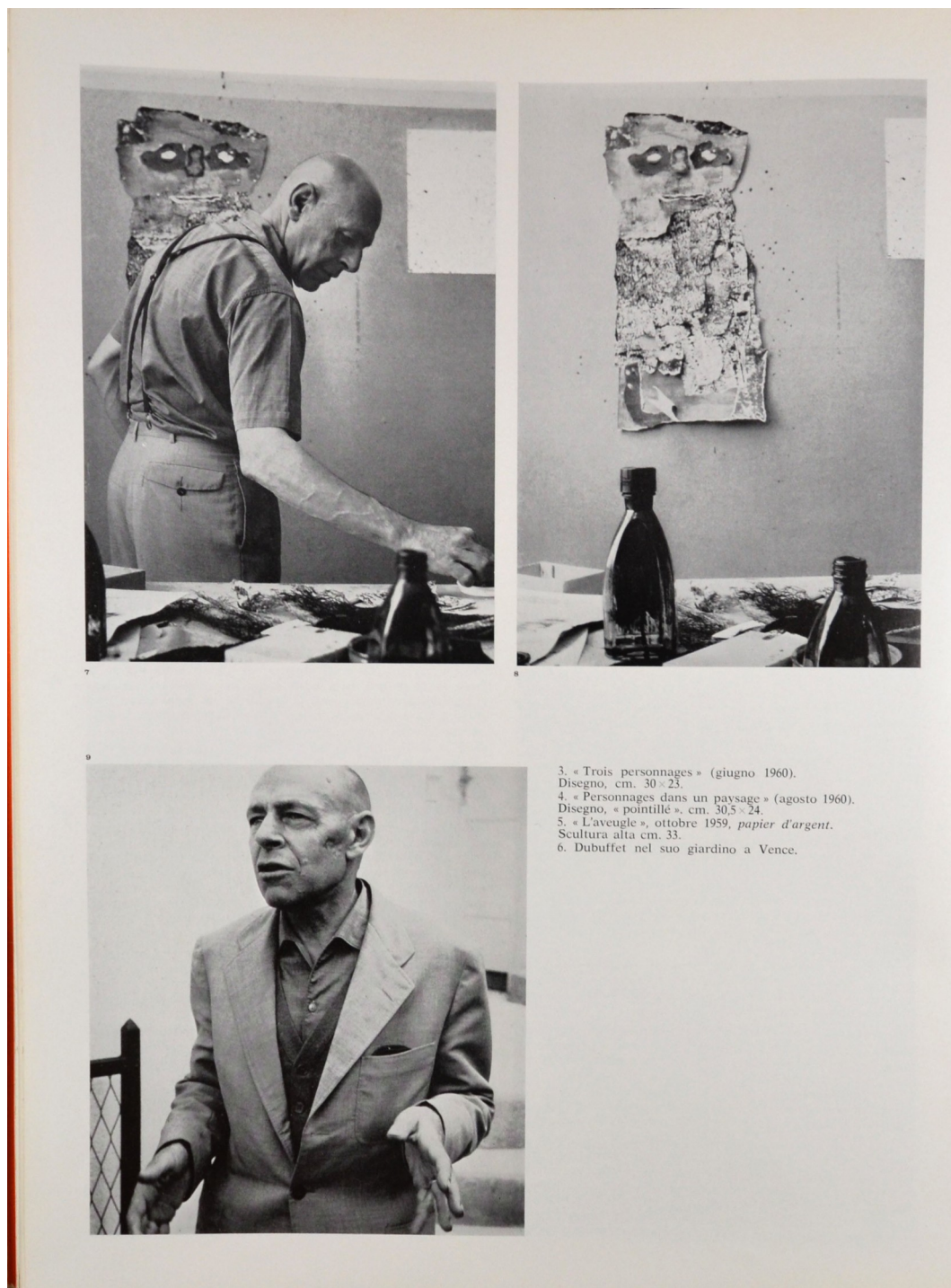


23

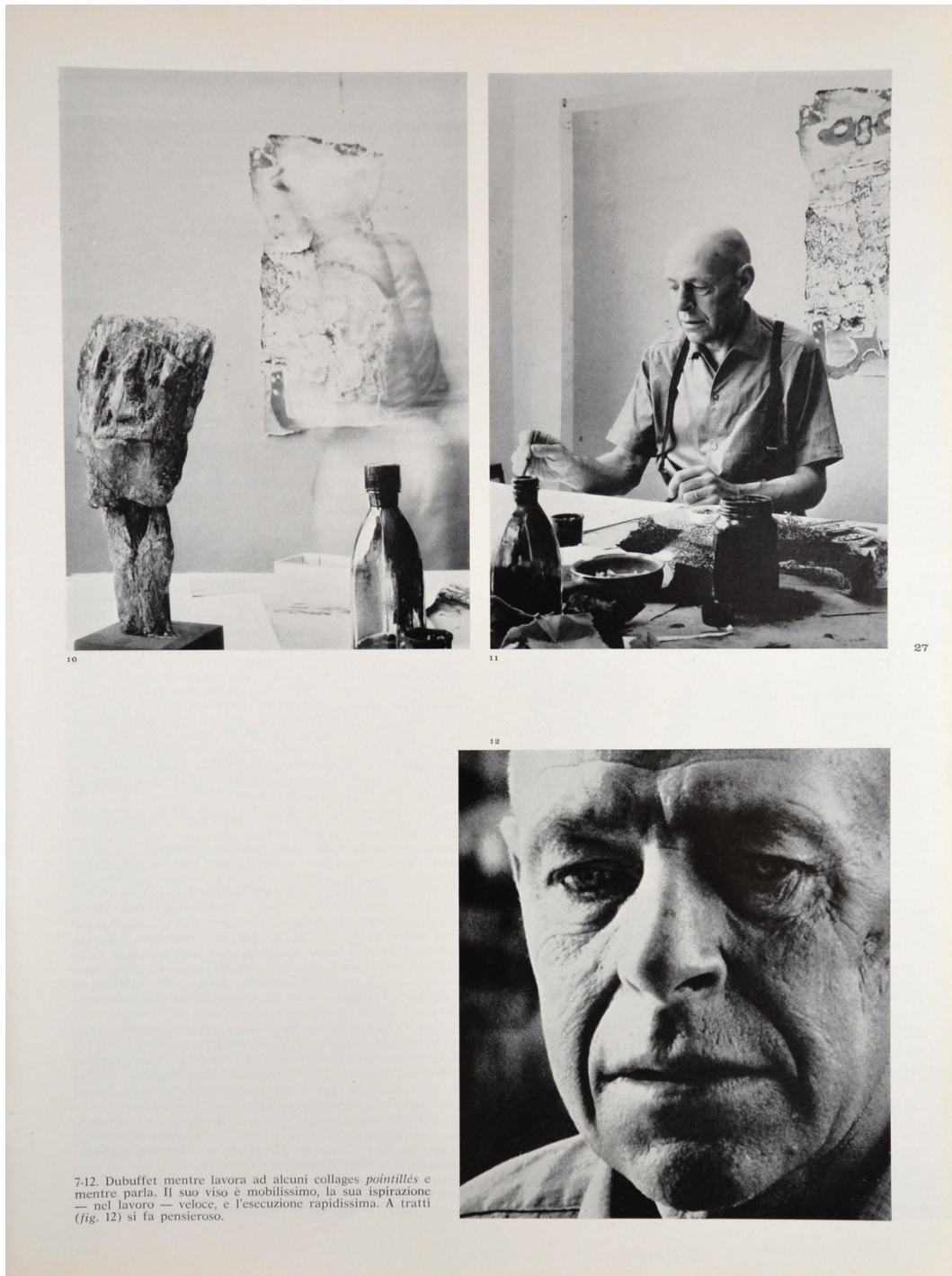
Giuseppe Marchiori

Visita a Dubuffet

A Visit to Dubuffet



11 Paolo Monti, Jean Dubuffet nell'atelier della sua casa di Vence, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 2 (1960): 26.



