

La storia postbellica dell'arte italiana è profondamente segnata dagli equilibri geopolitici e culturali della guerra fredda, e da quello che potremmo chiamare il marketing delle identità locali. Come confrontarsi con una tradizione illustre, la propria, se si appartiene a una nazione che si scopre bruscamente periferica? E come ripristinare dialoghi cosmopoliti dopo decenni di isolamento?

La "mutazione" si compie tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento: se un artista come Fontana rimane fedele a un mondo la cui capitale è Parigi, e il cui faro indiscusso è Picasso, Manzoni apre a geografie artistiche transatlantiche. Intende la citazione non come mera ripetizione o gioco culturale, ma come pratica distortiva, satirica e fantastica. "Plagio" e "furto" iconografico, ai suoi occhi, sono modi attraverso cui la Periferia può tornare a parlare di sé e modificare gli svantaggiosi rapporti che la legano al Centro egemonico.

I processi di "modernizzazione" culturale introducono, in Italia, l'insidia della subalternità e, per contro, dell'irriflessivo corteggiamento dell'Antico. Negli artisti che oggi ci sembrano più rilevanti la dimensione "internazionale" coabita con fantasmi storico-artistici e eco di illustre tradizione. Al tempo stesso evocazioni e "messe in scena" dell'Antico sono pienamente comprensibili solo in chiave modernista: come allegorie artistiche contemporanee allestite sullo sfondo della scena sociale di un Paese connotato da brusche amnesie, rovinose *impasse* e conflitti sanguinosi.

Critici e curatori qualificati partecipano a pieno titolo al negoziato tra culture artistiche e comunità economiche e politiche. Si tratta pur sempre di destare un'idea di Paese, ritrovarla in questo o quell'artista e rilanciarla sul piano sovranazionale. Mostre e interpretazioni modellano fantasie comunitarie e progetti di identità cui gli artisti corrispondono (o cercano di sottrarsi) nei modi più diversi, con repliche figurate e tecniche congeniali.

Laureatosi e perfezionatosi presso la Scuola Normale superiore di Pisa e la Eberhard Karls Universität di Tübingen **Michele Dantini** (1966) è professore associato di Storia dell'Arte contemporanea all'Università degli Studi del Piemonte Orientale e visiting professor presso prestigiose università nazionali e internazionali. Dirige il Master MAED in pedagogia e didattica dell'arte contemporanea presso il Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea. Tra le sue pubblicazioni *Arte contemporanea, ecologia e sfera pubblica* (Roma 2012); *Italya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009* (Milano 2010); *Paul Klee* (Milano 1999).

ISBN 978-88-8273-136-6



9 788882 731366

€ 24,00

Geopolitiche dell'arte

Michele Dantini

MARINOTTI EDIZIONI

Michele Dantini

Geopolitiche dell'arte

Arte e critica d'arte italiana
nel contesto internazionale,
dalle neoavanguardie a oggi

CHRISTIAN
MARINOTTI
EDIZIONI

Il pensiero dell'arte 17

Michele Dantini

Geopolitiche dell'arte

Arte e critica d'arte italiana
nel contesto internazionale,
dalle neoavanguardie a oggi

CHRISTIAN
MARINOTTI
EDIZIONI

L'Autore desidera ringraziare, per il competente e amichevole sostegno alla ricerca, Marco Belpoliti, Anna Bravo, Ester Coen, Lara Conte, Andrea Cortellessa, Stefano Chiodi, Maddalena Disch, Danilo Eccher, Flavio Fergonzi, Gabriele Guercio, Judith Kirschner, Jannis Kounellis, Anna Mattiolo, Giulio Paolini. Un ringraziamento particolare all'Editore. Una dedica a Livia e Pandora.

Introduzione

Arte italiana postbellica: un case study?

Chi desidera avvicinarsi a una storia dell'arte contemporanea italiana intesa come storia di autori e opere ha talvolta la sensazione di trovarsi al cospetto di una tradizione tacita o silente. A fronte di una proliferazione di cataloghi e testi celebrativi o testimoniali, mancano saggistica e divulgazione di qualità. Domina quello che recentemente è stata chiamata, con espressione felice, "una concezione patrimoniale della memoria".¹ Le poche narrazioni che circolano, ripetute con rare variazioni dalle stesse persone nei decenni, hanno precocemente assunto la fissità di versioni ufficiali senza riuscire a (né forse proporsi di) disarticolare coalizioni o categorie contingenti, segnalare incongruità, diradare reticenze. La storiografia delle comunità subalterne può valere, senza troppe distorsioni, come modello di metodo:² propone un esercizio di ricomposizione di memorie che

© 2012 Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Milano

ISBN 978-88-8273-136-6

I diritti di traduzione, di adattamento totale o parziale, di riproduzione con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, i film, le fotocopie), nonché la memorizzazione elettronica, sono riservati per tutti i Paesi.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto per le eventuali fonti iconografiche non individuate.

Christian Marinotti Edizioni s.r.l.
Via Alberto da Giussano, 8 - 20145 Milano
Tel. 02 481.34.34 - Fax 02 481.33.10
www.marinotti.com
e-mail: edizioni@marinotti.com

¹ ANNA BRAVO, *A colpi di cuore*, Laterza, Bari 2008, p. 3.

² Per un primo orientamento agli studi sulle comunità subalterne cfr. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Methuen 1987; ID. (a cura di, con RANAJIT GUHA), *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press 1988; DIPESH CHAKRABARTY, *Provincializing Europe*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2000; VINAYAK CHATURVEDI (a cura di), *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*, Verso, London-New York 2000; DAVID ARNOLD, *The Tropics and the Travelling Gaze*, University of Washington Press, 2006. Per l'intreccio di narrazione e identità nazionale cfr. HOMI K. BHABHA (a cura di), *Nation and Narration*, Routledge,

giungono al presente attraverso brusii, interiezioni o fratture del testo egemone; e attendono tra le linee di resoconti imperiali.

Dal punto di vista della presente raccolta di saggi, le comunità subalterne sono composte da artisti e ancor più da immagini. I primi impegnati in un difficile (non necessariamente innocente) negoziato con curatori e galleristi, le seconde trascurate a vantaggio di enunciati teorici o sociologici e “paralleli” storico-culturali.

Affrancato dalla filologia e mobilitato dapprima sul piano ideologico e civile, orientato poi a promuovere ambiziosi processi di internazionalizzazione, il discorso critico costituisce per lo più, nel contesto storico e cronologico della ricerca, una pratica di dominio che si interrompe solo a tratti, per episodi destinati a rimanere marginali: mette a tacere più di quanto non scelga di rivelare.

Istanze di conformità a ideologie o mercato impongono un durevole silenzio alle immagini: eppure è convinzione di chi scrive che queste accolgano, a volte persino nei titoli, la critica più illuminante e la migliore storia dell'arte;³ e che proprio

London and New York 1990. Ricordiamo peraltro che la prospettiva antropologica ha una (a oggi) segreta importanza nella critica d'arte italiana degli anni Sessanta. Un esempio. *Modelli di cultura* (1934) di Ruth Benedict è riferimento primario per Carla Lonzi già nel 1961 e lo rimarrà per l'intero decennio: avvia il distacco dall'orizzonte idealistico della formazione e consolida la convinzione di una “differenza” per così dire etnografica tra la comunità degli artisti e le comunità patriarcali. Orienta in profondità punti di vista e comportamenti e perfino, sia pure indirettamente, tecniche di indagine o politiche di scrittura, tanto da prefigurare temi e posizioni di *Autoritratto* (1969).

³ Cfr., sulla discorsività critica dei titoli, LUCIANO FABRO in *Arte povera in collezione*, cat. esp., Castello di Rivoli-GAM Torino, 6.12.2000-25.3.2001, Charta, Milano 2000, p. 154. Per un'impostazione critica del rapporto tra storia della

dalle immagini occorra partire per giungere a differenziare progressivamente testimonianza e storiografia.⁴ “Quanto accade nella ricerca estetica attorno al 1968 non è stato ancora chiarito”: accolta alla lettera, candidamente, l'affermazione di Celant, datata 1981, non suona ancora oggi stupefacente?

L'opacità della tradizione italiana recente ai nostri stessi occhi è tale che le interpretazioni più accreditate dell'arte povera o della transavanguardia, cioè dei movimenti artistici italiani affermatasi internazionalmente negli ultimi decenni, sono prodotte da comunità di studio angloamericane. Ne è un esempio il numero di *October* dedicato nella primavera del 2008 all'arte italiana del dopoguerra:⁵ non pochi interventi hanno il merito di rilanciare interrogativi o istanze di ricerca, e apprezzabile considerazione è riservata, particolarmente dalla curatrice, a punti di vista che possano infrangere un “monopolio interpretativo senza precedenti”.⁶ Compagno tuttavia, e forse è inevitabile, “parallelismi” fuorvianti o semplificazioni in chiave fol-

critica e storia dell'arte cfr. ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in: *Paragone*, I, 1, 1950, p. 5: il testo rimane sorprendentemente valido a distanza di decenni, situato come nel punto di futura intersezione tra prospettiva filologica e studi culturali.

⁴ Per una trattazione del punto di vista filologico nel contesto delle pratiche critiche e della impasse contemporanea delle discipline umanistiche Cfr. E.W. SAID, *Humanism and Democratic Criticism*, trad. it. *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano 2007. La *Seconda considerazione inattuale* nietzscheana, *Dell'utilità e il danno della storia*, pubblicata nel 1874, è il modello teorico-critico cui Said si richiama esplicitamente.

⁵ CLAIRE GILMAN (a cura di), *Postwar Italian Art*, numero monografico della rivista, *October*, 124, primavera 2008.

⁶ CLAIRE GILMAN, *Introduction*, in: «October», cit., pp. 4-5. Le argomentazioni di Celant, per Gilman, sono “opache” e sospinte da “slogan generici”.

klorica mentre si afferma l'interesse per la teoria politica italiana dei decenni di conflitto (di cui l'arte povera sarebbe in qualche modo equivalente visivo).⁷

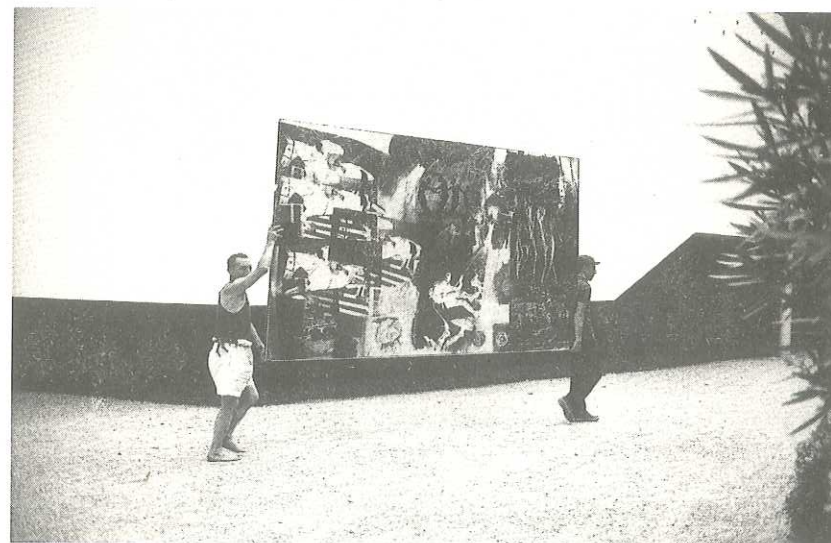
In Italia non sono pochi gli esempi di inedita vivacità critica e storiografica e si vanno producendo, sia pure tra mille difficoltà, innovazioni interpretative o di metodo con la riconsiderazione dei rapporti tra storia delle immagini e storia dei contesti, l'esame della letteratura critica, il nuovo credito concesso a interpreti già collocati a margine o smarriti, come Carla Lonzi, il giovane Calvesi, Tommaso Trini o Paolo Fossati, e migranti disciplinari come Emilio Villa e Edoardo Sanguineti. Non esiste però una narrazione fluida e articolata della storia dell'arte postbellica che riesca a intrecciare storia delle immagini, storia della critica e storia sociale; e torni a avvicinare opere e famiglie di opere che dispute ideologiche, vicissitudini collezionistiche o contingenze di mercato hanno diviso.

GEOPOLITICHE DELL'ARTE

Questo volume raccoglie contributi editi e inediti, affini nel proposito: avvicinare una selezione quanto più possibile significativa e coerente di opere tratte dalla storia dell'arte italiana contemporanea come momenti di una pratica estetica e geopolitica al tempo stesso; ambiti (non di rado conflittuali) di negoziato tra

⁷ Cfr. NICOLAS CULLINAN, *From Vietnam to Fiat-Nam: The Politics of Arte Povera*, in: «October», cit., pp. 8-30. L'autore cita Toni Negri e Paolo Virno a supporto del suo interesse storiografico per l'arte italiana tra Sessanta e Settanta. Perplexità in merito al carattere "politico" dell'Arte povera in CARLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Survey*, in *Arte povera*, Phaidon, London 1999, p. 33.

culture artistiche; tentativi di ricollocamento di una tradizione determinata (una madrelingua figurativa, quella italiana) in un contesto internazionale aggressivamente connotato, a partire almeno dalla seconda metà degli anni Cinquanta, dal primato americano. L'esito del negoziato è instabile: efficaci offensive diplomatiche (usiamo una metafora) si intrecciano o avvicendano a deterioro mimetismo subalterno quasi senza soluzione di continuità.



Ugo Mulas, *Trasporto delle opere di Robert Rauschenberg*, 1964, Venezia, Biennale © Ugo Mulas Estate.

Carte geografiche, atlanti, bandiere o emblemi sono ricorrenti nella produzione poveristica e concettuale: le *Italie* di Fabro o le mappe di Boetti sono tra le serie più fortunate dei due artisti. Nessun dubbio: l'affermazione di New Dada incide decisamente sul gusto per immagini preesistenti e ready made "assistiti". Per la simultaneità dei riferimenti e l'incessante modifi-

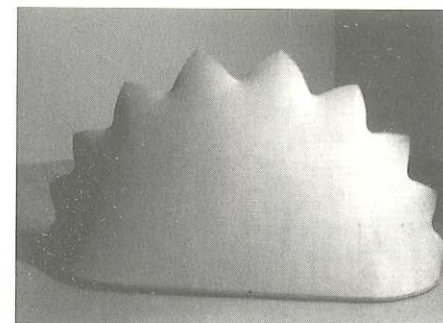
Alighiero Boetti, *AEIOU*, 1971, coll. priv.

cazione dei confini, tuttavia, la mappa politica possiede una segreta densità allegorica e corrisponde, per l'arte italiana degli anni Sessanta e Settanta, al carattere costitutivo di non poche tra le opere più celebri: i "paesaggi italiani" di Schifano o appunto le mappe di Boetti, johnsiani in origine, vengono a collocarsi (e fiorire) nel punto esatto di intersezione tra canone metropolitano e sua combattiva variante locale.

È pressoché conseguente, considerati i processi di ibridazione tratteggiati nelle pagine che seguono, che *pastiche*, parodia, appropriazione risultino le tecniche di immagine più indagate, forse le più rilevanti *tout court*; che la citazione, lungi dal risolversi in pratica "ingenua" o affettiva, si dimostri invece, già in Manzoni, attitudine segnaletica e strategia mirata a modificare i rapporti tra Centro e Periferia; che voci critiche qualificate si trovino infine a acquistare importanza pari a quella degli artisti, contribuendo a il-

luminare dall'interno processi di trasformazione sociale e culturale. Tra le intenzioni di chi scrive, peraltro, è proprio quella di contribuire a dissolvere almeno in parte la rigida demarcazione tra ambiti storicamente separati (l'"arte", la "critica").

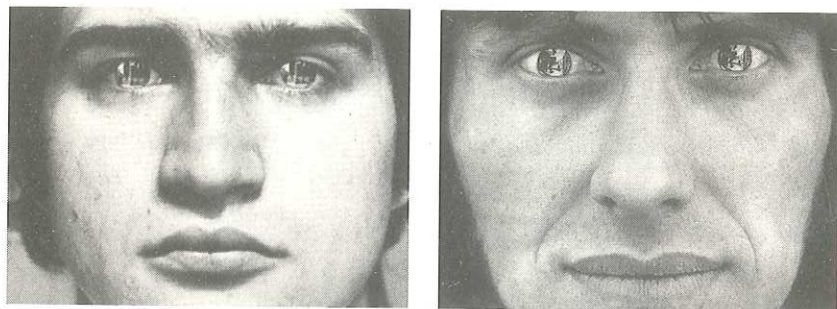
Esiste una nozione particolarmente in auge in ambito postetnolografico, la nozione di "sincretismo", che sembra non di rado interpretare nel modo più calzante la neoavanguardia italiana negli anni della "mutazione". Come altro considerare, ad esempio, gli animali di Pascali, se non "reinvenzioni della differenza" in un contesto di crescente affermazione internazionale del minimalismo americano?⁸ Le scaglie di stegosauri o i colli di giraffa cadono al suolo come ceppi brancusiani, modulari e componibili; al tempo stesso evocano il candido spettro della statua e variano sul tema saviniano delle geografie (e cronologie) fantastiche.⁹

Pino Pascali, *Il dinosauro riposa*, 1966, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

⁸ Cfr. JAMES CLIFFORD, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge-London 1988 (ed. ital., *I frutti puri impazziscono*, 1999). La definizione di "sincretismo" come "reinvenzione della differenza" è a p. 29 del testo italiano.

⁹ Rauschenberg e Johns, Warhol e On Kawara entrano a pieno titolo in una storia dell'arte italiana, tanto pervasivi sono le tecniche, i processi o i repertori

Consideriamo la fotoperformance *Rovesciare i propri occhi* (1970) di Penone in rapporto alla *Maschera per gli occhi* di Stephen Kaltenbach (1967), artista concettuale americano: troviamo esemplificata l'attitudine sbrigativamente mimetica di una stagione caratterizzata dal confronto, spesso difficile o penoso, tra artisti italiani e artisti americani. La citazione è tanto evidente da sembrare esibita: svela un proposito di assimilazione agito e subito al tempo stesso. Ha luogo qualcosa come un baratto, quantomeno sul piano preterintenzionale: si rinuncia a una tradizione figurativa continentale, la stessa cui Penone appartiene, che ha in Fontana e Klein i suoi riferimenti recenti e a cui sono riconducibili le esplorazioni spazialiste o neo-orfiche dello "sguardo interiore", in cambio di una più immediata riconoscibilità in ambito americano.



Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970, coll. priv.

Stephen Kaltenbach, *Dispositivo per gli occhi. Lenti a specchio*, 1968, coll. priv.

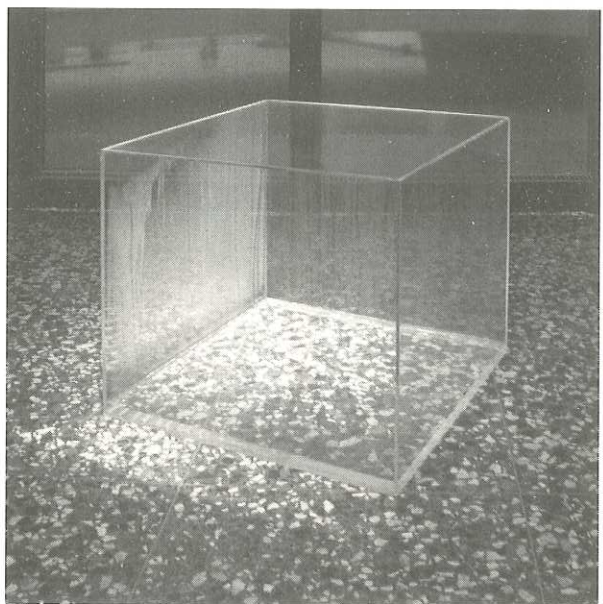
loro associati. Abbiamo singolari connubi evolutivi. È possibile disinteressarsi al dialogo tra Boetti e On Kawara (i *Date paintings*, poniamo, o la serie *I got up?*, i cataloghi e i libri)? O pretendere di interpretare De Dominicis tacendo di Rauschenberg? Negli artisti più dotati una sottile capacità di assimilazione modifica profondamente il modello contrastandone aspetti specifici e avvia un complesso processo di autorispecchiamento e traduzione.

Pistoletto è particolarmente abile nell'appropriarsi di aggiornati riferimenti internazionali per declinarli in senso eclettico o appunto sincretico. Esemplifichiamo. L'installazione *Orchestra di stracci* (1968) è interpretabile come astuto spostamento in senso scenico e sociale del *Cubo di condensazione* (1963-1965) di Hans Haacke, artista al tempo poco conosciuto in Italia, tedesco ma già residente a New York. L'aggiunta di stracci colorati alla lastra stillante dispensa lo spettatore dall'interrogarsi circa le implicazioni tecnico-formali dell'installazione di Haacke (la scultura come processo, l'aleatorietà della forma, la coautorialità del pubblico), ripristina allettamenti pittorici e torna a proporre narrazioni di fabbrica, fatica e sofferenza popolari a un pubblico abituato a epiche figurative socialrealiste.¹⁰

Il processo di appropriazione, in Pistoletto e non solo, risulta *de facto* contrario alle istanze di riflessività, trasparenza e riduzione moderniste ancora sussistenti nel *Cubo di condensazione* di Haacke: un'inclinazione istrionica e teatrale, lo si è spesso osservato, si accompagna non di rado alla produzione poverista.¹¹ Sorge la domanda: potremmo descrivere l'intera storia dell'arte italiana

¹⁰ In termini pubblicitari, con riferimento all'evoluzione delle tecniche pubblicitarie tra Cinquanta e Sessanta: "poveristica" e "aleatoria", l'installallazione di Pistoletto conferisce *status* allo spettatore senza destabilizzare consuetudini "ingenua" di "fruizione" e "consumo". In breve: si propone pur sempre come illustrazione di un "tema" o "motivo".

¹¹ Cfr. CLAIRE GILMAN, *Pistoletto's Staged Subjects*, in: *October*, cit., pp. 53-74; ID., *L'Arte povera a Roma*, in: GABRIELE GUERCIO, ANNA MATTIROLO (a cura di), *Il confine evanescente*, Electa, Milano 2010, pp. 43-73; ID., *Ripensando l'Arte povera*, in: GERMANO CELANT (a cura di), *Arte povera 2011*, cat. esp., Electa, Milano 2011, pp. 84-93. L'interpretazione di Pascali, Kounellis o Pistoletto in chiave di "teatralità" pedagogico-progressista o "fenomenologica" si appoggia, in Gilman, a posizioni in auge nella cultura americana odierna, in particolare



Michelangelo Pistoletto, *Orchestra di stracci*, 1968, Biella, Fondazione Pistoletto.

Hans Haacke, *Cubo di condensazione*, 1963-1965,
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.

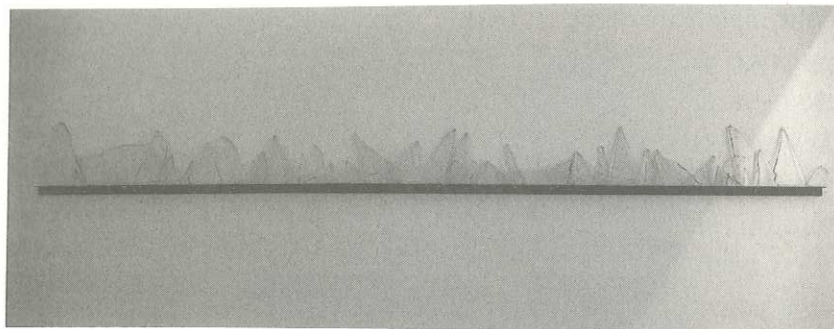
contemporanea come un'estesa "zona di contatto" attraversata da propositi di assimilazione e al tempo stesso sospinta da sensibilità, memorie, motivazioni proprie?¹² Certo, come nel caso della *Scultura* con schegge di vetro di Claudio Parmiggiani (1970), omaggio a Robert Smithson e insieme pretesto di alterco con l'autore di *The Spiral Jetty*, scelte di narratività e cura dell'immagine si affermano talvolta quasi al margine di un esercizio amoroso e polemico di "ricomposizione" benjaminiana "dell'infranto".

DECULTURA

Affermiamolo con chiarezza, anche se a rischio di semplificazioni eccessive. Le specificità, quando tali, dell'arte italiana tra *Azimuth* e il poverismo di fine decennio sono profondamente iscritte da un lato nella storia politica e sociale del paese nei primi decenni della guerra fredda; dall'altro nell'eredità di Lucio Fontana.

Eco e Calvino, ma certo distanti dall'atteggiamento istrionico (non necessariamente benevolo) degli artisti considerati. Punti di vista ideologici o rimandi a Baudrillard e Debord non sembrano poter cogliere la conflittualità dell'incontro culturale, o, per essere più specifici, l'impressionante intensità di irradiazione di modelli autoriali enfaticamente anti-modernisti, oppositivi e per così dire resistenziali, in primo luogo De Chirico, Dalì e Klein, nell'arte italiana postbellica.

