

517a-Sansone-2012

Luigi Sansone, *Sintesi di un secolo nella pittura di Attilio Alfieri*, Attilio Alfieri, Catalogue Raisonné, Mazzotta, Milano 2012.

In Italia, dopo la rivoluzionaria esperienza futurista lanciata il 20 febbraio 1909 con la pubblicazione sul quotidiano parigino “Le Figaro” del famoso manifesto programmatico di Filippo Tommaso Marinetti, interrotta dalla prima guerra mondiale e dalla drammatica morte di Umberto Boccioni e dell’architetto Antonio Sant’Elia, si assiste a un totale riflusso nella figurazione, anche se con esiti eterogenei: è questo il clima artistico degli anni Venti in cui Attilio Alfieri muove i primi passi da giovane artista, giunto a Milano da Loreto dopo un soggiorno di un anno a Piacenza, dove ha lavorato come assistente di “pittori di chiese”.

Quando Alfieri giunge a Milano, intorno al 1925, per perfezionare i suoi studi artistici presso la scuola serale di Brera e i corsi superiori al Castello Sforzesco, proprio nel capoluogo lombardo, per iniziativa di Margherita Sarfatti, si è costituito il movimento artistico “Novecento” che ha esordito nel 1923 con la mostra *Sette pittori del Novecento* alla Galleria Pesaro.

Il gruppo iniziale del neonato movimento era composto da Anselmo Bucci (al quale si deve il termine stesso “Novecento”), Leonardo Dudreville, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi, Achille Funi e Gian Emilio Malerba. Questi artisti, pur provenendo da esperienze assai diverse, propugnavano un generico “ritorno all’ordine”, ossia la volontà di rifarsi alle tradizioni pittoriche italiane del passato il particolare il Quattrocento e il Cinquecento, fino a pochi anni prima contestate dai futuristi. Nel 1924, in occasione della Biennale di Venezia, Margherita Sarfatti propone questi artisti come nucleo di un’aggregazione più ampia, ma le opere esposte nella sala dedicata ai “novecentisti” suscitano lo sdegno di Marinetti e dei futuristi a causa di quel classicismo dal carattere monumentale e solenne che, nelle intenzioni della Sarfatti, dovrebbe fare del movimento il portavoce ufficiale dell’arte italiana nella nuova Italia fascista. Il “Novecento”, in ogni caso, malgrado il sostegno offerto da commissioni pubbliche e mostre ufficiali (Biennali di Venezia, Quadriennali di Roma, mostre del Sindacato fascista belle arti), non riesce a configurarsi come movimento unitario, come lo era stato il futurismo: al suo interno si riconoscono varie correnti, che vanno dall’espressione monumentale fino all’intimismo più raffinato.

Nelle mostre tenute a Milano nel 1926 e nel 1929 al Palazzo della Permanente, sotto l’etichetta di “Novecento” confluiscono la maggior parte dei pittori e scultori attivi all’epoca in Italia: Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, Achille Funi, Giorgio Morandi, Enrico Prampolini, Pio Semeghini, Mario Sironi, Arturo Tosi, Mario Tozzi, Virgilio Guidi e molti altri di tendenze anche contrapposte, e questa sarà la principale causa dello sfaldamento del gruppo.

Nel frattempo Alfieri, nel maggio 1928, dopo aver messo da parte un po’ di denaro guadagnato come verniciatore, imbianchino e con altri lavori manuali, non completamente soddisfatto dei suoi studi alle scuole serali, decide di stabilirsi a Porchera, nei pressi di Olgiate Calco, e poi a Merone sul lago di Pusiano, per avere un contatto diretto con la natura e con l’intenzione di spingersi fino nella zona del Maloja, il luogo prediletto da Giovanni Segantini; ma per motivi economici, dopo quasi un anno e mezzo, nel marzo 1930 fa ritorno a

Milano, dove prende in affitto un locale in via Solferino 11, lo stesso stabile in cui “tutti gli abbaini” erano occupati da artisti: tra loro Aldo G. Colombo, Lino Saltini, Cesare Andreoni, Alfredo Mantica, Sergio Bonfantini, Renato Birolli, Adriano Spilimbergo, Umberto Lilloni, Spartaco Greggio, Angelo Del Bon.

Dopo alcuni mesi di residenza in via Solferino, Alfieri appunta nel suo diario: “Ho conosciuto da Andreoni il più simpatico e intelligente scrittore futurista, Carrieri, ho conosciuto anche Cantatore, le sue cose grottesche mi fanno paura, come quelle di Rosai, Carrà e de Chirico, ma mi interessano più delle mie. Per la Fiera del libro, feci un cartello di gusto futurista, applaudito da Prampolini e Andreoni.”¹

Tornato dunque a Milano, con il lavoro di imbianchino alternato a periodi di intenso studio della pittura, Alfieri inizia a frequentare la Galleria del Milione, luogo d’incontro di giovani artisti, architetti e critici aperti all’arte moderna: “Oggi sono andato, anzi è un po’ che vado ad ascoltare conferenze sull’arte odierna, tenute dagli intelligenti critici Giolli e Persico. Incomincio a capire in parte, e accettare con entusiasmo il ‘Novecento’ che è l’espressione integra del nostro tormento, della nostra indecisione di fare o no sul serio dell’arte. Ma ciò che è tormento in noi non è pura espressione dell’arte? Perciò i Signori Critici dovrebbero smetterla con le solite polemiche, ridicolaggini sull’arte ‘Novecento’. Ridicolaggini non sul contenuto intelligente della critica, ma sull’inutilità di tanta critica.”²

Nella cerchia degli artisti di via Solferino Alfieri partecipa a una prima mostra collettiva: “Oggi è stata inaugurata la mostra di via Solferino 11. C’erano tutti I pittori dello stabile. È la prima mostra che io faccio. Sono un po’ commosso.”³ Prendendo il titolo dal numero dello stabile di via Solferino (*I pittori del numero 11*), la mostra è allestita dal 14 al 24 giugno in via Palermo 1, altro stabile di proprietà del commendatore Eraldo Bonecchi, che la patrocina. Appartengono al periodo giovanile di Alfieri, 1928-1932, una serie di dipinti dai contenuti tradizionali, ma evocativi e carichi di intimità, quasi a voler eternare “la poesia delle cose”,⁴ raffigurano paesaggi, nature morte e ritratti che testimoniano passo dopo passo la sua conquista del colore e la padronanza compositiva raggiunta con l’osservazione della natura e lo studio dal vero durante il soggiorno in Brianza: *Contrada della Brianza*, 1928; *Milano - Via San Marco*, 1930; *Fichi e pipa*, 1930; *Nevicata sulla campagna milanese*, 1930; *Città Studi*, 1931; *Milano - Castello Sforzesco (La Ghirlanda)*, 1931; *Demolizione Scalo Farini*, 1932; *Il mio studio*, 1932...