12 Paolo Monti, Jean Dubuffet nell'atelier della sua casa di Vence, tre fotografie b/n. Da *Metro*, 2 (1960): 27.



1

CHARLES ROTMIL

Metro-Youngs No. 2.

## Edward Higgins

*Georgine Oeri:*

*The young man before me, about 30 years of age, is quiet, his expression stern, the forehead obstinate. The face, the whole body seem to be filled with his purpose. His motions are sure and graceful like an animal's, although he is, at this moment, convinced of his clumsiness. We are surrounded by some of his sculptures. They, too, on his presence, resemble animals, as though they were guarding him. For a second I feel suspended in a primordial situation among self-contained, ageless creatures, I find myself speaking out loud.*

How did you start?  
(meaning: how did you manage to engender this progeny?).

A : I get these ideas and the next thing I know I am working.

Q : Can you specify what you mean by « these ideas »?

A : I can not separate one thing from another. The whole of life - is a whole. Everything is connected, what we know and what we don't know. You are in it, part of its continuous flow in which forces converge. I want

to haul it in, pulling a hood over it, fastening and containing forces. The achieved confinement gets me started anew right away, as I am with the flow, shaping it as I get a hold of it.

Q : You mean, you form flow deposits in time, or, to put it another way, you deposit finite forms of the flow in time. You don't feel under pressure for time to keep abreast with it?

A (smile): No, I don't have to get anywhere, if that is what you mean. That continual process of transfor-

...mation is what is. As I say, I cannot feel distinct from that. There is change, and exchange, all the time, but it is the same all the time. So what would be the hurry?

Q : Your pieces here suggested to me that I look at them as though they were dug up somewhere and actually thousands of years old.

A : (lighting up) Archeology and anthropology interest me very much, ever since I can remember. I read a lot about that.

Q : What is it that interests you particularly?

A : Well - I mean, what was « in the beginning ». How did it all develop into distinguishable existences, be-

ings and objects. How did we become aware of the other - any other - as being separate and as belonging. Man and the things around him are really organisms, or one big organism.. This is why I can not see what should be so different between the outside and the inside of something. I mean, the inside of my body is as vast a landscape as the world, and it is in constant exchange with that world, a catalyzer or a transformer or something of that nature.

Q : You mean, our stomach is really part of the outside, we usually just don't think of it that way. - You are talking about the relations between organisms and their environment.

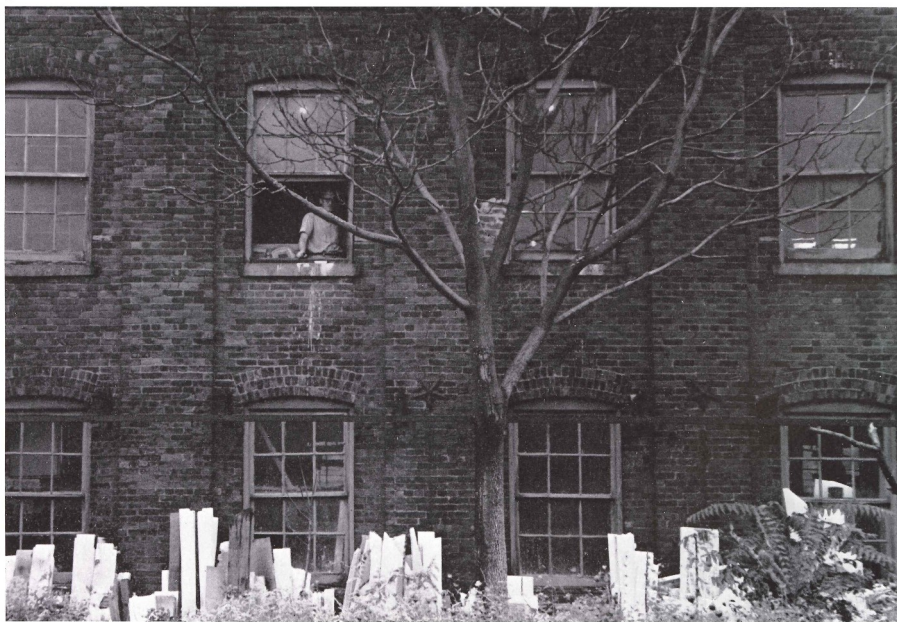
A : I am a farm boy. I grew up

on a farm in South Carolina. My father had a farm for the sake of having a farm - his occupation for a livelihood was something else - and he raised cattle because he loved the animals, he never had them slaughtered. I was around the farm all the time, roving and roaming about. My work comes out of all that. The city does not enter into it at all, it doesn't effect me.

Q : There is a long way, obviously, from South Carolina to Long Island City where you live now. What brought you here?

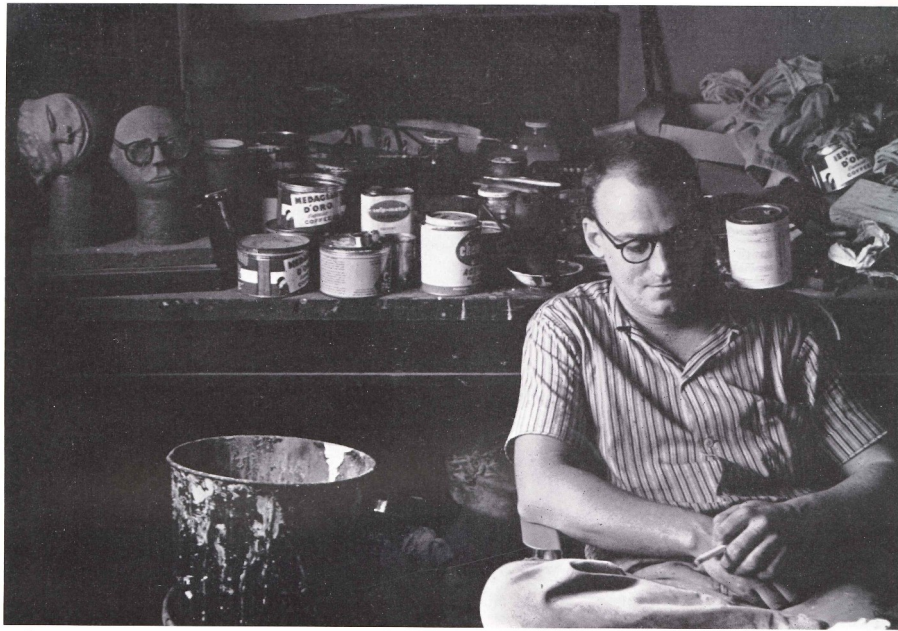
A : Well, of course, here I am near art.

Q : This was not so in South Carolina?