¹² Cfr. MARY LOUISE PRATT, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession 91*, 1991, pp. 33-40; e più in generale, con riferimento alla storia della letteratura di viaggio, id., *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London 1992. Sul punto cfr. ALIGHIERO BOETTI in MIRELLA BANDINI, *1972. Arte povera a Torino*, Allemandi, Torino-Londra-Venezia 2002, p. 30. "In questo lavoro [delle date] è evidente la differenza tra un concetto artistico italiano, come posso averlo io o altri, e quello di On Kawara per esempio, che usa anch'egli le date... On Kawara ne ha fatto una cosa molto precisa, rigida; per un anno faceva un quadro, una struttura; mentre io avevo l'idea dell'energia che può dare una data".

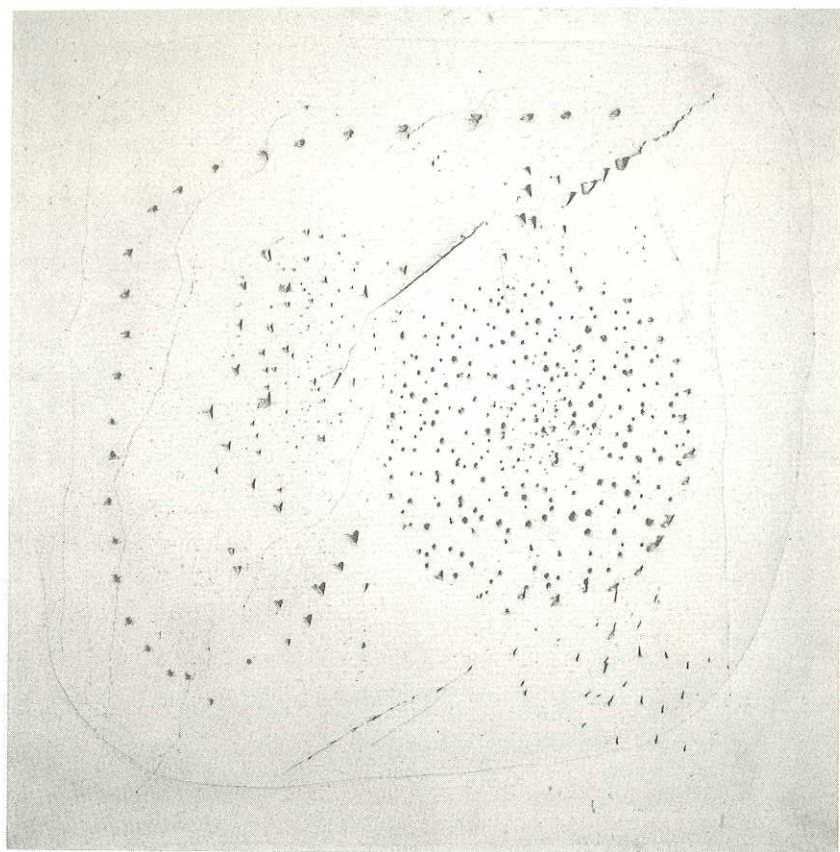


Claudio Parmiggiani, *Scultura*, 1970, coll. priv.

Robert Smithson, *Continente ipotetico (Mappa del vetro infranto, Atlantide)*, 1969, Loveladies Island, New Jersey, USA.

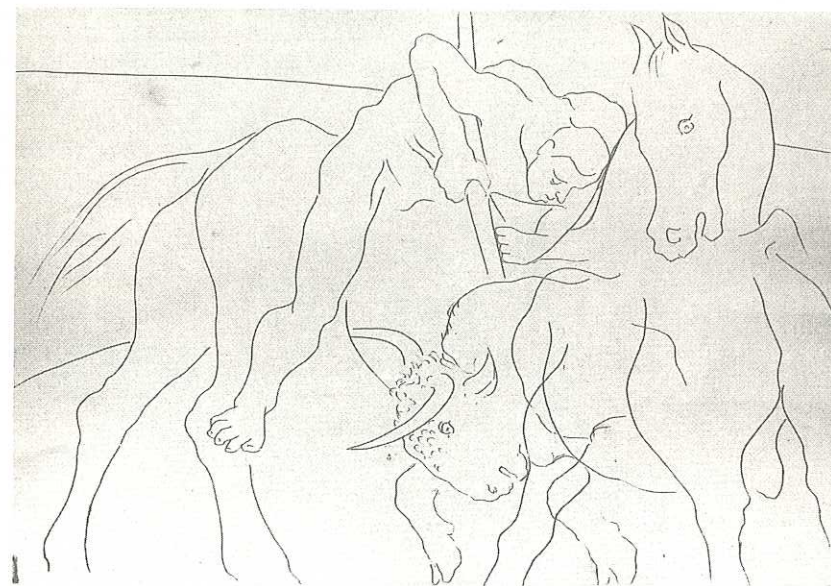
A seguito di un dibattito iperpoliticizzato, caratterizzato da posizioni prescrittive e animato da forti personalità in oscillazione tra professionismo artistico e professionismo politico, tra la fine dei Cinquanta e i Sessanta una nuova generazione scopre la necessità di sperimentare “abbandono”, “spregiudicatezza”, “avventura”, “intuizione creatrice”, “immediatezza”, “esperienza” (citiamo da Lonzi e Fossati interpreti dell'autore dei *Buchi* e dei *Tagli*) lasciandosi alle spalle preoccupazioni di ortodossia e costumi funzionali. “Non c'è bellezza se non nella battaglia”, aveva affermato Filippo Tommaso Marinetti in *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1909), proponendo come un'antropologia poetica (e politica) dell'artista italiano *in nuce* con parole che si adattano perfettamente a Fontana. “Nessuna opera d'arte senza un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un attacco violento a forze sconosciute, per ridurle e prostrarle al cospetto dell'uomo”.

Nell'avviare la serie dei *Buchi*, nel 1949, Fontana non istituisce una *tabula rasa*, al contrario, predispone qualcosa come un presidio identitario. Varia sul tema già picassiano del gesto unico e impeccabile, dell'improvvisazione esperta, del talento letale del picador o del torero che trafigge l'immagine, per ciò stesso fissandola definitivamente. Sembra quasi inevitabile, nel provarsi a ricostruire il processo figurativo nella sua origine, indovinare Fontana competere immaginativamente con l'artista spagnolo, capace peraltro, sul terreno dell'arte ceramica, di evocare archetipi mediterranei e miti greco-arcaici con pochi segni o movimenti di modellato e incisione. Non occorre altro per alimentare la leggenda dell'artista latino eroico e fabril: luoghi comuni e fantasie di sé si



Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1949, Milano, Fondazione Lucio Fontana.

rivelano paradossalmente fertili nella storia dell'arte, e per di più longevi.¹³



Pablo Picasso, *La picca*, tavola destinata all'illustrazione della *Tauromaquia* di Pepe Illo, 1929, Musée Picasso, Parigi.

¹³ Sull'iconografia della mano tra Sessanta e Settanta (e sulle continuità narrative tra poverismo e transavanguardia) cfr. MICHELE DANTINI, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1963-2009*, in: *Il confine evanescente*, op. cit., pp. 295 e ss. Una precisazione "decoloniale" sul tema. La celebrazione della mano è metaforica: rimanda al tema (certo identitario) del furore "eroico", della veggenza o "ebbrezza", già dell'avanguardia storica (CARLO CARRÀ: *Il gentiluomo ubriaco*, 1916); e a pratiche (e politiche) deculturali. Appare dubbia l'esistenza di uno specifico interesse per l'artigianato in quanto tale. Cfr. invece NICHOLAS CULLINAN, *Gli imperativi artigianali e rurali dell'Arte povera*, in: GERMANO CELANT (a cura di), *Arte povera 2011*, cit., pp. 62-75.



Mario Merz, *Senza titolo*, 1973, coll. priv.

Non sempre, non comunque: ma certo, se dovessimo scegliere uno slogan per caratterizzare la neoavanguardia in Italia, sceglieremmo senz'altro il termine "decultura": prevale il principio per cui motivazione, desiderio, convinzione debbano valere, se tali, a dispetto di (e perfino contro) consuetudini, "ragionamenti", "stili", scuole, orientamenti e costumi maggioritari. È difficile cogliere appieno quanto possa essere stata eversiva la semplice istanza di "vitalità" nel contesto in larga parte bloccato e protetto del discorso ufficiale sull'arte dei decenni considerati: eppure mari e ponti levatoi, armi e cavalli, sculture con lattuga, igloo e rose con fiamma costellano entusiasticamente un itinerario di riappropriazione e scoperta.¹⁴ "La sua importanza [= di Fontana] sta anche nel fatto che la vitalità delle cose viventi è un po' così".¹⁵

L'AMOROSO FANTASMA (O PERSECUTORIO?)

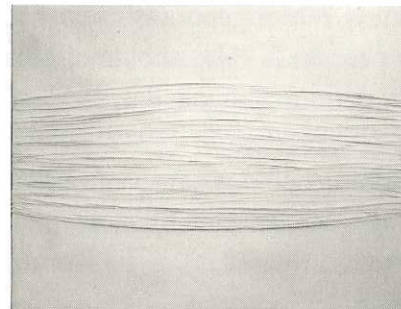
Piccolo salto indietro sul tema: "sincretismo". Circolano non pochi riferimenti spazialisti, concretisti e New Dada per gli *Achromes* di Manzoni. Questi tuttavia non smettono di preservare il segreto malgrado confortevoli rimandi storiografici a Fontana o più rari confronti con le piccole sculture-assemblag-

¹⁴ L'interpretazione di Fontana in termini di "informe" e perfino "kitsch" è antistorica: preclude la comprensione di connessioni e eredità. Cfr. YVE-ALAIN BOIS, ROSALIND KRAUSS, *Formless: A User's Guide*, 1997, Urzone, New York, p. 9 (trad. it., *L'informe*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 8).

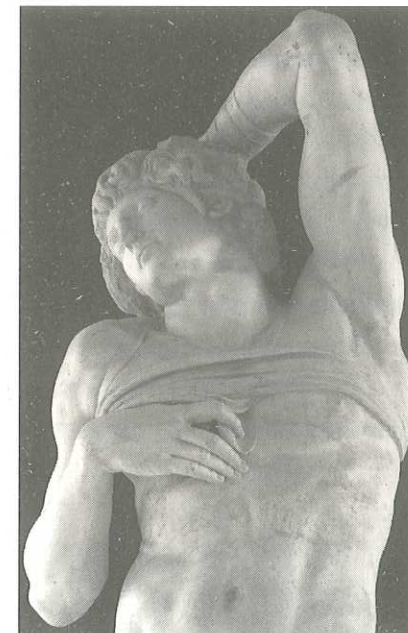
¹⁵ CARLA LONZI, *Una mostra di Lucio Fontana a Milano*, in: «L'Approdo letterario», xi, 32, ottobre-dicembre 1965, pp. 124-5; adesso in: CARLA LONZI, *Scritti sull'arte*, et al./Edizioni, Milano 2012, p. 431.

gio di Twombly, gaiamente archeologiche, a loro modo “reliquie”; e con i bondages di Scarpitta. E tuttavia: come escludere, suggerite determinate discendenze iconografiche degli *Achromes*, che precise eco storico-artistiche e dettagli illustri orientino composizioni per più versi orfiche, allusive alla generazione fantastica e al movimento dell’immagine che diviene, attraversate come da un’improvvisa nostalgia di *fabulae pictae*? Avvicinati dal punto di vista di un’inchiesta sull’“origine” dell’arte e l’eredità culturale, gli *Achromes* rivelano un sottotesto neometafisico e protoconcettuale che passa poi a connotare opere di altri artisti della stessa generazione o della generazione successiva. Che altro sono, se non una rivisitazione ironico-patetica degli *Achromes* manzoniani, la tela “incinta” di Pino Pascali (*La gravida*, 1964), le opere della sottoserie *De Italia* di Fabro (1970-1971) o l’immagine mariana *Opera unica. Unica immagine della statua inesistente* (1973) di Gino De Dominicis? “Quando soffio nel palloncino, soffio la mia anima in un oggetto che diviene eterno”, afferma Manzoni. *Ludus* o rito, “accertamento” o elegia? Teniamo ferma l’ambivalenza mentre interpretiamo.

“Ritengo che l’arte abbia perso la sua funzione sociale”, confida Fontana nel 1965. “Le scoperte della scienza, dello spazio, dell’uomo nel cosmo hanno completamente stravolto il mondo in cui viviamo e sono convinto che l’arte in futuro non esisterà più. L’intelligenza umana sarà utilizzata per affrontare problemi che, se paragonati a doti come la fantasia e l’umanità, sono molto più validi e concreti, quindi per l’arte non vi sarà più spazio, perché verranno a mancare tutti quegli elementi che in passato le conferivano concretezza e validità (l’arte sarà storia)”. La discussione sulla “morte dell’arte” si intreccia al dilemma identitario: è un’intera tradizione, un tempo acclamata universalmente, a scoprirsi minoritaria. Storici e critici d’arte assai diversi tra di loro,



Piero Manzoni, *Achrome*, 1960, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna.



Michelangelo Buonarroti, *Prigione*, 1513-1516, Parigi, Louvre.



Gino De Dominicis, *Opera unica. Unica immagine della statua inesistente*, 1973, coll. priv.

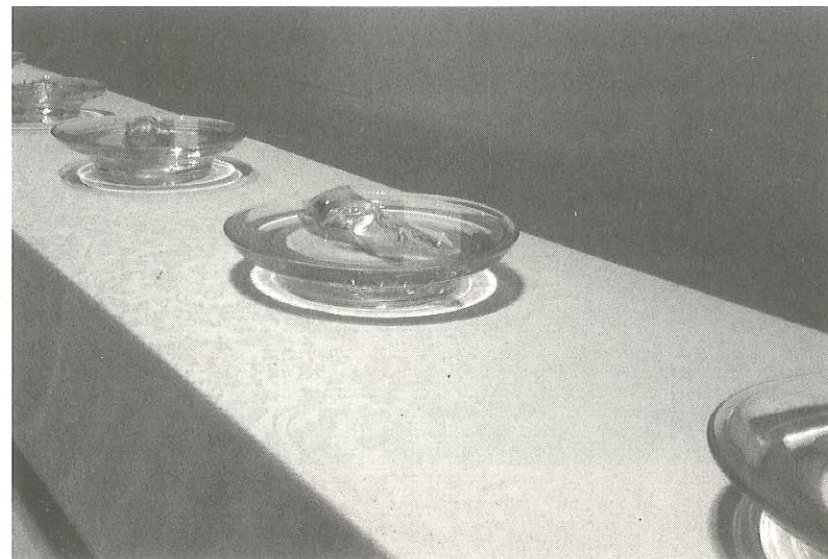
non di rado divisi da aspri conflitti, si interrogano ansiosamente su un'eredità culturale che sembra perduta.¹⁶ “Noi abbiamo validamente sostenuta l'autonomia di cultura italiana dal 1911 al 1940”, scrive Brandi in *La fine dell'avanguardia* (1949), prefigurando successive posizioni “apocalittiche”. La catastrofe bellica, tuttavia, l'armistizio, il Trattato di Pace, la repubblica, le “tecniche capitalistiche della felicità” hanno dilapidato ai suoi occhi un'identità culturale, disperso l'amore per una terra, una tradizione che pure avevano provato il proprio diritto a esistere.

Nei primi anni Sessanta esiste ancora il proposito, se non di primato, certo di esplorazione e corteggiamento di una specificità artistico-culturale. Con Pistoì, longhiano a suo modo per sua stessa ammissione,¹⁷ Lonzi condivide l'ambizione di co-

¹⁶ MICHELE DANTINI, *Italya subjecta*, op. cit., pp. 263-308. È fallace la tesi secondo cui tra Arte povera e prima metà del Novecento (in particolare futurismo e metafisica, accomunati dalla contiguità con “l'autoritarismo e il misticismo” fascista) esisterebbero rapporti di sola opposizione (cfr. recentemente CLAIRE GILMAN, *Ripensando l'Arte povera*, cit.). Momenti decisivi della storia dell'arte italiana del secondo Novecento sono caratterizzati da persistenze e ritorni d'immagine che è possibile descrivere in termini antimodernisti. L'“instabilità” (ID., p. 91) di molte opere poveristiche non costituisce una “critica morfologica della geometricità scultorea” né (ancor meno) una “strada che conduceva al futuro, lontano dal passato fascista”, ma un entusiastico accoglimento della lezione di “vitalità” di Fontana nel contesto di un progressivo rifiuto o abbandono dell'informale europeo (questo sì gravato da oscuri sensi di colpa e tentato dall'“informe”). Come spiegare peraltro Kounellis senza Burri, e Burri senza Sironi? Postilla di metodo: la selezione di controstorie non ha intenti localistici e difensivi, al contrario: vale come proposta di *case studies* nel contesto di una complessiva reinterpretazione (in chiave policentrica) della storia dell'arte contemporanea *tout court*.

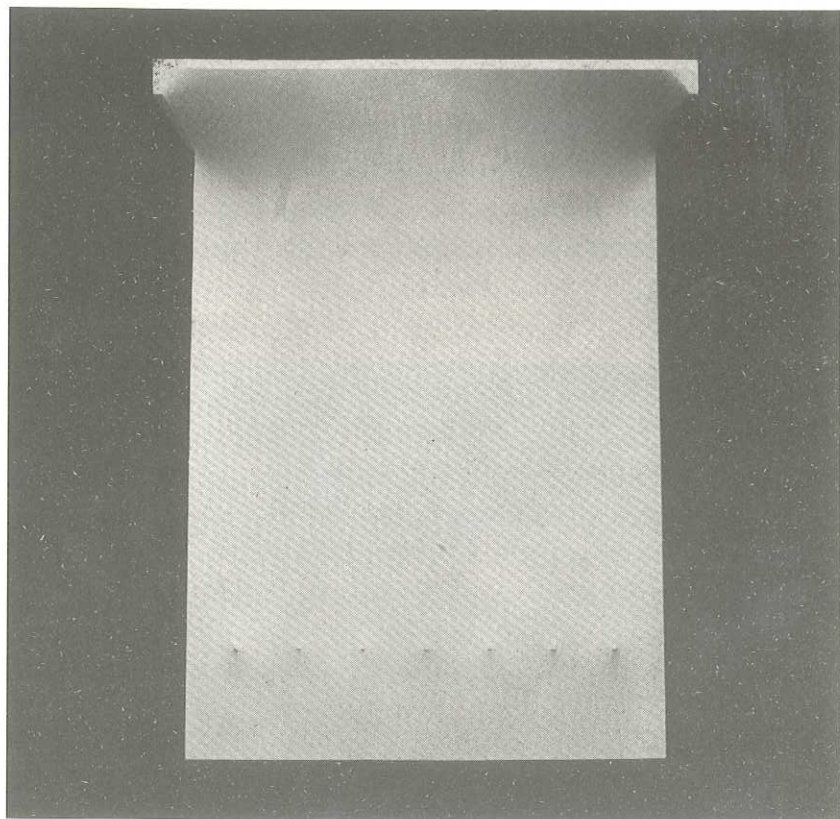
¹⁷ LUCIANO PISTOI, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe*, Umberto Allemandi, Torino, p. 41.

struire come una “linea” per l'arte italiana contemporanea, accogliendo, attorno al nome e al modello di Fontana, artisti capaci di congiungere modernità e tradizione, compostezza e infrazione, rito della citazione e “segno”: Castellani, Paolini e Fabro *in primis*. Non è casuale che alcuni temi figurativi tra i più frequenti, cortine e sipari, deschi o fantasmi della statua, rimandino a iconografie di tradizione classico-rinascimentale, cioè annunciiazioni, visitazioni, ultime cene. E colpisce, nel piccolo *Castellani* edito da Notizie nel 1964, che Lonzi scriva di “ipotetici oggetti di culto per una religiosità moderna” a fronte di mirabili baldacchini monocromi, quasi pale d'altare primo-rinascimentali.¹⁸



Luciano Fabro, *Iconografia*, 1975, coll. priv.

¹⁸ CARLA LONZI in *Castellani*, cat. esp., Notizie, Torino 1964, s.n.p.



Carla Lonzi (a cura di), *Enrico Castellani*, cat. esp., Galleria Notizie, Torino, 12.3-10.4.1964, p. 9.

Le “finzioni” di Pascali rispondono a esigenze molteplici: l’opera gioca persecutoriamente con lo spettatore e costituisce come il riallestimento provvisorio di un’eredità artistico-culturale divenuta d’un tratto instabile e malcerta. Potremmo parlare, a riguardo delle *Sculture bianche*, di messa in scena dell’epigonismo: in conversazione con Lonzi, Pascali le descrive come “bolle”. L’egemonia artistica, sociale, politica e militare americana è evocata ossessivamente (anche se in modo indiretto) da opere intese come relitti, vestigia o rovine; e l’esperienza della marginalità appare internalizzata dai processi compositivi.¹⁹

Neppure l’omaggio a Raffaello di Giulio Paolini, *Raphael Urbino MDLIII* (p. 114 del presente volume), ha interesse solo episodico. Concepito quando ormai si vanno consolidando strategie poveristiche di internazionalizzazione subalterna, nel 1969, accenna a un forbito moto di resistenza ed è, a suo modo, “attesa”.

¹⁹ Cfr. MICHELE DANTINI, *Insidie della citazione. Pascali, Brancusi, la tradizione modernista*, in «Riga», 19, dicembre 2001, pp. 309-324, e la nota 17 a p. 132 del presente volume.

1.

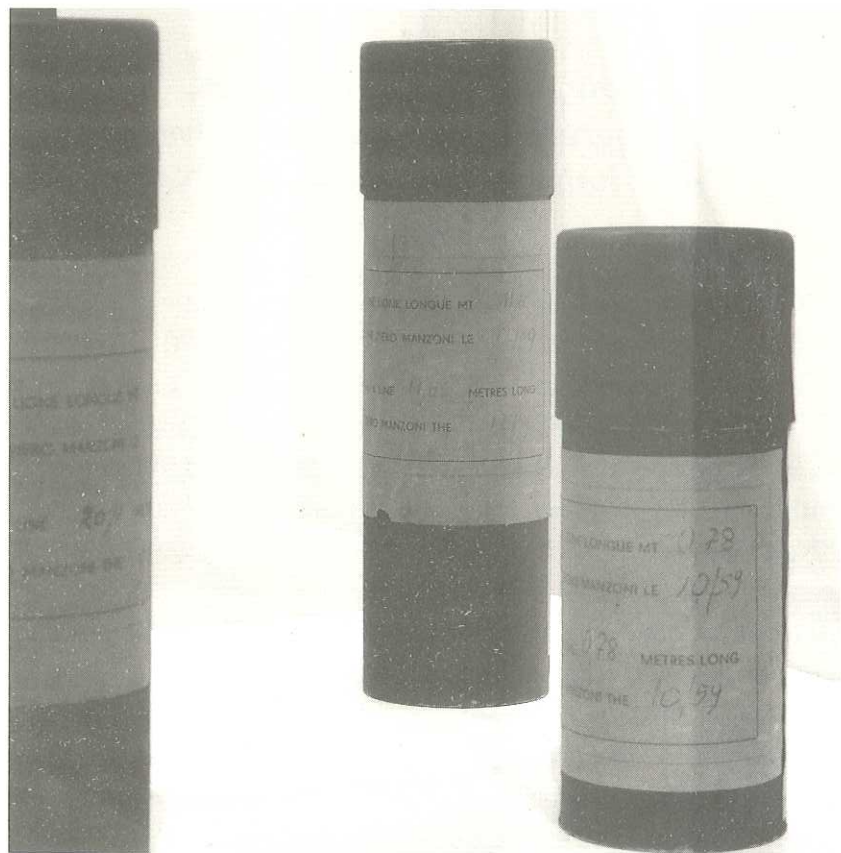
Isole, rotoli, promenades. Temi geografici o di viaggio e "vedute" nell'arte italiana tra Sessanta e Settanta

Un'enigmatica serie di rotoli costella l'arte italiana tra 1959 e 1967. Ne troviamo in Manzoni, Gilardi, Boetti. Il riferimento alla "pittura industriale" di Pinot Gallizio (1958), pure obbligato, non esaurisce spunti, implicazioni, narrazioni: manca, in Gallizio, la prospettiva aleatoria, il senso dell'incompiutezza e labilità dei linguaggi in relazione all'indicibile e al "niente".¹ "Non riesco a capire i pittori", afferma Manzoni, "che pur dicendosi interessati ai problemi moderni si pongono a tutt'oggi di fronte al quadro come se questo fosse una superficie da riempire di colori e forme".² Potremmo invece affermare, in relazione agli artisti più giovani, che il rotolo, con l'immaginazione geografica che presuppone e le retoriche del desiderio, distingue emblematicamente la vicenda neo-dada e poveristica al pari del contenitore di plexiglas, la scatola o il mappamondo.³

¹ CARLA LONZI, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969, p. 319: "anche la mia arte è tutta portata su questa purezza, su questa filosofia del niente, che non è un niente di distruzione, è un niente di creazione, capisci?" (è Fontana che parla).