La prima esposizione collettiva ufficiale a cui Alfieri partecipa è la *III Mostra d’arte del sindacato regionale fascista belle arti di Lombardia - Biennale di Brera*, nel 1932 alla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, dove presenta il dipinto *Fabbriche - Bovisa*; presso questa istituzione, per circa quattro decenni, parteciperà a numerose mostre del Sindacato regionale e interprovinciale fascista belle arti, alle Esposizioni sociali, alle mostre annuali dei soci, a varie edizioni della Biennale nazionale di Milano e ad alcuni premi.

A quell’epoca Alfieri intuisce che la sua comprensione dell’arte moderna è piuttosto limitata, e infatti annota nel diario: “Non ancora comprendo bene Carrà, de Chirico e i moderni francesi. Mi sento ancora attaccato ai contemporanei: Pallanti, Polenghi, ecc. e ai pittori italiani dell’Ottocento ultimo.”⁵

Si immerge quindi nello studio dell'arte contemporanea e nello spazio di alcune settimane indaga e approfondisce con attenzione le qualità pittoriche degli artisti contemporanei: "In questi mesi ultimi dell'anno ho molto osservato Carrà, de Chirico, Casorati, Funi, Sironi, ecc., insomma tutta la pittura moderna. Incomincio a capirli, comprenderli sino al fondo. Tutti più o meno mi commuovono. E mi lasciano ora freddi i pittori come Polenghi, Tito ecc. Inoltre, alla Galleria Milione, sono assiduo alle intelligenti conferenze sull'arte. [...] Molto tempo fa ho visto alla Galleria del Milione quadri di Birolli e Spilimbergo, due sicure promesse preconizzate da Persico."⁶

Nell'aprile 1934, nelle sale del Circolo Filologico milanese, presentata dal critico Dino Bonardi, si tiene una mostra personale di Alfieri che comprende opere fondamentali nel percorso dell'artista, come *Il portinaio di via Solferino 11*, *Bruna*, *Natascina*, *Ambiente strano*, oltre numerose vedute urbane di Milano, paesaggi della natia Loreto e sei "omaggi", questi ultimi evidenziati da Bonardi: "dipinti a olio in bianco e nero già esposti alla Triennale (fuori catalogo). Opere appositamente eseguite in omaggio simbolico al Persico: ideatore geniale di quel bianco-nero suggestivamente realizzato alla prima Triennale delle arti decorative di Milano. Omaggio idealmente esteso anche a 'Casa Bella', ai geniali architetti Pagano, Terragni e al critico Giolli oltre al pittore futurista Prampolini, che Alfieri tutti stima sinceramente". Bonardi osserva inoltre, con una sintassi un po' problematica, come gli altri quadri in mostra "sono prettamente 'figurativi' che in verità molto si distinguono dalla comune odierna pittura per il considerevole valore costruttivo. [...] Una solida colorazione unisce una originale significativa sintesi di effetti nei limiti sublimi della sua poesia, autentica, se pur molto discussa e che ringraziamo il giovane maestro per darcene l'occasione".⁷

Dunque, in questa mostra, Alfieri espone opere sia astratte sia figurative (definite da Persico "anticipazioni") che per la loro originalità e poetica ben si discostano e sono anzi in contrapposizione allo stile del "Novecento" classico-celebrativo propugnato da Margherita Sarfatti.

Già dal giugno 1933 Persico aveva programmato una mostra di Alfieri alla Galleria del Milione per l'autunno del 1934, ma l'artista, per impegni presi in precedenza, aveva deciso di esporre al Circolo Filologico, per cui Persico gli aveva scritto: "Se così ha deciso la tua coscienza, non certamente la tua mente, sempre in lotta, ti dirò che 'Il Giornalino dell'Arte' e 'La Sera' sono indicatissimi per il Filologico-Bonardi."⁸

Persico, in effetti, considera Alfieri una vera promessa della giovane arte italiana che conduce la sua ricerca in solitudine, non legandosi, per propria volontà, a nessun gruppo o movimento; egli infatti individua nell'arte di Alfieri "due nature che agiscono contemporaneamente per una scambievole alienazione, dopo essersi filtrate con il setaccio-rovello i propri umori e il veleno di questi tempi-apostata!"⁹

Mentre Persico apprezza i sopra citati "omaggi" astratti di Alfieri ("accessibili di considerazioni oltre che dagli architetti da coloro che ti stimano: Prampolini, Fontana, Soldati e altri: meno, dai neo 'parrucconi dell'Arcadia'), rivolgendosi all'artista confessa di non comprendere come quegli ultimi lavori possano convivere con "quei problemi umani psicologici: così resi in tutt'altro genere della tua arte con profonda convinzione in quei ritratti di *Giovinette*, tuo *Padre*, *Il portinaio di via Solferino*, *Ambiente strano*, *Paesaggio*

adriatico, Mandolino, Fornaci, Macinino e altri! Rifletti, su la tua duplice natura? [...] Ma tu, come e in quale misura stia con l'uno e con l'altro, non lo saprei dire! Così pure quei tuoi tredici 'pezzi', che io sinceramente considero 'tredici anticipazioni distinte', in questo marasma 'ottonovecentesco'. Continua Persico: "Oggi che la tua esperienza è riconfermata maggiormente con quei 'cinque saggi': eccellente prova con l'avvicinarti alle ideali strutture dello spazio di un Mondrian, inteso come 'le strutture stesse della coscienza' (che forse sonnecchiano nel tuo inconscio) e che, a causa di ciò, tendi a sostenere quel 'Novecento' (in feluca?), in contraddizione poi con la tua arte istintiva, che sgorga dal tuo nucleo emozionale, mi dici che non comprendi più i grandi innovatori d'oltralpe d'oggi e preferisci quella certa pittura che non è entro di te. Consideri Mondrian un geometra inventore di 'scacchiere'. E tu, pertanto, me ne fai omaggio di una, anzi di parecchie, su cui, ti confesso, non so quale pedina muovere per iniziare almeno un gioco-discorso sulla tua singolare personalità."¹⁰

Nel gennaio 1942 si inaugura presso la Galleria P. Grande¹¹ a Milano una mostra di Alfieri con "8 espressioni pittoriche" datate tra il 1933 e il 1942, alcune delle quali pubblicate in catalogo ed evidenziate da Carlo Carrà nella sua presentazione: "Questi 'otto pezzi', eccetto alcuni, non avresti potuto esporli alla 'Permanente' e in altre Mostre Ufficiali. Perché questi cartelloni (tali sono considerati dalla Ufficialità) avrebbero provocato uno scandalo: l'urto, l'effetto di cose 'fieristiche'. [...] Sono dipinti (io tali li considero) che si debbono inquadrare, classificare in quel gusto squisitamente generico e piuttosto eterogeneo, improntati, ispirati a tendenze diversissime. Tuttavia vi predominano, sia pure in schemi e forme diverse, accenti di vita, fusa in una emozione pittorica, ad un'intelligenza rara e razionale."

