

Biografie e autobiografie

Maria De Vivo

Gabriella Drudi. La scrittura dell'arte

Dunque ricominciamo. Non dire mai "attività critica". Ma entusiasmo, occhio, poesia.

Emilio Villa

Scrivere è un andare verso: un ignoto s'inoltra nell'ignoto che l'ingloba.

Gabriella Drudi

Gabriella Drudi è stata traduttrice, agente letterario, scrittrice, critica d'arte e corrispondente per numerose riviste italiane e internazionali. Di una così multiforme figura, questo articolo vuole introdurre l'attività di critica d'arte muovendo dal terreno primo del suo lavoro - la traduzione. Una scelta, questa, solo apparentemente anomala che trova più di una sponda tra le righe di una storia intensa, giocata sul filo di una visibilità rarefatta, controllata. Ma non è forse considerata una qualità del traduttore quella di riuscire a schermirsi e sparire nella sua impresa?

Chi ha avuto la fortuna di conoscerla¹, ne ricorda la reticenza alla confessione, al racconto di sé, sarcasticamente liquidati come «turpiloquio biografico. Cronaca nera dell'arte»². Pochi gli indizi che ha lasciato sui risvolti di copertina dei suoi libri,³ tanto che è più semplice scovare qualche informazione tra le storie altrui.⁴ Nasce a Venezia nei primi anni Venti, in una famiglia che all'arte ha poi donato altre parole, altri sguardi e grazie alla quale, presumibilmente, ha avviato e approfondito gli studi delle lingue inglese e francese, cruciali nel definire l'eccezionalità del suo profilo biografico;⁵ a Siena studia giurisprudenza ed è coinvolta in attività teatrali. Con Mario Verdone, il pittore Piero Sadun⁶ e lo scenografo Mario Grazzini, ad esempio, è impegnata nell'adattamento da Puškin de *Il festino durante la*

¹ Sono particolarmente grata a Giuseppe Appella che mi ha reso partecipe del suo ricordo di Gabriella Drudi e mi ha introdotto all'archivio della Fondazione Toti Scialoja (Roma). Nata nel 2000, come recita lo statuto, «per volontà testamentaria della Drudi e in ottemperanza ai desideri di Toti Scialoja», la fondazione si occupa di tutelare e promuovere il patrimonio artistico di entrambi. La sistemazione, tuttora in corso, del materiale riguardante in maniera specifica Gabriella Drudi dà a questo articolo il carattere di una "introduzione". Direttore editoriale e responsabile delle pubblicazioni della Edizioni della Cometa, Giuseppe Appella, amico della Drudi sin dagli anni Settanta, ha pubblicato i suoi *Isabella Morra* nel 1991 e *Non era vero* nel 1993.

² Gabriella Drudi, *L'Atto in cerca di attore*, Roma, Litografia Bruni, 1984, p. 33.

³ Ai volumi già citati si aggiunga *Beatrice C*, Torino, Einaudi, 1979.

⁴ Si veda, ad esempio, Agnese De Donato, *Via Ripetta 67. Al Ferro di Cavallo: pittori, scrittori e poeti nella libreria più bizzarra degli anni '60 a Roma*, Bari, Edizioni Dedalo, 2005, p. 49; un profilo biografico, seppur sintetico, è possibile rintracciarlo in *Il "chi è?" delle donne italiane 1945-1982*, a cura di Marina Cenato, Milano, Mondadori, 1982, p. 100.

⁵ Nelle mie ricerche non sono ancora emersi elementi utili a chiarire occasioni e tempi dell'apprendimento e dello studio delle lingue straniere. Posso considerare tale sapienza come una sorta di patrimonio familiare visto che anche la sorella, Lucia Drudi Demby, conosciuta come Tatina, è stata traduttrice. *La mia Africa* di Karen Blixen uscito nel 1959 per Feltrinelli è uno dei suoi lavori più noti. Per il cinema ha lavorato come sceneggiatrice per Zeffirelli (*Camping*, 1957), Comencini (*Incompreso*, 1966) e molti altri. Autrice di due romanzi - *Donna che dorme*, 1973 e *La lezione di violino*, 1977 -, nel 1980 ha pubblicato una raccolta di storie di figure femminili dal titolo *L'icona*; ha sposato nel 1953 lo scrittore afroamericano William Demby. Sua nipote Barbara, invece, è storica dell'arte, curatrice ed è membro del consiglio di amministrazione della Fondazione.