² PIERO MANZONI, *Libera dimensione*, in: «Azimuth», 2, 1960, rist. in «Azimuth», cat. esp. a cura di MARCO MENEGUZZO, Padiglione d'arte contemporanea, Milano, 12.6-15.7.1984, Arnoldo Mondadori, Milano 1984, s.n.p.

³ Nel 1960 Manzoni immagina di tracciare una linea bianca tutt'attorno al meridiano di Greenwich e si spinge a concepire una *Linea* di lunghezza infinita:



Piero Manzoni, *Linee*, 1959, coll. priv.



Alighiero Boetti, *Rotolo di cartone ondulato*, 1967, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.

è allegoria dell'opera nel suo rapporto (anelante e difettivo) alla totalità, porta in scena uno scacco e un'ambizione, osa l'iperbole, tenta vie di fuga, argomenta sulla mercificazione.

Una genealogia remota del rotolo, questa la tesi del saggio, è nella pittura di paesaggio di tradizione modernista, nella trasformazione otto-novecentesca del genere "veduta" (intesa in senso panoramico) in scorcio intimo, sottobosco, immagine mutevole e progressiva di un motivo scoperto pezzo a pezzo, come passeggiando, esplorando a piedi un territorio segretamente labirintico.⁴ Potremmo perfino affermare, in rapporto non solo né primariamente al caso italiano, ma pure al contesto internazionale, neo-Dada, Antiform e Landartistico, che tra anni Cinquanta e primi Settanta si gioca l'estremo episodio di un naturalismo modernista (in Italia: spazialista o post-spazialista) caratterizzato da attitudini critico-istituzionali, temi di *jouissance* e narrazioni eroicizzanti di inquietudine e viaggio – l'artista da giovane, il corpo atletico e afrodisiaco, l'outsider di talento, il ribelle ganimedeo, l'alato.

Con riferimento all'arte italiana le genealogie prossime sono almeno tre, e riconducono alle immagini di Rauschenberg con temi di crescita organica (come *Greenhouse*, 1950 ca.) e viaggio, i paesaggi cosmici di Yves Klein, ovviamente Fontana. Sotto un profilo filologico le distanze tra i tre artisti citati sono considerevoli, avvicinati tuttavia nei termini selettivi e frammentari di una storia dell'arte orale, narrata da artisti ad altri artisti, qualcosa come uno stupefacente *air de famille* può

esistente come pura entità mentale, la linea è in questo caso destinata a essere contenuta entro un cilindro in legno senza aperture.

⁴ MICHELE DANTINI, *Paul Klee*, Jaca Book, Milano 1999, p. 110.



Robert Rauschenberg, *Canyon*, 1957, New York, coll. priv.

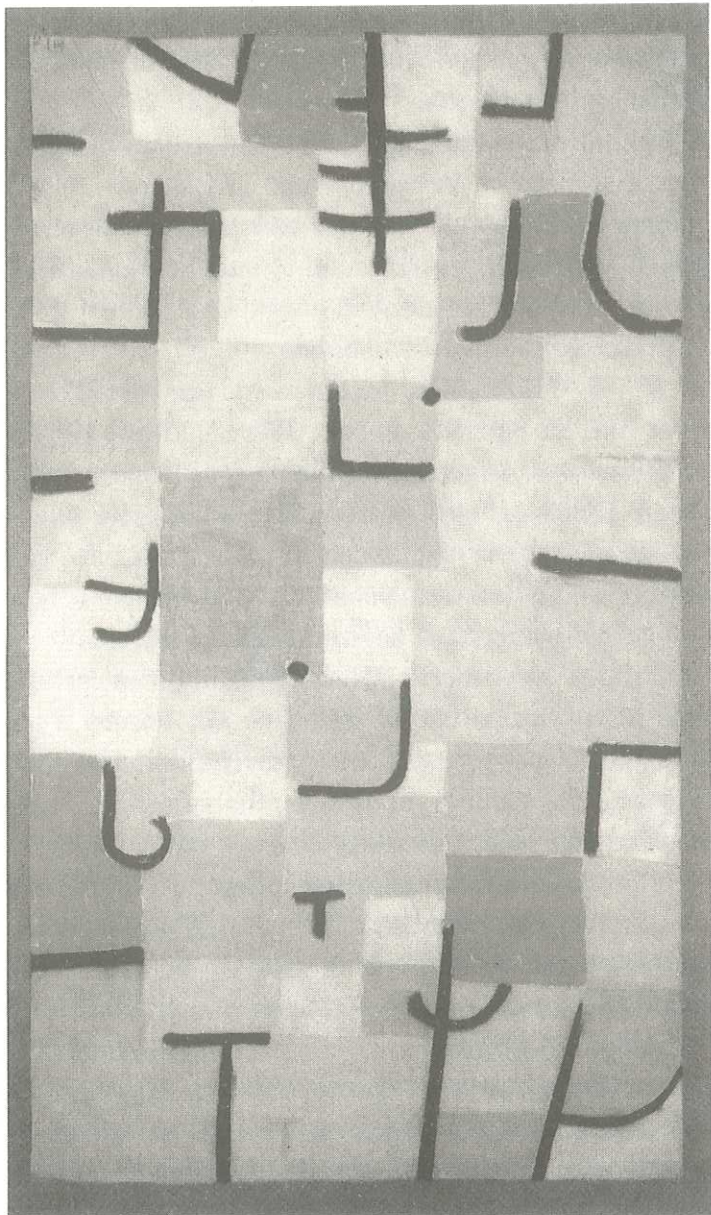
stabilirsi tra loro agli occhi dei contemporanei: nel solleccitare dilatazioni spazio-temporali dell'esperienza estetica, Fontana, Rauschenberg e Klein vanificano le cornici e dequalificano l'oggetto-opera a mero frammento, traccia, indizio, vestigio.

Il genere "veduta" si costituisce storicamente tra Sei e Settecento attraverso tre differenti ordini discorsivi, che possono coesistere nella singola immagine o specializzarsi, come accade nel passaggio classico-romantico: topografico, affettivo-fantastico, performativo. L'immagine descrive fedelmente un luogo tanto da proporsi come mappa pittorica, oppure assembla frammenti archeologici e naturalistici in un paesaggio d'invenzione. Una performance di viaggio è poi presupposta quando il paesaggio evocato non sia esclusivamente storico-letterario: l'artista, si assume, si è recato nel luogo dipinto, ha sviluppato una competenza documentaria e si propone adesso ai nostri occhi come naturalista, etnografo, archeologo oltre che come pittore, in breve come cicerone. Narrazioni di distanza geografica, culturale, ambientale sono alle origini della fortuna del genere.

Una prima, drastica mutazione è in epoca romantico-naturalista, con la progressiva smobilitazione dell'elemento topografico. La fedele restituzione di luoghi visitati, campagne, città, costumi, edifici, perde importanza. L'artista è il beniamino della natura, il *Wanderer* cui solo il mondo creato dischiude i "geoglifici" della propria creazione – la citazione è da Friedrich Schlegel: sarebbe dequalificante per lui competere con i cartografi. Le componenti affettivo-fantastiche acquistano ampiezza, il sottotesto performativo modifica le tecniche. Se l'artista è un errante o un viaggiatore, la sua performance pittorica, talvolta condotta avventurosamente *en plein air*, acquista una fluida in-

stabilità di tocco e pennellata che assimilano la composizione a uno sciolto esercizio di movimento e divagazione corporea, di informale grafia corsiva.

In seguito, nel corso degli anni Venti-Trenta del Novecento, nasce e si afferma, in primo luogo al Bauhaus, una versione ermetica e stringata di "veduta" caratterizzata da rari accenni di paesaggio, indiretti riferimenti a pratiche pleinairistiche di ricerca del motivo e presenza in scena, cioè dentro il dipinto, di un "personaggio-artista" itinerante e dubitativo. Consideriamo *Zeichen in Gelb* di Klee [*Segni nel giallo*, 1937], composizione per più versi paradigmatica. Scorgiamo punti esclamativi, occhi, tracce di vegetazione, indicazioni di percorso. A caratterizzare i paesaggi tardi di Klee, artista che forse più di ogni altro, tra le due guerre, gioca con le convenzioni del genere e si spende per stabilirne l'inventario, è il personaggio nascosto, dissimulato nel percorso di segni e colori. Sorpreso, circospetto o smarrito, l'uomo del labirinto, verosimilmente l'autore, è un dispositivo retorico che si introduce nel quadro a portarvi stati d'animo, o giungere per noi davanti all'albero, alla radura, alla svolta del sentiero, al cactus, alla barriera di vegetazione. Le selve con radura di Corot e ancor più Cézanne, con la loro metrica di fusti e diramazioni arboree, le interruzioni di contorni, i *passages* di atmosfera, l'invito all'esplorazione sono lontane, pure è una vicissitudine di scoperta figurativa, la drammaturgia intima ma a suo modo intransigente del *sous-bois* francese secondo-ottocentesco a orientare compositivamente l'immagine di Klee. Proprio in Corot e Cézanne cogliamo l'origine di un tema caro alle avanguardie storiche, la "quarta dimensione", e il proposito di coinvolgere lo spettatore nel disvelamento progressivo del quadro. Scorci parziali e cecità create ad arte, dilemmi visivi – che cosa è questo? che cosa è quello? –



Paul Klee, *Segni nel giallo*, 1937, Basilea-Riehen, Fondazione Beyeler.



Jean-Baptiste Camille Corot, *Il mulino di Saint-Nicolas-les-Arras*, 1874, Parigi, Musée D'Orsay.

e un "paesaggio" che, a differenza di quanto accade nel quadro del museo, desidera accogliere al proprio interno il tempo prolungato di una ricognizione contestuale, tra ambiguità percettive e territori archetipici.⁵

Un'ultima considerazione, a mo' di premessa, in merito alla nozione di "genealogia", impiegata qua in modi e con strategie argomentative del tutto contrari a una storia dell'arte intesa come "storia di influenze".⁶ "Più che stabilire continuità", citiamo Anna Bravo, "la funzione elettiva degli alberi genealogici è mostrare i modelli a cui si rivolge un fenomeno nuovo; i modelli che ignora, quelli che inventa, e gli effetti che le scelte hanno sull'autoimmagine, la memoria, la storia".⁷

ARGONAUTI SU GOMMA

Osserviamo Piero Manzoni nel 1960 mentre esegue *Linea* (lo ritraggono celebri fotografie): le mani inchiostrate a mo' di tipografo, con la sinistra afferra il rotolo di carta, con la destra impugna le forbici di cui si serve per tagliare con gesto sbrigativo e uguale. L'artista inizia a produrre le *Linee* nel 1959, in una fase di incipiente slancio performativo caratterizzato da

⁵ Sul tema del "mistico" nell'arte italiana degli anni Sessanta, tema largamente inesplorato o censurato dalla critica di orientamento sociologico, cfr. UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1997 (1962), p. 161. *Locus classicus* in CARLA LONZI, *Autoritratto*, cit., p. 319.

⁶ Cfr. MICHAEL BAXANDALL, *Patterns of Intention*, Yale University Press, 1987, p. 54; trad. it., *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000, p. 37.

⁷ ANNA BRAVO, *A colpi di cuore*, cit., p. 5.

pose oscillanti tra cabarettistico e sacerdotale⁸. Già in *Metodo di scoperta*, manifesto breve pubblicato nel 1957, Manzoni stabiliva principi che non abbiamo motivo di ritenere effimeri: in primo luogo la comprensione tutta affermativa di un "al di là" del quadro e della rappresentazione. "Immagini quanto più possibili assolute, che non potranno valere per ciò che ricordano, spiegano, esprimono, ma solo in quanto sono: essere". In *Libera dimensione*, apparso sul secondo numero di *Azimuth*, Manzoni evoca invece la "luce pura e assoluta", spingendosi in altra occasione a impiegare un aggettivo fatidico per un pittore, "immacolata". "Non ci si stacca da terra saltando e correndo", aggiunge. "Occorrono le ali". La via tracciata da Klein attraverso i monocromi, che l'artista francese riformulerà nell'ottobre 1960, a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione di *Libera dimensione*, con il fotomontaggio *Salto nel vuoto*, rimane valida: si tratta di abbandonare le confortevoli stanze della pittura per un trapasso, una trasformazione di Sé come individui, non semplicemente come artisti.

La polarizzazione con Klein sorge sulle modalità, le pratiche: è una polarizzazione che attraversa l'arte italiana lungo l'intero decennio. Antioggettuali, come nel caso di Klein, oppure oggettuali, come Manzoni e Castellani ritengono? È in gioco qualcosa di più di semplici opzioni professionali individuali: forse perfino elementi di un'identità culturale italiana⁹. "Dare

⁸ ELIO GRAZIOLI, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 101-8.

⁹ Nella produzione teorica di *Azimuth* il tema identitario non giunge mai a essere formulato in modo esplicito. Spetterà a artisti di generazione successiva, da Paolini a Fabro, da Pascali e Kounellis, da De Dominicis a Parmiggiani, proporre immagini esplicitamente situate. Cfr. MICHELE DANTINI, "Ytalya subiecta", cit.

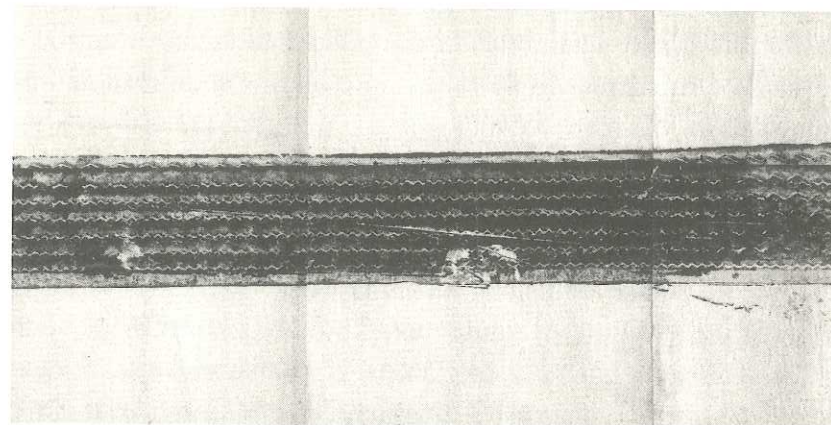
alle opere concretezza di infinito”, propugna Castellani in *Continuità e nuovo*, formulando così, in modo dialettico rispetto a Klein, la questione del supporto e della sua imprescindibilità.¹⁰ Non esistono immagini in assenza di opere, e le opere hanno esistenza fisica: questo il punto. Le opere sono tuttavia solo frammento, delimitazione contingente e fallace di uno “spazio totale”. Con la produzione di multipli e l’insistenza compositiva sulla serie, caratterizzante il progetto delle *Linee*, Manzoni reagisce al “purismo esoterico” di Klein (la citazione è da Paul Maenz)¹¹ in modo non meno polemico: situa l’istanza dell’“immateriale” sul piano profano dell’inesausta attività creativa, di una trascinate ripetizione e variazione, del proposito pedagogico di “aggressione”¹² – in breve di una *joie de vivre* freneticamente associabile alla propria attività di artista, teorico, organizzatore culturale.

Automobile Tire Print (1953), opera a inchiostro di Rauschenberg su venti fogli disposti l’uno accanto all’altro e applicati su tela, sembra costituire, con i suoi quasi sette metri di sviluppo lineare, il precedente diretto delle *Linee* manzoniane: introduce pratiche compositive aleatorie e processi di proliferazione, prefigura l’intreccio metaforico tra vita d’artista e “viaggio”, accoglie al proprio interno un inebriante invito alla “libertà”. Rauschenberg preserva la traccia casuale e parziale di uno

¹⁰ ENRICO CASTELLANI, *Continuità e nuovo*, in «Azimuth», cit., 2, s.n.p.

¹¹ SUZAN BOETTGER, *Earthworks*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, p. 7.

¹² “Meta prima dell’artista è la mobilità del quadro”, argomenta UGO KULTERMANN in: *Una nuova concezione di pittura*, pubblicato sul secondo numero di «Azimuth», formulando un proposito che non è scorretto definire boccioniano e neofuturista. Il “gioco mutuo” tra “quadro e osservatore” deve produrre un’“aggressione spaziale”.



Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953, New York, Museum of Modern Art.

pneumatico mentre trasforma drasticamente il senso di “paesaggio”. Nell’immagine, spoglia sino a sembrare squallida e programmaticamente priva di tutto quanto è *bonne peinture*, niente rimane dei singoli atti di osservazione di uno spettatore. Non sappiamo che cosa si veda dai finestrini dell’auto, pure la performance di mobilità tradizionalmente implicata dal genere “veduta” è preservata, rivendicata anzi nella sua autonoma dimensione estetica. Lo spostamento è motorizzato, non avviene a piedi, è vero, ma il carattere progressivo dell’immagine rimanda ai temi dell’avventura, dell’esplorazione e della scoperta. L’opera non ha inizio né fine, è un semplice frammento, l’episodio instabile e momentaneo di un divenire inarrestabile catturato da una “gabbia” formale e compositiva – il foglio, la cornice. L’artista è *on the road*, ha un atteggiamento ludico e entusiasta, provocatoriamente orizzontale (orizzontalità che Manzoni potrà fare propria negli *Achrome*, a mo’ di insegna), di piena disponibilità al mondo. Rilancia sul tema della frontiera, e sfoggia un repertorio figurativo contemporaneistico, popolare e ipersemplificato: l’auto, la strada, la gomma. Non mancano spunti ideologici né elementi narrativi identitari, che è semplice cogliere non appena si ricordi quanto, nella pittura del periodo della Grande Depressione, la pompa di benzina o l’auto già caratterizzino in termini oppositivi il paesaggio americano rispetto al paesaggio europeo, non importa se cittadino o rurale.

Consideriamo *Automobile Tire Print* in relazione all’interesse compositivo anni Venti e Trenta per immagini che accolgano al loro interno temporalità e movimento, più in particolare alla tradizione astratto-meccanica di scuola Bauhaus: è facile rilevare che l’impronta della ruota agisce compositivamente come un elemento segnaletico, diciamo pure una freccia, che dispiega l’immagine da sinistra a destra e predispose l’osservatore a

una fruizione diacronica, simile a quella che si ha nella lettura di un testo. *Automobile Tire Print* è in effetti una leggenda, nel duplice senso di “mito” e “pagina”, al pari di composizioni progressive e “testuali” di Klee, ma il tema è spavalidamente autobiografico.¹³ Allusa o richiamata direttamente in anni appena successivi da celebri *combine-paintings* come *Bed* (1955), *Monogram* (1955-1959) o *Canyon* (1959), quindi, nel 1961, da *Trionfi* che reinterpretano in chiave ironica e poverista le sfilate principesche dell’arte italiana del primo Rinascimento, l’epica dell’artista girovago, outsider predestinato, introduce un elemento autocelebrativo estraneo al modernismo Bauhaus cui pure si è fatto riferimento, invece courbettiano in origine. Abbiamo un nomade baciato dal talento, provvisto di un’attraente disposizione alla popolarità, sovrano di se stesso laddove (in Klee) erano spettrali battellini giocattolo, buffi congegni a orologeria e teatrini meccanici;¹⁴ né resta traccia di esercitazioni teosofiche o temi di amore cosmico. *Lupus in fabula*: il personaggio-autore è in scena mentre la “veduta” è ridotta alla sola dimensione performativa, quasi euforizzante diario minimo, segno tracciato sulla mappa, diagramma o meglio coreografia astratto-meccanica di un movimento dichiarato (ma non raccontato).

Rotoli, scatole e teche manzoniani sono il dispositivo concreto attraverso cui il non-finito, l’“immateriale” si nasconde:

¹³ Sul tema dell’immagine come testo e “leggenda” cfr. MICHELE DANTINI, *Paul Klee*, cit., pp. 55-67.

¹⁴ MICHELE DANTINI, *Immagini di immagini. Modelli, “formule”, convenzioni compositive in Paul Klee*, in *Paul Klee*, cat. esp., Galleria civica d’arte moderna e contemporanea, Torino, 26.10.2000-7.1.2001, GAM, Torino 2000, pp. 21-27.



Gustave Courbet, *La rencontre ou Bonjour M. Courbet!*, 1851,
Musée Fabre, Montpellier.

istituiscono la “dialettica di limite e non limite”,¹⁵ scrive Eco in *Opera aperta* in relazione a Fautrier, e si incaricano di contenere al loro interno quanto per definizione non è contenibile, è Totalità, Mondo, Tempo, “essere” o “vita”. Nel caso delle *Linee*: l’“opera” coincide con la vita stessa, è coestesa al tempo dell’esistenza, è indivisibile, incontornabile, non comunicabile. Il rotolo di tela sigillato nella scatola è un rimando, un vile indizio: un frammento, meglio una rovina. “Una linea si può solo tracciarla, lunghissima, all’infinito, al di fuori di ogni problema di composizione o di dimensione”, afferma Manzoni. “Questa superficie indefinita (unicamente viva), se nella contingenza materiale dell’opera non può essere infinita, è però senz’altro infinita, ripetibile all’infinito, senza soluzione di continuità”.¹⁶ Nel ricordare che le “scatole” erano destinate a rimanere chiuse, Nanda Vigo, compagna dell’artista, parla di “fede”: la “fede” è in primo luogo quella del collezionista, di chi, in cambio dell’“immateriale”, acquista un surrogato con gesto di complicità prodiga. Ma nelle intenzioni di Manzoni è certo qualcosa, nelle *Linee*, come l’elaborazione di una leggenda professionale e autobiografica. Leggende argonautiche, potremmo sintetizzare, citando il titolo di un quadro dechirichiano del 1920; al tempo stesso, quasi per un omaggio alla tradizione italiana, leggende di costruttori: il dono del talento, il compito testimoniale, l’enigma del viaggio. Nell’edizione definitiva delle *Tavole di accertamento*, pubblicata nel 1961, Manzoni raccoglie le impronte delle proprie mani e dei propri pollici, due alfabeti, le carte geografiche d’Islanda e Irlanda. Produce

¹⁵ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, cit., p. 180.

¹⁶ PIERO MANZONI, *Libera dimensione*, cit., s.n.p.

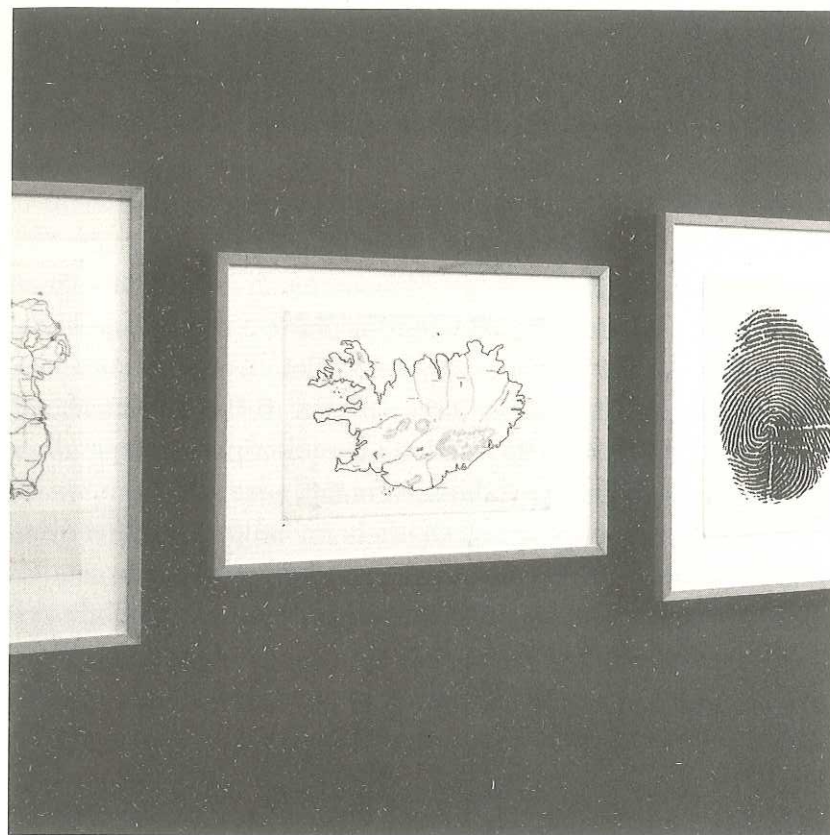
una sorta di autoritratto neometafisico attraverso un kit professionale, gli strumenti da lavoro; al tempo stesso varia sul tema del *Target with Plaster Casts* johnsiano (*Bersaglio con calchi in gesso*, 1955), corredato come noto di calchi del corpo dell'autore. L'immagine dell'isola, non importa se affidata a stereotipi modelli cartografici, sembra particolarmente significativa. Richiamata nel 1958 da Francesco Arcangeli in un testo dedicato a Fautrier, "fermo in un'isola... di poesia e di umana solitudine", testo che Manzoni verosimilmente conosce, l'isola si presta bene, al tempo in cui Manzoni pubblica le *Tavole*, a proporsi quale insegna di unicità, natività, distanza,¹⁷ allegoria dell'arte intesa come viaggio (ambiguamente) sacro e profano, iniziazione misterica e lavoro, fato e rito quotidiano.¹⁸ "Ho sempre considerato la pittura una questione di impegno morale più che un fatto plastico": questa la frase che Agnetti ama sopra ogni altra ricordare di Manzoni. O anche: "la sola dimensione è il tempo".