In effetti i lavori di cui parla Carrà sono collages, tecniche miste e tempere, composizioni originali e innovative che l'artista ha creato con "estro inventivo", come afferma anche il critico Raffaello Giolli,¹² per varie edizioni dell'Esposizione internazionale cinematografica di Venezia, per la Fiera Campionaria di Milano, la Fiera del Levante di Bari, la Triennale d'Oltremare di Napoli e per vetrine di negozi: sono opere in cui Alfieri fa uso di carte colorate, inserti fotografici e scritte pubblicitarie, come in *Vetrina (Eau de Cologne Le Triomphe)*, 1933, *Vetrina 2* e *Vetrina 3*, entrambe del 1940, che anticipano di circa trent'anni la mec art affermata a Parigi nel 1965, imperniata su procedimenti meccanici di riproduzione dell'immagine, soprattutto riporti fotografici, con l'utilizzo di elementi tratti da giornali e riviste.

Carrà, che anni prima aveva avuto modo di elogiare l'arte del giovane Alfieri sulle pagine del giornale "L'Ambrosiano",¹³ conclude la sua testimonianza nel catalogo della Galleria Grande rinnovando la stima per il lavoro di Alfieri: "Questo risultato non comune, non alla portata di tutti, lo devi alla tua lunga esperienza di decoratore in genere: affreschista, vetrinista, nonché cartellonista. Tale tua attività ti ha permesso un uso agevole svariato dei propri mezzi materiali: dalla fotografia al colore, dalla calce alla sabbia, dalla polvere di marmo al colore, rendendoli duttili al tuo estro inventivo. Bene amalgamati assumono un tutto espressivo nella forma e colore, transcendendo perfino il mestiere e quel certo inevitabile eclettismo, in virtù della tua emozione poetica sempre presente, della tua facoltà immaginativa creatrice."

Nel 1935 Edoardo Persico, a proposito di Alfieri, aveva scritto sul "Corriere Padano" di

Ferrara: “L’ho sempre seguito ripromettendomi più volte di studiare la sua arte acerba, tuttora avvolta in un che di pugno e di inesploso. Dai primi dipinti agli ultimi la sua personalità mi è apparsa singolarmente umana oltre che artistica; [...] sebbene stia fuori da ogni polemica o gruppo, oggi così necessari all’artista, egli risolve validamente con sintesi e con istinto gli aspetti più interiori che esteriori della figura umana; [...] è certamente da annoverarlo tra i più significativi pittori d’avanguardia, anticipatori di quella *rottura ideologico-formale* del ’900. Il meno infarcito di problemi estetici e di tricromie. E se non gode d’attualità del ‘Clan’ di pittore chiassoso, godrà del sacrificio la luce di domani.”¹⁴

Anche il critico Raffaello Giolli, nel 1942, in occasione della mostra antologica di Alfieri alla Galleria Genova, riconosce i meriti della sua arte “‘fuori moda’ pur viva, attuale”, e inoltre afferma: “Egli appartato dai vari gruppi, riesce tuttavia a distinguersi, non con minore efficacia dei migliori che oppongono il loro fresco ideale artistico alla Retorica celebrativa del Novecento. Pittore genuino tanto che si direbbe ignori l’esistenza della Cultura d’oltr’Alpe, così cara alla gioventù di oggi, in cerca di formule e schemi! Egli elabora il Suo linguaggio, la forma, con una volontà ostinata che è caratteristica dell’antico artigiano, come fissare il modello scelto per necessità interiore.” Giolli evidenzia alcune opere dipinte da Alfieri nella prima metà degli anni Trenta, tra cui *Ambiente strano*, 1934, premiata al II Premio Bergamo del 1940,¹⁵ e alcune “stupende nature morte e composizioni d’ispirazione astratta 1940-41” che rappresentano “un valido esempio, un punto fermo dell’Arte e della insita polemica del pittore Alfieri, già apprezzata da alcuni giovani colleghi. Un’arte genuina che, nel tempo, diverrà sostanza umana, voce commovente, duratura perché radicata nella vita, nel dolore. Semplici i suoi mezzi espressivi – direi balbettati, artigianali –, divengono poi linguaggio esplicito in più fortunati, appartenenti ai vari gruppi”. Giolli conclude il suo intervento sottolineando che le opere di Alfieri, “tra le poche dei migliori artisti d’oggi, per quella presenza attiva di linguaggio interiore, saranno indicative per l’indagine dello storico di un domani, e rivendicheranno, all’Artista uomo, mite e sfortunato, il merito sia notevole o modesto di aver contribuito al rinnovamento dell’Arte italiana”.

Nell’ottobre 1943 Alfieri espone alla Galleria Barbaroux di Milano, presentato in catalogo da R. Toselli, una serie di opere eseguite per la maggior parte tra il 1940 e il ’43, nature morte dipinte con pennellate cariche di impasto materico, come *Cocci*, *Carciofi*, *Sterpi 2 (Sterpi sul Conero)*, tutte del 1940, *Foglia alata*, *Foglie alate*, *Rapanelli*, queste ultime del 1942, e *Composizione* del 1943; espone inoltre due bozzetti astratti geometrici, *Composizione I* e *Composizione 2*, entrambi del 1940, realizzati per la XXI Fiera di Milano, e *La divina*, del 1939, tempera e collage su tela, eseguita per la VII Esposizione internazionale d’arte cinematografica di Venezia. Quest’ultima opera fa parte della numerosa e originalissima produzione che Alfieri ha realizzato per il mondo pubblicitario e industriale dal 1932 fino agli anni Cinquanta, tra cui: *Pannello per Colgate*, 1932; *Rapporto aureo*, 1932; *Cosmografico*, 1932; *Lumière (I Esposizione internazionale d’arte cinematografica di Venezia)*, 1932; *Vetrina XIV Fiera di Milano (Eau de Cologne Le Triomphe)*, 1933; *Pannello IX Fiera del Levante*, 1938; *Omaggio alla prima diva italiana*, 1939; *Il ricamo alla XXV Biennale - Padiglione dell’artigianato - Venezia*, 1940; *Olivetti Studio 42 - XXIII Fiera di Milano*, 1942; *Vetrina Lanerossi*, 1948; *Omnibus (Tutto per il mare)*, 1950; *Sanremo - Riviera dei Fiori (Il primo festival della canzone)*, 1951; *Mostra agricoltura artigianato Macerata*, 1952. Sono