⁶ Si può supporre che il contatto con lo storico dell'arte Cesare Brandi e forse anche con Toti Scialoja passi proprio attraverso Piero Sadun. A marzo del 1947 Brandi presenta *Quattro artisti fuori strada* ovvero Ciarrocchi, Sadun, Scialoja, Stradone alla Galleria del Secolo di Roma.

peste, poi non rappresentato.⁷ A Roma, dove arriva dopo la laurea, intraprende il lavoro di agente letterario e di traduttrice. Nella società gestita prima con Fabio Coen e la sorella Lucia Drudi Demby - dal 1949 solo con la sorella - si occupa tra gli altri di Graham Greene, John Steinbeck, William Burroughs, Truman Capote ed Erle Stanley Gardner, l'autore di Perry Mason.⁸

Quando comincia a scrivere d'arte nella seconda metà degli anni Cinquanta, continuando parallelamente le altre attività, più che con le grandi (e riottose) famiglie della critica italiana, la Drudi è impegnata a intessere rapporti con la cultura angloamericana attraverso la letteratura. L'unione, destinata a durare una vita intera, con l'artista romano Toti Scialoja,⁹ le frequentazioni con Thomas Hess - «il testimone più vigile dell'anabasi vittoriosa degli artisti americani» -¹⁰ vicedirettore della rivista «Art News»,¹¹ e lo storico dell'arte Milton Gendel,¹² corrispondente a Roma della stessa testata, animano di nuove determinazioni il quadro di una formazione poco istituzionale.

Con la sua enorme eco metaforica, «l'esperienza della traduzione»,¹³ così come la intende il teorico/traduttologo Antoine Berman citando Heidegger, sembra una utile prospettiva per tenere insieme le molteplici facce del suo lavoro e per mettere a fuoco la non ortodossia del suo taglio critico. I contributi al dibattito sull'arte, sotto forma di recensioni, presentazioni, traduzioni di saggi, dimostrano un'acuta sensibilità verso il presente e i suoi nuovi linguaggi, ma soprattutto rappresentano un luogo rigenerato di confronto, di interrogazione, di arricchimento in un esercizio costante di traslazione tra realtà distanti e codici diversi. E appaiono ancora più singolari se ripensati nell'arena - per usare un topos particolarmente caro ad Harold Rosenberg - degli scenari artistici seguiti al secondo conflitto mondiale, quando emergono le ricerche informali e la pittura d'azione e si dà avvio alla tradizione del nuovo. Gabriella Drudi partecipa al delinarsi e consolidarsi di quel contesto sovranazionale in cui maturano gli incontri e la reciproca rivelazione tra Italia e USA, ma senza patire alcuna sudditanza o, per contro, senza lasciarsi andare alla esaltazione di una identità italiana, guidata piuttosto da una fiera passione per l'arte che infonde sia al suo progetto di vita che alla sua avventura critica.

Vale la pena a questo punto, sia pure schematicamente, tracciare delle premesse.

Nel 1945¹⁴ l'Italia dell'arte, stremata dalla guerra e dal sonno autarchico del ventennio fascista,¹⁵ si era

⁷ Si veda Mario Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Milano, Rubbettino, 2005, p. 64. Con Mario Verdone, la Drudi nel 1955 traduce dal francese un testo chiave sul cinema espressionista tedesco: *Lo schermo demoniaco* della scrittrice Lotte Eisner.

⁸ Un articolo di Alberto Arbasino (*Il mastino degli scrittori*, in «il Corriere della Sera», Milano, 21 novembre 1968), conservato tra le carte d'archivio della Fondazione Toti Scialoja, ha consentito di fare luce sull'attività dell'agenzia letteraria e sui principali scrittori rappresentati.

⁹ Quando incontra Gabriella Drudi, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo, Toti Scialoja (1914-1998) è legato all'artista romana Titina Maselli che ha sposato nel 1945. Gabriella diventerà ufficialmente la sua seconda moglie soltanto nel 1972. Gabriella Drudi, *Wiliem de Kooning*, Milano, Fabbri, 1972, p. 4.

¹⁰ Gabriella Drudi, *Wiliem de Kooning*, Milano, Fabbri, 1972, p. 4.

¹¹ Il testo seminale dell'Action Painting *America Action Painters*, a firma del critico Harold Rosenberg viene pubblicato nel 1952 sulla rivista «Art News».

¹² Milton Gendel (1918) si laurea in storia dell'arte alla Columbia University. Come l'artista Robert Motherwell suo amico e collega alla Columbia, studia con Meyer Schapiro divenendone in seguito assistente. A Roma, dove vive tuttora, arriva alla fine del 1949 con una borsa di studio Fullbright. Il sito www.miltongendel.it è la fonte più completa per rintracciare dati biografici, recensioni, scritti e i momenti cruciali della sua attività di fotografo.

¹³ È con una esplicita citazione da *In cammino verso il linguaggio* di Heidegger che Antoine Berman in *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Macerata, Quodlibet, 2003, p. 15, parla di "esperienza della traduzione": «fare un'esperienza con quel che sia [...] vuol dire: lasciare che venga su di noi, che ci raggiunga, ci piombi sopra, ci rovesci e ci renda altro». Il passaggio, vuoi anche per l'importanza che la filosofia esistenzialista ha rivestito per la generazione della Drudi, mi sembra particolarmente calzante per spiegare l'incontro con il "visibile" che nelle pagine del critico è smarrimento, accoglienza e trasformazione.