NATURE-MERCI, "ITALIE D'ORO"

I *Tappeti-natura* che Piero Gilardi produce a partire dal 1967, in rare occasioni proposti nel loro tratto originario di rotolo, sono oggetti di design destinati a essere venduti a taglio "per finanziare altre e più interessanti ricerche", come confida l'artista stesso.¹⁸

¹⁷ FRANCESCO ARCANGELI, *Jean Fautrier*, presentazione della mostra alla galleria La Loggia, Bologna, marzo 1958, rist. in FRANCESCO ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977, p. 403.

¹⁸ PIERO GILARDI in *Conversazione tra Piero Gilardi e Angela Vettese*, in *Piero Gilardi, Interdipendenze*, cat. esp., Modena, Galleria Civica e Palazzina dei Giardini, 14.5-16.7.2006, Silvana Editoriale, Milano 2006, p. 25.



Piero Manzoni, *Tavole di accertamento*, 1961, *Islanda*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Fingono di celebrare il culto di una natura sgargiante, generosa e dispiegata, in realtà si appropriano parodisticamente delle vagues naturalistiche contemporanee, diffuse sia sul piano delle controculture floreali sia degli orientamenti artistici che pro-mano da Joseph Beuys e di cui si hanno le prime notizie, in Italia, proprio tra Milano e Torino.¹⁹ La disponibilità alla "pittura industriale" già di Pinot Gallizio acquista iniziali propositi critico-istituzionali alla vigilia di decisive contrapposizioni politiche e culturali su arte e mercato.²⁰ I *Tappeti* sfoggiano caratteri di merce oscillando tra colpa e innocenza, interpretando in modo straniato, con narrazioni paesaggistiche solo in apparenza appaganti, l'orientamento oldenburghiano ai "soft for good humours", le sculture-installazioni in plastica su temi quotidiani, cedevoli e dai colori sgargianti.²¹ Sul finire del decennio, quando collabora con la galleria parigina di Ileana Sonnabend, presso cui espone nel 1967, Gilardi compie ripetuti viaggi di ricerca negli Stati Uniti e stabilisce contatti preziosi:²² proprio attraverso la conoscenza diretta di orientamenti performativi e Antiform l'artista consoliderà la convinzione, formulata in una serie di testi brevi apparsi su «Flash Art», circa un possibile sviluppo demateriale, pubblico, relazionale dell'arte contempora-

¹⁹ Cfr. GERMANO CELANT, *Beuys. Tracce in Italia*, Amelio, Napoli 1978.

²⁰ PIERO GILARDI in *Conversazione tra Piero Gilardi e Angela Vettese*, cit., p. 29.

²¹ "I contenuti di questa nuova problematica [dei *Tappeti-natura*] si contrapponevano alla acritica accettazione della civiltà dei consumi" ricorda Gilardi forse con lieve distorsione retrospettiva in una conversazione con MIRELLA BANDINI, in: «NAC», 3, 1973, p. 17.

²² PIERO GILARDI in *Conversazione tra Piero Gilardi e Angela Vettese*, cit., p. 29.

nea, porrà fine alla produzione dei *Tappeti* e si distaccherà dal mondo dell'arte. Tra 1965 e 1968 il riferimento privilegiato di Gilardi è tuttavia ancora l'arte Pop, avvicinata senza cautele come manifestazione di attitudini culturali integre e progressiste.²³ I *Tappeti-natura* adottano tecniche, predilezioni, modi Pop adattandoli a narrazioni di colore per lo più locale: è sufficiente, per situarli nel contesto storico, sociale, geografico italiano, l'ironico rinvio ai caratteri rurali di gran parte della penisola (peraltro ormai in gran parte dilapidati) attraverso il tema della cornucopia. È lo stesso materiale chimico-industriale impiegato, la resina poliuretana espansa, a smentire intenzioni nostalgiche o celebrative. Con l'aura dell'opera appare liquidato l'"immateriale" stesso, la "fede" nell'arte e nella sua capacità di procurare trasformazione: il rotolo è solo più una serie finita di "pezze di stoffa" da vendere al metro, e l'evocazione di Demetra si tiene sul piano del kitsch. Altri poveristi di prima generazione diffidano, negli stessi anni, degli orientamenti internazionalisti prevalenti e si dispongono a contrastarne un'accettazione acritica dedicandosi a paesaggi d'inchiesta civile e etnografica, a partecipi report dal mondo rurale mediterraneo (ne sono esempio Pascali con la serie degli *Attrezzi agricoli* o Fabro, sia pure con maggiore ambiguità, con le *Italie*). I *Tappeti* propongono invece un'immagine da export della peniso-

²³ In leggero ritardo su quanto accade negli Stati Uniti, tra 1967 e 1968 è ancora possibile, per Gilardi, guardare alla Pop in chiave anti-establishment. Su Oldenburg nel 1967 e l'inquietudine anti-Pop cfr. MICHELE DANTINI, *Earthworks, comunità, gender 1967-1974. Osservazioni sul "mistico", narrazioni dal "margine" nell'arte concettuale americana*, in GIOVANNI TESIO, GIULIA PENNAROLI (a cura di), *Lo sguardo offeso. Arte, paesaggio, territorio*, Torino 2011, pp. 165-186.

la, plastificano ludicamente quel po' di pittoresco residuo, comunicano scetticismo o indifferenza nei confronti di qualcosa come una storia nazionale all'indomani della "mutazione antropologica" e degli anni di boom.

2.

Cavalli e altri erbivori. Perorazioni moderniste e controversie identitarie

Una popolazione insolitamente numerosa di cavalli, asini, zebre ha attraversato nell'ultimo quindicennio le praterie dell'arte italiana, in coincidenza con una riflessione diffusa (e perplessa) su caratteri e specificità dell'arte nazionale: per più versi, questa tesi del presente saggio, la popolazione di erbivori corrisponde al dibattito su "attualità o inattualità" del modello avanguardistico e costituisce un caustico traslato del dibattito giornalistico sul "declino" italiano.

Esemplifichiamo. In anni recenti, Paola Pivi ha spinto una coppia di zebre a dislocarsi sulle nevi del Gran Sasso e un asino a smarrirsi nelle acque di Alicudi. In occasione della presti-



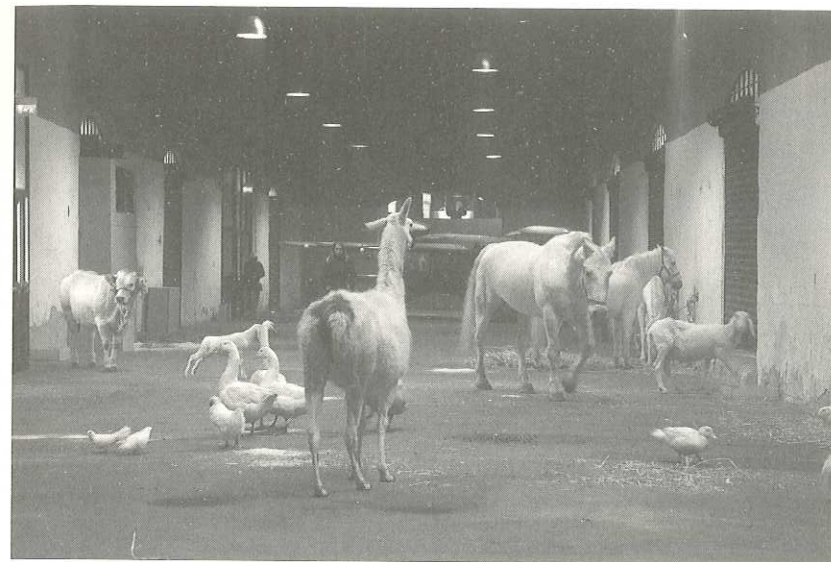
Paola Pivi, *Senza Titolo (Asino)*, 2003, coll. priv.

giosa personale dedicata nel 2006 dalla Fondazione Nicola Trussardi, a Milano, ha raccolto nei grandi spazi abbandonati dei magazzini della Stazione di Porta Genova un insieme eterogeneo di animali dal manto (o dal piumaggio) candido. Tra questi cavalli e lama. In entrambi i casi l'artista sembra essersi proposta interventi che pongano enfasi sull'assenza di necessità dell'opera d'arte: l'inversione di habitat è tanto dispendiosa quanto insensata. Sfarzo, capriccio, isteria, onirismo, prossimità al mondo della moda, inventività in assenza di progetto storico e sociale sono peraltro i caratteri che due curatori particolarmente in auge in ambito internazionale, Francesco Bonami e Massimiliano Gioni, indicano come residui per l'arte italiana, pronti a affiancare in questo le strategie di un gallerista tra i più influenti, Massimo De Carlo.

Venuta meno la plausibilità di opzioni moderniste eroicopolitiche, le stesse che caratterizzano tra secondi anni Sessanta e anni Settanta la generazione dell'Arte Povera, dequalificatesi rapidamente le opzioni citazioniste dei primi anni Ottanta, la generazione giunta a notorietà tra la fine degli anni



Galleria Massimo De Carlo, Milano, ArtBasel 40 (2009), stand (in primo piano Maurizio Cattelan, *Il Belpaese*, 1994. Alle pareti, da sinistra a destra, opere di Paola Pivi, John Armleder e Rudolf Stingel) © Michele Dantini, 2009.



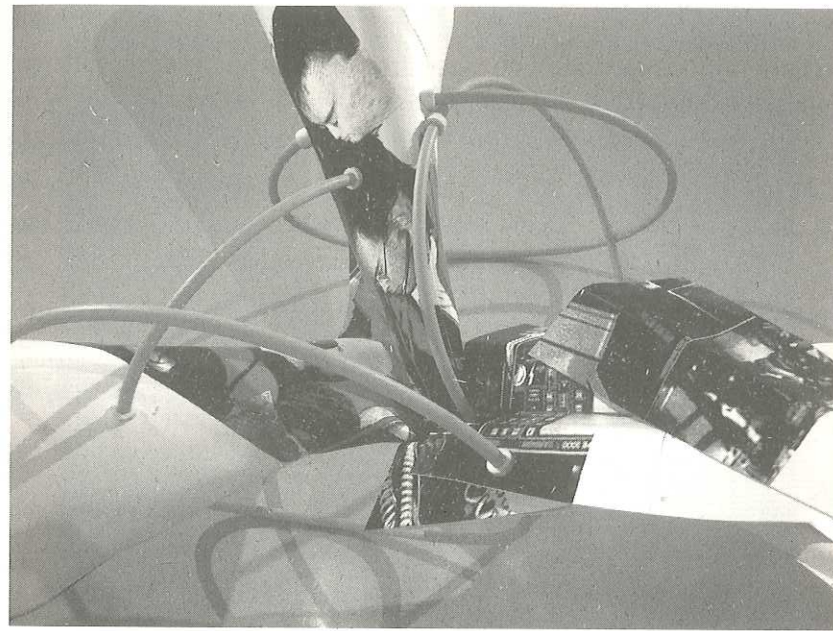
Paola Pivi, *My Religion is my Kindness. Thank you, see you in the Future*, 2006, Milano, Stazione di Porta Genova.

Novanta e il decennio successivo commenta in modo ironico e distaccato la crescente marginalità della cultura italiana nel contesto globale: questo possiamo affermare considerando il caso di Pivi. Non sorprende che un pittore come Enzo Cucchi, tra gli esponenti storici della Transavanguardia, replichi all'asino di Pivi con qualche irritazione, rivendicando la rustica tenacia dell'asino e la sua congenialità agli universi santi e contadini della pittura, proclamati perenni. In un dipinto-installazione del 2005, esposto al Centro di arte contemporanea Quarter di Firenze (poi Ex3), Cucchi dipinge un mulo monumentale su una palizzata e gli dà per cibo l'intero repertorio della storia dell'arte italiana: il sacco di biada è provocatoriamente dipinto tricolore, quasi per un partito preso di orgoglio neo-futurista (viene da dire: lacerbiano).

MULI DEEGEMONICI

La sfida del mulo di Cucchi, per metà vernacolare, per metà sagacemente cosmopolita, si rivolge al sistema dell'arte internazionale: contesta gli eccessi ideologici di agende postcoloniali, sociologiche, di gender – neoconcettuali in genere – avvertite come antropologicamente estranee all'artista latino, incoraggiate invece dalla comunità globale e dalla componente egemone al suo interno, angloamericana. Cucchi non è peraltro il solo a rivendicare l'eredità primo-novecentesca e un atteggiamento baldanzosamente nativo, anche se solo suoi (e degli artisti a lui vicini in termini di biografia) sono entusiasmo e confidenza nelle risorse della tradizione nazionale. A partire dal 2007 Boccioni è diventato il tema di una nuova

serie di lavori di Diego Perrone, coetaneo di Pivi e già legato alla galleria di De Carlo: il riferimento al più celebre e tragico tra i futuristi, impegnato nella creazione di un'avanguardia italiana credibile e competitiva in ambito europeo, cade in Perrone in opere monumentali e autoparodistiche, subito riprese, tra ingenuità e malizia da export, da artisti più giovani nel proposito di un'efficace connotazione identitaria a livello internazionale.¹



Diego Perrone, *La mamma di Boccioni in ambulanza e la fusione della campana*, 2007. coll. priv.

¹ Sul tema dell'identità italiana postbellica cfr. NICHOLAS CULLINAN, *Made in Italy. Fatto a mano, fatto a macchina, già fatto, rifatto*, in GABRIELE

Sono almeno due le composizioni futuriste che possono essere considerate all'origine della fortuna del motivo equestre contemporaneo: la *Città che sale* di Umberto Boccioni, dipinto nel 1910, oggi al Museum of Modern Art di New York, e il *Cavaliere rosso* di Carlo Carrà, del 1913. Sia la *Città che sale* che il *Cavaliere rosso* interpretano in chiave mitica la storia italiana primo-novecentesca e ne danno una versione leggendaria, in qualche modo messianica: il paese è atteso da un grande compito, conosce un'impetuosa trasformazione, l'artista (il cavaliere) è interprete designato del cambiamento sociale e culturale. Per cogliere la longevità del tema, tuttavia, dovremo considerare almeno due altre opere appartenenti alla seconda metà del secolo, non meno fortunate delle precedenti: i *Cavalli* di Jannis Kounellis (1969) e *Novecento* di Maurizio Cattelan (1997), cavallo in tassidermia conservato al Castello di Rivoli di Torino. È a partire da queste due installazioni che si sviluppa un acceso dibattito sull'eredità dell'avanguardia: dibattito cui opere quali quelle già introdotte di Pivi, Perrone, Cucchi prendono parte a loro modo, argomentando da posizione di volta in volta diverse e perfino opposte con racconti, titoli, figure.

GUERCIO e ANNA MATTIROLO (a cura di), *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, cit., pp. 225-257. Per modi e strategie adottati da Cattelan in parallelo alla crescente affermazione nel contesto angloamericano cfr. MICHELE DANTINI, *Inchiesta sull'arte italiana contemporanea. Critica, storiografia, collezionismo*, pp. 197-205 del presente volume.



Jannis Kounellis, *Cavalli*, 1969, Roma, Galleria L'Attico.
Maurizio Cattelan, *Novecento*, 1997, Rivoli, Museo di Arte Contemporanea.

LA TERRA VISTA DALLA LUNA (TRAUMI DELL'ESPATRIO)

Potremmo iniziare dalla conclusione: *Novecento* di Cattelan è un pastiche (anti)poveristico, per meglio dire la parodia dei *Cavalli* di Kounellis, cui rimanda e di cui per più verso si impossessa nella memoria dello spettatore come di un fatidico alter ego caricaturale.

Novecento, conosciuta anche come *La ballata di Trotsky* e stilizzata in senso internazionalista da questo suo secondo titolo, è legata a polemiche intergenerazionali situate e ben situabili in Italia, polemiche cui, lo ricordiamo, Cattelan dedica di fatto un'intera mostra, quella stessa che tiene al Castello di Rivoli, tempio dell'Arte povera, nel 1997.² La sua accusa alle neoavanguardie nazionali degli anni Sessanta e Settanta, in tale occasione, è esplicita (ad esempio nell'installazione *Less than ten Items*, che invita i visitatori a fare la spesa al museo con banali carrelli da supermercato): movimenti e opere generati da spinte protestatarie sono stati accolti e infine neutralizzati dal mercato per il loro stesso successo. Gli artisti già eroi sono stati ridotti a pupazzi, beniamini, gadget.

Sin dalla prima fase della sua attività, Cattelan è solito riferirsi alle retoriche poveriste in termini acidi e sentimentali, irridendo il cheguevarismo di manifesti come gli *Appunti per una guerriglia* di Germano Celant (1967) e fingendo di rimpiangere l'intransigente fiducia degli artisti nella propria rilevanza politica e sociale. In occasione della prima mostra, tenutasi alle gallerie Fuxia di Verona e Neon di Bologna e alla Loggetta lomar-

² Per aneddoti su arte povera e "trotskismo" cfr. peraltro MARIO MERZ in MIRELLA BANDINI, 1972. *Arte povera a Torino*, cit., p. 54.

desca di Ravenna nella primavera del 1989, Cattelan cita in copertina di catalogo un passaggio della sceneggiatura del film *La terra vista dalla luna* di Pierpaolo Pasolini (1967), sceneggiatura elaborata in forma di fumetto. L'affermazione pasoliniana "semo finiti, semo proprio finiti!", scelta da Cattelan a mo' di epigrafe, rimanda all'Italia di fine anni Ottanta, alla consunzione delle ideologie, alla perdita di autorevolezza e rigore morale della classe dirigente, all'esaurirsi delle spinte civili che avevano caratterizzato la stagione dei movimenti. Lo stesso catalogo riporta in coda, a mo' di appendice, un breve testo di Alessandro Mendini, architetto e designer al tempo vicino a Achille Bonito Oliva: l'omaggio rivela la vicinanza dell'artista a quanti, in Italia da circa un decennio, operano per una messa in mora dell'eredità modernista, adottano strategie eclettiche, dislocano linguaggi in modi che la pubblicistica corrente etichetta come "postmoderni". Il cavallo appeso di Cattelan è a tutti gli effetti una "veduta d'Italia", e non sbaglieremmo di molto se considerassimo *Novecento* allegoria di una diminuzione avvertita e elaborata in termini antropologici, il trauma culturale di un artista italiano (di sottocultura contadina) proiettato sulla scena globale. Il complesso di inferiorità del migrante provinciale si riversa su eroi fiabeschi del mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, eroi del Piccolo Mondo Domestico, numi strapaesani e del cortile di casa – galli, asini, cavalli; in seguito pontefici – e li invalida (li "tradisce", per citare Bonito Oliva) in modi ora buffi e corrosivi ora patetici, esplorandone, perfino assaporandone il fallimento minoritario.³

³ Divagazioni sui caratteri strapaesani e internazionali insieme dell'arte di Cattelan in FRANCESCO BONAMI e LUCA MASTRANTONIO, *L'irrazionalpopolare. Da Bocelli ai Suv*, Einaudi 2008, p. 72.

MAURIZIO CATTELAN

biologia delle passioni

a te!
 Non parlare mai, esprisi di no lullo!
 chi ce ha l'ò il collegio de ricom?
 ciò?
 Sono finiti, sono proprio finiti!
 Amen.

Edizioni Essegi

Maurizio Cattelan, *Biologia delle passioni*, cat. esp., maggio 1989,
 Galleria Fuxia, Verona, Galleria Neon, Bologna, Loggetta Lombardesca,
 Ravenna, Essegi, Ravenna 1989.

La consapevolezza di una specificità forse non semplicemente autobiografica ma sociale e geografica pervade in modo acuto e progressivo le opere di Cattelan, in parallelo all'affermazione crescente e alla disponibilità di platee sempre più globali, da Milano a Londra a New York: l'incontro-scontro tra culture – campagna-città, provincia-metropoli, Sud-Nord, mondo latino-mondo anglosassone, povertà-capitale – ha momenti drammatici, risolti però grazie a un funambolico intreccio di autocommiserazione e ironia (per lo più senza che il modello maggioritario sia posto in questione).

CAVALLI E CAVALIERI⁴

Considerati commento e metafora dell'effervescente scena artistica internazionale contemporanea, avvicinati in termini di "avanguardia"⁵ e spesso introdotti dal confronto con le installazioni con animali vivi di Richard Serra, i dodici cavalli portati al pascolo all'Attico nel gennaio del 1969 da Jannis Kourellis raccontano in realtà una storia diversa: ampliano una conversazione tra artisti e pittori che si tiene a Roma e ha come

⁴ Per scambi e connessioni tra futuristi e espressionisti del *Blaue Reiter*, cfr. MICHELE DANTINI, *Tournée. Per un saggio sulla fortuna dei futuristi in Germania 1912-1914*, in: «Annali della Scuola Normale Superiore», Quaderni 1-2, 1996, pp. 449-460.

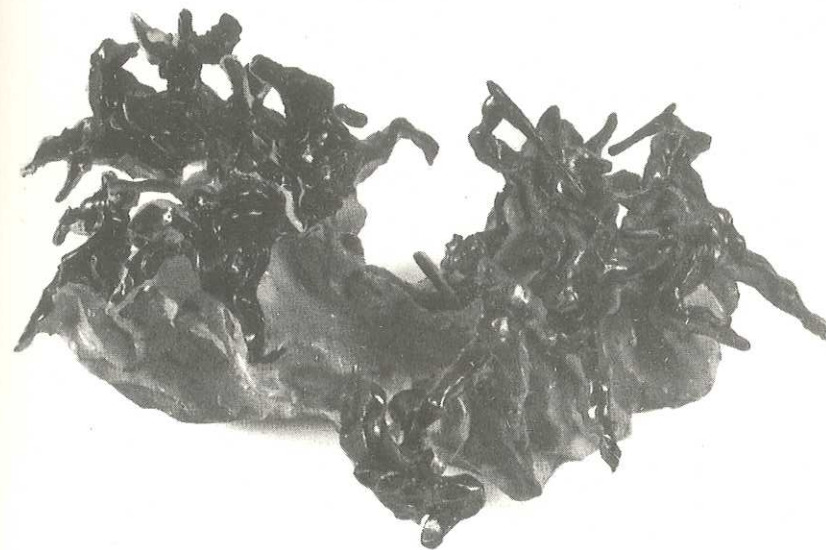
⁵ CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte Povera*, Phaidon, London 1999, pp. 33, 109; ROBERT LUMLEY, *Spaces of Arte Povera*, in *From Zero to Infinity*, exh. cat., Tate Modern, London-Walker Art Center, Minneapolis-The Museum of Contemporary Art, Los Angeles-Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., 2001-2003, Cantz, Ostfildern 2001, p. 49.

interlocutori privilegiati un artista, Mario Schifano, e uno storico dell'arte, Maurizio Calvesi, autore del volume di studi futuristi forse più influente pubblicato in Italia nella seconda metà del Novecento, *Le due avanguardie*.⁶

Attratto sin dall'inizio del decennio da insegne di strada e frammenti di vernacolo figurativo (nella tradizione del futurismo boccioniano e lacerbiano non meno che sull'esempio di Jasper Johns), Kounellis pittore è in cerca di narrazioni locali, rotture o dislocazioni regionalistiche del formalismo johnsiano. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta sperimenta la tecnica dell'installazione moltiplicando riferimenti naturalistici, variando su narrazioni edeniche e di viaggio, esponendo animali vivi. Se confrontato con Pino Pascali, riferimento elettivo al tempo della giovinezza, attinge con minore frequenza a repertori mitico-geografici mediterranei, ma certo il mare, il fiore, il canto degli uccelli, la gabbietta matissiana compongono, nelle installazioni immediatamente precedenti a *Cavalli*, un repertorio affettivo da pittore di luce e archetipicità mediterranee, sia pure in modo ermetico, per frammenti. *Cavalli* rende omaggio a una tradizione illustre, che dal primo Rinascimento sale a Boccioni e Carrà futuristi, al De Chirico tra le due guerre, a Fontana ceramista, autore di memorabili *Battaglie*: la grande composizione con cavalli e cavalieri, la scena di ardimento, la marina classico-arcaica con puledri selvaggi.