composizioni realizzate a tecnica mista (tempera, olio, fotografia di movimento e collage), mentre altre sono polimateriche: infatti in esse Alfieri ha inserito materiali di varia natura, come rete, stoffa, frammenti di giornale, merletti... La rete, come scrive lo stesso artista, ha un significato importante, legato alla sua biografia: “La rete, da oggetto onirico, fu come il rivelarsi di un oggetto del suo esserci-con-me [...] non agente in forma intellettuale, ma istintuale in alcune mie opere, scoprendone la presenza intelligibile cinquant’anni dopo: la rete-archetipo. [...] Una Rete. Un Segno. Oscuri enigmi insolubili che tuttavia la mia volontà istintiva, oltre l’indifferente razziocinio della Critica di ieri di oggi, non è riuscita dargli nemmeno un senso di identità; che va cercata forse invano nella Metafisica del mio mondo fanciullo e della mia adolescenza vichiana. Un archetipo: un ossessivo marchio di fabbrica a riconoscimento sulle diverse pelli. [...] Usai quindi quella Rete come per districarmela di dosso, la prima volta per stimolo-atto patriottico (1918) per bloccare l’avanzata nemica a Caporetto. Servendomi di una illustrazione di Beltrami di allora, ingrandita per una scena del Teatro Comunale di Loreto. In ogni cosa o immagine vedevo me imprigionato! Continuai a usarla, negli anni Venti-Trenta, in *Due in una* e in *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello e in altre successive opere: la *Divina*, 1939, *Lane Rossi* e il *Ricamo di Venezia*, del 1948.”¹⁶

Per motivi contingenti Alfieri, a volte per interi mesi, abbandona temporaneamente la pittura da cavalletto e si immerge totalmente nella realizzazione di moderni e fantastici cartelli e manifesti pubblicitari commissionatigli dalle industrie tramite gli architetti che progettano gli stand fieristici: “Le grandi industrie mi chiedevano di realizzare dei pannelli-cartelloni, da ingrandire in una parete di 4/5 metri per 6. La commissione mi veniva tramite gli architetti. Per esempio l’architetto progettava per la Montecatini un insieme e poi in base allo spazio e all’argomento chiamava i pittori. Mi aiutava molto uno stato di grazia, avevo una grande preparazione artigianale che mi permetteva di liberarmi completamente dalla pittura di cavalletto e andavo libero, davo adito alla mia fantasia, se l’argomento mi interessava come elemento apologetico di quel dato prodotto, mai programmando una tendenza. Altrimenti mi sarei messo in un gruppo, avrei fatto manifesti programmatici. [...] Io ricorrevo alla foto e non potevo andare ai pennelli e alla tavolozza, dovevo essere esplicito, dovevo fare la pubblicità, le prime gigantografie fotografiche le ho fatte io. [...] Devo dire che io ho sempre operato anche in virtù dell’intelligenza di Edoardo Persico, di cui fui molto amico, di Giuseppe Pagano, di Terragni, di Bianchetti, di Cesare Pea, giovani di eccezionale valore, che non potevano certo accettare il liberty nel gusto delle Fiere, già così razionalista e avanzato. Io per loro funzionavo. Certo la mano mi aiutava moltissimo, io avevo già fatto tutto, il cartellonista, il muralista, il vetrinista, il verniciatore, l’imbianchino.”¹⁷

Negli anni Trenta, contemporaneamente ai pannelli pubblicitari e ai dipinti già citati, Alfieri inizia a sperimentare e a creare quello che egli definisce il ciclo dei “trasparenti fotografici” (*Proiezioni e Sequenze sovrapposte*), composizioni geometriche create con pellicole fotografiche impresse in bianco e nero e in qualche caso ritoccate a mano; ad esempio, in *Mandala cosmico (Proiezione)*, 1934, l’artista colora di giallo il fondo su cui applica due pellicole sovrapposte ma sfalsate con motivi a elica, creando così un dinamico movimento rotatorio. Questi “trasparenti” – affermerà anni dopo Alfieri – “sovrapposti trasformavano

cineticamente varie forme: un quadrato, un esagono, un ottagono, ecc. svolti in mutazioni cinetiche: strutture che approdano oggi nell'optical art, utilizzate d'altra parte nella pubblicità televisiva".¹⁸

Questi ultimi lavori possono considerarsi anticipazioni, veri incunaboli dell'arte cinetica che si svilupperà negli anni Cinquanta e Sessanta, dove egli sembra voler cogliere la segreta struttura perfettamente e razionalmente matematica che sta alla base della materia.

In effetti Alfieri si destreggia con naturalezza, grazie alla sua innata vocazione di sperimentatore di tecniche e materiali disparati, tra l'arte astratta e quella figurativa: "Assimilai presto tutte le tecniche: dalla calce alle sabbie, ai mattoni, ai pigmenti, olii ed essenze in un bruto sforzo manuale. Costrizione-condizione, questa, che spiegherà le vicende informativo-emarginative, le incoerenze-trasgressioni-estetiche in quel contrastato sviluppo (anni 1920-1940)."¹⁹

Anche altre dichiarazioni di Alfieri ci aiutano a comprendere come egli potesse operare contemporaneamente sia nel campo dell'astrazione totale che nella rappresentazione effettiva del reale: "A differenza di altri pittori io non ho avuto e non ho dei 'periodi', ma degli stati d'animo"; "sono cosciente invece del merito di aver captato per primo delle motivazioni universali alitanti alla mia affinità, al mio nucleo temperamentale: ciò che gli allineati nei 'gruppi' non colsero".²⁰

Spirito libero, anticonformista, non condizionato da correnti artistiche, da galleristi e collezionisti, Alfieri riesce così a passare dalle composizioni astratto-geometriche agli innovativi pannelli-collages pubblicitari di sapore surrealista, ai ritratti, alle nature morte e ai paesaggi della prima metà degli anni Trenta che preannunciano il movimento di "Corrente".