¹⁴ Per una più dettagliata ricostruzione della situazione artistica italiana del dopoguerra si vedano tra i numerosi saggi dedicati all'argomento: *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, a cura di Renato Barili, Bologna, Il Mulino, 1979; Giorgio de Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 551-625; Luciano Caramel, *Arte in Italia 1945-1960*, Milano, Vita e Pensiero, 1994; *L'arte del XX secolo. 1946-1968. La nascita dell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2007.

¹⁵ *Arte e Fascismo. Le arti figurative. 2: Il "Novecento" riposo del secolo* è significativa-mente il titolo di un articolo di Raffaele De Grada pubblicato sull' "organo" della corrente realista, «Il <45», 1/3 (1946), pp. 3-6.

risvegliata sull'onda della partecipazione politica e dell'impegno morale, decisa a rientrare nella tradizione dell'arte moderna. Sintesi di questo slancio e di questa aspirazione è il "Fronte Nuovo delle Arti" (denominazione che sostituisce quella della Nuova Secessione artistica Italiana), il cui schieramento diviso tra tendenze realiste e neocubiste porta già al suo interno le ragioni della successiva rottura. Nel 1946 vengono pubblicati *Realismo e Poesia* del critico Mario De Micheli¹⁶ e il manifesto *Oltre Guernica*¹⁷: in nome della educazione delle masse e della trasformazione sociale si postula una pittura di contenuto contro ogni deriva formalistica. Intanto, su quello che si va configurando come fronte opposto, escono agli inizi del '46 sulla rivista milanese «Domus», gli articoli di Lionello Venturi e dell'architetto svizzero Max Bill dove trovano spazio differenti declinazioni dell'Astrattismo: derivanti dal cubismo le prime («un neocubismo non figurativo o un formalismo di derivazione cubista»), di marca neocostruttivista ma con forti componenti spiritualistiche le seconde.

I termini del dissidio, intorno a cui insisterà il dibattito negli anni a venire, fanno presto a chiarirsi. L'estenuante querelle che si sviluppa a partire da questi poli e le fila serrate di artisti e critici infiammano mostre e pagine di riviste senza contenere né sfiorare, tuttavia, le novità più importanti del decennio. Un evidente vuoto interpretativo attraversa la critica: «L'aspetto più sconcertante della critica d'arte contemporanea nata dal ceppo dei maestri della storia dell'arte (i longhiani e i venturiani, per intenderci) è, negli anni Cinquanta, la sua incapacità di capire le poche grandi novità della pittura italiana»,¹⁸ sostiene Flavio Fergonzi notando, allo stesso tempo, il delinarsi di altre vicende che con meno clamore ma con molta più intensità fanno ac-cogliere le radicali trasformazioni in atto. Spicca, in questo altrove, la figura di Emilio Villa: voce indipendente, intellettuale raffinato, poeta, studioso di filologia semitica oltre che traduttore della Bibbia e di letteratura greca. Villa illumina i profili di Lucio Fontana, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla - artisti che all'epoca ricoprono una posizione del tutto minoritaria in termini di attenzione e di consensi da parte della critica ufficiale - e, tra i primi ad occuparsi degli americani Barnett Newman, Mark Rothko, Robert Motherwell, Jackson Pollock, iscrive nella lingua dell'arte italiana i segni dell'*Action Painting*.

[Villa] edifica uno spazio abitato da pezzi di arte e di mondo che si sono definiti-vamente allontanati dai territori indeboliti del Surrealismo, dalle sue estreme povere risoluzioni, come dal logorante dibattito fra ripresa del realismo e persistenza dell' astrazione.¹⁹

La sua scrittura nell'ambivalenza creativa dei significati e delle associazioni, è perturbante. Scardina la freddezza e la linearità del discorso degli storici d'arte e dei critici accademici così da far intravedere agli artisti e alle nuove generazioni di studiosi una testimonianza "militante" che condivide in prima persona le passioni e i rischi dell'arte. Con Emilio Villa si apre un'alternativa interpretativa, condivisa all'epoca secondo una prospettiva italiana e americana da Drudi e Gendel, dove i binari oggettivi della storia esistono, ma lasciano passare una complicità soggetti-va e partecipativa della scrittura.²⁰

In questo clima di insofferenza per i ritardi e la rigidità metodologica della critica ufficiale imbrigliata, in parte, nelle maglie purovisibiliste,²¹ si colloca dunque l'azione della Drudi. Quando, nel 1993, per la mostra *Roma 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, dona la sua personale ricostruzione del *Prima e dopo*, ad emergere è una posizione contraria alla retorica e alla correzione ideologica: «Il realismo sociale [era] un espediente per insistere sulla morte dell'arte - fingendosi un'etica nella

¹⁶ Il saggio, ricorda de Marchis, era già circolante in forma manoscritta nel 1944-45.

¹⁷ Riferimento imprescindibile per la lettura del rapporto tra arte e politica nel dopoguerra, rimane il volume di Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973.

¹⁸ Flavio Fergonzi, *La critica militante*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2*, tomo II, Milano, Electa, 1993, p. 575.