Correttamente, nella pubblicistica corrente, si rileva che l'immagine scelta e autorizzata dall'artista per la documentazio-

⁶ MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, Laterza, Bari 1991 (prima edizione *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966).



Lucio Fontana, *Battaglia*, 1947, coll. priv.

ne dell'installazione è sempre la stessa, connotata da prospettiva centrale e equilibrio compositivo⁷: un'immagine che appare riflettere le predilezioni di un pittore di scuola classica. Al tempo stesso i testimoni dell'evento, più volte riproposto in seguito dall'artista, non mancano di riportare ricordi molto vividi: l'irritabilità degli animali, il senso di pericolo per l'eccessiva vicinanza tra animali e persone, l'odore sin troppo penetrante di escrementi, paglia, cavalli. L'installazione risponde a propositi di eccesso, instabilità, dismisura: accompagna gli accumuli, prefigura le compressioni o le fiamme che di lì a poco consolideranno l'attività dell'artista in ter-

⁷ CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *Arte povera*, cit., p. 109.

mini di performance politica e profezia. Proprio in questo senso acquista validità il riferimento al cavallo che Boccioni dipinge al centro della *Città che sale*: elusivo quanto al proprio significato, il grande stallone demonico è allegoria di forze liberate dalla moderna città, dall'intreccio di industria capitalistica e nuovi soggetti sociali, e costituisce un tentativo per così dire *in extremis*, da parte di Boccioni, di tradurre in mito la società contemporanea avvalendosi del repertorio classico, destrutturando il monumento equestre. "Il poeta", aveva scritto Filippo Tommaso Marinetti nel 1909 in *Fondazione e Manifesto del futurismo*, introducendo un'immagine-tipo di artista italiano, trascinate e taumaturgico,⁸ "deve spendersi con ardore, splendore e generosità, per suscitare il fervore entusiastico degli elementi primordiali... Non c'è bellezza se non nella battaglia. Nessuna opera d'arte senza un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un attacco violento a forze sconosciute, per ridurle e prostrarle al cospetto dell'uomo".

⁸ Cfr. in merito ALIGHIERO BOETTI in MIRELLA BANDINI, 1972. *Arte povera a Torino*, cit. Sia detto per inciso: l'artista italiano richiamato da Marinetti, dai tratti erotici e vaticinanti, è l'antagonista del tecnico e funzionario cui guarda Argan ancora nel 1963, al tempo del Convegno di Verucchio sull'arte programmata: il ritorno di interesse per le avanguardie primo-novecentesche riflette, nella generazione degli anni Sessanta, il crescente fastidio per quelli che Calvesi chiama "programmi" e "ideologie".

OSSIGENO, OSSIGENO!

Nella primavera del 1969 si aprono le grandi collettive del Kunstmuseum di Berna (*When Attitudes become Form*, a cura di Harald Szeeman) e dello Stedelijk Museum di Amsterdam (*Op losse Schroeven*, a cura di Wim Beeren e Edy de Wilde), che introducono al pubblico dell'arte contemporanea la generazione concettuale, poverista e Anti-Form: Kounellis espone in entrambe le occasioni. Nel dicembre 1968 si è tenuta la mostra *9 at Leo Castelli*, a New York. In estate si terrà *Prospekt '69* a Düsseldorf. Se il contesto spinge a una rapida internazionalizzazione di orientamenti e linguaggi, è tuttavia mio proposito affermare che *Cavalli* si riferisce a una scena italiana, non importa se visibilmente sollecitato dall'installazione con animali vivi di Serra. Esiste un artista vivente, nella prospettiva del Calvesi di *Le due avanguardie*, che riattiva l'eredità futurista intrecciandola in modo virtuoso all'attualità Pop, tornando a interpretare una specificità (se non un primato artistico) italiano in anni di roventi polemiche sull'affermazione internazionale dell'arte americana: Mario Schifano. "Il quadro comunica liberamente con la vita, interferisce nel suo flusso", scrive Calvesi nell'introduzione del 1966. "Tutto ciò porta la pittura sull'orlo di una dissoluzione... Al tempo stesso la pittura ne riceve nuovo ossigeno".⁹ In stretto rapporto con gli artisti romani e i galleristi di riferimento, il critico conosce bene la situazione contemporanea. A pochi mesi di distanza dall'esposizione *Fuoco, immagine, acqua, terra*, da lui curata alla galleria L'Attico di Roma, sa che l'esperienza delle prime avanguardie non è ripetibile, si

⁹ MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, cit., p. 37.

sono modificati contesti e ruoli sociali. “Ciò che fondamentale diversifica la seconda [avanguardia] dalla prima è il fatto di avere alle spalle l’esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente della prima; onde la finalità della provocazione, della sorpresa, dello scandalo, o infine la polemica contro le presunte finalità costituite dell’arte tradizionale sono o dovrebbero essere assenti”.¹⁰ Resta però l’istanza primaria, la “vita”, cui accostarsi al di là e contro “programmi ideologici o vagheggiamenti puro-visibilistici”.¹¹ È qui che l’attività di Schifano assume rilievo maggiore: nel rifiutare quanto, della Pop americana, è “feticistico e provocatorio, spavalamente quantitativo, ... la condizione più esterna, e, logicamente, più soggetta a usura”, per giungere a incontrare “le forme come puri fenomeni”, lasciando che queste si manifestino in modo sorgivo: nel riproporre, in altre parole, il tema della *joie de vivre*. È qui, ancora, che i *Cavalli* di Kounellis incontrano le aspettative dell’ambiente romano di una risposta europea, italiana, latina alla “provocatorietà” Pop, al ripristino di interesse per la “realtà”: sul piano dell’“Ossigeno, ossigeno” invocato da Schifano nei dipinti di una celebre serie iniziata nel 1965, citata

¹⁰ *Ibid.*, pp. 24-5.

¹¹ La polemica contro Giulio Carlo Argan è un sottotesto di *Le due avanguardie*, certo non il meno significativo. Sorprende per la fermezza con cui è portata avanti da chi, al tempo, è considerato l’erede stesso di Argan pur essendo stato allievo di Lionello Venturi. “Per questo io mi pronunzio per una critica che segua l’arte, che dei suoi sviluppi se ne stia in vigile attesa, per coglierli con lo scatto e la tempestività di cui può disporre, senza intenzione, a nessun livello, di dirigerla” (p. 41). Su Argan e la Pop Art americana in una prospettiva di guerra fredda culturale cfr. MICHELE DANTINI, *Ytalya subjecta*, cit., pp. 272-81 e ss.

da Calvesi nel passaggio appena citato. Schifano aveva iniziato a dipingere la serie *Ossigeno, ossigeno* in uscita dal formalismo modernista della serie dei monocromi, concentrandosi su paesaggi, spesso italiani, avvicinati in maniera selettiva e frammentaria, rilanciando un paradossale pleinarismo in chiave New Dada (“preciso noncurante”); rivendicando infine un interesse per il Mondo, la narrazione, gli elementi locali e naturali in aperta polemica con le richieste del mercato internazionale e le aspettative di Ileana Sonnabend, per qualche tempo interessata ad aprire una galleria a Roma.¹² Calvesi parla, al riguardo di Schifano, di un’arte “di reportage”, e la definizione, riduttiva se intesa in senso documentaristico, è in qualche modo calzante se riferita al diario di viaggio, il racconto d’autore, l’emozione.¹³ Importa osservare che la serie *Ossigeno, ossigeno* prelude all’altra del *Futurismo rivisitato*, di poco successiva – Schifano vi lavora dal 1967 – pronta a rilanciare l’avanguardia primo-novecentesca italiana in chiave post-Pop, sul piano del coinvolgimento esistenziale, della giovinezza “ebbra”, del rifiuto di programmi e “ideologie”. “La sortita nelle poetiche della ‘sospensione’ o più in generale del cosiddetto disimpegno”, conclude Calvesi, commentando, con l’attività di Schifano e Pascoli, quella meno affermata di Kounellis, “è stata in sostanza l’unica soluzione realistica e produttiva della crisi” informale.¹⁴

¹² Ex moglie di Leo Castelli, Sonnabend chiede a Schifano di continuare a produrre monocromi. L’artista preferisce invece dipingere “paesaggi” e altri motivi e sganciarsi dal rapporto di collaborazione. Sull’episodio, le cui implicazioni vanno ben oltre il piano aneddotico, cfr. MANUELA GANDINI, *Ileana Sonnabend*, Castelvecchi, Roma 2008, pp. 135-9.

¹³ MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, cit., p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.



Mario Schifano, *Futurismo rivisitato*, 1967, coll. priv.

3.

*Michelangelo Pistoletto.
Storie di sedie e cortei*

Michelangelo Pistoletto ha raccontato molte cose; alcune ha adattato, altre ha taciuto. Un'esemplificazione tra le tante possibili: la serie degli *Oggetti in meno* (1965-1966) rimane un cono d'ombra storico-artistico nel contesto di una biografia professionale segnata dall'insistente esercizio di commento e autointerpretazione.

Agli *Oggetti in meno* sembra essere affidato come il segreto della transizione poveristica e concettuale; addirittura, come vedremo, la risposta italiana all'aggressività imprenditoriale americana. In senso lato possiamo affermare che gli *Specchi* sono ancora pittura: del quadro preservano morfologia, tecniche (quantomeno nel primo momento, quando prevedono disegno) e racconto. Gli *Oggetti in meno* si dispiegano invece nello "spazio": sono per lo più (non sempre; non necessariamente) installazioni, "ambienti". La domanda è: costituiscono davvero una serie, cioè lo sono *ex ante*, nel disegno che ne possiede l'artista; o lo diventano retrospettivamente, con propositi sottilmente mitografici, nel racconto che ne dà Pistoletto?

"Arrivato alla fine del 1964", ricorda in un'intervista rilasciata a Celant nel 1984, al culmine del successo internazionale della Transavanguardia italiana, "Leo Castelli mi dice: sbrighi a fare quadri perché sono stati tutti venduti e piazzati nei musei, voglio fare una tua mostra subito. Allora ho lavorato come un matto, sono partito e arrivato a New York, mi ricordo che nel taxi c'erano, da una parte Solomon... e dall'altra Ca-

stelli. Quest'ultimo afferma: 'senti, devi venire negli Stati Uniti oppure per te qui non c'è più niente da fare. Stai avendo un grande successo, però o entri nella nostra grande famiglia o non è possibile continuare'. Da quella volta non sono più andato per quindici anni negli Stati Uniti. Questo per dire come sia ritornato in Italia a fare gli *Oggetti in meno* e abbia reagito ad una concezione di mercato che rendeva potente un dominio culturale e pratico che ti forzava a sentirti o parte di un clan o solo. Ho scelto di essere solo, perché forte della mia convinzione che quanto avevo sviluppato era un lavoro nato su un territorio culturale non diseredato, ma di profonda eredità".¹

L'episodio riferito, di sicura importanza, sembra essere accortamente curvato da Pistoletto in modo da renderlo più eclatante nel contesto artistico-culturale dei primi anni Ottanta. Ricostruiamo. A poco più di un anno dalla chiusura della Biennale "americana" del 1964, caratterizzata dalle polemiche contro la condotta dell'amministrazione americana (e di Castelli in prima persona) e dall'affermazione di Rauschenberg, Pistoletto apre il proprio studio torinese e presenta a mo' di mostra la collezione degli *Oggetti in meno*. L'iniziativa, che si tiene tra dicembre 1965 e gennaio 1966, accenna a propositi di autogestione ed è documentata da una serie di fotografie autorizzate dall'artista stesso. Nelle immagini dello studio "allestito" cogliamo un dettaglio particolarmente rilevante: un grande ritratto fotografico di Johns sorridente attende i visitatori con enfasi segnaletica e appare la chiave autopromozionale del-

¹ GERMANO CELANT, *Intervista a Pistoletto*, in: *Pistoletto*, cat. esp., a cura di Germano Celant e Ida Gianelli, Firenze, Forte di Belvedere, 24 marzo-27 maggio 1984, Electa, Milano, 1984, pp. 26-29.

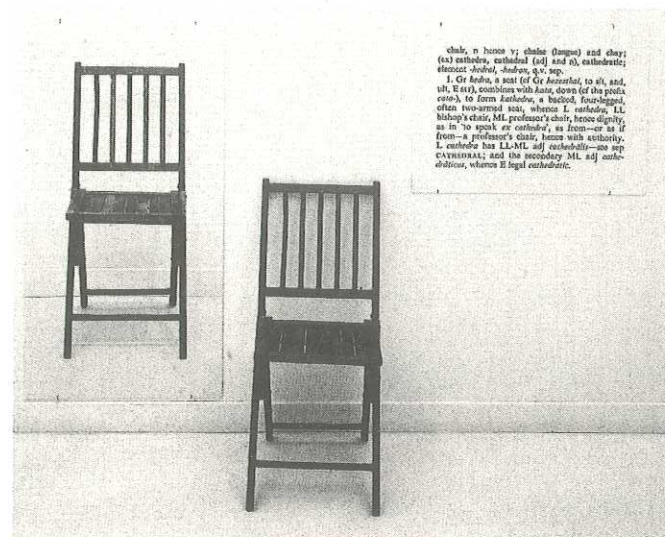
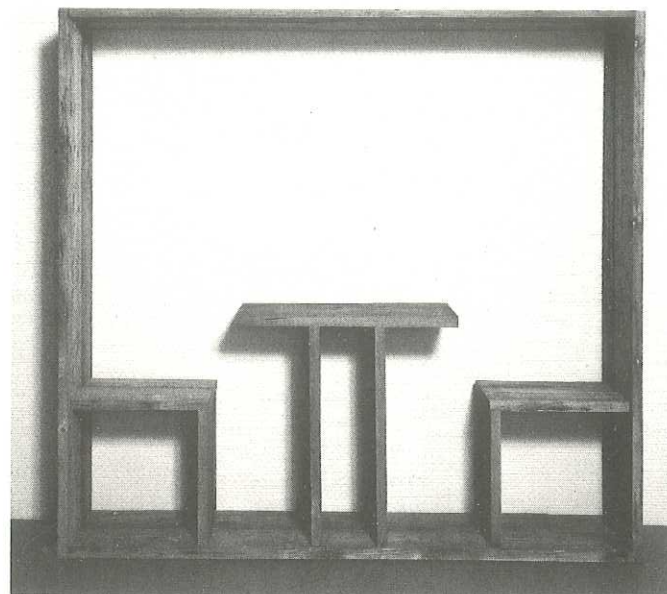


Michelangelo Pistoletto, *Lo studio con gli Oggetti in meno*, 1965-1966, Biella, Fondazione Pistoletto.

l'evento. Se Pistoletto, al tempo, omaggia Johns e si pone sotto la sua egida a stelle e strisce la determinazione "a essere solo", supponiamo, non deve essere univoca o quantomeno imperiosa.

Ci proponiamo, se non di sfidare, quantomeno di mostrare incongruità della versione autobiografica, oggi normativa. Dunque. *Quadro da pranzo*, 1965: adottiamolo come inizio. In un breve testo del 1966, Pistoletto afferma: "le mie cose di oggi non rappresentano, ma 'sono'". Cita il passaggio più noto di un breve testo di Piero Manzoni e conclude: "i lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non sono costruzioni ma liberazioni – io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata". L'enunciazione è chiara. Corrisponde anche a quanto teniamo davanti agli occhi? Il *Quadro da pranzo* non appare un *pastiche*, se non esteriormente: l'esercizio (si sarebbe detto di lì a poco) "deculturale" di "citazione" a mo' di distacco e "liberazione" non ha luogo. Adottiamo un punto di vista benjaminiano, "l'allibita contemplazione del particolare". Facciamo cioè un po' di filologia; e cerchiamo "fonti", o meglio opere-sponda, "rapporti" taciuti o dissimulati il cui ripristino aiuti a cogliere e situare qualcosa come un "significato".

Prima opera-sponda. *Una sedia, tre sedie* di Joseph Kosuth. Datata 1965, l'immagine-manifesto dell'indagine sugli universi linguistici (sulle "convenzioni") è verosimilmente spunto: ma Pistoletto scivola lieve e veloce sull'attitudine repertoriale di Kosuth, non è interessato a cogliere o rilanciare dimensioni analitiche. Boetti affermerà, a distanza di pochi anni, che gli arti-



Michelangelo Pistoletto, *Quadro da pranzo*, 1965, Biella, Fondazione Pistoletto.
Joseph Kosuth, *Una sedia, tre sedie*, 1965, New York, Museum of Modern Art.

sti italiani tendono al coinvolgimento e all' "energia", gli artisti anglosassoni all'investigazione tecnica. Appunto. Il riferimento a Kosuth, se plausibile, è meramente documentario. Non rivela alcunché di Pistoletto, se non prontezza mimetica; o l'attitudine alla "divulgazione" (la citazione è ancora da Boetti: e non crediamo sia un elogio). Muoviamo oltre. Data al 1963 un *Ritratto* fotografico di Duchamp di ampia circolazione. L'artista siede al tavolo, impegnato a giocare a scacchi. Sua rivale è la modella Eva Babitz, che lo fronteggia nuda. La sfida si tiene in un contesto ufficiale: sullo sfondo una sala del Pasadena Museum of Art con la retrospettiva di Duchamp al tempo allestita. L'artista è provocatoriamente impassibile: non corrisponde alla potenziale seduzione. Duchamp è solito proporre apparenze di istantanea a autoritratti che valgono invece come dichiarazioni. L'*Autoritratto* del 1963 torna a proporre una nozione antipsicologica di arte: il gioco degli scacchi è la metafora di procedimenti compositivi riflessivi e ponderati. Niente di nativo, "ingenuo" o "espressionistico": invece l'attenta considerazione di movimenti e contromovimenti possibili, di equilibri contestuali. In definitiva: l'"invenzione" come processo combinatorio o ricombinatorio, paradosso, inversione, scarto. Infrazione che presuppone conoscenza della Norma. Degas avrebbe detto: "dolo". Possiamo aggiungere, a conferma di quanto affermato, che sullo sfondo dell'*Autoritratto* in esame vediamo il *Grande vetro* (1915-1923): dunque un'immagine che pone enfasi (e punta, quanto a "provocazione" e "novità") su una modellistica plastico-pittorica ricondotta a trasparenza, il "manichino"; e continua, sia pure corrosivamente, a muoversi sul margine del "genere" (il nudo femminile), a commentare pratiche di atelier.

La flemma duchampiana ha una genealogia *fin-de-siècle* e una singolare prossimità a noia e tedio. Consideriamo fugace-



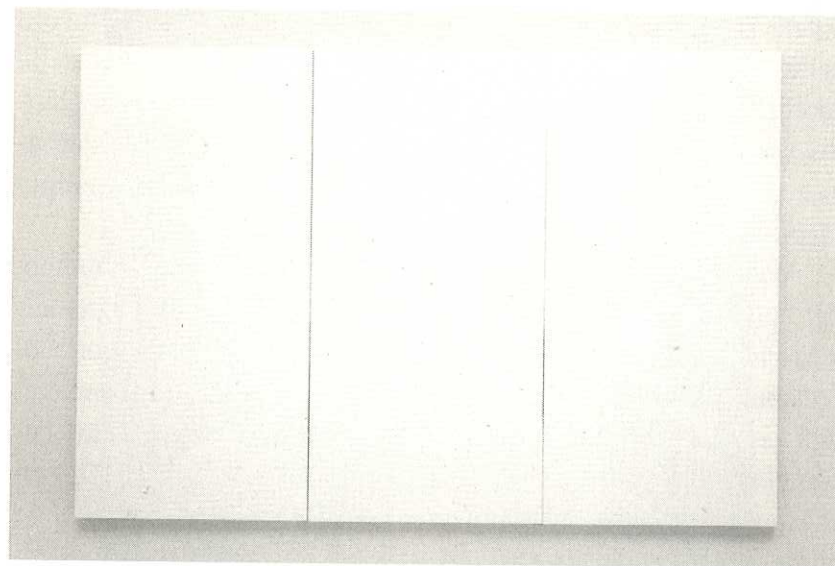
Julian Wasser, *Ritratto di Marcel Duchamp con Eva Babitz*, 1963 © 2000 Succession Marcel Duchamp, ARS, N.Y./ADAGP, Paris.

Felix Vallotton, *Il riposo delle modelle*, 1905, Wintherthur, Kunstmuseum.

mente un predecessore di Duchamp scacchista, o meglio due sue opere. Le *Donne nude che giocano a dama* (1897) di Félix Vallotton, tela oggi in collezione privata, e *Il riposo delle modelle* (1905, Wintherthur, Kunstmuseum) variano sul tema della modella nuda in atelier, sorpresa nell'attimo di pausa. Fuori scena per consuetudine iconografica, il pittore è tuttavia in scena: è anzi protagonista, anche se (o proprio perché) non siede al cavalletto né impugna il pennello. È impegnato in quella che per Casorati sarà la *Conversazione platonica* (1925): osserva a lungo la modella, riflette sui possibili modi di trasposizione del corpo vivente, attende. In qualche modo non “scorge” il nudo, non lo considera sotto il profilo sessuale: dialoga con esso (o meglio: lo interroga) sul piano trascendente delle “convenzioni” (o “stili” o “modelli”) da adottare in pittura. Che fare? L'attesa può rivelarsi lunga e procurare estenuazione. Dipingere, insinua Vallotton, non è diverso dal giocare a dama: è possibile prevalere sull'avversario solo muovendosi con accortezza nella cornice di regole prefissate.

Il *Quadro da pranzo* è un'offerta di dialogo e (oggi diremmo) relazionalità: interpreta a suo modo l'istanza o il motto “opera aperta” mentre disloca l'attività dell'artista in direzione del design sociale. Kosuth non ha mai avuto particolare rilievo per Pistoletto, se non cronistico. Ma perfino Duchamp spiega davvero poco l'orientamento dell'artista italiano: il modo in cui una determinata immagine dispiega e si annette determinate retoriche. Dobbiamo volgerci ad altro.

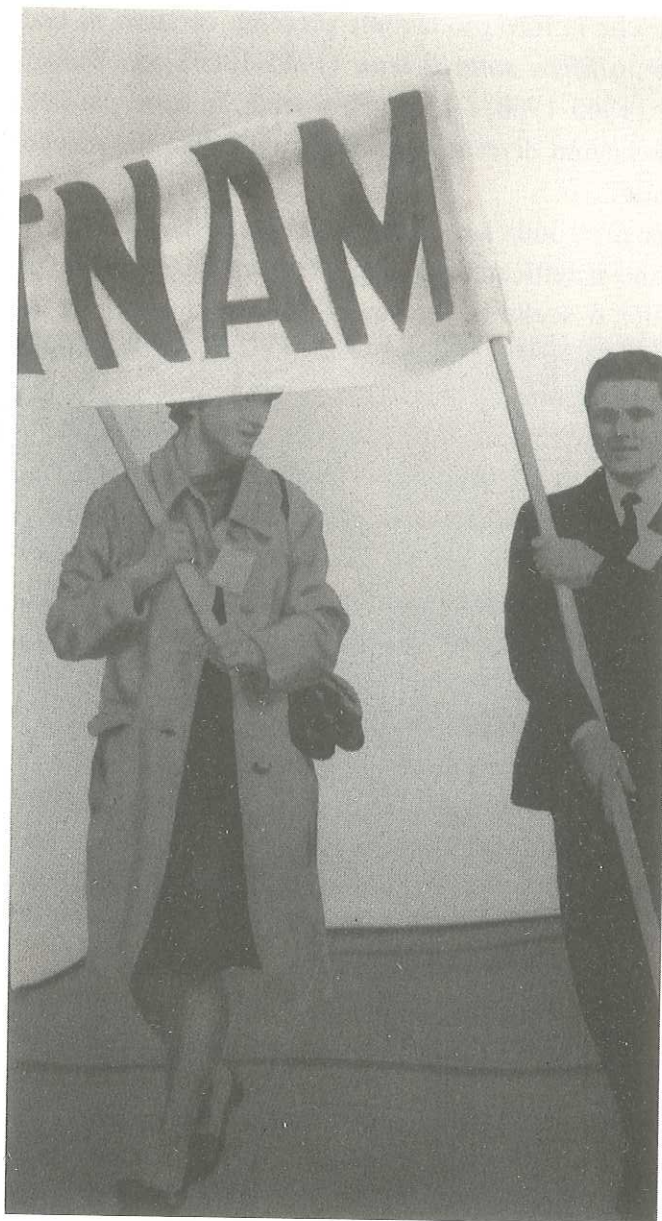
Quadro bianco (1951) di Rauschenberg stabilisce una migliore corrispondenza. Il polittico (replicato in più versioni) è un non-quadro, o quantomeno si mantiene in uno stato di permanente incompiutezza. Solo il visitatore che proietti l'ombra sulla tela potrà “finire” l'opera, riscattandola dalla condizione



Robert Rauschenberg, *Quadro bianco*, 1951, coll. priv.

di frammento. Il pubblico è coautore; l'artista è scenografo e regista piuttosto che pittore. Una prima differenza tra Rauschenberg e Pistoletto emerge sul piano per così dire della sociologia del destinatario. Chi è il coautore elettivo (e immaginario) di Rauschenberg, chi quello di Pistoletto? Lo spettatore cui Rauschenberg si rivolge è modernisticamente "universale" al pari di tele che espungono tradizioni figurative, spunti naturalistici, dizionari storici. Lo spettatore di Pistoletto è invece ben connotato in termini sociali, politici e perfino di *gender*: al tavolo della "conversazione" potranno sedersi gli artisti e critici della cerchia torinese, gli stessi che Pistoletto ritrae più volte nei *Quadri specchianti* con irresistibile offerta di notorietà; e le comunità protestarie celebrate nelle immagini di corteo, ad esempio *Vietnam* (1965).