Anche Renato Barilli, come in precedenza aveva affermato Edoardo Persico, sottolinea le due anime di Alfieri che opera contemporaneamente nell'ambito di una linea tradizionalista e di una d'avanguardia, in un continuo "cangiantismo mobile". Barilli, che con Flaminio Gualdoni ha curato la monografia *Attilio Alfieri. Collages e disegni 1932-1953*, dedicata a disegni, tempere, progetti e manifesti, a proposito dei lavori degli anni Trenta scrive: "Ne viene l'immagine di un giovane artista che marcia coraggiosamente gomito a gomito con gli architetti di quella stagione, a cominciare da Terragni, e che è da vedere abbastanza vicino agli astrattisti lombardi: quasi più vivace e impulsivo di loro, più sperimentale, anche se inevitabilmente, date le sue caratteristiche di fondo, meno 'rigoroso', il che poi significa meno legato al culto della geometria, pronto a saggiare, appunto in misura precoce, le possibilità dell'astrazione organica e gestuale, contro quelle del rigore neocostruttivista."²¹

Barilli accenna anche ad altri aspetti della ricerca di Alfieri: agli esiti che anticipano le esperienze di "Corrente", ai sorprendenti "grafismi liberi" e alle sue "stoccate in altre direzioni" con cui preannuncia la pop art, e infine alle sue "forme astratto-organiche vagamente ameboidi" che sembrano "provenienti da una linea surrealista allora del tutto sconosciuta nel nostro ambiente di cultura, mentre al contrario in culture più avanzate stava avvenendo, attorno a essa, in quegli anni a cavallo tra il '30 e il '40, uno dei più importanti 'cambi di staffetta' dell'arte recente, da Arp e Miró a Gorky e Matta".²²

Tra le "stoccate in altre direzioni" di cui parla Barilli rientrano certamente gli anni di intenso lavoro creativo svolto da Alfieri nel campo della pubblicità, cui si è accennato in precedenza: "In me c'è stata una intuitività, diciamo così, fresca. Non ho fatto assolutamente della ricerca.

Tutto quello che ho fatto è stato perché mi si offrivano delle possibilità, il committente: la Fiera o la Montecatini o la Snia Viscosa o la Snam, mi davano un argomento da sviluppare: ‘Qui c’è questo argomento, però lei sa che qui non si può fare la pittura da cavalletto.’ È giusto, perché non aveva una funzione di per sé, no? Io mi liberavo di tutti questi problemi, di tutte queste formule artistiche schematiche, me ne liberavo completamente e mi mettevo a dipingere, a creare una cosa nuova. Nuova in quanto doveva funzionare, doveva avere una funzione puramente illustrativa, pubblicitaria cioè, doveva impressionare un po’ il passante, l’osservatore doveva guardare quel determinato articolo.’²³

All’inizio degli anni Trenta Alfieri si avvicina al chiarismo, tendenza pittorica nata a Milano alla fine degli anni Venti, di cui fanno parte artisti quali Angelo Del Bon, Francesco De Rocchi, Umberto Lilloni, Adriano Spilimbergo e Cristoforo De Amicis, che perseguono una pittura di paesaggio e di ritratto giocata sullo schiarimento di una tavolozza dai toni luminosi e delicati.

Fondamentale è l’apporto del critico Edoardo Persico all’estetica del chiarismo. Come scrive Elena Pontiggia, “alla fine degli anni Venti, mentre il classicismo che aveva segnato il primo dopoguerra sembrava in parte aver esaurito la sua vitalità espressiva (nonostante i grandiosi sforzi di Sironi verso un’arte monumentale), Persico sosteneva una pittura moderna aperta all’impressionismo, al postimpressionismo e alla scuola di Parigi: una pittura impostata sul colore e non sul disegno, sul tono e non sul chiaroscuro, sulla superficie e non sulla profondità prospettica, sulla spontaneità e non sul mestiere. Ma prendere a modello Manet e Cézanne, Utrillo e Rousseau, Matisse, Rouault e Chagall, non significava solo cambiare stile. Significava sostituire alla concezione classicistica degli anni Venti, che riaffermava la centralità dell’uomo nella storia, una concezione neoromantica, che riaffermava la dipendenza dell’uomo dall’infinito. Gli ‘omini’ di Rosai, i santi maldestri di Garbari, le figure ‘ingenuè’ di Menzio e Birolli, per citare solo alcuni degli artisti amati da Persico, erano una metafora dell’uomo antieroico, carico di stupore. All’ideale classico del *vir* si sostituiva così l’ideale primitivistico del *puer*”.²⁴

Anche Alfieri, dunque, che proprio in quel periodo inizia a partecipare a mostre collettive e conosce personalmente alcuni degli artisti seguiti da Persico, dipinge ritratti di persone a lui familiari che per i delicati toni caldi e luminosi ricordano la maniera dei chiaristi: è il caso di opere come *Bruna*, *Il portinaio di via Solferino 11*, *Adolescente*, come pure di due dipinti dallo stesso titolo, *Fanciulla pensosa*, eseguiti nel 1933, di *Ambiente strano* e *Musiciste*, del 1934.

Verso la fine degli anni Trenta, poi, Alfieri si avvicina ideologicamente al gruppo di “Corrente”, movimento artistico nato a Milano nel gennaio 1938²⁵ che comprendeva pittori, scultori, critici, letterati, poeti e filosofi accomunati dal desiderio di apertura alla moderna cultura europea, contro l’autarchia e l’isolamento imposti dal regime fascista.

Gli artisti che vi aderiscono, tra i quali Badodi, Birolli, Broggin, Cassinari, Fazzini, Franchina, Guttuso, Manzù, Morlotti, Santomaso, Sassu, Treccani, Vedova, si oppongono all’antistoricismo dell’arte celebrativa, attestandosi su una linea postimpressionista (Ensor, Van Gogh) e battendosi per un’arte più “impegnata”.