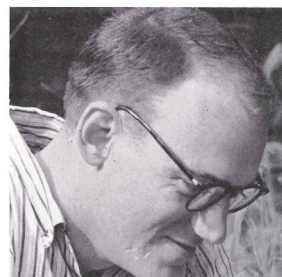
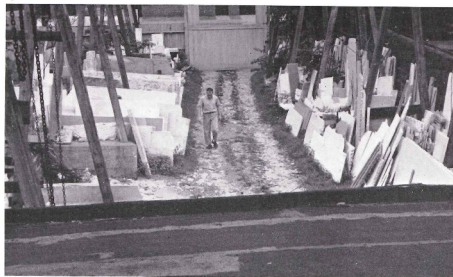


CHARLES ROTMIL

14 Charles Rotmil, L'atelier di Edward Higgins, fotografia b/n. Da Metro, 1 (1960): 75.

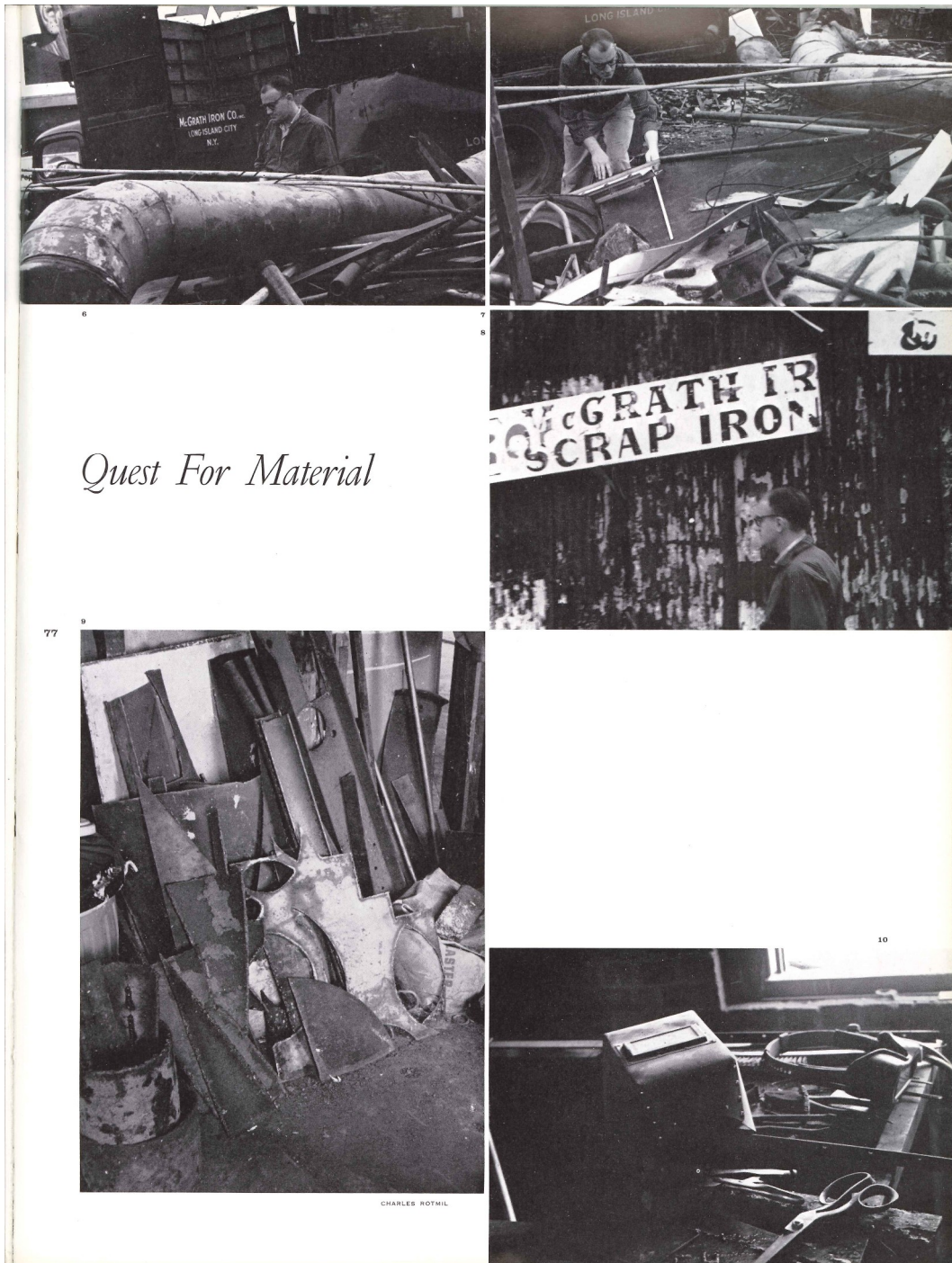


76

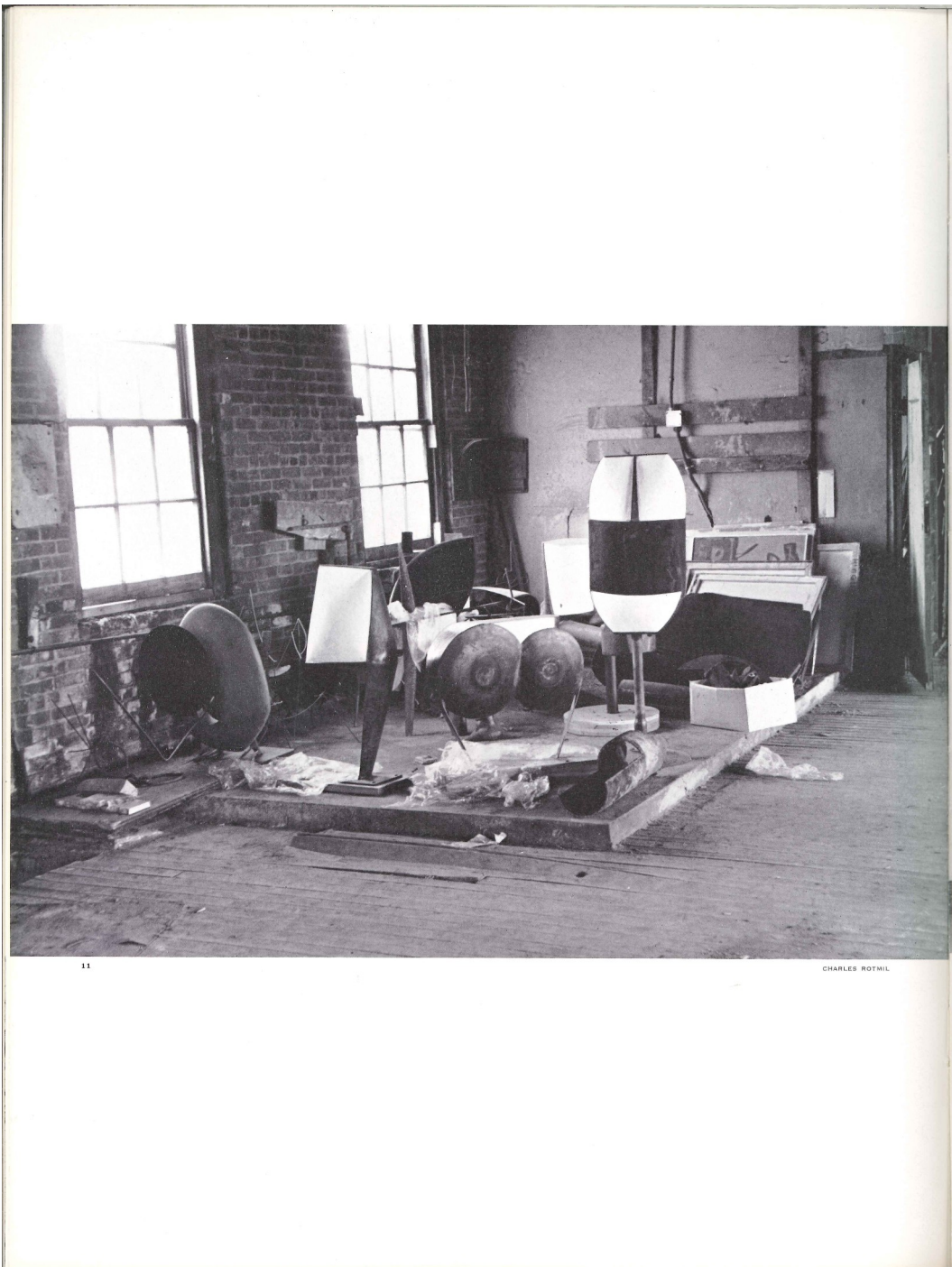


CHARLES ROTMIL

15 Charles Rotmil, Edward Higgins nella sua casa-studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 76.



16 Charles Rotmil, Edward Higgings nella sua casa-studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 77.



17 Charles Rotmil, Alcune sculture di Edward Higging nella sua casa-studio, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 78.



A : As a youngster I had no idea that there was such a thing. Neither did my parents. I don't know what they really thought of my choosing to be an artist, or, maybe, I should say, of my determination of being and becoming what I am. It must have been utterly incomprehensible to them, almost like too far off to be able to be dismayed about. They are still baffled -

Q : How and when did you know that what you were making was art?

A : (baffled in his turn)?

Q : I mean, at one point you must have discovered this thing art, and you must have recognized yourself as being someone who is a maker of it.

A : (still reflecting on his face that he considers this no question, and the answer self-evident) I was working and I was doing it.

Q : You didn't go to any art school?

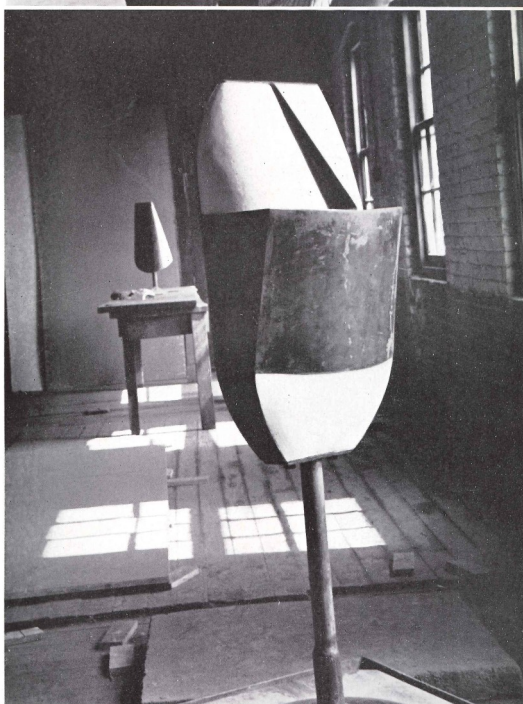
A : O yes. At the University of North Carolina. I had the good fortune of having a great teacher there, in the art department. A sculptor. He must have sensed that there was something there, I mean, with me. He had an eye on me, got me to work and watched it. At that time I worked in clay. He himself did things with the welding torch, open structures in metal. One day he put a welding torch into my hands and said: « Go ahead, and do it ». The greatest thing he taught me is self-reliance and self-discipline. To trust and risk something. To stick to it, to carry through, no matter how unknown or unrecognizable something I was doing would look to me. To persevere in dogged effort for hours on end. - This is how I work now. Like a laborer. By nine in the morning I am well ensconced in my workshop, every day, and I keep going, with a short noon break, until around is in the evening. Of course, part of it is also that I got into the habit when, for a time, I was working in a factory for a living, making Chevrolets.

Q : A rugged way of serving out your time. But I assume it had the good of getting you thoroughly experienced in working metal.

A : I am a great believer in machinery.

Q : ?

A : My workshop is full of machinery. I love to control and master the