Voci critiche acute e laterali prendono distanza, al tempo, dal "populismo" di Pistoletto. Alcuni rilevano la campagna autopromozionale, coincidente con il consolidarsi del rapporto di collaborazione con Ileana Sonnabend e disseminata di omaggi agli artisti americani in auge (Johns in primo luogo). Altri sostengono oggi, con scarsa cautela storiografica, che gli *Oggetti in meno* sono la serie più politica di Pistoletto, descrivibile come equivalente artistico del discorso operaista. La ricostruzione di una cronologia professionale e l'ascolto delle "conversazioni" promosse dalle immagini stabilisce che: 1) l'avvio della serie conosciuta come *Oggetti in meno* non interrompe la produzione di *Quadri specchianti*; 2) la stessa serie non sembra proporsi univocamente, quantomeno all'inizio, come rifiuto del "lavoro" d'artista; iii) i dubbi circa l'effettiva unitarietà della serie escono rafforzati da considerazioni monografiche dedicate a singoli *Oggetti*. È evidente che *Paesaggio* (1965) o *Lampada a mercurio* (1965) hanno tanto poco a che fare l'uno con



Michelangelo Pistoletto, *Vietnam*, 1965, Houston, The Menil Collection.

l'altra (e che la loro produzione presenta caratteri di occasionalità) quanto *Sfera sotto il letto* (1965-1966) con *Semisfere decorative* (1965-1966).² L'analisi storica, in altre parole, conduce a conclusioni diverse da quelle tramandate dal resoconto autobiografico.

Dispositivi ludici e di coinvolgimento New Dada e Pop si intrecciano ecletticamente, negli *Oggetti in meno*, a "contenuti" politici e scelte di comunicazione e marketing. Possiamo oscillare tra l'approvazione per pratiche che intendono produrre "partecipazione" e la riserva per quella che può sembrare l'opportunistica annessione, da parte di un artista, della mobilitazione sociale. Il proposito di politicizzazione del New Dada americano segue da vicino le indicazioni di critici e teorici contemporanei, in primo luogo Sanguineti. Al tempo stesso la tradizione in cui Pistoletto viene a collocarsi con le immagini corali di protesta e sollevazione popolare appare distante dagli orientamenti formalisti della neoavanguardia internazionale, nelle cui fila pure l'artista ambisce a essere annoverato; e perfino opposta a essi. Cortei popolari e processioni politiche attraversano gli anni Cinquanta con unanimistiche retoriche *Front Populaire* e vanno a comporre, in Italia con maggiore frequenza, immaginarie gallerie socialrealiste.

² Per una proposta genealogica a tratti sin troppo in chiave *International Style* cfr. JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER, *Gli Oggetti in meno: la dimensione del tempo*, in: CARLOS BASUALDO (a cura di), *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti*, cat. esp., Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Maxxi Roma 2010-2011, Electa, Milano 2011, p. 150.



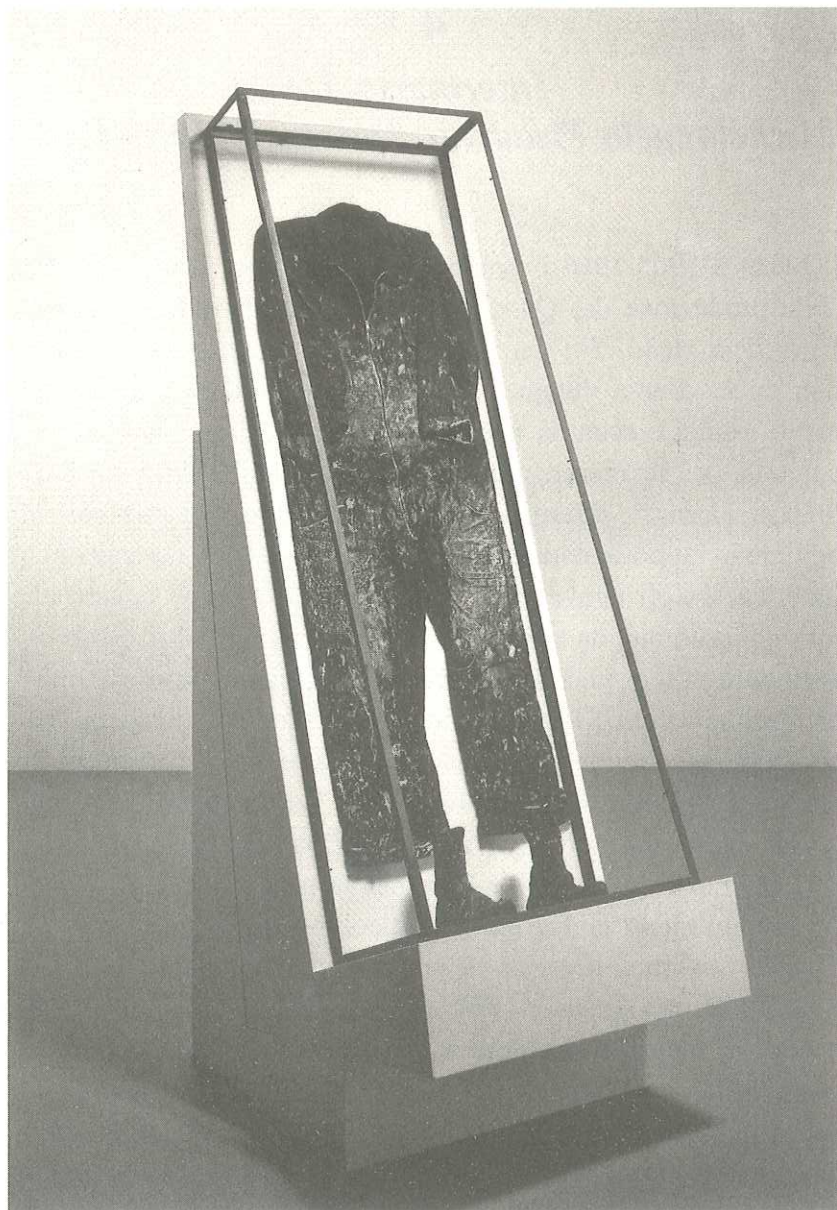
Giulio Turcato, 1949 ca., *Comizio*, coll. priv.

4.

Intermezzo 1.

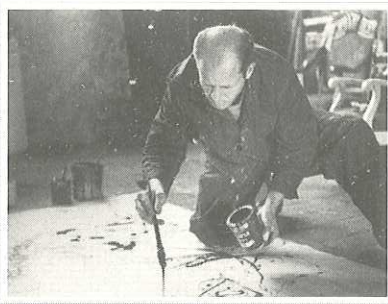
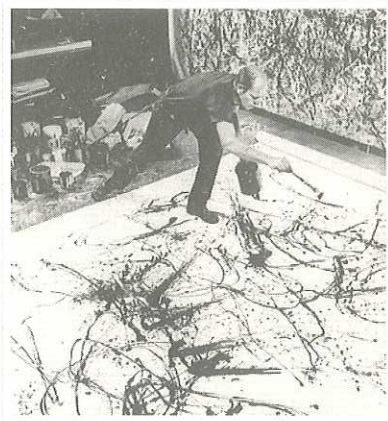
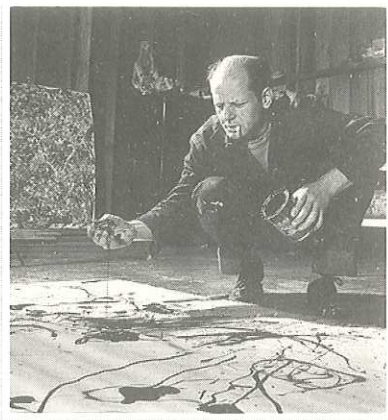
Michelangelo Pistoletto, "Vetrina" (1965-1966)

Il biennio 1965-1966 è cruciale per Pistoletto, che si distacca dalla produzione dei *Quadri specchianti* e avvia la serie degli *Oggetti in meno*. Sin dal titolo questi si propongono di essere non opere d'arte, dunque "oggetti" a pieno titolo, ma esperimenti ironici e eclettici volti piuttosto a saggiare una tecnica o una stile per sbarazzarsene subito dopo. "A differenza dei *Quadri specchianti*", afferma Pistoletto nel 1966, "le mie cose di oggi non rappresentano, ... non vogliono essere costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, ... non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e per impormi agli altri. Sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa – non costruzioni ma liberazioni". L'orientamento è al gioco, al *pastiche*, alla citazione irriverente: prevale un atteggiamento di sorridente incredulità riguardo a un qualsiasi "stile" o "tecnica". Pistoletto appare collocarsi nel punto di intersezione tra New Dada (per il ricorso al ready made) e Pop (per la gaia insolenza). Tra gli *Oggetti in meno* la *Vetrina* è particolarmente significativa per l'ironia con cui si riferisce all'arte del recente passato. Una teca accoglie la tuta da lavoro dell'artista, gli abiti del pittore. Sono coperti di macchie di colore e riconducono in maniera vistosa, quasi enfatica, all'attività del dipingere. Appaiono dismessi, assieme agli stivaletti. L'artista in questione, non necessariamente Pistoletto, sembra esserseli tolti di dosso per chiuderli nella teca proprio ora. Li ha appesi al chiodo come a comunicare il proposito di smetterla con la pittura.



Michelangelo Pistoletto, *Vetrina*, 1965-1966, Biella, Fondazione Pistoletto.

Osserviamo meglio la tuta: ingombra di tracce di colore e sporca di pigmento, rimanda a stili tormentati e concitatamente gestuali, in cui l'artista, immaginiamo, lotta contro la tela per finirla e venire a capo delle proprie esigenze espressive. Non dobbiamo credere che la tuta esposta appartenga o sia appartenuta a Pistoletto: siamo di fronte a un messa in scena. Pistoletto evoca un particolare tipo di pittore, ne crea il personaggio per meglio prenderne le distanze. Nel 1949 la rivista americana *Life* dedica un ampio servizio a Pollock, supportandone la consacrazione a livello nazionale e internazionale. Pollock è ritratto negli abiti da lavoro e posa aggressivamente davanti a una composizione tra le più recenti. Nell'occasione indossa abiti in jeans vistosamente macchiati di colore. Nel servizio fotografico dedicatogli dal fotografo tedesco Hans Namuth nell'estate del 1950 indossa invece una tuta blu da operaio, simile a quella che troviamo in *Vetrina*. Pistoletto conosce le immagini che hanno accompagnato l'affermazione di Pollock e si riferisce ad esse. Estrae con acutezza il particolare della tuta perché nell'abito si raccolgono tratti importanti e perfino drammatici della personalità dell'artista americano: l'orgoglio di outsider, la concentrazione nel lavoro, la distanza sociale e culturale dalle cerchie della ricchezza industriale e finanziaria che pure lo hanno adottato e corteggiato come artista di grande talento. Pistoletto non è interessato alle implicazioni sociali dell'attività di Pollock. Intende invece riferirsi, attraverso le vistose macchie di colore disseminate sulla tuta di *Vetrina*, alla tecnica di Pollock, e soprattutto alla psicologia del pittore americano: una psicologia presunta, è evidente, assemblata dai luoghi comuni che circolano sui media e semplificata sino a farne il modello di un'intera epoca. Prende le distanze dalle retoriche tragico-esistenziali che caratterizzano gli indirizzi espressionistico-astratti e informali, e si



Hans Namuth, *Pollock che dipinge impiegando la tecnica del dripping*,
1950 © Hans Namuth Estate.

fa beffe di un modo di dipingere oscuramente caotico, candido e eroico al tempo stesso, che attribuisce valori rituali a "inconscio" e "immediatezza". Dipingere un quadro, afferma Pistoletto, non è la fine del mondo, né muta le sorti della storia. Sceglie per sé un tipo di attività ludica e razionale, anti-romantica, che preservi dagli eccessi di inquietudine. Con baldanza da baby-boomer ci viene assicurato: il "tragico" è espunto dall'arte.

5.

Gradus ad Parnassum. *Giulio Paolini, Autoritratto, 1969*

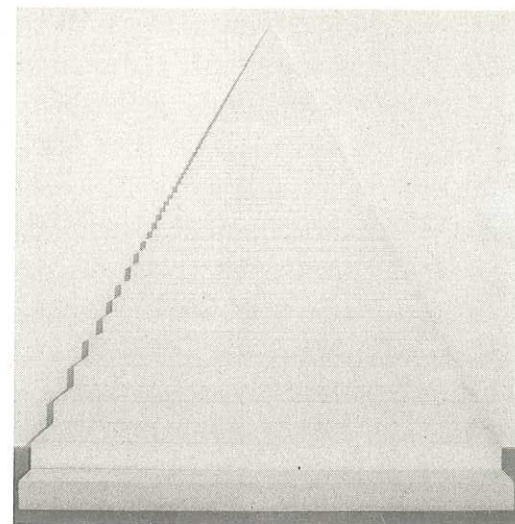
Nel 1969 Giulio Paolini realizza un singolare *Autoritratto* "turco": poco visto, poco noto, pressoché dimenticato persino dall'artista. Ricorre a una fotografia in bianco e nero anonima, casuale, trovata chissà dove. L'immagine dell'*Autoritratto* non ha niente a che fare con l'aspetto dell'artista: mostra un anziano dagli abiti in apparenza orientali, dall'atteggiamento smarrito. Ha grande barba, turbante e scarpette. Alle sue spalle un ampio portale in bronzo modellato in profondità e ornato di motivi a racemi, inserito tra imponenti pilastri in marmo. Un sufi, un ex Giovane turco in gita sul Bosforo, un pittore-pellegrino appassionato e schivo con cartelletta e ombrellino parasole oppure Giovanni Bellini redivivo? Non sappiamo, né disponiamo di alcuna biografia. Ma all'immagine giova lo statuto di relitto: dilapidata dal tempo, i fortuiti passaggi di mano e l'eccessiva esposizione alla luce, è un documento di cui è andato perduto l'archivio. Il retino fotografico, bene in vista, lascia supporre che l'immagine sia il dettaglio isolato e ingrandito di una vecchia cartolina.

QUALE TRADIZIONE?

Due sole evidenze ci sorreggono nella nostra indagine. La prima: l'anziano è un pittore, per questo desta l'interesse di Paolini. Esibisce infatti diligenti attributi del mestiere. La seconda:

Giulio Paolini, *Autoritratto*, 1969, ubicazione sconosciuta.

all'affaticato sgomento dello sguardo contribuisce non poco il confronto, impari, tra le proprie capacità e la soggiogante eredità ricevuta. Il portale si chiude alle spalle quasi a sospingere fuori, o a vietare l'accesso. La figurina è schiacciata dall'immensa mole: che mai potranno essere disegni o dipinti al cospetto del grande tempio? Tra 1964 e 1969, in Paolini, scale o scalinate, salite, instabili accrocchi di tele in lavorazione danno figura all'esperienza dell'incertezza, del dubbio e dell'iniziazione artistici, quasi a reinterpretare morbidamente attoniti itinerari parnassiani *entre-deux-guerres*.¹ "All'epoca", scrive oggi l'ar-

Giulio Paolini, *A J.L.B.*, 1965, coll. priv.

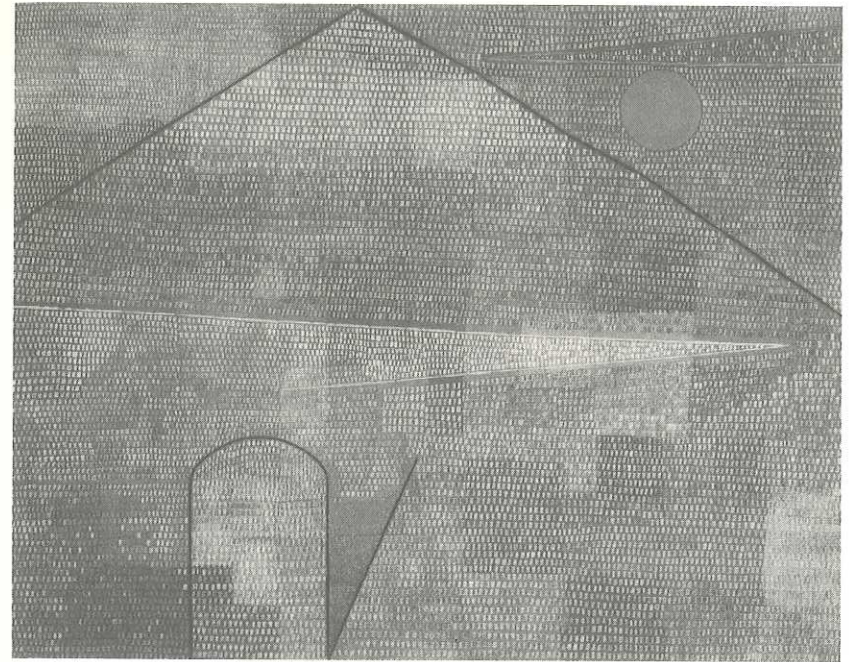
¹ La celebre composizione kleeiana del 1932, *Gradus ad Parnassum*, riprende nel titolo (e nello scherzoso riferimento a Apollo e alle muse, che abitano la vetta del monte) il trattato settecentesco di polifonia di Johann Joseph Fux (1660-1741): pubblicato nel 1725, *Gradus ad Parnassum* è utilizzato ancora all'inizio del Novecento come testo didattico nelle scuole di composizione musicale.

tista, “ero quel che si usa dire un ‘giovane artista’. Abbastanza, forse troppo giovane per potermi sentire a mio agio e considerarmi un ‘artista a tempo pieno’. Sconosciuto, anonimo, ma ‘visto’ e addirittura fotografato sulla soglia di un portale gravido di storia. L’ombrello, il quadro, il turbante, la barba... niente di tutto questo è mio, ma il prestito era gratuito e, per di più, a tempo illimitato”.² Se l’*Autoritratto* dechirichiano con il busto di Euripide (1922-1923) reca la fosca iscrizione “nulla sine tragoedia gloria”, il dilemma storico-artistico per Paolini si pone in termini espliciti già in un’opera come *174* del 1965, fotografia in bianco e nero applicata su tavola: il diagramma trovato nelle pagine di un manuale suscita interrogativi evolutivi e si lascia ammirare per la sua forma muta, quasi di “colonna infinita”. “Movimenti” e “poetiche” si affermano e declinano in rapida successione. L’attualità appare da costruire e decifrare. Nel diagramma pittura metafisica e Dada sono i movimenti che, nati in un lontano passato, conducono ininterrotti sino al presente. La loro linea è la più lunga, e la circostanza non sfugge certo a Paolini, che affida all’immagine come un indiretto pronunciamento genealogico.³ Il tema della scelta della tradizione è frequente, ludico e al tempo stesso incalzante:⁴ l’artista si sforza di approntare una genealogia

² Da una comunicazione personale di Giulio Paolini all’autore, 11.7.2011.

³ La stessa genealogia è rivendicata nell’omaggio congiunto a De Chirico e Man Ray, *Contatto*, del 1969.

⁴ Sul tema della tradizione e l’inventività della scelta genealogica cfr. l’anziano Longhi in ROBERTO LONGHI, FRANCO RUSSOLI, GIOVANNI TESTORI, *Renato Guttuso: 200 dipinti e antologia grafica dal 1931 ad oggi*, cat. esp., Palazzo della Pilotta, Parma, 15.12.1963-31.1.1964, Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia, Parma, 1963, p. 17. Primario per scrittori e critici d’arte

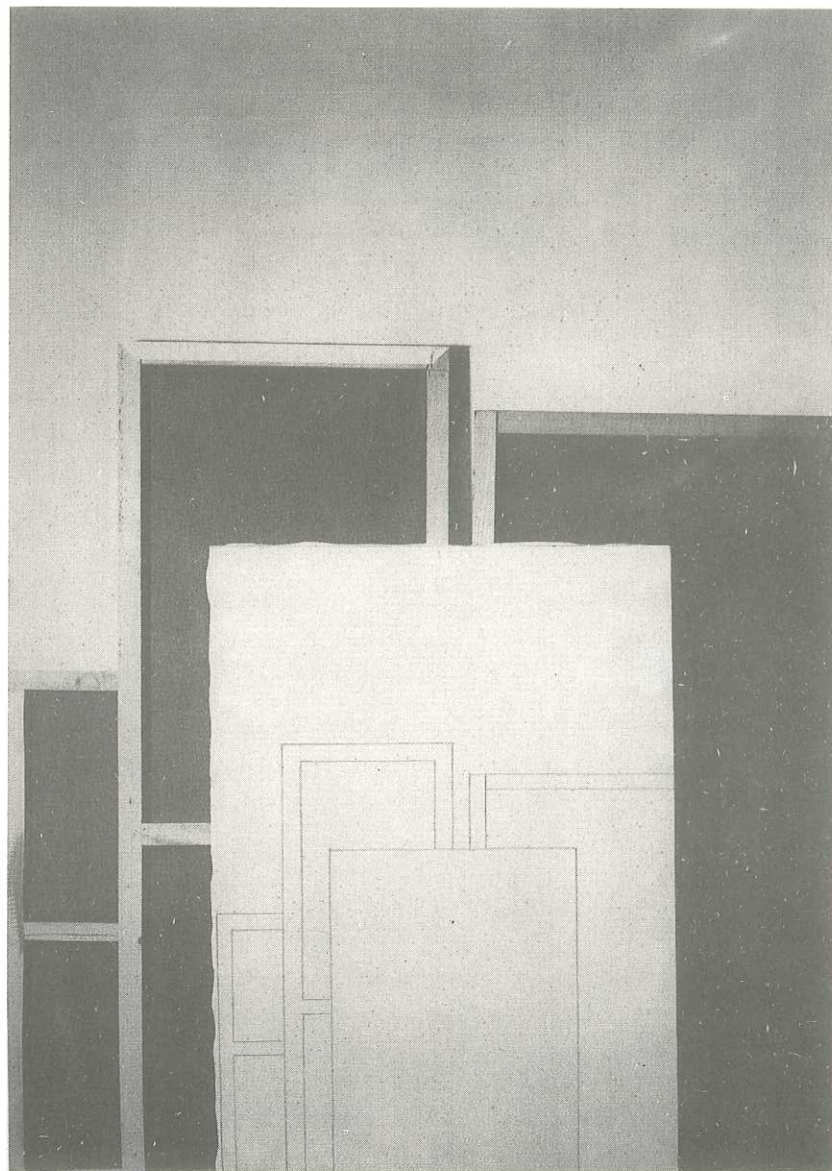


Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, Berna, Kunstmuseum.

(o “etimologia”) al cui interno inscrivere, da cui trarre “chiarzza” (per sé e altri) e garanzia. Concretismo, spazialismo, monocromo, New Dada: le opzioni possibili sono molteplici, esplorate tuttavia criticamente, a partire dalla distintiva fedeltà a un’origine. Immagini fotografiche dello studio con tele rivolte verso il muro e altre invece esposte e disegnate (con motivi di tele, telai e cornici) mostrano bene come il gioco, per lui, sia non fuori dalla pittura ma in sua prossimità. Paolini porta in scena gli interrogativi del pittore: ricerche meticolose e progressive, soluzioni esplorative, congetturali, provvisorie. Varia sul tema (matissiano in origine) del quadro nel quadro, che interpreta modificando tecniche e procedimenti di immagine, alternando disegno, pittura e ready made.⁵ Si astiene dal dipingere ma torna a chiedersi come e cosa dipingere, se e in quali termini immaginare la figura. A differenza di quanti, tra Torino e Roma negli stessi anni, scorgono nel monocromo un oltrepassamento distruttivo, Paolini lo avvicina come allegoria della pittura, per più versi propedeutico. La sua posizione acquista evidenza attraverso confronti. Invitiamo ad esempio

vicini a Longhi, come Pasolini, Testori e Arbasino, il tema riappare a distanza di anni e in un contesto discorsivo ben mutato in CARLA LONZI, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Rivolta femminile, Milano 198 (rist. *et al.*, Milano 2011, p. 49): “però qui bisogna intendersi su che cosa è originalità: non è più quello scorporamento accurato di sé dal contesto, è un ammettere il contesto”.