¹⁹ Angelo Trimarco, *Premonizione*, in *Emilio Villa. Critica d'arte 1946-1984*, a cura di Aniello De Luca, Napoli, La Città del Sole, 2000, p. 13.

²⁰ Germano Celant, *Roma-New York 1948-1964*, Milano, Ed. Charta, 1993, p. 27.

²¹ Si veda Flavio Fergonzi, *La critica militante*, p. 575 e segg.

propaganda politica»,²² fragile il suo tentativo di egemonia:

[Nel 1956] il premio della Biennale alla sala di Afro [...] segnò la chiusura della stagione degli "astratto-concreti". Se il primo effetto fu di rendere visibile a Roma la bella pittura di Afro quel semplice atto di percezione rivelò agli occhi di tutti che la muraglia del realismo era coperta di crepe e inoffensivo il tabù imposto all'arte astratta dall'umor nero ideologico. Come accade, basta un mozzicone di candela per non aver paura del buio. [...] In tutto l'Occidente la mente degli artisti fu dominata da una fissazione: l'arte "deve" vivere. Esiti diversi, diversi sentieri e travisamenti, ma l'atto creativo tornò a porre domande d'inquietudine.²³

È a sostegno di una pittura che va scartando «volume, chiaroscuro, prospettiva, somiglianze, simboli, coerenza» e al contempo tende a «violare l'invisibilità delle cose», e di artisti che si interrogano sul senso del fare arte e si sporgono curiosi su un orizzonte di relazioni più ampio, che Gabriella Drudi offre le sue intuizioni ansiose. Il suo esordio ha luogo nella rivista della Fondazione Origine «Arti Visive» e data 1956 - l'anno, anche, della tragica scomparsa di Jackson Pollock. Il numero monografico su Arshile Gorky che si avvale della sua redazione, nasce dopo il viaggio con Toti Scialoja a New York. Dopo, quindi, l'esperienza diretta con l'opera.²⁴

Dei tanti episodi di cui si compongono le relazioni artistiche tra Italia e America, e tra Roma e New York in primis,²⁵ la loro traversata e il lungo sog-giorno che ne segue, hanno il calore di una vicenda personale in cui la storia non fa fatica a rispecchiarsi:

La prima volta a New York andammo per nave. Un battello olandese che partiva da Rotterdam, il Ryndan. Era il settembre del '56. Toti aveva una mostra personale da Catherine Viviano. La mattina dopo lo sbarco Thomas Hess ci accompagnò a Tenth Street in giro per gli studi. Da Vicente, Resnick, Ad Reinhardt. Bussò anche alla porta di de Kooning, ma non c'era. O lavorava e non sentiva. [...] Thomas Hess era il patrono degli "espressionisti americani", dirigeva "Art News", scriveva libri, comprava quadri, ma nello studio di un artista entrava come un ospite che raccoglierà il pennello a terra, all'occorrenza. Per mesi siamo rimasti immersi in quel clima. Avevano un gergo loro, le loro pose. Fu come quando un incauto riapre un romanzo di Dostoevskij. Non se n'esce. Mi chiedo se il giovane artista che oggi visita la sala di Rothko alla Tate Gallery si trova nello stesso inabissarsi ed estendersi della coscienza. Già, leggere Dostoevskij, perché dovrebbero?²⁶

L'incontro con gli espressionisti astratti resta decisivo nella biografia di entrambi. Dischiude o, meglio,

²² Gabriella Drudi, *Prima e dopo, in Roma 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio D'Amico, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 12 novembre 1995-18 febbraio 1996, Ferrara, Civiche Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, 1995, p. 25.

²³ Ibidem.

²⁴ Ancora un ricordo della Drudi nelle stesse pagine: «Tornammo a Roma con le foto di Gorley, e gli scritti. Il numero di «Arti Visive» dedicato a quel patetico e sublime devoto del "deve" fu il primo omaggio degli artisti dall'Europa. A parte la delicata memoria di André Breton. Tornammo con le foto di Rothko, Motherwell, Cy Twombly, non mi rammento, un mucchio, devo ancora averne ancora di quelle che non furono usate da Perilli e Novelli, da Villa».