“Corrente” è soprattutto un movimento in cui confluiscono artisti legati da una comune esigenza etica antifascista e di opposizione all’estetica novecentista. Per loro *Guernica* di Picasso è un punto di riferimento morale prima ancora che estetico: quel grande dipinto diventa il simbolo di un’arte impegnata e d’avanguardia nel clima culturalmente e politicamente arretrato del fascismo. *Guernica*, scrive Guttuso in un articolo su Picasso, “nella sua essenza è un’opera nuova, è un grido di rivolta e di vendetta”.²⁶ Lo stesso Guttuso, all’interno di “Corrente”, porta la propria visione di un cubismo e di un espressionismo intesi in direzione realista. Gli artisti italiani alla ricerca di un aggiornamento culturale guardano alla Francia, alla pittura di Braque, Cézanne, Matisse, Léger, ma soprattutto a Picasso, che per la nuova generazione rappresentava la libertà, la forza creativa, la fantasia più vivace, dopo gli anni di “Novecento e dei “richiami all’ordine”.

Anche se ufficialmente non aderisce al gruppo di “Corrente”, Alfieri ne condivide le aspirazioni e anzi ne anticipa i modi espressivi, come dimostrano alcune tele datate tra il 1930 e il 1934.

Nel 1940, poi, Alfieri realizza un nucleo di quadri in cui la materia pittorica, enfatizzata con pastose pennellate di toni bruni, neri, ocre e rossi cupi, crea un efficace contrasto di rilievi e di chiaroscuri che conferiscono una spiccata tridimensionalità alle composizioni, donando alle forme una notevole dinamicità, come in *Ferro da stiro*, *Carciofo secco*, *Rapanelli*, *Composizione con ferro da stiro*, *Barattoli* e la serie intitolata *Cocci*; in quest’ultima però, come nota Elena Pontiggia, egli “si rivela attento non alla matericità, ma alla scansione ritmica della superficie, che si spezza in frammenti”.²⁷

Durante il secondo conflitto mondiale, con le sue catastrofiche conseguenze, tra cui i bombardamenti su Milano del 1941 e poi del febbraio 1943 che gli distruggono lo studio in via Procaccini, Alfieri trae ispirazione dalla tragedia di quei giorni per realizzare alcune opere che raffigurano le rovine del suo studio, le condizioni degli sfollati, il dolore dei feriti, la morte dei partigiani; sono di questo periodo (1941-1943) *Bivacco*, *Il mio studio bombardato 1* e *Il mio studio bombardato 2*, *Distruzione 1* e *Distruzione 2*, *La fanciulla monca*, *Sinistrati* e i due drammatici *Massacri di guerra*, 1943, in cui l’artista ci trasmette tutta la sua angoscia esistenziale.

Seguono gli anni del dopoguerra e della ricostruzione. Nel 1951 Alfieri esegue il cartellone *Sanremo - Riviera dei Fiori (Il primo festival della canzone)* in cui utilizza, come aveva sperimentato anni prima in altri cartelli pubblicitari, la tecnica del collage abbinata alla pittura a olio. La composizione è dominata dalla figura dipinta del direttore d’orchestra, mentre in alto a destra è inserito un ritaglio in bianco e nero con ritocchi a colori di due figure femminili che da una finestra osservano compiaciute la scena sottostante lanciando fiori; tale ritaglio applicato sulla pittura è in realtà l’ingrandimento realizzato dall’artista di una cartolina che riproduce il dipinto *Ragazze che lanciano fiori* del pittore tedesco Karl Hofer (1878-1955).

Nel 1953, poi, Alfieri fornisce a Erberto Carboni un proprio bozzetto astratto-geometrico dei primi anni Trenta che viene utilizzato in grande per il Padiglione Montecatini dedicato ai prodotti chimici per l’industria nell’edizione di quell’anno della Fiera di Milano.²⁸

In effetti gli anni del secondo conflitto mondiale, che lo hanno visto attivo nelle fila dei

partigiani, e quelli subito successivi della ricostruzione sono per Alfieri un periodo di riflessione, di ripensamento e di rallentamento dell'attività artistica in senso stretto. Solo all'inizio degli anni Cinquanta egli riprende a dipingere e a esporre, e tra le prime mostre personali di quel periodo vanno ricordate quella alla Galleria Cairola nel salone dell'"Illustrazione Italiana" 1953, dove espone 42 quadri che coprono un ventennio della sua attività, e quella alla Galleria Il Camino di Roma, nel 1954, con 45 dipinti dagli anni Trenta fino a *La fabbrica* e *Alluvionati* del 1953, con prefazione in catalogo di Leonardo Borgese. A queste due personali seguono quelle alla Galleria Puccini di Ancona nel 1956 e l'anno seguente di nuovo alla Galleria Cairola di Milano, quest'ultima accompagnata da un catalogo con uno scritto polemico sull'arte moderna di Stefano Cairola il quale – dopo aver aspramente denunciato che i “sacchi trovati sui letamai e messi in cornice scavalcano l'oceano”, un chiaro riferimento alle opere di Alberto Burri, e che “pietre e ritagli di bandone e di compensato malamente saldati o incollati vengono ad arpeggiare dall'America e dalla Svizzera” – esorta Alfieri a “non cedere agli allettamenti dello sterco del diavolo e alle tentazioni delle basse mangiatoie: [...] l'opera d'arte sboccia sugli aspri e impervi sentieri come il tuo”. Queste poche righe di Cairola ci fanno capire quanto fosse ancora attuale e vivace nella seconda metà degli anni Cinquanta la polemica tra realisti e astrattisti.

Nel 1959 il noto critico d'arte Giorgio Kaiserlian cura la prima monografia di Alfieri che comprende i dipinti più significativi della sua produzione a partire dal 1932, escludendo però la parte più sperimentale, come i bozzetti per le fiere, i cartelli pubblicitari, i “trasparenti fotografici” e in generale le opere astratte degli anni Trenta. L'opera di Alfieri – afferma Kaiserlian – “obbedisce a un ritmo quasi inavvertibile, come una felicità nascosta, che riesce a dare un senso pieno alle sue composizioni”.

Nel 1962 viene pubblicata la monografia *Attilio Alfieri* a cura di Giorgio Nicodemi il quale, a proposito degli ultimi dipinti dalle pennellate dense, cariche di vibrante impasto materico e dai colori accesi (come *Conero* e *Campi marchigiani* del 1959, *Treccia d'aglio* e *Cocomero* del 1960, *Composizione* del 1961), scrive: “Gli escono di mano paesaggi e nature morte; il sentimento che lo porta alla quasi istintiva distribuzione dei colori secondo ritmi di una decoratività astratta dà ai suoi lavori una forza dinamica, e, nello stesso tempo, un peso; quel peso a punto per il quale le macchine volanti possono sostenersi nell'aria e portarsi da un punto all'altro. [...] Le sue composizioni di oggetti vari, di paesaggi, di figure, si addentrano in arcane intensità di rapporti. Gli elementi che emergono in alcuni suoi quadri lanciano i loro toni caldi dominando i complessi scuri delle altre parti. [...] Gli ultimi quadri di lui sono violenti, ma la violenza non risponde a teorizzate esperienze. Rimangono nella grande orbita della pittura fatta per rendere quei dati della realtà che comportano un'esaltazione intentata, un'originalità che risponde allo spirito dell'artista.”