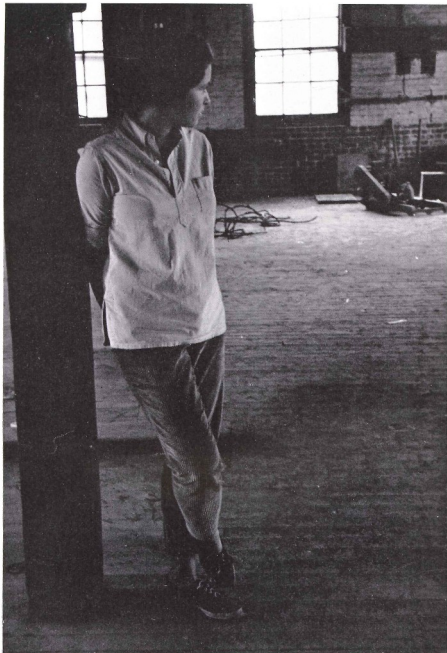
79

12

13

14

18 Charles Rotmil, Alcune sculture di Edward Higging nella sua casa-studio, tre fotografie b/n. Da Metro, 1 (1960): 79.



87



88

CHARLES ROTMIL

*steel, the way my machinery enables me to.*

**Q :** You told me earlier that you get your material from the junk-yard. From the high finish of your surfaces and from the delicacy of the delineations of your shapes it is evident that you must work the steel very heavily in order to spark the life that you get out of scrap-yard with a selective eye. You don't pick up just any old thing. Does it go so far as to your seeking parts with a particular piece of sculpture in mind?

**A :** *I never know what is going to happen. I know basically, but not specifically. I recognize part that fit into my universe, so to speak. But when I begin work on a piece I have to find out as I go along. I do know when I have got it.*

**Q :** When did you find the combination of steel with plaster?

**A :** *I used to make open structures, using the welding torch, but before long this don't satisfy me. I felt I could never get enough definition into the in-between spaces. It was too vague, too ambiguous for me. I wanted definite shapes - also for the « emptinesses » - definite borders, volumes. Finally, around 1957/58 I found what I wanted, in « stuffing » or filling the emptiness with plaster, making it active and defined.*

**Q :** How do you do it technically?

**A :** *When I have the steel body - which is always first - I begin to add clay masses to it. I add and take away, add and take away. Sometimes it takes a long while until I hit it. But, again, I recognize it when I have got it. - I make a plaster cast all over the area where I have the clay. Then I cut a door into the plaster cast of the active form within. It is a cumbersome process, but I haven't found a better one yet.*

**Q :** It must take you a long time to finish one piece.

**A (determined nodding) :** *Several weeks. At least.*

**Q :** Is it possible for you to work on several pieces at the same time?

**A :** *It doesn't work. I have tried it. Pieces started at the same time come out the same. I end up by having three, or whatever number, of a kind. One figure must come out of the other, and it does not come before the preceding one is completed.*

19 Charles Rotmil, Edward e Gretchen Higgins nella casa-studio dell'artista, due fotografie b/n in *Metro*, 1 (1960): 88.

Q : It happens in that way that you develop doubles out of single? By that I mean - from what I see in your work - you have monolithic things and you have twin versions of it. As though the latter was the next stage the former has grown into.