⁵ Quadri nel quadro appaiono ad esempio tra i quasi-“ready made” in compensato presentati alla prima personale tenuta dall’artista, nell’ottobre 1964 alla galleria La Salita di Roma. Attorno al nome della galleria si può peraltro giocare proprio nel senso dell’“ascesa al Parnaso”: cfr. l’associazione visiva che si stabilisce (presumiamo in modo intenzionale) in GERMANO CELANT (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cat. esp., Fondazione Prada, Milano, 29.10-18.12.2003, Milano 2003, pp. 130-1.

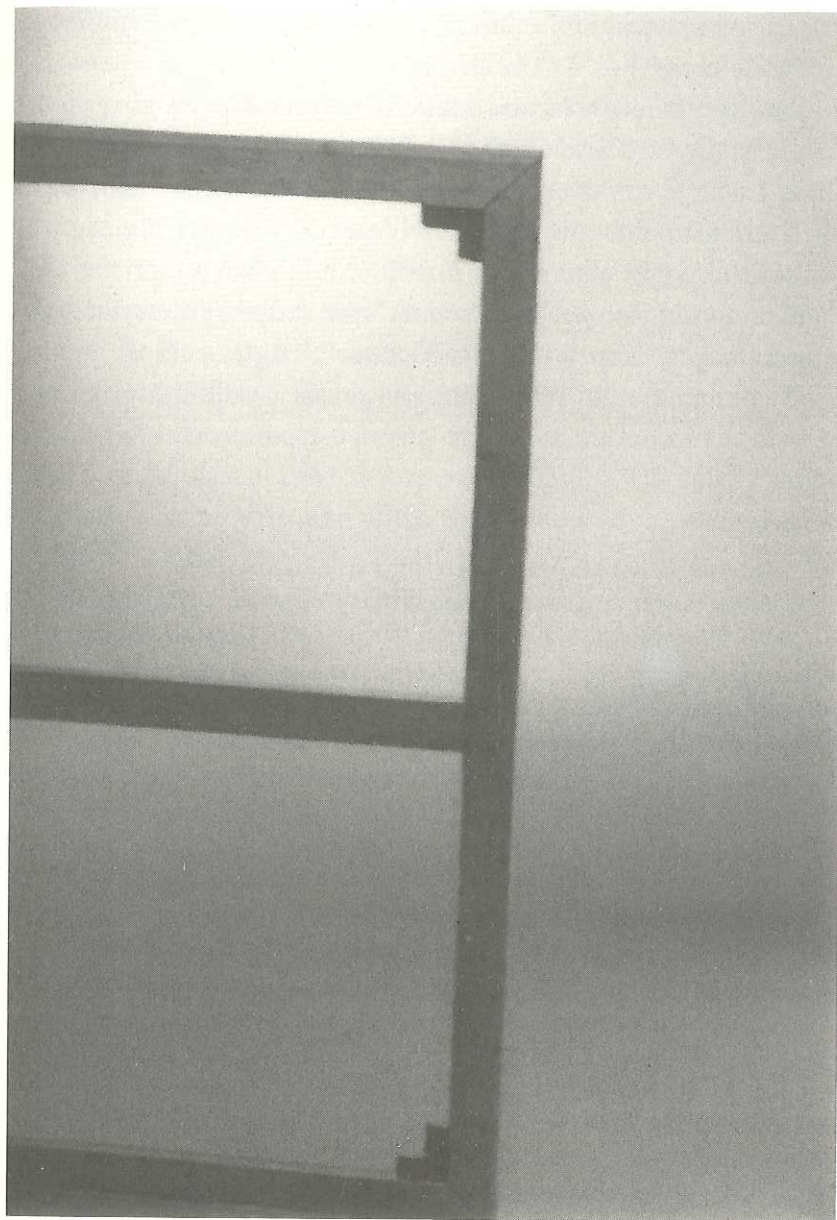


Giulio Paolini, *2200/H*, Winterthur, Kunstmuseum.

2200/h di Paolini a dialogare con *Chassis* di Pistoletto, immagine cui per più versi si contrappone. *Chassis* si inserisce in una storia iconografica della cornice che sembra caratterizzare l'arte italiana degli anni Sessanta, tanto è partecipata: contribuiscono ad essa artisti pure molto diversi tra loro come Schifano e Pascali, Piacentino e Boetti. Pistoletto inserisce l'immagine della cornice in un racconto sociale e perfino mondano di cui l'"artista-da-giovane" è personaggio chiave:⁶ considerati come testo narrativo, i *Quadri specchianti* mostrano l'artista circondato di amici, collezionisti, critici e visitatori, ne ritraggono l'attività in studio, ne illustrano orientamenti e interessi attraverso oggetti emblematici (la scala, la lampadina, la gabbia) che conducono al di là della pittura, persino al di là di uno "specifico" professionale – per più versi potremmo persino affermare che esibiscono diletto del mestiere.⁷ Erede dei complessi rituali morandiani di aggiustamento dei pochi oggetti cari sul tavolo di lavoro, l'esplorazione paoliniana di tele, telai, cornici è invece preliminare a quella che possiamo intendere come una visitazione: si incarica di dare forma sensibile ai processi mentali della pittura, è di fatto una riflessione sullo sguardo del pittore, un'"attesa" riservata e solitaria, corre-

⁶ Non è forse casuale che Paolini adotti alter ego anziani o decisamente vecchi tra 1968 e 1969: la scelta appare in contrasto con gli atteggiamenti giovanilisticamente liquidatori di artisti della stessa generazione o appena precedenti, come Manzoni. Per Pistoletto (*Oggetti in meno*) e Manzoni sul tema del rifiuto di "stile" e "mestiere" cfr. MICHELE DANTINI, *Ytalya subjecta*, cit., pp. 274-5; per Pistoletto in una generica chiave "Pop" cfr. CLAIRE GILMAN, *Pistoletto's Staged Subjects*, cit., p. 53 e ss.

⁷ La prima "cornice" in Pistoletto è in *Esperimento*, eclettico assemblaggio datato 1959, vistosamente caratterizzato da temi e tecniche New Dada.



Michelangelo Pistoletto, *Chassis*, 1964, coll. priv.

data di comportamenti tecnici – in termini storico-disciplinari: un’“accademia”⁸.

Nel commentare la personale di Francis Bacon inaugurata alla Galleria d’arte moderna di Torino nel settembre 1962, Carla Lonzi accenna a un compito di “restaurazione” dischiuso dagli orientamenti più recenti dell’arte inglese del tempo, e a distanza di pochi anni Paolo Fossati conferma l’attenzione dell’ambiente torinese per una “scuola” che riesce a intrecciare virtuosamente “coerenza e contraddizione”.⁹ Agli occhi di Paolini Cy Twombly (molto più di Bacon) presta credibilità al proposito di riconsiderare repertori classico-mediterranei in chiave

⁸ *Académie 3* è il titolo di un’opera di Paolini datata 1965.

⁹ CARLA LONZI, *Mostra di Francis Bacon a Torino*, in: «L’approdo letterario», VIII, 20, ottobre-dicembre 1962, p. 160. Attorno al 1960, a Torino, si discute correntemente di un eccitante primato italiano a fronte di una Francia esausta e perfino di Stati Uniti in gran parte da scoprire. Sono Luciano Pistoì e Enrico Crispolti a impegnarsi per primi nella riconsiderazione critica e storiografica del secondo futurismo e di un episodio europeista sino a allora trascurato nella storia dell’arte italiana. Ci si interroga sulla genealogia del Fontana spazialista e si riconosce proprio nell’artista dei *Tagli* il *trait-d’union* possibile tra le due metà del secolo, via italiana e internazionale insieme all’eccellenza figurativa. Sorgeranno presto voci discordi, pronte a ricordare specificità o differenze del “caso italiano” e a distanziarlo dal contesto europeo: ma né il merito di Fontana né l’importanza del “nodo anni Venti” saranno posti in discussione. Non è un caso, per tornare alla piccola comunità che si raccoglie attorno alla galleria Notizie, che Twombly, con Fontana, sia l’artista forse di più sicuro riferimento internazionale tanto per Pistoì quanto per Lonzi. Sul tema cfr. MICHELE DANTINI, “*Ytalya subjecta*”, cit., pp. 282-283. Per Twombly artista “romano” cfr. CARLA LONZI, *Dipinti di Cy Twombly*, cat. esp., Notizie, Torino 1963, adesso in MIRELLA BANDINI, MARIA CRISTINA MUNDICI, MARIA TERESA ROBERTO, *Luciano Pistoì, “Inseguo un mio disegno”*, Hopefulmonster, Torino 2008, p. 275.

contemporanea, o avvicinare l’arte come “gioco serio ma non serio, elegante ma non compiacente”.¹⁰ A Roma una prima volta nel 1952 in compagnia di Rauschenberg, quindi ancora nel 1957 per rimanervi definitivamente, Twombly intreccia tradizione e modernità nella propria vicenda biografica prima ancora che in composizioni dal titolo risonante come *Arcadia* (1958), *Leda il Cigno* (1953) o *La scuola di Atene* (1964). Fugaci passaggi di pittura gestuale, *minutiae*, parole tracciate con grafia corsiva collaborano, nelle sue immagini, con titoli letterariamente ben scelti a destare l’eco pungente anche se lontana di paesaggi, storie, leggende antiche. Attestata da due omaggi datati 1967, l’attenzione paoliniana per Twombly si consolida proprio nel senso del “gioco” di ricomposizione colta e “elegante” prefigurato da Lonzi. L’ellittico *Cy Problem* sembra essere la reinterpretazione del tema della rovina in termini di collage o assemblaggio minimo: i frammenti superstiti di un disegno sopravvivono ai quattro angoli di una composizione che resta spoglia e perduta in larga parte. Ammettiamo che il tema di Twombly e Paolini sia qualcosa come il “classico”: come trasformare un gioco leggiadro di citazioni instabili e aleatorie in una riappropriazione effettiva e plausibile?

2121969 (1968-1969) è una stampa fotografica su tela della galleria De Nieubourg di Milano completamente vuota. L’immagine candidamente spettrale della galleria, utilizzata dall’artista anche nell’invito alla mostra che vi tiene nel febbraio 1969, stabilisce un rapporto paradossale con le opere presentate, in

¹⁰ MARISA VOLPI scrive di “grazia” a proposito di PIETRO CONSAGRA in *Pietro Consagra*, Vanessa, Milano 1976, s.n.p.

larga parte dedicate all'esemplarità dell'antico, evocandole in loro assenza: tra queste *Saffo II* (1968), *Lo studio*, 1968, *Pous-sin che indica gli antichi come esempio fondamentale* (1968). Lonzi osserva che l'immagine di *2121969* ha dimensioni "metafisiche"¹¹: certo è indubitabile che le "dematerializzazioni" paoliniane connotano in senso mentalistico o "concettuale" citazioni e omaggi. È un punto cruciale nell'attività di Paolini, attorno al quale si creano, a breve distanza di tempo, non pochi equivoci "anacronistici" e neo-storicistici:¹² dettagli fotografici di opere del passato, ready made, installazioni possono sì invocare il museo (e farlo talvolta persino in modo provocatoriamente didattico), non però per trarne indicazioni tecnico-stilistiche. La "chiarezza etimologica" invocata dall'artista, la stessa delle opere di "Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto e Jacques-Louis David", non corrisponde a questa o quella estetica, piuttosto al "vuoto" e all'"im-materiale" di Klein o alle "attese" di Fontana, alla "purezza... del niente che non è un niente di distruzione, è un niente di costruzione, capisci?"¹³ Un'insospettabile demonicità attraversa adesso lo sguardo dell'anziano pittore dell'*Autoritratto* "turche-sco" da cui siamo partiti: erede di una tradizione soggiogante,

¹¹ CARLA LONZI, *Mostre a Milano*, in: «L'Approdo letterario», 46, marzo 1969, oggi in: GERMANO CELANT (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 252.

¹² MICHELE DANTINI, *Ytalya subjecta*, cit., p. 288 e ss.

¹³ Sul tema della "chiarezza etimologica" cfr. GIULIO PAOLINI, *Una lettera sul tempo*, in *Giulio Paolini*, cat. esp., Notizie, Torino, 10.4-2.5.1968, s.n.p. L'affermazione di Fontana è in CARLA LONZI, *Autoritratto*, De Donato, Bari, 1969, p. 319. Sul tema del "nulla" cfr. GIULIO PAOLINI, *Non dirò nulla. Appunti per una conversazione su Lucio Fontana*, in GIULIO PAOLINI, *Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster, Torino 1988, p. 122-123.



Giulio Paolini, *2121969*, 1969, Milano, coll. priv.



Yves Klein, *La Vide*, Krefeld, Kunstmuseum,
1961 © 2009 VG Bild-Kunst, Bonn; Kunstmuseum, Krefeld.

viene sì per ultimo, forse avverte persino di essere nato in epoca tarda, a mestieri e professionalità perduti o diminuiti. Tuttavia: coglie il mistero.

VIA DA

Consideriamo l'*Autoritratto* del 1969 sullo sfondo di due altri e più celebri "autoritratti" paoliniani *en travesti*, datati 1968: scopriamo un significativo slittamento delle geografie fantastiche e del desiderio. Nel primo, Paolini rende omaggio al celebre *Autoritratto* poussiniano del 1650, oggi conservato al Louvre, quasi a adottarne la posizione accademica:¹⁴ la dedizione al compito esclusivo, l'insegnamento intransigente e severo. La scelta del quadro appare rilevante: realizzato da Poussin per farne dono all'amico Paul Fréart de Chantelou, verosimilmente già citato da Paolini in *2200/h*, accoglie riflessioni sullo sguardo, l'immagine, la composizione, l'immaterialità della forma (evocata attraverso l'ombra portata sulla tela) che conducono al cuore dell'attività dell'artista italiano. Poussin si presenta in studio, nell'esercizio della propria professione. Austero, appena senescente, si staglia sullo sfondo di tele rivolte verso la parete. La composizione è un gioco sovrano di inversioni, ripetizioni, echi visuali. L'immagine di una divinità

¹⁴ Sotto il profilo dell'indicazione didattica l'*Autoritratto* "poussiniano" costituisce pendant a *Poussin che indica gli antichi come esempio fondamentale*, pure del 1968: l'accentuazione della posa magistrale o l'enfasi posta su austerità e dedizione al lavoro sono cariche di implicazioni storiche e sociali tuttora da esplicitare.

veduta di profilo, forse la Gorgone, affiora da un dipinto parzialmente coperto e costituisce pendant compositivo alla mano dell'artista; il terzo occhio, visibile sul copricapo della dea, è ancora pendant all'anello indossato da Poussin. Non sappiamo chi abbracci la dea e ne sia a sua volta abbracciato: forse Poussin stesso, cui l'arte ha conferito facoltà di sostenere e mitigare lo sguardo pietrificante.

Nel secondo *Autoritratto*, un fotocollage stampato su tela, Paolini convoca maestri, mentori, compagni di percorso. Uomini e donne illustri sono raccolti come in un Parnaso contemporaneo, eppure il registro della narrazione è affettivo, quasi ritrosamente privato: né solenne né ufficiale. Vale la pena osservare la circostanza: nel concepire l'*Autoritratto* in questione, Paolini sceglie di ritrarre una comunità riconoscibile, situata nell'Italia del tempo. Riconosciamo nella folla artisti cui Paolini è particolarmente legato, come Alighiero Boetti, Tano Festa, Luciano Fabro, Pietro Consagra. Riconosciamo Corrado Levi, Saverio Vertone, Anna Piva, sua futura moglie; e poi Marisa Volpi, Luciano Pistoì, Maurizio Calvesi, Giulio Carlo Argan (i soli, questi ultimi due, con cui non ha stretti rapporti di amicizia). Carla Lonzi è in primo piano, in posizione d'onore, il volto luminoso e sorridente, pacato, perspicace. Ai suoi lati Fontana (che sarebbe morto a poca distanza dalla realizzazione dell'*Autoritratto*) e il Doganiere Rousseau, lo sguardo fisso all'orizzonte. Perché, possiamo chiederci, questo singolare ritornante? Perché l'interesse non occasionale per Rousseau, ribadito nel tempo e reso concreto, tra 1967 e 1969, da tre opere esplicitamente dedicate al pittore? Indisponibile a sacrificare le ragioni dell'arte a quelle dell'ideologia, irritato dall'eccessiva pressione sociale – la Biennale contestata, i movimenti, il rifiuto della cultura – Paolini appare insorgere rivendicando territori



Giulio Paolini, *Autoritratto*, 1968, Torino, coll. priv.

di natività e autonomia per sé, per l'arte.¹⁵ Convoca l'"ingenuo" per eccellenza, il Doganiere, e il suo gesto ricorda l'afflizione di Qfwfq, il gentile alieno delle *Cosmicomiche* di Calvino: la competizione tra "segni" introdotta dall'industria culturale guasta all'autore stesso la gioia e il piacere di creare. Al momento in cui Paolini realizza l'*Autoritratto* "collettivo", Lonzi ha da poco pubblicato un ritratto storico-artistico di Rousseau nella collana dei Maestri del colore.¹⁶ Paolini conosce il testo, che apprezza e da cui trae in parte stimolo per la serie rousseauviana.¹⁷ Lonzi rievoca l'attività del Doganiere in termini immaginifici e estatici, in flagrante (longhiana) polemica con le riduzio-

¹⁵ *Locus classicus* per l'atteggiamento di Paolini è l'installazione proposta alla mostra *Campo urbano* di Como, nel 1969: uno "striscione stradale" che mima le tecniche comunicative dei manifestanti mentre ne disloca *de facto* l'istanza politica militante. Lo striscione paoliniano reca la scritta dechirichiana "et quid amabo nisi quod aenigma est?" a caratteri aurei.

¹⁶ CARLA LONZI, *Rousseau*, Fabbri, Milano 1966. Il fascicolo circola anche in una seconda edizione: nella ristampa il testo di Lonzi appare lievemente modificato a prevenire obiezioni contro la posizione "mistica".

¹⁷ "Rousseau... un caro amico! Quando Carla Lonzi scrisse una monografia per la collana dei Maestri del Colore io già lo 'pedinavo' da qualche tempo. Infatti mi sorpresi e mi rallegrai quando vidi che Carla gli aveva dedicato un volume, poiché avevo una simpatia pronunciata per il Doganiere. Della sua figura mi avvinceva il dilettantismo consapevole, esibito. La sua consapevole 'inattualità' – la posizione volutamente estranea ai codici più prevedibili e abituali, la sua non adesione alla dinamica culturale del proprio tempo. In lui avverto una tensione verso un assoluto immaginato, versa una perfezione impossibile. Egli godette della stima e dell'amicizia di Picasso e di altri 'veri' artisti della sua epoca, proprio perché, come loro, perseguiva una sua linea personale e profondamente originale del fare arte, procedendo per sottrazione più che per aggiunta" (Giulio Paolini in conversazione con Lara Conte, 22 giugno 2007).

ni contemporanee dell'arte a "poetica", "metodo", "ideologia", "cultura".¹⁸ Il fascicolo ha in copertina i gai *Giocatori di pallone* conservati al Guggenheim, quadro tanto irridente ("deculturale") che ci piacerebbe immaginare scelto da Lonzi. "L'arte di Rousseau", scrive l'ex allieva di Longhi nel testo introduttivo, "si presenta unicamente come immagine rivelatrice delle energie psichiche dell'individuo quali vengono emanate dai rapporti col mondo: una presenza fatta di mistero e di evidenza, la coscienza 'cosmica' dell'essere... I suoi agganci con le più immediate ragioni della vita lo portano al di là della pura e semplice categoria culturale entro cui troppo spesso l'arte moderna si esercita".¹⁹ Non stupisce dunque che, nell'*Autoritratto* con il Doganiere, Paolini designi Lonzi, l'amica e l'interprete di Rousseau, quale interlocutrice elettiva: apre, attraverso di lei,

¹⁸ Per una ricostruzione contestuale della polemica tra Lonzi e Argan cfr. MICHELE DANTINI, *Ytalya subjecta*, cit., pp. 262-272; per il consolidarsi dell'atteggiamento di rifiuto della "critica" in Lonzi e attorno a Lonzi cfr. MICHELE DANTINI, *Per una critica acritica. Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, «NAC» 1970-1971, pp. 143-166 del presente volume. Paolini interviene sulla questione della critica (indirettamente, come suo costume) in una serie di opere dedicate al tema della descrizione, eseguite nei primi anni Settanta. In *Breve storia del vuoto* commenta *Ennesima* (appunti per la descrizione di sei disegni datati, 1975), e stabilisce: "non è forse così ovvio stabilire che la dimensione figurativa, viva, nasca come immagine pura e semplice e non abbia invece l'implicita e intima necessità di descriversi, la vocazione a trovare un'altra forma più definitiva di sé" (GIULIO PAOLINI, *Breve storia del vuoto*, cit., p. 192). La "descrizione" elettiva appare dunque "compimento": sensato supporre che le *Proposte* longhiane per una critica d'arte "in presenza delle opere", apparse su «Paragone», 1, 1950, siano riferimento costante della riflessione paoliniana sul rapporto tra immagine e parola.

¹⁹ CARLA LONZI, *Rousseau*, cit., s.n.p.

a una dimensione in cui acutezza, precisione, morbidezza non debbano andare separate in nome di un'astratta ideologia. Si volge al "femminile" in anni di attitudini macho-marxiste, riconoscendo la duplicità da cui nasce l'opera, duplicità di proposito e fatalità, "abbandono" e deliberazione,²⁰ accompagnando (se non contribuendo in maniera diretta) al mutamento delle retoriche poveriste.²¹

Gli *Autoritratti* del 1968 accolgono ampi rimandi alla tradizione occidentale e al contesto autobiografico dell'autore, torinese per attività, italiano-settentrionale, italiano. L'*Autoritratto* "turchesco" non più: questo il punto da cui si è partiti in apertura di paragrafo, e a cui occorre tornare adesso. Eccettuata una serie fotografica del 1965, in cui Paolini appare per strada, a Torino, impegnato a trasportare una tela, l'artista può di solito sembrare proporsi di eludere circostanze concrete: alla

²⁰ CARLA LONZI, *Rousseau*, cit., s.n.p. Sul tema della "duplicità" (tema che, nel distacco da posizioni egodirette, appare rinviare a formulazioni matissiane: cfr. JOHN ELDERFIELD, *Pleasuring Painting: Matisse's Feminine Representations*, Thames and Hudson, London 1996, p. 54, nn. 15-6) Paolini afferma: "la fuga dal 'soggettivismo',... dall'idea di personalità e della sua espressione... serpeggiava tra gli artisti in quegli anni. E una certa insistenza sull'idea del doppio e dello sdoppiamento non mi trovava in effetti estraneo... Si trattava – così almeno credo – di accogliere, dar forma e luogo all'opera senza però impersonare il ruolo di 'autore' come figura 'autorevole', cioè dotata di personalità e quindi ostaggio di un proprio stile" (l'artista in conversazione con Ludovico Pratesi in: *Torino+piemonte/contemporary art*, maggio 2011, <http://blog.contemporarytorinopiemonte.it/?p=3618>).