La ricerca pittorica di Alfieri prosegue anche negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta. In questo arco di tempo, contemporaneamente alle nature morte e ai paesaggi, egli realizza opere di grandi dimensioni in cui inserisce materiali eterogenei, fotografie, scritte ricavate dalla stampa, reti metalliche: è il caso, per esempio, di *America '68*, del 1968 appunto, in cui sullo sfondo della pittura a olio l'artista posiziona una sequenza di immagini ritagliate dai

giornali le quali rappresentano famosi personaggi che in vario modo hanno segnato quel periodo: dal senatore Robert Kennedy al difensore dei diritti civili degli afro-americani, Martin Luther King, dalla vedova del presidente John Fitzgerald Kennedy, Jacqueline, all'armatore greco Aristotele Onassis.

In *Immagini del quotidiano*, 1978, eseguito a olio, collage e ritagli fotografici, sono documentati con fotografie inserite nell'opera, come indica lo stesso titolo, avvenimenti presi dalla cronaca dei giornali, come l'uccisione di Aldo Moro, scene di uomini armati e immagini di donne disperate che riflettono il periodo turbolento attraversato dalla società italiana in quei momenti di forti tensioni politiche; e al centro dell'opera l'artista posiziona un ritaglio fotografico, una figura emblematica simile a Cristo la quale si eleva sulla scena di dolore che la circonda.

Cristo è anche la figura dominante di una precedente opera di Alfieri, *Cristo insanguinato* del 1975, dove da un fondo in gran parte scuro emerge il collage della foto di una longilinea corteccia d'albero i cui chiaroscuri delineano la figura ieratica di un Cristo dal volto sofferente che avanza affiancato dal rosso del suo sangue.

Alcune prove artistiche di Alfieri, eseguite quasi esclusivamente con la tecnica del collage, sono ascrivibili a un ambito surrealista: è il caso, per esempio, di *Concetto cosmico (Il giorno pedestre della luna)*, 1974, *Maternità arcaica*, 1975, *Carosello, allegoria cosmica*, 1970-77, una raccolta di molteplici immagini dai toni visionari in cui le relazioni spazio-temporali fra i diversi piani della realtà vengono sconvolte da uno stato di sogno quasi allucinatorio.

Una vena surreale, del resto, è sempre stata presente nel lavoro di Alfieri fin dagli esordi: già nel dipinto *Entro la gabbia dell'inconscio*, del 1933, egli evidenzia il labirintico filo che si snoda e si intreccia in complesse volute per raggiungere quel misterioso, profondissimo mondo dell'inconscio (tema chiave della poetica surrealista), meta indispensabile per conoscere veramente a fondo se stessi. Gli occhi che si intravedono nella profondità dell'opera sembrano rappresentare quello sguardo di indagine interiore che vuole e si sforza di ritrovare l'essenza e il condizionamento della propria esistenza.

Il tema dell'inconscio e dell'analisi introspettiva è ripreso da Alfieri in anni più recenti con una serie di opere in bianco e nero realizzate nel 1980 con l'uso di collage, fotografia e ritagli di pellicola fotografica sovrapposti: così in *A mia madre, Surreale, Il sogno, Metamorfosi, Turba della mente* e in numerose altre opere senza titolo, dove sono rappresentate strutture di teste umane viste di profilo o dalla parte della nuca, dove soprattutto sono evidenziate zone cerebrali che Alfieri sembra voler ricollegare al misterioso e complesso mondo della personalità individuale che ha sede nel cervello.

L'impegno civile è alla base di alcune tele di grandi dimensioni, quali *Via le centrali nucleari!*, *Il superstite*, *Lo sterminio (The Day After)*, realizzate da Alfieri tra il 1970 e il 1977. Qui, usando la tecnica del collage abbinata a interventi pittorici, l'artista crea immagini drammatiche e angoscianti nelle quali trasmette il timore degli effetti dannosi e distruttivi a cui la scienza, usata solo nel profitto e nel male, può condurre l'umanità.

Dedicate agli avvenimenti socio-politici del 1968, anno della contestazione giovanile, sono le quattro opere della serie *Il '68!*, eseguite tra il 1979 e il 1980, in cui su faesite dipinta sono

applicate decine di piccole fotografie in bianco e nero che Alfieri ha scattato percorrendo le vie di Milano; le foto documentano i nuovi contesti sociali emersi in quel fatidico anno e nei successivi: proteste giovanili, scritte politiche, frasi legate ai temi dell'aborto, la droga, il movimento femminista, oppure scritte razziste e scurrili che imbrattano i muri della città, né mancano graffiti con simboli fallici.

Nella tela intitolata *Catena di montaggio*, del 1977, tempera, foto e tecnica mista, Alfieri riflette sulla condizione dell'uomo nella società industriale e consumistica: rappresenta infatti una scena in fabbrica dove un operaio, intento al suo lavoro alla catena di montaggio, sembra dominato dai possenti ingranaggi dei macchinari e dalla presenza simbolica di un manichino-automa, mentre sullo sfondo si distingue in lontananza una folla sterminata: una denuncia, dunque, della produzione di massa, consumistica e alienante che ci rende l'uomo un automa senza personalità.

Nella serie *Materici in rilievo*, eseguita nei primi anni Ottanta, Alfieri utilizza materiali eterogenei di scarto, come spago, carta, cartone, scampoli di pelle scamosciata, cuoio, frammenti di giornale, insomma tutto quanto egli definisce "il trovato", cioè "cose varie pestate verso la soglia creativa", che egli applica su cartoni o su tele dipinte creando originali assemblages, una forma espressiva tridimensionale praticata dagli artisti fin dagli anni Cinquanta nell'ambito del *nouveau réalisme*, del neo-dada, della junk art.