A : *I am a great believer in pairs.*

Q : You used the word figure a moment ago -

A : *Most of my work is based on the figure, on figure groups; not the figure as a physical display, but as a basis for structural and spiritual relationships.*

Georgine Oeri

**Edward Higgins :**

*born : Gaffney, South Carolina, 1930. Studies : University of North Carolina. Graduated in 1954. Since 1956 he has lived in New York (Long Island City). After his first one-man show in May 1960, he has been able to spend his full time on sculpture.*

*His work has been shown at the : Museum of Modern Art, New York 1959 « Recent Sculpture U. S. A. ». Group exhibitions : Andrew Dickson*

*White Museum, 1960 Ithaca, New York.*

*in New Orleans, 1958-59.*

*Martha Jackson Gallery, June and October, 1960 « New Forms - New Media ».*

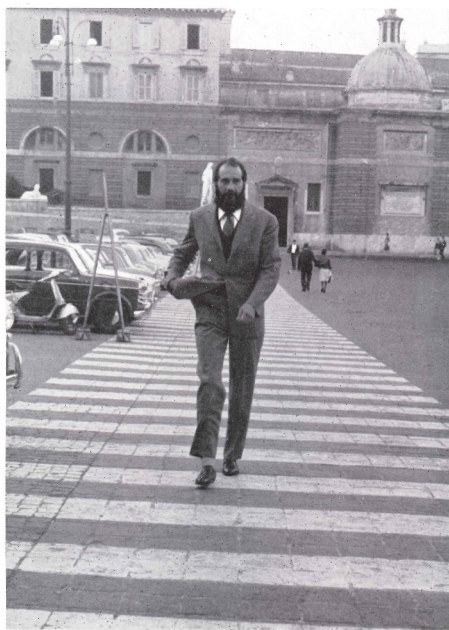
*One-man exhibition : Leo Castelli Gallery - May 10-28, 1960. His work is in the following collections : The Museum of Modern Art, New York. The Albright Art Gallery, Buffalo, New York. Governor Nelson A. Rockefeller. The Chase Manhattan Bank, New York. Mr. and Mrs. Robert C. Scull. Mr. and Mrs. Frederic E. Ossorio. Michel Warren Gallery. Galerie Andre Schoeller. Mr. and Mrs. Gordon Bunshaft. Mr. Howard Lipman.*

27, 28. Mrs. Gretchen Higgins in studio and at home. 29. The Higgins at home.



CHARLES ROTMIL

20 Charles Rotmil, Edward e Gretchen Higgins nella casa-studio dell'artista, fotografia b/n in Metro, 1 (1960): 89.



VIRGINIA DORTCH 105

«L'arrivée le matin»

Il carattere degli artisti a Roma si misura dalle loro abitudini al caffè Rosati. Emilio Vedova (6) arriva con passo veloce all'appuntamento, in perfetto orario. Giulio Turcato invece (7) arriva pochi minuti prima dell'una, con enorme ritardo e leggendo il giornale. Intanto all'interno le commesse della pasticceria ed i barmen sono pronti a sostenere lo assalto — assai blando — delle richieste di alcoolici e di paste. Gli artisti romani bevono poco e non amano la pasticceria.

On juge du caractère des artistes à Rome, d'après leurs habitudes au café Rosati. Emilio Vedova (6) arrive au rendez-vous d'un pas rapide, exactement à l'heure. Giulio Turcato au contraire (7) arrive quelques minutes avant treize heures avec un retard énorme et en lisant le journal. Cependant à l'intérieur les serveuses préposées aux pâtisseries et les barmen sont prêts à soutenir l'assaut — assez modéré — des demandes de gâteaux et d'alcools. Les artistes romains boivent peu et n'aiment pas la pâtisserie.

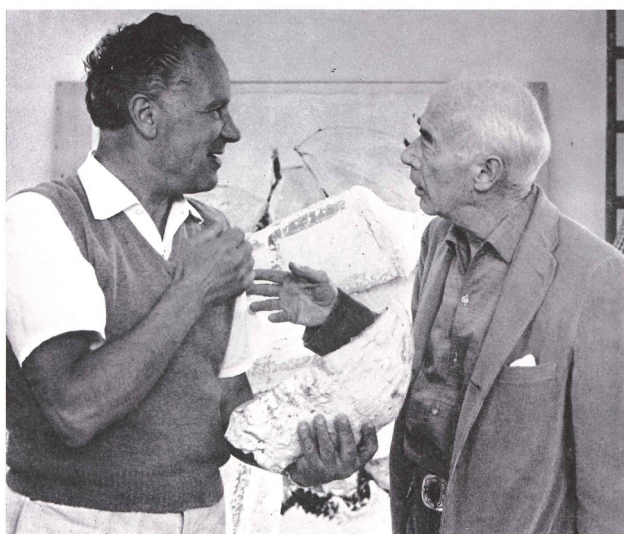


VIRGINIA DORTCH



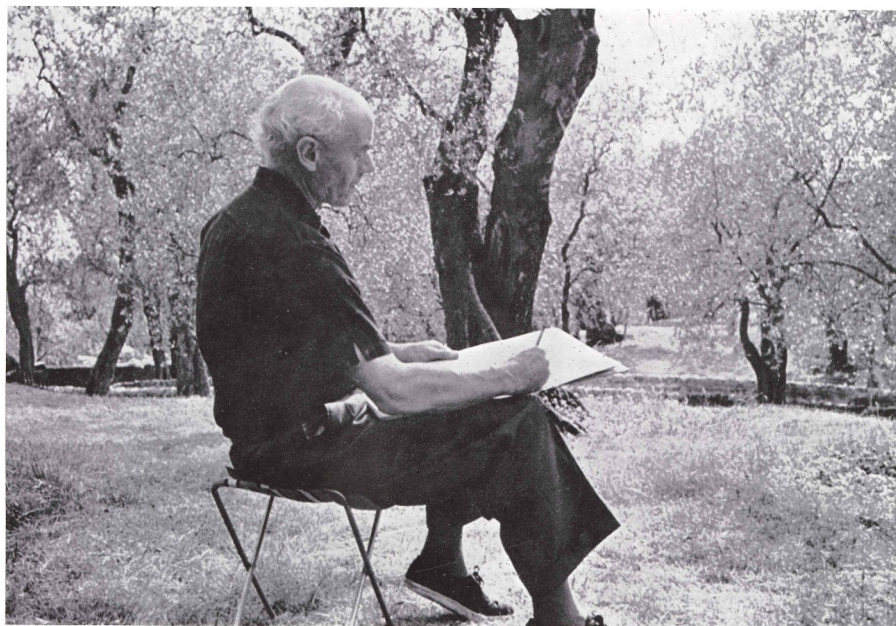
22 Virginia Dortch, Artisti riuniti al Caffè Rosati in Piazza del Popolo a Roma, fotografia b/n. Da *Metro*, 1 (1960): 108-109.

**4. Marino Marini fa il ritratto a Henry Miller.  
Marino Marini fait le portrait de Henry Miller.  
Marino Marini Makes Henry Miller's Portrait.**



VIRGINIA DORTCH

The series of portrait-sittings, which occasioned the meeting of Marino Marini and Henry Miller, proved to be successful if unusual. It marked the encounter of two exceptional individuals, who have both left their peculiar and indelible impression on the arts of the 20th Century. Despite a language barrier and the difference in personalities, the two artists (as seen here) developed an instantaneous rapport and their own unique form of communication.