²⁵ Un dispiegarsi via via più intenso di occasioni espositive aveva reso possibile le relazioni tra Italia e Stati Uniti. Qui si rammentano quelle più eclatanti. L'arrivo di Peggy Guggenheim e la presentazione della sua collezione alla Biennale di Venezia del 1948 da parte di Giulio Carlo Argan; il padiglione americano a cura di Alfred H. Barr nel 1950 con le opere di Gorky, de Kooning, Pollock; la prima mostra in Europa di Pollock al Museo Correr di Venezia nel 1952; l'arrivo in Italia di Philip Guston vincitore del Prix de Rome nel 1948, e qualche anno dopo di Rothko, di Robert Rauschenberg, di Cy Twombly e Willem de Kooning. Viceversa, a segnare la presenza italiana oltreoceano, la mostra *Twenty Century Italian Art* al MoMA nel 1949, l'apertura nello stesso anno della galleria di Catherine Viviano, quasi un presidio dell'arte italiana, i numerosi viaggi di Afro e le sue fondamentali cronache d'oltreoceano; ancora *"The New Decade": 22 European Painters and Sculptors* al MoMA nel 1955 dove vengono inseriti gli artisti Afro, Burri, Capogrossi e gli scultori Minguzzi e Basaldella. E, nel 1957, la costituzione per iniziativa della pittrice Frances Mc Cann, della "Rome-New York Art Foundation" all'Isola Tiberina, che dà ufficialità a un quadro così articolato, avvalendosi nel tempo della collaborazione di Venturi, Read, Sweeney, Tapié. Nella presentazione delle attività della fondazione, Herbert Read scrive: «L'arte contemporanea è essenzialmente internazionale e si stanno creando nuove istituzioni per mettere in evidenza questo scambio e favorirlo. [...] Il suo scopo in particolare, è quello di legare i due grandi emisferi del mondo moderno dei quali Roma e New York sono i centri tradizionali».

²⁶ Drudi, *Prima e dopo*, p. 31.

conferma a Toti Scialoja la possibilità di inoltrarsi, come accade agli artisti americani, «sul terreno dell'impossibile, dell'inconciliabile, dell'incomunicabile»²⁷ e di sperimentare nuove soluzioni, guardando con felicità al crollo, in arte, «di ogni certezza, di ogni verità predeterminata».²⁸ E inquadra, nella Drudi, uno degli ambiti principali delle proprie perlustrazioni critiche. Attraverso gli studi su Robert Motherwell e Mark Rothko prima, e poi de Kooning, Ad Reinhardt, e Cy Twombly (del quale curerà con Zeno Birolli nel 1980 la prima mostra in un'istituzione museale italiana),²⁹ Gabriella mostra la natura del suo pensiero in un discorso sempre aperto, mai definitivo sull'opera e sull'esperienza dell'arte. Gli artisti americani con Toti Scialoja, Afro e Fausto Melotti, sono coloro del resto che seguita a indagare sino alla fine,³⁰ anche quando lo spazio per la sperimentazione letteraria prevale su quello dedicato all'arte.

In una delle prime riflessioni comparse in Italia su Robert Motherwell pubblicata sul numero d'esordio della rivista «Appia Antica» nel 1959,³¹ offre un esempio di pura "visione" o, meglio, di ricostruzione temporale della visione. Montando lunghe sequenze descrittive e pensieri dell'artista raccolti attraverso interviste, Ella scompagina dettagliatamente ciò che le sta di fronte, nella fattispecie una delle Spanish Elegies. Possono avere avuto un molo in questo approccio gli articoli della serie "Paint a picture" usciti su «Art News», ma la loro freddezza pragmatica non trova dimora nel suo stile. Il testo, e lei, ospitano il figurarsi e il ricomporsi del gesto sulla tela, segno dopo segno, pennellata dopo pennellata. Perché leggere l'opera è ripercorrerla, è scandire il processo creativo e Drudi riesce davvero - per tornare al nostro assunto di partenza - a "tradurre", a trovare nella lingua della critica quell'atteggiamento capace di «ridestare l'eco dell'originale», l'eco (irriproducibile) dell'azione dell'artista.³²

Proprio Motherwell, più tardi nel 1983, parlando di Gabriella - «a warm friend for more than 30 years and one of the jewels of the italian intellectual world» - e di quella sua straordinaria qualità che è il saper essere prossimi, ha detto: «she comprehends, as do few writers alive, what goes on in a painter's mind».³³ Accogliendo questo spunto, sembra plausibile aggiungere tra i riferimenti l'*anecdotal touch* di Dore Ashton,³⁴ storica dell'arte e sua amica, la cui rigorosa impostazione si è costruita intorno all'assidua frequentazione e interrogazione degli artisti, lasciando sempre spazio, quindi, ad accenti di vita.

Ma anche quando posa lo sguardo sull'arte italiana, Drudi porta avanti un discorso originale, libero da restrizioni e conformismi esegetici. Sul finire del 1958, per la rivista francese «Art Aujourd'hui» diretta dall'architetto e artista André Bloc, partecipa con *Aspect de la peinture italienne contemporaine* ad una inchiesta sulla situazione artistica italiana.³⁵ Le battute iniziali, se rapportate alla linea dei coautori

²⁷ Toti Scialoja, *Giornale di pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 19. Le parole di Scialoja, scritte a Roma, datano novembre 1955.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Si tratta della mostra *Cy Twombly: 50 disegni 1953-1980*, svoltasi a Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, ottobre-novembre 1980.

³⁰ *Dediche. 7 testi di Gabriella Drudi, 7 acqueforti/acquetinte di Achille Perilli*, Roma, La Librericiuola, 1997 è uno dei suoi ultimi scritti pubblicati. Gli artisti ispiratori di questa attenzione sono, non a caso de Kooning, Guston, Kline, Motherwell, Newman, Reinhardt, Rothko.