L'ultimo periodo della produzione di Alfieri, verso la fine degli anni Ottanta, si conclude con alcune opere che forse sono anche simboli di una condizione esistenziale. Infatti nelle tele intitolate *Fondale*, *Astratto*, *Astrazione*, tutte del 1989, egli si abbandona a una spontaneità gestuale, peraltro già sperimentata in alcuni precoci disegni, come *I miei nervi sempre tra i piedi*, 1919, o *Geroglifici*, 1925: una spontaneità vicina all'action painting americana, che denota una condizione drammatica di disagio dell'artista quale espressione di una ricerca affannosa e di una necessità di distruggere e cancellare nella speranza poi di ricostruirsi rinnovato.

Alfieri ha il merito di aver sperimentato nei suoi lavori materiali e tecniche personali che gli hanno permesso di dare vita a composizioni d'avanguardia sorprendenti per la loro forza intuitiva. La maggior parte delle sue opere nascono da particolari "stati d'animo", da immagini interiori spesso legate a ricordi della sua adolescenza, che egli ha sentito l'urgenza di fissare su carta o su tela: "I miei lavori non sono mai la conseguenza semplicemente formale di un altro quadro, sono tutte opere diciamo così necessarie."²⁹

Egli non si è mai soffermato a lungo su un determinato aspetto della pittura, impegnato com'era in una continua ricerca di modi espressivi sempre più autentici e innovativi: ogni suo risultato, sia nell'arte figurativa che in quella astratto-informale, era per lui una tappa da cui procedere oltre, nella sua ansia di realizzarsi sempre più in profondità.

Note

1. Dal diario di Alfieri, 27.3.1931, Archivio Attilio Alfieri, Milano.

2. Ivi, 29.3.1931.

3. Ivi, 14.6.1931.

4. Nel suo diario, in data 22.3.1932, Alfieri annota: "Vorrei essere eterno per eternare questo: la poesia delle

cose.”

5. Ivi, 26.10.1932.

6. Ivi, 1.1.1933 e 2.1.1933.

7. Nella mostra di Attilio Alfieri tenuta al Circolo Filologico, Milano, 3-17 aprile 1934, anche se Dino Bonardi e E. Franchi nei loro rispettivi saggi pubblicati in catalogo affermano che Alfieri espone una “quindicina di opere”, in realtà dall’elenco delle opere in mostra, pubblicato in catalogo, risultano esposte 35 opere tra cui: n. 30. *Omaggio a “Casa Bella”*; n. 31. *Omaggio E. Persico*; n. 32. *Omaggio Arch. Pagano*; n. 33. *Omaggio Arch. Terragni*; n. 34. *Omaggio R. Giolli*; n. 35. *Omaggio Prampolini*. Gli “omaggi”, eccetto quello a R. Giolli, sono pubblicati in catalogo, come pure i seguenti lavori che però non appaiono nell’elenco delle opere in mostra: *Lumière*, 1932; *Fantasia del marmo*, 1933; *Autoritratto*, 1933; *1° omaggio a Mondrian*, 1933; *2° omaggio a Mondrian*, 1933; *Omaggio a A. Soldati*, 1933.

8. E. Persico, in *Attilio Alfieri - 8 espressioni pittoriche 1933-1942*, catalogo, Galleria P. Grande, Milano, 1942; lo scritto di Persico è datato Milano 13 giugno 1933.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

11. Sulla copertina del catalogo la data di apertura della mostra è indicata come 28 gennaio, mentre all’interno dello stesso catalogo è fissata per il 12 febbraio. Inoltre in catalogo lo scritto di presentazione di Carlo Carrà è datato Milano 7 maggio 1942, mentre la mostra risale ad alcuni mesi prima!

12. R. Giolli, in *Attilio Alfieri - 8 espressioni pittoriche 1933-1942*, cit.

13. C. Carrà, in “L’Ambrosiano”, Milano, 13 dicembre 1936.

14. E. Persico, *Un pittore di via Solferino*, in “Corriere Padano”, Ferrara, 17 luglio 1935.

15. Alfieri in questa edizione del Premio Bergamo (Palazzo della Permanente, Milano, novembre-dicembre 1940), espone *La violinista*, oltre ad *Ambiente strano*, per il quale riceve uno dei cinque premi da duemila lire “d’incoraggiamento ai giovani artisti che si sono maggiormente segnalati”.

16. A. Alfieri, *Racconto di una esperienza*, in *Attilio Alfieri*, a cura di Marcello Venturoli, nota introduttiva di G. Marchiori, Edizioni Galleria Cortina, Milano, s.d. (1980), p. 4.

17. *Ibidem*, p. 19.

18. *Ibidem*, p. 4.

19. *Ibidem*, p. 3.

20. *Ibidem*, p. 8.

21. R. Barilli, F. Gualdoni *Attilio Alfieri. Collages e disegni 1932-1953*, Bora, Bologna, 1978.

22. *Ibidem*.

23. *Alfieri si spiega*, in *Attilio Alfieri*, estratto da “Prospettive d’Arte”, n. 20, Milano, novembre-dicembre 1978.

24. E. Pontiggia, *Attilio Alfieri 1904-1992. Mostra del centenario*, Bora, Bologna, 2004, p. 14.

25. “Corrente” si forma a Milano e prende il nome dalla rivista fondata da Ernesto Treccani. Il primo numero della rivista esce nel gennaio 1938 con il titolo “Vita Giovanile”, dal 15 ottobre dello stesso anno modificato in “Corrente di Vita Giovanile”; dal 28 febbraio del 1939 si riduce al minimo la precisazione “di Vita Giovanile”, dando il massimo risalto al termine “Corrente”. Nel marzo 1939 la rivista promuove la *Mostra d’arte contemporanea* al Palazzo Reale di Milano. La rivista cessa le pubblicazioni il 31 maggio 1940. Le attività del gruppo continuano con le Edizioni di Corrente e con Bottega di Corrente in via Spiga a Milano. Nel marzo 1942 Bottega di Corrente si trasferisce nei nuovi locali che prendono il nome di Galleria della Spiga. Nel 1943, durante una mostra di Emilio Vedova, un’irruzione della polizia mette fine all’attività della galleria.

26. R. Guttuso, *Saluto al compagno Picasso*, in “L’Unità”, Roma, 24 dicembre 1944.

27. E. Pontiggia, *Attilio Alfieri: l’inquietudine, l’umanità*, in *Attilio Alfieri 1904-1992*, cit.

28. E. Carboni, *Exhibition and Displays*, introduzione di H. Bayer, II ed., Silvana, Milano, 1959, p. 164, ripr.

29. A. Alfieri, *Racconto di una esperienza*, cit., p. 25.