FELICITAS VOGLER

## Visita a Ben Nicholson

*Marco Valsecchi:*

L'ingresso dello studio di Ben Nicholson sta dietro la casa, e quindi il lago non si vede, e non si vede Ascona sulla sinistra, bluastra tra il velo leggero di nebbia, né Locarno più lontana e con una macchia chiara che invade più vasta la riva e la costa del monte. Però dietro la casa c'è un giardino quasi selvatico con belle fronde ancora verdi malgrado l'incipiente autunno, armi intrecciati e tronchi scuri. Un ciuffo di canne di bambù copre l'ingresso dello studio. Lo ha piantato la signora Felicitas Vogler, moglie di Nicholson, durante la primavera scorsa; ma le canne sono già cresciute oltre il tetto con i fusti agili e le foglie sottili brillano nell'aria come nastri mossi dal vento. Vi è quindi dintorno il silenzio e nell'estate il piccolo giardino arruffato deve sollecitare meglio la fantasia sulle vegetazioni e i calori del sud. Nicholson li ha sempre cercati; e difatti trascorse vari mesi a Pasadena in California; e quando stava in patria,

abitava sulle coste calde di Cornovaglia, che ricordano il Mediterraneo.

La grande vetrata d'ingresso è schermata da un leggero velo bianco: l'altra finestra è ricavata nello spiovente del soffitto di legno, e anch'essa è schermata da una tela bianca, che si può muovere per graduare la luce. Nello stanzone in cui Nicholson lavora non c'è mai quindi troppa ombra o troppa luce; e la luce che vi si spande da nord, è una luce quieta e blanda. E' chiaro che solo un occhio sottile ed esercitato vi può cogliere le più sottili vibrazioni, anzi le più morbide fluttuazioni tonali che la luce spande intorno.

Confesso la meraviglia: prevedevo di trovare uno studio ordinato, con uno spazio grande, vaste pareti, e un nitore di ogni cosa. Trovo invece uno studio piuttosto angusto, con molti quadri rivoltati alle pareti che si accastano con i pochi mobili e i numerosi oggetti sparsi



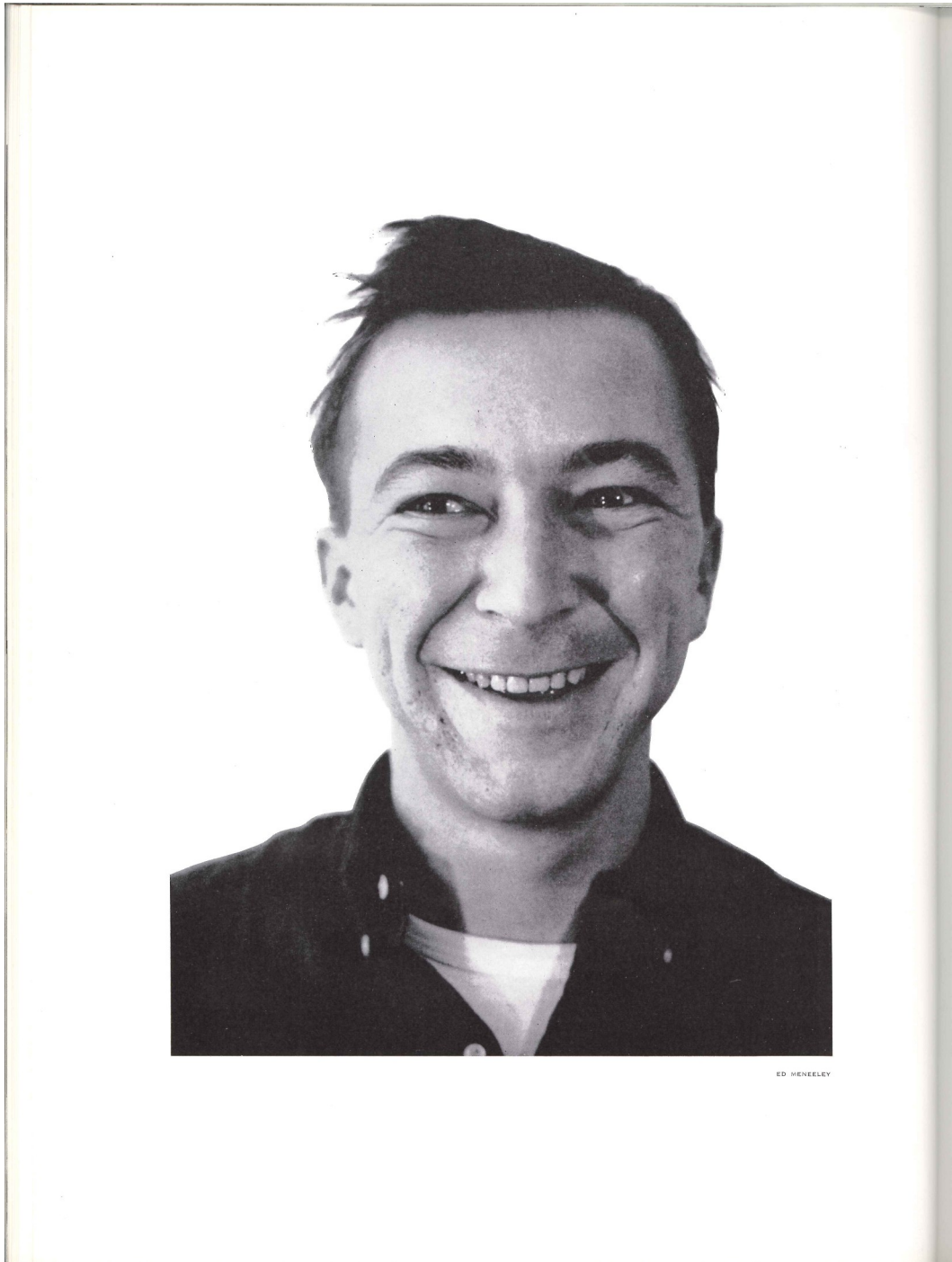
Metro - Youngs No. 3

**Rauschenberg, o la sconfitta dell'«obsolescence»**

Gillo Dorfles

**Rauschenberg, or Obsolescence defeated**





26 Ed Meneley, Jasper Johns, fotografia in b/n. Da *Metro*, 4/5 (1962): 96.

<sup>1</sup> Sommarie ed incerte sono state a lungo le informazioni relative alla parabola umana e professionale di Bruno Alfieri (1927-2008) almeno fino alla fondazione, da parte sua, della rivista *Metro*. Figlio dell'editore Vittorio A. Alfieri, nel 1938 si trasferisce con la famiglia a Venezia. Muove i primi passi come pubblicista collaborando con alcune testate locali, occupandosi di arte e cultura, ed è precocemente attivo nella libreria e casa editrice paterna Serenissima in San Marco. Nel 1948 gli Alfieri sono incaricati da Rodolfo Pallucchini di curare l'edizione della rivista *Arte Veneta* ed in seguito l'Ente per la Biennale di Venezia affida loro anche i cataloghi delle prime esposizioni internazionali del dopoguerra. A curarli, al fianco di Umbro Apollonio, è proprio il giovane Bruno Alfieri. Frequentatore assiduo dei caffè veneziani e del ristorante All'Angelo dei fratelli Carrain, Alfieri stringe amicizie con i più significativi artisti e critici dell'epoca, ed in particolare con Giuseppe Marchiori – mentore ed amico – e gli artisti veneziani del Fronte Nuovo delle Arti. Nel 1948 Alfieri cura il catalogo tascabile della collezione di Peggy Guggenheim presentata nel padiglione greco della XXIV Biennale. Dà inoltre alle stampe un libello dedicato a Paul Klee, prima monografia sull'artista pubblicata in Italia. Nel 1950 la casa editrice paterna, ormai Alfieri Editore, è chiamata a curare la rivista dell'Ente *La biennale*. Alfieri con “Le Tre Mani” – organizzazione costituita insieme a Marchiori ed allo storico dell'arte Oreste Ferrari – promuove la prima mostra personale di Jackson Pollock in Italia, con opere di proprietà della Guggenheim esposte nella Sala Napoleonica di piazza san Marco a Venezia. Cura inoltre *L'arte moderna – La XXV Biennale*, foglio informativo sull'arte contemporanea dove propone, tra gli altri, anche contributi inediti di Jean Dubuffet e Pollock. Nel corso degli anni cinquanta Alfieri intesse relazioni con la realtà meneghina: suoi articoli, dedicati