³¹ La rivista «Appia Antica» diretta da Emilio Villa esce in soli due fascicoli tra il 1959 e il 1960. 32. Nelle sue riflessioni sulla traduzione, Walter Benjamin scrive che il compito del traduttore «consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale». Si veda li compito del traduttore, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2010 [1962], p. 47.

³² Nelle sue riflessioni sulla traduzione, Walter Benjamin scrive che il compito del traduttore «consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale». Si veda *Il compito del traduttore*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 2010 [1962], p. 47.

³³ Robert Motlierwell a dicembre del 1983 introduce la conferenza che Gabriella Drudi tiene presso "The Cooper Union" di New York. Il testo, da cui il passo è tratto, è pubblicato in chiusura del già citato *L'atto in cerca di attore*, che di quella conferenza è trascrizione.

³⁴ Il primo incontro tra Dore Ashton, Toti Scialoja e Gabriella Drudi risale all'autunno del 1954. All'epoca la Ashton è redattrice artistica del «The New York Times». Si veda Laura Lorenzoni, *Corrispondenza 1955-1960*, in *Toti Scialoja opere 1955-1963*, catalogo della mostra a cura di Fabrizio D'Amico, Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999-13 febbraio 2000, Milano, Skira, 1999, pp. 113 e segg.

³⁵ Un'attenta analisi sulla divergenza di posizioni espresse nell'inchiesta si trovano nella Tesi di Laurea, consultata presso la Fondazione Toti Scialoja, di Christian Caliendo, *Gabriella Drudi critico d'arte*, relatore Fabrizio D'Amico, Università

Lionello Venturi, Enrico Crispolti, Nello Ponente soprattutto, hanno l'evidenza di una dichiarazione di indipendenza:

Dans la situation actuelle de l'art occidental, il n'existe pas d'écoles géographiquement définissables, mais des moments de la conscience artistique coexistant dans une ubiquité idéale.³⁶

Nessuna peculiarità nazionale, come per Ponente, né generazionale, vedi gli articoli di Venturi e Crispolti, piuttosto l'individuazione dei moventi centrali dell'arte informale: la materia e il gesto. In questo modo viene eluso, perché ininfluente nelle sperimentazioni di cui si fa portavoce, il problema della rappresentazione della realtà intorno al quale ancora riflette ad esempio Venturi come punto di partenza delle ricerche astratto-concrete.

Les peintres italiens croient eux aussi au geste et au sigle, à la tache et à la magie, à la matière et à lumière. Il serait donc plus exact de parler de physionomie que d'écoles: or, on peut sans aucun doute, chez certains peintres italiens, aviser les traits d'une physionomie commune.

Anant tout le matière. Dans la peinture informelle, la matière est une nouvelle alchimie, la substance de l'évocation ou de l'hallucination solitaire: c'est un fil automatique qui guide l'artiste dans l'obscurité, à la recherche de ses propres terreurs. La surface picturale, recouverte de couches sensibles ou imprégnée de liquides actifs, est émiettée, marquée par une multitude de signes introspectifs. Dans l'"action painting", la matière n'existe pas. Le moyens - quel qu'il soit - pourvu qu'il soit le plus rapide - est asservi au geste.³⁷

A risuonare, nella prospettiva della Drudi, la lezione di Rosenberg che pochi anni prima aveva non a caso detto: «Il critico che continua a giudicare in termini di scuole, stili, forma - come se il pittore fosse ancora interessato a produrre un certo tipo d'oggetto (l'opera d'arte) invece di vivere sulla tela - è destinato a sembrare uno straniero».³⁸

Proprio su Rosenberg, nel laboratorio delle sue traduzioni, trova spazio nel 1967 il lavoro per Bompiani su *L'oggetto ansioso* [1964]. La traduzione è una testimonianza di sintonia e di profondo interesse per le idee del critico americano in una fase in cui lo scenario internazionale sta mutando sensibilmente. «Alcuni critici sono arrivati a concludere che il turbamento nell'arte è un fenomeno del passato»,³⁹ dice Rosenberg, ma «l'ansia è una qualità filosofica che certi artisti avvertono come insita negli atti creativi del nostro tempo. Si manifesta, prima di tutto, col mettere in dubbio l'arte stessa».⁴⁰ In Italia è già arrivata, e passata, la trionfante Pop Art alla Biennale di Venezia del 1964, l'egemonia di Giulio Carlo Argan scricchiola visibilmente⁴¹ e una generazione quasi esordiente di studiosi porta alla ribalta la radicalità di nuove sperimentazioni che mettono in scacco l'opera come oggetto. «Mobile, attiva, teatrale» è, a conclusione del libro, la natura dell'arte che si prepara all'imminente futuro.