anche all'architettura ed al design, compaiono sia in *Stile Industria* di Alberto Rosselli che in *Civiltà delle Machine* di Leonardo Sinisgalli. Dal 1953 suoi contributi appaiono anche sulle pagine di *Comunità* di Adriano Olivetti. Con l'ingegnere di Ivrea nasce il progetto della rivista d'architettura contemporanea *Zodiac* di cui Alfieri sarà direttore responsabile sino al 1963. Nel 1956 Alfieri è al fianco dell'editore belga Ernest Goldschmidt come co-direttore responsabile della prestigiosa rivista *Quadrum*, che si distingue per i contributi di importanti storici dell'arte e museologi internazionali, oltre che per l'aperto sostegno alla corrente astratta dell'arte internazionale. Nel contempo, a Venezia Alfieri anima diverse proposte editoriali di breve durata come *L'avviso*, foglio d'informazione sul contemporaneo, teso a discutere in particolare del rinnovamento dell'Ente veneziano nel post-Pallucchini. Nel 1960 Bruno Alfieri, con una propria casa editrice milanese, edita *Metro* rivista d'arte contemporanea, mentre nel 1964 crea *Lotus*, una sua autonoma rivista d'architettura. Continua il suo impegno nella casa editrice paterna per la storica *Arte Veneta* e per altre pubblicazioni, come cataloghi di grandi mostre lagunari. Con gli anni settanta si chiude l'ampia parentesi di *Metro* ed Alfieri sembra ridimensionare il suo impegno nel settore dell'arte contemporanea, che culmina con la cessione della Casa Editrice ad Electa. Si dedica sempre maggiormente ai temi del design ed in particolare quello automobilistico tanto che, negli anni ottanta, fonda la casa editrice Automobilia. Nel 2008 Alfieri muore a pochi giorni dall'inaugurazione della mostra dedicata a Conrad Marca-Relli alla Rotonda della Besana di Milano, per cui aveva curato il catalogo insieme alla figlia Verde. Per un approfondimento si veda Giada Centazzo, *Bruno Alfieri, un profilo. Critica ed editoria*

*d'arte tra Venezia e Milano, 1948-1960*, tesi di specializzazione in Beni Storico-Artistici, Università degli Studi di Udine, relatore prof. Flavio Fergonzi, correlatore dott. Denis Viva.

- <sup>2</sup> Dal carteggio tra Bruno Alfieri e Giuseppe Marchiori, conservato all'Archivio Marchiori di Lendinara [da ora AML] risulta che a partire dal 1958 Alfieri ha iniziato a lavorare ad un nuovo progetto editoriale per una rivista che dovrebbe chiamarsi *Casa* e che parrebbe richiedere un impegno finanziario ingente. Non è chiara quale sia l'esatta natura di questo progetto. Il titolo della pubblicazione farebbe decisamente propendere per un periodico dedicato a temi come il design o l'architettura, sulla falsariga di *Domus*, con contributi anche nell'ambito delle arti visive. Tra i nomi messi in gioco nel progetto Gianni Mazzocchi – già editore oltre che di *Domus*, di *Casabella* e *Panorama* – e Carlo Caracciolo, già socio di Adriano Olivetti per le Nuove Edizioni Romane che dal 1955 pubblicano *L'espresso*. Ambedue i potenziali partner si ritirano per la mancanza di un accordo sulle spese redazionali. A proposito della rivista *Casa* si veda: Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 13 gennaio 1959, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara; Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 26 gennaio 1959, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara; Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 11 marzo 1959, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara; Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 21 aprile 1959, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara.
- <sup>3</sup> Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 20 ottobre 1959, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara.
- <sup>4</sup> La rivista *Il Marcatré* nasce a Genova nel novembre 1963 ed è legata al Gruppo 63. Tra i temi trattati troviamo letteratura, musica,
- architettura, arti visive. Nel comitato direttivo erano presenti anche Gillo Dorfles, Edoardo Sanguineti, Umberto Eco ed Enrico Crispolti. La rivista si distingue per la grafica moderna e d'avanguardia.
- <sup>5</sup> Eugenio Battisti (1924-1989) storico dell'arte, allievo di Lionello Venturi, agli interessi per il Rinascimento e il Barocco – sue anche le monografie dedicate a *Giotto* (1960), *Cimabue* (1963), *Piero della Francesca* (1971), *Brunelleschi* (1981) e *Antonello da Messina* (1985) – affianca una notevole attenzione per il mondo dell'arte contemporanea. Dagli anni sessanta tiene la cattedra di Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Genova. Si dedica attivamente anche all'attività di critico d'arte contemporanea ed alla curatela di mostre.
- <sup>6</sup> Il Gruppo 63 è «sigla di comodo» usata per identificare un movimento culturale di neo-avanguardia costituitosi a Palermo nell'ottobre del 1963. Benché prevalente fosse la matrice letteraria, il gruppo assunse un carattere di multimedialità con interessi anche per le altre arti. Attivo fino alle soglie degli anni settanta, il movimento opponeva al neorealismo imperante, una sperimentazione linguistica e formale molto audace. Tra i suoi animatori ricordiamo, tra gli altri, Umberto Eco, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti e Alberto Arbasino.
- <sup>7</sup> Il riferimento è all'editore e critico James A. Fitzsimmons (1919-1985), ideatore e curatore della rivista *Art International* pubblicata, con uscite di cadenza annuale, in Svizzera dal 1957 al 1984, e dedicata all'arte ed agli eventi del panorama artistico internazionale. L'appellativo "predicatore" potrebbe fare riferimento all'attività di Fitzsimmons come critico d'arte. Suoi contributi apparivano, tra gli altri, anche su *Quadrant*, e sul magazine *The Art Digest* per cui curava una colonna intitolata "Art and architecture".
- <sup>8</sup> Tutte le citazioni testè riportate provengono

da: Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 26 giugno 1960, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara.