All'inizio degli anni Settanta, mentre aggiunge anche la collaborazione come corrispondente per la rivista «Craft Horizons», la Drudi si prepara ad affrontare il nodo de Kooning, l'artista che più incarna in Rosenberg l'idea dell'arte come azione. Con una scrittura intrepida, fulminante a tratti, a tratti vaga come una progressiva messa a fuoco, la Drudi realizza la monografia. Con ogni probabilità, il lavoro doveva far parte di un progetto editoriale più ampio elaborato nel 1970 (Matisse, Newman, Steinberg, Nevelson,

degli studi di Pisa, Facoltà di Lettere e Filosofia, A.A. 2000/2001. Il lavoro di Caliandro, nei suoi apparati bibliografici, è stato particolarmente utile nelle fasi iniziali di questo articolo.

³⁶ Gabriella Drudi, *Aspect de la peinture italienne contemporaine*, in «Art Aujourd'hui», IV/20, dicembre 1958, p. 9.

³⁷ Ivi, p. 9.

³⁸ Harold Rosenberg, *American Action Painters*, ristampato in Id., *La tradizione del nuovo*, Milano, Feltrinelli, 1964.

³⁹ Harold Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, trad. di Gabriella Drudi, Milano, Bompiani, 1967, p. 11. Il critico si riferisce evidentemente alla freddezza antagonista del modello greenberghiano.

⁴⁰ Ivi, p. 13.

⁴¹ Le contestazioni a Giulio Carlo Argan, a partire dall'articolo di Carla Lonzi, *Solitudine di un critico*, in «l'Avanti!», 13 dicembre 1963, sono state recentemente ricostruite da Michele Dantini, *Italia subjecta. Narrazioni identitarie e critica 1963-2009*, in *Il confine evanescente. Arte Italiana 1960-2010*, a cura di Gabriele Guercio e Anna Mattiolo, Milano Electa, 2010, pp. 263-307.

Olden-burg, Reinhardt gli altri artisti oggetto di studio). Il progetto, analogo a quello curato da Robert Motherwell, *Documents of Twentieth Century*, pur sottoposto a diverse case editrici italiane non ha modo di realizzarsi.⁴²

A rileggerlo, astraendolo dalla contingenza della proposta, appare come l'esplicitazione di un'idea della critica, della sua missione, dei suoi rischi. Della possibilità di riscrivere dall'interno alcune cattive consuetudini del sistema dell'arte.

Questa serie di libri si rivolge a tutti coloro che nella critica d'arte non vedono una struttura a sé stante e capace di mettere l'arte alla prova, ma un mezzo per ricostruire il processo creativo e raggiungere quella realtà tangibile, e necessaria, che è un'opera di creazione. Si tratta allora di rinnovare il movente dell'atto critico, e di riportarlo da fondamento di un sistema a esperienza di un fenomeno - di trovare, in altri termini, nell'atto critico quella stessa naïveté che Baudelaire chiedeva all'atto creativo. Questi libri non saranno dunque dei sistemi chiusi, costretti entro la formulazione di un'estetica o di una prospettiva storica, ma si sforzeranno di essere dei racconti veri, esposti ai fatti, su cui tutte le sollecitazioni e deformazioni dei fatti agiscono, e in cui l'io che scrive, il critico, lo spettatore, cercherà di rientrare in possesso dei propri diritti, e di vivere il suo incontro con il quadro come un'esperienza della propria vita. Non che si vogliano mettere in discussione i valori concreti della critica tradizionale: al contrario anche le estetiche vigenti, o le strutture storiche, entreranno in gioco per quel che serve ai fini dell'indagine sull'opera di un artista. In questi libri tutto può essere usato: un principio estetico, una lettera personale, una tesi scientifica, una fotografia, un fatto vero, un errore di giudizio, un ricordo, un amore, tutto quanto può servirvi a scoprire il perché dell'arte e del nostro bisogno dell'arte.⁴³

Alla Drudi sono chiare le incognite di un procedere siffatto, l'analisi è presagio di un vizio del nostro presente:

[...] una simile operazione critica va conquistata per gradi, anche perché c'è il rischio di cadere in quel tipo di informazione-diffusione che dilaga fra i curatori dei musei americani. E si dovrà studiare un libro diverso per ciascuna artista e affidarsi, per quanto è possibile, agli scritti dell'artista stesso, che è sempre un critico e un critico interessato.

Nei fatti, quella prefigurata è la sintesi di un *modus operandi* già sperimentato e in attesa di compiersi ancora. Le pagine su de Kooning sono costruite tenendo presenti queste molteplici indicazioni.

Riflessioni "metodologiche" traspaiono costantemente nei suoi scritti: la critica non può essere un sistema dato - «Siamo sempre pronti a dare un volto prima ancora di vedere, un senso prima del disvelarsi delle cose nell'incontro, umano inganno avere in mano il bandolo»⁴⁴ che non può essere disciplinante perché «certo il visibile non riposa in se stesso, è mobile dà guerra, non resistono cose immobili sotto i cento e più occhi della visione»,⁴⁵ ma che in un corpo a corpo continuo ed estenuante può risalire al Senso.

Questa pittura richiede allo sguardo un inseguimento scomposto e ricomposto con pause, intervalli - più: un incessante di rotta, corsa, stasi, ripresa, bio, incandescenza. Irretito nella mischia cromatica lo sguardo oscilla, trasale, raduna lontananze e presenze incumbenti, precipita assieme alla figura innescata dal pennello nero e soccombe sotto una velatura di dripping, risale in un lancio di rosso cadmio, bruscamente in arresto, o teneramente condotto nel tenue impallidirsi di una velatura.⁴⁶

Ma ciò che colpisce leggendo le sue pagine, è il ricorrere di un'azione, di un desiderio, di una

⁴² L'archivio della Fondazione Toti Scialoja conserva il dattiloscritto della proposta inviata a numerose case editrici italiane.

⁴³ Il documento non ancora schedato è conservato nei fascicoli riguardanti Gabriella Drudi presso la Fondazione Toti Scialoja.

⁴⁴ Gabriella Drudi, *Pittura ancora*, in Ead., *18 dipinti e un'acquatinta di Toti Scialoja*, Rex Apparecchiature componibili, 1991, p. 3.

⁴⁵ Ead., *Effigies tenuisque figurae*, in «Il Verri», 20-21 (1981), p. 66.

⁴⁶ Gabriella Drudi, *Pittura ancora*, p. 3.

inequivocabile fedeltà ad un principio: «andare verso», che è poi l'incipit di ogni traduzione e di ogni "dismissione" di neutralità. Drudi ne parla riferendosi all'atto creativo come all'azione critica e in senso più generale alla scrittura, in una perfetta coincidenza di intenti: «Come nell'atto creativo, nell'accoglienza dell'opera d'arte l'inizio è smarrimento: andare verso. Un sé ignoto si avvia verso l'oscura alterità che lo rivela, lo dice non sogno ma ombra salda».

Nel lessico delle sue intuizioni critiche, "smarrimento" è parola necessaria, è condizione dell'incontro, anche quando davanti a sé ha il volto noto della pittura di Toti Scialoja.

Andare verso. Ma cosa? La pittura, questo avverarsi nel visibile. Dipingere perché le cose passano in noi, incidono la loro sigla in quel patire e ferire che chiamiamo vivere [...]. Dipingere perché noi siamo nelle cose, dimoriamo nel inondo di cui siamo dimora, dipingere per evocare non l'invisibile ma il visibile che ci è ignoto, violentare l'opacità che il mondo ci oppone e con cui ci separa.⁴⁷

La prossimità con i trasalimenti, la fatica, la complessità della pittura e del pensiero di Scialoja dà alla Drudi quella autenticità di visione difficile da ritrovare altrove e su cui sarà necessario continuare ad indagare.⁴⁸ Basterebbe la sola dedica «A Gabriella / queste pagine di una pittura / vissuta insieme», con cui si apre *Giornale di pittura* che Toti Scialoja pubblica nel 1991 raccogliendo una parte dei suoi appunti e delle sue idee, per dire dell'intensità di un legame, interrotto solo dalla morte sopravvenuta per entrambi nel 1998 a pochi mesi di distanza l'uno dall'altra.

Riproporre ora il pensiero di Gabriella Drudi - in vero una piccola collezione di pensieri sull'arte in una storia ben più grande disseminata di aperture e di incroci - è un invito a riscoprire la forza di un percorso dove la scrittura dissenniente, creativa, impervia non si è fatta mai corredo del visivo né, vestendosi di autorità, si è immaginata definitiva. Se il rischio ravvisato, ancora di recente e pure paventato dalla Drudi, è il dilagare di «un modus operandi che privilegia prestazioni rapide, lessici persuasivi, adattabilità di giudizio e mobilità di opinioni»,⁴⁹ c'è ancora molto spazio e molto bisogno, forse, di riflettere su esempi di azioni critiche eterodosse.*

* estratto da: Maria De Vivo, *Gabriella Drudi. La scrittura dell'arte*, in «Genesis. Rivista della società italiana delle storiche», Roma, a. 10 n. 1, 2011, pp. 203-216.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ In Giuseppe Appella, *Vita, opere e fortuna critica*, in *Toti Scialoja opere 1955-1963*, p. 166 è riportato un frammento inedito del *Giornale di pittura* di Toti Scialoja risalente al luglio del 1958: «"Sei riuscito a dipingere il tuo temperamento" mi dice G. [Gabriella]. "Ora devi riuscire a dipingere la tua generosità". Ci sono ancora troppe frange nella mia pittura, e l'idea del ritmo non è spoglia e balzante come dovrebbe. Occorre che io perda ancora in ricchezza per esprimere più amore. Ma la generosità vera è quella di G. che seguita senza cessa [sic] a credere in me, ad alimentare la mia passione, la mia fatica, reggere con me a tutte le delusioni (continue, crescenti, da esserne sommersi). È la sua generosità che dovrei riuscire ad esprimere».

⁴⁹ Gabriele Guercio, Anna Mattiolo, *Attraverso l'evanescenza: appunti per un'introduzione*, in *Il confine evanescente*, a cura di Guercio e Mattiolo, p. VIII.