- <sup>9</sup> La rivista diventa così puntualmente luogo di lancio per un artista a ridosso dell'esposizione in galleria Lorenzelli. Generalmente, come contropartita, Alfieri segue e cura per la stessa galleria, i cataloghi e i contributi critici. È il caso per esempio di Jorges Piqueras presentato da Alfieri in *Metro* 3. Sappiamo che anche con il potente gallerista italo-americano Leo Castelli inizierà un sodalizio decennale basato sullo stesso principio: contestualmente all'inaugurazione di una mostra (spesso proprio da Lorenzelli o da Paul Facchetti di Parigi), Alfieri propone o lancia un artista di Castelli sulla propria rivista. È noto ormai che, per la rivista *Metro*, Castelli era uso fornire ad Alfieri materiali fotografici e contenuti testuali; quando non disponeva di qualcosa già pronto, si rivolgeva all'amico Gillo Dorfles che scriveva per lui dei testi *ad hoc*. Dorfles divenne così uno dei contributori fissi della rivista di Alfieri sin dagli esordi. Una prima ricognizione sui rapporti tra Castelli e Alfieri e sulla presenza degli artisti della galleria Castelli e sulla loro contestualizzazione critica in *Metro* si deve a Dorothy J. McKetta, *The Leo Castelli Gallery in Metro Magazine: American Approach to post-abstract figuration in an Italian Contest*, (MA Thesis, University of Texas, Austin, 2012).
- <sup>10</sup> Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 29 ottobre 1960, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara.
- <sup>11</sup> Ibid.
- <sup>12</sup> Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 11 novembre 1960, busta 31, fascicolo 2, Bruno Alfieri, AML, Lendinara.
- <sup>13</sup> "Editoriale", *Metro*, 1 (1960): 4.
- <sup>14</sup> Sarebbe lecito obiettare quanto fosse poi effettivo quell'intento programmatico di "insolita indipendenza critica" che doveva

produrre una "consulenza disinteressata" ai lettori, non influenzata da "manovre di speculazione" del mercato dell'arte, considerati i stringenti legami tra le gallerie e la redazione della rivista. Di fatto la redazione – nei primi numeri della prima serie – era composta essenzialmente da Bruno Alfieri e Giuseppe Marchiori, ed era evidentemente il loro gusto personale, la loro ricerca, il loro *milieu* culturale e le loro frequentazioni ad informare le loro scelte – inevitabilmente partigiane – verso determinati artisti e verso i galleristi che li rappresentavano. In particolare la curiosità di Alfieri era la bussola di quel viaggio tra Europa ed America così come l'urgenza sempre fortemente avvertita di proporre e riportare le novità internazionali che aiutassero a svecchiare il panorama artistico italiano. In tal senso si comprende come l'ago della bilancia da una prima preferenza per l'ambito Informale si sposti poi nel corso degli anni sessanta in direzione delle nuove esperienze figurative, *in primis* quelle americane tra cui la Pop Art.

- <sup>15</sup> Interessante rilevare infatti che la rubrica "Jeunes Artistes" scompare dall'indice di *Quadrum* in corrispondenza con l'allontanamento di Alfieri dalla redazione della rivista, poco prima della nascita di *Metro*. Si potrebbe quindi pensare che fosse maturata per sua iniziativa.
- <sup>16</sup> Bruno Alfieri, lettera a Giuseppe Marchiori, dattiloscritto, 27 maggio 1949, busta 2, fascicolo 30, Bruno Alfieri, AML, Lendinara.
- <sup>17</sup> Per una riflessione sul rapporto tra neorealismo e fotografia e sul fotoreportage nelle riviste italiane illustrate nel dopoguerra si veda Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, (Torino: Einaudi, 2011), 48-81.
- <sup>18</sup> Si veda più approfonditamente i casi analizzati in Maria Grazia Messina, "Storie d'arte parallela: l'arte contemporanea attraverso i foto-servizi dal dopoguerra agli anni cinquanta", in *Arte moltiplicata*.

- L'immagine italiana del Novecento nello specchio dei rotocalchi*, a cura di Id., Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi e Antonello Negri (Milano-Torino: Bruno Mondadori, 2013), 106.
- <sup>19</sup> Ibid., 105.
- <sup>20</sup> Una disamina sull'argomento è stata condotta da Roberto Del Grande nella sua tesi dottorale in storia dell'arte, dal titolo, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1960 e il 1970*, (Università degli Studi di Udine, relatore prof. Alessandro Del Puppo, a.a. 2013-2014).
- <sup>21</sup> In merito all'evoluzione della pratica nel contesto dei circoli fotografici del dopoguerra si veda Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, 95-137.
- <sup>22</sup> Italo Zannier, *Neorealismo e fotografia: il Gruppo friulano per una nuova fotografia 1955-1965*, (Udine: Art&, 1987), 86 e ssg.
- <sup>23</sup> Si veda a tal proposito Uliano Lucas, Tatiana Agliano, *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, (Milano: Rizzoli, 2015), 194-347.
- <sup>24</sup> I precedenti più rappresentativi in tal senso possono essere il reportage di Robert Capa su Picasso lungo le spiagge della Costa Azzurra, mentre gioca con i figli, apparso sull'*Illustrated* nel 1948; oppure gli scatti su Jackson Pollock per la rivista *Life*, usciti nell'agosto del 1949.
- <sup>25</sup> "Due Domande", *Metro*, 1 (1960): 6-11.
- <sup>26</sup> Ugo Mulas, *La Fotografia. Fotografie e testi di Ugo Mulas*, (Torino: Einaudi, 1973), 130.
- <sup>27</sup> Giorgio de Marchis, "Come si fa una scultura (Pietro Consagra)", *Metro*, 7 (1962): 31.
- <sup>28</sup> Ibid., 35.
- <sup>29</sup> Giuseppe Marchiori, "Schneider Rue Armand-Moisant", *Metro*, 2 (1960): 5-11.
- <sup>30</sup> Giuseppe Marchiori "Le personnage Dubuffet", *Metro*, 2 (1960): 5-11.
- <sup>31</sup> Leo Castelli, lettera a Bruno Alfieri, dattiloscritto, 4 ottobre 1960, box 1, folder 15, Leo Castelli Gallery Records, Bruno Alfieri (Editoriale Metro), Archive for American Art, Smithsonian Institution, Washington.
- <sup>32</sup> Castelli in una lettera ricorda che Georgine Oeri era stata assistente di James J. Sweeney al Guggenheim Museum di New York ed era in quel momento docente al Pratt Institute di Design di New York. Leo Castelli, lettera a Bruno Alfieri, dattiloscritto, 4 ottobre 1960, box 1, folder 15, Leo Castelli Gallery Records, Bruno Alfieri (Editoriale Metro), Archive for American Art, Smithsonian Institution, Washington.
- <sup>33</sup> Georgine Oeri, "Edward Higgins", *Metro*, 1 (1960): 74-91.
- <sup>34</sup> Leo Castelli, lettera a Bruno Alfieri, dattiloscritto, 1° luglio 1960, Leo Castelli Gallery records, Bruno Alfieri (Alfieri editoriale), box 1, folder 1, Archive for American Art, Smithsonian Institution, Washington.
- <sup>35</sup> "Caffè Rosati", *Metro*, 1 (1960): 102.
- <sup>36</sup> Virginia Dortch Dorazio, *Giacomo Balla - an album of his life and work*, (Venezia: Alfieri Edizioni d'Arte, 1969).
- <sup>37</sup> "Marino Marini fa il ritratto a Henry Miller", *Metro*, 4/5 (1961): 74.
- <sup>38</sup> Marco Valsecchi, "Visita a Ben Nichols", *Metro*, 1 (1960): 18-41.
- <sup>39</sup> Mulas, *La fotografia*, 38.
- <sup>40</sup> In merito all'influenza delle neoavanguardie sulla fotografia italiana contemporanea e sui rapporti tra arte, critica e fotografia negli anni sessanta si veda diffusamente Giuliano Sergio, *Information, document, oeuvre: parcours de la photographie en Italie dans les années soixante et soixante-dix*, (Parigi: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2015).