²¹ La "svolta" magico-naturalistica è databile al 1969, quando si abbandonano le retoriche politiche della *guerrilla*. Per una periodizzazione del movimento attraverso testi e manifesti cfr. MICHELE DANTINI, *Per una critica acritica. Inchiesta sulla critica d'arte in Italia*, «NAC» 1970-1971, cit.

luce di quanto abbiamo appena osservato a proposito dell'auto-ritratto con il Doganiere, tuttavia, siamo invece indotti a affermare che Paolini trova congeniale, sino al 1968, collocarsi in un contesto storico e geografico preciso, in larga parte generazionale, rispetto al quale prendere posizione, con cui dialogare e a cui reagire in "una sorta di rigorosa e muta comunicazione", come lui stesso scrive – potremmo perfino affermare che vi si colloca tanto più in profondità quanto meno lo attesta in modi o formulazioni diretti. Accade ad esempio nell'installazione *Lo spazio*, datata 1967 e composta di otto elementi alfabetici in legno verniciato da disporre a parete: l'iscrizione appare rigorosamente formale e per più versi "tautologica", tuttavia non sbagliremmo se affermassimo l'esistenza di un delicato sottotesto storico e storico-artistico in questo distanziato text-work concettuale.²²

²² Appare significativa, sul tema della "tautologia", la posizione carica di perplessità già manifestata in un testo precoce: cfr. GIULIO PAOLINI, *Il quadro di sempre* (1963), in «B't», 5, novembre 1967, adesso in MADDALENA DISCH (a cura di), *Giulio Paolini. La voce del pittore*, cit., p. 33. Nella storiografia artistica italiana degli anni Sessanta esistono almeno due modelli interpretativi di Fontana. In aperta contrapposizione con assunzioni e preferenze del collezionismo internazionale, critici tra loro così distanti come Argan o Carlo Belli (e pure un pittore-critico come Guttuso) pongono enfasi sulle qualità virtuosistiche e di improvvisazione neo-barocca dell'artista: ai loro occhi Fontana è l'erede della tradizione artistico-artigianale latina. Più in linea con le scelte della comunità angloamericana, un critico-gallerista come Pistoì o Lonzi insistono invece sugli aspetti concettuali dell'attività di Fontana, gli stessi che orientano la ricerca paoliniana. Già nel 1962 Lonzi scrive che "lo spazialismo è, per Fontana, il modo di dichiarare che il processo di distacco dalla tradizione è un dato acquisito: lo spazio è ciò che resta dopo avere fatto tabula rasa... in una condizione creativa integralmente rinnovata e rispondente alle esigenze di una mutata funzione

A breve distanza di tempo da *Lo spazio* l'inquieta interrogazione di referenti storici e storico-artistici viene meno, come pure la costante attitudine a "verifiche" o l'intreccio tra forma e contesto, opera e Mondo: la crescente politicizzazione del discorso culturale non è circostanza irrilevante nel prefigurare il successivo radicamento dell'attività di Paolini in territori polemicamente archetipici.²³ Al ritratto di gruppo – alla scenapaise, se vogliamo – si preferisce nel 1969 un travestimento esotizzante, una via di fuga individuale: è una scelta oppositiva. Non mancano celebrazioni dell'evasione, del viaggio, della mobilità nell'arte italiana del tempo, e certo non tutte hanno a che fare con la difficile situazione sociale e culturale creatasi con le ampie mobilitazioni del biennio "caldo": le installazioni di Pascali sul tema del mare, dei fiumi confluenti e del ponte (realizzate tra 1966 e 1968) introducono racconti di avventura negli spazi mentalistici della galleria o del museo, e dischiudono orizzonti di navigazione anche a Torino, dove sembrano essere subito riprese da Gilardi (nei *Tappeti natura marini*) e, forse, Piacentino (in una fantasia di volo lieve e lontano, *Ali opalescenti*, datata 1968). Paolini non è interessato alle pratiche di viaggio e neppure al tema del viaggio fan-

dell'arte nel contesto sociale" (CARLA LONZI, *15 opere di Lucio Fontana dal 1946 al 1962*, in *L'incontro*, cat. esp., Palazzo della Promotrice, Torino 20.9-20.10.10962, s.n.p.).

²³ Cfr. GIULIO PAOLINI in: GERMANO CELANT (a cura di), *Giulio Paolini 1960-1972*, cit., p. 242. L'annotazione polemizza in uguale misura contro arte programmata e realismo nelle sue varianti sociale, esistenziale e pop. Una memoria acuta e indispettita sul rapporto tra neoavanguardia letteraria, neomarxismo e Pop in PIETRO CONSAGRA, *Vita mia*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 98.

tastico condotto in studio, seduti su un soffice sofà: eppure proprio con il piccolo *Autoritratto* del 1969 inventa per un attimo una geografia orientalista di grandi conseguenze. L'omino alle soglie del tempio prefigura residenze nomadi e, se non è troppo, espatrii post-ideologici (post-poveristi) tra India e Afghanistan.²⁵

²⁵ Boetti apre lo One Room Hotel a Kabul nel 1971; nello stesso anno dà avvio alla produzione di mappe, imprimendo una svolta orientalista al suo lavoro.

6.

Intermezzo 2.

Giulio Paolini e un omaggio raffaellesco a Lucio Fontana: Raphael Urbinas MDIHI (1969)

Raphael Urbinas MDIHI appartiene alla nutrita serie di omaggi a antichi maestri che Paolini rende nel corso degli anni. “Nel mio lavoro”, afferma, “invoco la stessa chiarezza etimologica di Beato Angelico, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Lorenzo Lotto e Jacques-Louis David”. Non c’è spazio, ai suoi occhi, per malizie, giochi tattici, sporcature: la professione di pittore presuppone rapimento, disponibilità, cura della bellezza. Nel racconto storico-artistico corrente lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (1504) segna la fine del periodo giovanile dell’artista e l’inizio del periodo della maturità: è dunque un quadro cui si associano dimensioni rituali, di iniziazione e passaggio. L’omaggio paoliniano cade in una data particolare, nel momento di maggiore inquietudine sociale del paese, quando anche gli artisti sembrano chiamati a schierarsi in senso politico, trascurando le ragioni dell’arte. La pubblicistica dedicata all’Arte povera, movimento di cui Paolini fa parte, è carica di argomenti polemici contro il museo e la storia dell’arte. Sul finire del decennio Arte povera è peraltro impegnata in un ambizioso progetto di internazionalizzazione che ha i propri interlocutori soprattutto in America e nord Europa: il momento non sembra propizio a riferimenti a tradizioni nazionali o a pittori figurativi del passato, per di più connessi tanto intimamente quanto Raffaello al quadro di religione e alla storia del Papato. Nell’interpretare la “pittura di luce” del giovane Raffaello, Paolini sposta

Giulio Paolini, *Raphael Urbinas MDIII* (1969), coll. priv.

l'attenzione dal "contenuto" del quadro – la storia narrata, vale a dire le nozze di Maria – ai processi mentali del pittore. Astrae e interroga qualcosa come un'"origine". Ci propone infatti, in luogo di una replica fotografica in bianco e nero della pala, il dettaglio della porta del tempio, aperta sulla vastità del paesaggio retrostante: le linee di fuga del quadro convergono verso la porta, al di là di essa si estende l'illimitata profondità del cielo. Il quadro raffaellesco è richiamato attraverso un piccolo monocromo: proprio nel dettaglio della soglia, allude Paolini, si raccoglie metaforicamente il rapimento del pittore, il trasporto dell'artista cui, ancora prima di essere dipinta, l'immagine mentale si presenta nitida, intatta, memorabile. Tutto il resto è illustrazione. Possiamo allora chiederci, riflettendo sull'omaggio: che cosa altro è, agli occhi di Paolini, la soglia raffaellesca del tempio, se non un varco al di là dell'immagine dipinta, oltre l'illusione stessa e le sue tecniche storiche, in direzione dell'"immateriale"? Che cosa se non la prefigurazione di un taglio di Fontana? L'artista sembra interpretare lo *Sposalizio della vergine* come un *Concetto spaziale*: nel punto in cui il tempio appare accessibile, la tela si dischiude su dimensioni estatiche, lacera per così dire le consuetudini della rappresentazione. Al tempo stesso Paolini interpreta i *Concetti spaziali* fontaniani come *Sposalizio della Vergine*: frammenti di bellezza composta e luminosa, quasi visitazioni. L'arte, se è tale, non ha tempo, suggerisce: discende da una rivelazione e si impone senza corrispondere se non esteriormente a circostanze storiche o sociali.

7.

Pattini a rotelle. *Gino De Dominicis laicizzato*

Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.

Susan Sontag,
Against Interpretation, 1964

A tredici anni dalla morte, Gino de Dominicis è un caso storiografico. Nel contesto degli studi sull'arte italiana contemporanea, la letteratura su De Dominicis si segnala per rarità di ricostruzioni storiche e sociologiche. Si susseguono le esposizioni dedicate al mito dell'"inclassificabile" e le pubblicazioni dedicate offrono voluttuose esegesi della "dottrina". Nel catalogo di una mostra tra le più recenti, itinerante tra Nizza, Torino e New York, né Fontana o Klein, Brancusi o Picasso, De Chirico o Dalí sono tuttavia nominati, per non parlare di Manzoni o Castellani o Paolini, a conferma della difficoltà degli autori a smarcarsi da ruoli subalterni e laicizzare il "mistero"; l'"amico" Vettor Pisani, infine, è citato una sola volta.¹ Dal catalogo

¹ *Gino De Dominicis*, catalogo della mostra, a cura di ANDREA BELLINI e LAURA CHERUBINI, Nizza, Villa Arson, 29 giugno-7 ottobre 2007; Torino, Fondazione Merz, 8 novembre 2007-6 gennaio 2000; New York, P.S.1 Contemporary Art Centre, 19 ottobre 2008-9 febbraio 2009, edizione speciale di «Flash Art International», 2008.

della retrospettiva tenutasi al MAXXI nel 2010, in coincidenza con l'apertura del museo, apprendiamo molte cose sull'eroe Gilgamesh e sua madre Ninsun, "la vacca selvaggia";² nessuna circa l'eventualità che le retoriche "sumere" adottate da De Dominicis riflettano frequentazioni romane ancora da investigare – Emilio Villa ad esempio, critico d'arte e per breve tempo direttore della Galleria Appia Antica, poeta e storico delle religioni, filologo semita, studioso di *esoterica*.³ Occorre rivolgersi alla critica d'arte anglosassone per trovare conforto al proprio smarrimento di filologi. Nel commentare la mostra di De Dominicis al PS. 1, Roberta Smith, nel gennaio 2009, non si consegna al personaggio e alla beffarda mitografia accreditata. Propone riferimenti concreti ai lettori del "New York Times", suggerisce confronti con Lee Byars e Beuys. Non appare vano interrogarsi sui modi in cui De Dominicis costruisce il proprio personaggio e lo inserisce in una precisa tradizione culturale "iconofila", persino in una specifica antropologia centroitaliana, caratterizzandosi enfaticamente attraverso inattualità e distanza. Con alter ego fantastici e caratterizzazioni mordaci, il "sumero" De Dominicis polarizza la propria attività rispetto al discorso critico e di mercato egemone, mostrandosi contrario alla politicizzazione del discorso artistico, al primato del sistema dell'arte

² *Gino De Dominicis, L'immortale*, catalogo della mostra, a cura di A. BONITO OLIVA, Roma, MAXXI, 30 maggio-7 novembre 2010, Mondadori Electa -MAXXI, Milano 2010.

³ Tra 1961 e 1965 De Dominicis studia all'Istituto Statale d'Arte di Ancona. Suo insegnante è lo scultore Edgardo Mannucci (1904-1986), vicino agli artisti del gruppo Origine e (quantomeno indirettamente) a Villa. Per una preziosa ricostruzione dell'attività di Villa cfr. A. TAGLIAFERRI, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, DeriveApprodi, Roma 2004.

su opere e artisti, all'affermazione di "agende" sociali. Sono così oscuri i propositi, le malizie, i bersagli? "Criniera nera e baffetti", conclude Smith, "De Dominicis ricorda il maestro del travestimento, Salvador Dalí".

APPROPRIAZIONI "PARANOICO-CRITICHE"

Malgrado il favore di cui godono i contributi più evasivi, non è difficile cogliere l'artista nel vivo della propria attività e riconoscere in lui il parodista, l'insider, l'artista ipermoderno, mimetico e sottilmente parassitario che si alimenta di attualità artistica e si rivela tanto più inventivo quanto più si tiene vicino a pratiche di appropriazione "paranoico-critiche" – certo non l'artista-augure dimorante in lontananze "ancestrali", anzi, per più versi il suo contrario. Consideriamo una sequenza di immagini datate al biennio 1969-1970: vi troveremo caustici commenti alla scena artistica nazionale o internazionale e proiezioni che possiamo definire "deliranti" proprio con riferimento a Dalí.⁴ Se, come

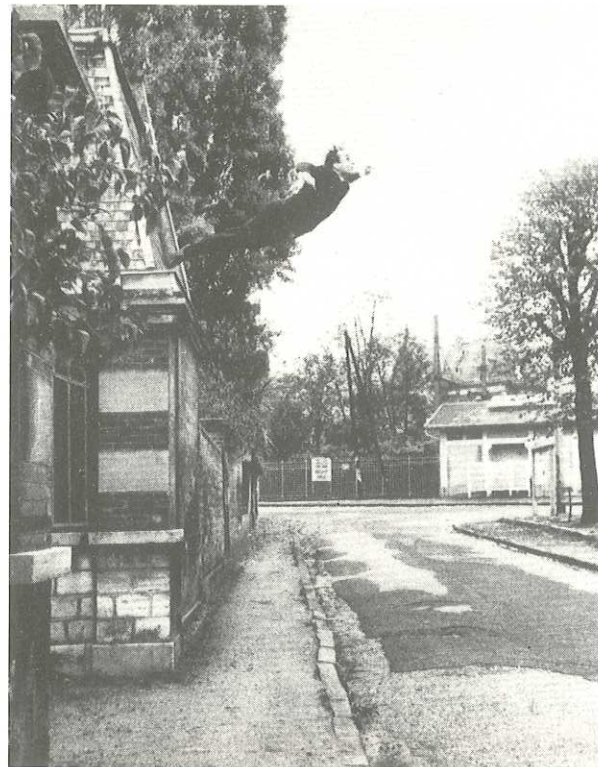
⁴ La sequenza delle appropriazioni "paranoico-critiche" di De Dominicis si prolunga ben oltre il 1970, anche se l'aggressività iniziale della citazione "delirante" può venire progressivamente meno. Dalí data la "conquista dell'irrazionale" al 1929, anno in cui pone la contemplazione plastica del "delirio" a servizio dell'opera e di un disturbante mimetismo. "C'est en 1929 que Salvador Dalí fait porter son attention sur les mécanismes internes des phénomènes paranoïaques, envisage la possibilité d'une méthode expérimentale basée sur le pouvoir subit des associations systématiques propres à la paranoïa; cette méthode devait devenir par la suite la synthèse délirante-critique qui porte le nom d'"activité paranoïaque-critique". Paranoïa: délire d'association interprétative comportant une structure systématique. Activité paranoïaque-critique: méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative-critique des

suggerito in altro saggio,⁵ il *Tentativo di formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno a un sasso che cade nell'acqua* (1969) può essere considerato un'ironica riflessione sul celebre *Target with plaster Casts* di Johns (1955), il *Tentativo di volo* (1970) è una gag che si fa beffe del *Salto nel vuoto* di Klein (1960) e del proposito "immateriale" di oltrepassamento dell'arte. Nell'uno e nell'altro caso De Dominicis prende posizione sul linguaggio dell'arte e sul repertorio delle convenzioni disponibili, che considera chiuso, bloccato, acquisito una volta per sempre, senza via d'uscita. Il punto di vista è enfaticamente antimoderno, nel solco di De Chirico e soprattutto Dalí; gli "stili" adottati sono modernisti. Così, se *Zodiaco* (1970) è una replica tagliente ai *Cavalli* di Kounellis (1969) e alle retoriche avanguardistiche dell'installazione con animali vivi,⁶ *l'Improvvisa uscita di uccelli dall'acqua (far succedere in un secondo quello che era successo naturalmente in miliardi di anni: la trasformazione cioè dei pesci in uccelli*, 1970) reinterpreta in termini onirici *Sistema aereo vivente* di Hans Haacke (1968), la cui prima notorietà italiana si consolida attorno alla mostra torinese

phénomènes délirants. La présence des éléments actifs et systématiques propres à la paranoïa garantissent le caractère évolutif et productif propre à l'activité paranoïaque-critique" (S. DALÍ, *La conquete de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Paris 1935, p. 17).

⁵ MICHELE DANTINI, *Ytalya subjecta*, cit., tavv. 8-9.

⁶ A proposito delle installazioni con animali vivi cfr. JANNIS KOUNELLIS, *Discorsi*. Carla Lonzi e Jannis Kounellis, in «marcatrè», nn. 26-29, dicembre 1966, p. 130: "cercare di aprire una cosa fuori da questi muri ossessivi della convenzione" (disarticolata e montata in modo nuovo, l'intervista è poi ripubblicata da Lonzi in *Autoritratto*).



Gino De Dominicis, *Tentativo di volo*, 1970, coll. priv.

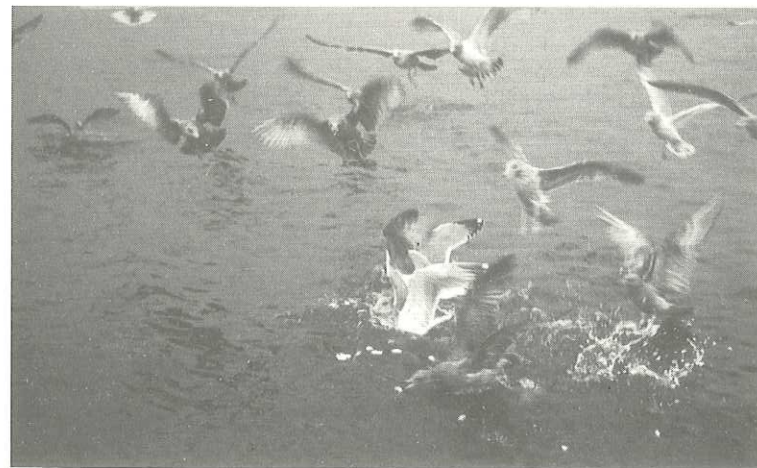
Yves Klein, *Salto nel vuoto*, 1960 © Yves Klein, ADAGP, Paris.

Conceptual Art, Arte povera, Land Art (1970)⁷. Lo spostamento dell'immagine dei gabbiani dal mondo della "realtà" naturale e sociale (al cui livello si situa l'indagine di Haacke) al "sogno" è significativo:⁸ le attitudini critiche e l'agenda sociologica dell'artista tedesco sono quanto più lontane possibili da De Dominicis. Al tempo stesso l'enfasi cade sulla capacità di produrre illusione. Ben lungi dall'essere descrittivo, il titolo modifica in modo sorprendente la nostra percezione della fotografia. Il prestidigitatore svela i suoi trucchi: è evidente che abbiamo davanti un'immagine di carattere documentario. Tuttavia, per un attimo, assistiamo al prodigio. L'evento evocato diviene plausibile, la "finzione" regna.⁹

⁷ La mostra *Conceptual Art, Arte povera, Land Art*, a cura di G. CELANT, si tiene alla Galleria Civica di Torino nel 1970. Nell'occasione è pubblicato il catalogo *Conceptual Art, Arte povera, Land Art* a cura di Germano Celant, Galleria Civica, Torino 1970.

⁸ Sul sottotesto politico e le metafore sociali dei progetti con animali vivi in Haacke cfr. M. DANTINI, *Arte contemporanea, ecologia, sfera pubblica. Una nozione ampia e integrata di "ambiente"*, in *Arte contemporanea*, vol. 8, *Scenari e materiali*, Mondadori Electa, Milano 2008, pp. 100-101.

⁹ Nell'*Improvvisa uscita di uccelli dall'acqua* accade come già nel *Secchio d'acqua sospeso da terra con il gancio di una catena che fa presa sull'acqua*, installazione presentata all'Attico in occasione della prima personale di De Dominicis, nel novembre 1969: è importante evocare la "finzione" perché questa sia in scena, si materializzi, sia pure nell'attimo, e sospenda la validità delle leggi fisiche, ovviamente solo nella mente dell'osservatore. Enunciata nel titolo, l'illusione è dislocata, "dematerializzata" (non si produce internamente all'immagine, a livelli esperibili) e consegnata a una stupefacente inappellabilità. Se non si aderisce a quanto enunciato si è fuori dalla "finzione"; se si acconsente alla "finzione" si rinuncia alla possibilità di considerare riflessivamente il processo. L'aut aut che De Dominicis sottopone allo spettatore richiama per più versi Klein,



Gino De Dominicis, *Improvvisa uscita di uccelli dall'acqua*, 1970, coll. priv.

Hans Haacke, *Sistema aereo vivente. 30 novembre 1968, 1968*,
Coney Island, New York.

Il movimento entropico dell'*Improvvisa uscita di uccelli dall'acqua*, bloccato dal fotogramma, ricorda le consuetudini compositive "nucleari" del Dalí postbellico, caratterizzanti ad esempio la *Madonna di Port Lligat* (1950): i motivi appaiono esplosi e in via di disseminazione spaziale, come non più contenuti da un nucleo.¹⁰

all'origine dei "nascondimenti" d'opera dell'intero decennio: nel visitare lo *Spazio immateriale* proposto dall'artista francese al Museum Haus Lange di Krefeld nel 1961, ad esempio, l'osservatore sceglie se apprezzare l'estrema purezza, rigore e consequenzialità dell'intervento "dematerializzato" oppure ritrarre la propria disponibilità davanti a una sala di museo lasciata semplicemente vuota. In simili circostanze, Klein sembra chiamare il pubblico al salto da lui stesso inscenato in *Salto nel vuoto*: non si giunge in modo graduale alla comprensione dei "significati" dell'opera ma attraverso una complicità assimilabile almeno in parte a un atto di fede. Sul tema della "finzione" cfr. P. PASCALI, *Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali*, in «marcatrè», nn. 30-33, luglio 1967, p. 242 (l'intervista è poi ripubblicata in *Autoritratto*). Sulla mostra come dispositivo "sadico" (è Pascali stesso a definirlo tale) Cfr. M. DANTINI, *Insidie della citazione. Pascali, Brancusi e la tradizione modernista*, in "Riga", n. 19, dicembre 2001, pp. 309-324.

¹⁰ Cfr. F. VINCITORIO, *De Dominicis metafisico*, in «Nac», gennaio 1971, p. 7 (recensione della personale di De Dominicis alla Galleria Toselli, Milano 1970): "a guardare a fondo, infatti, ai suoi oggetti 'invisibili', alle sue 'lance' e al resto, ciò che colpiva era la sua capacità di suscitare nell'osservatore un'apercezione sospesa, quasi una 'rivelazione', come se il tempo si fosse arrestato", ora in G. GUERCIO, *De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, Allemandi, Torino 2003, p. 108.



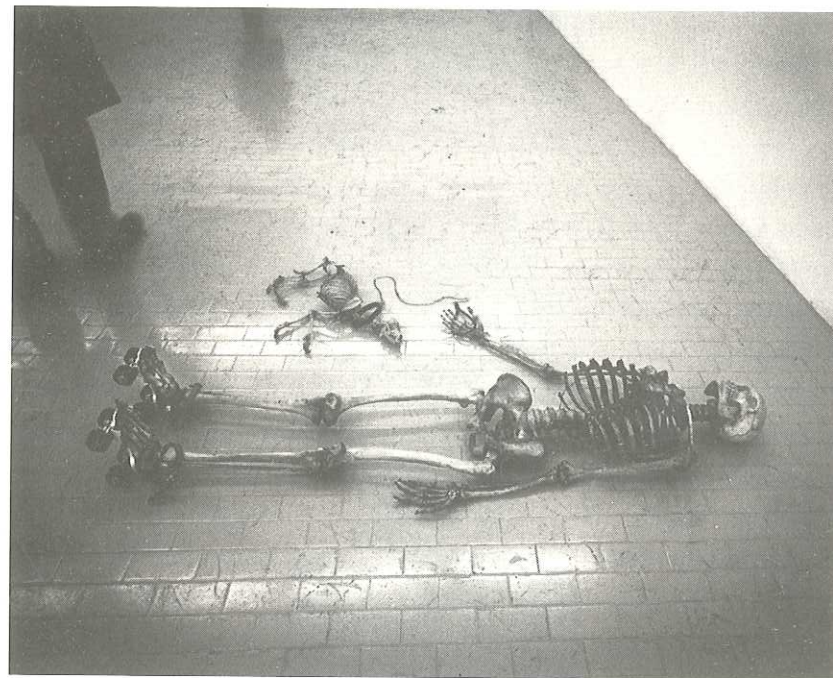
Salvador Dalí, *Madonna di Port Lligat*, 1950, Tokyo, Minami Museum.

L'ODIATO RAUSCHENBERG

C'è un'opera che più di ogni altra rivela i processi creativi dell'artista: idiosincrasia, spostamento e humour noir ne sono le muse. Presentata una prima volta alla mostra calvesiana *Fine dell'alchimia* nel dicembre 1970, Galleria L'Attico, *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio* è stata riproposta più volte e modificata, spesso corredata dell'asta di cui è invece sprovvista nella prima versione. Uno scheletro umano giace a terra in posizione supina. Indossa pattini a rotelle. Al suo fianco lo scheletro di un cane di piccola taglia (un chihuahua? Un pinscher nano? Uno yorkshire? Ce lo chiediamo in un accesso di civettuola curiosità cinofila). Tra le installazioni più celebri di De Dominicis, macabra e esilarante, *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio* dispone oggi del suo bravo dossier di interpretazioni filosofiche sulla vanità, la storditezza umane, la morte. Questo, si sostiene, il tema, e non ci sono dubbi sul fatto che sia in apparenza proprio così: all'Attico, l'opera è esposta da De Dominicis insieme a due altri lavori e inscritta in un intervento complessivamente intitolato *Pericoloso morire*. Il "senso" di un'opera d'arte, tuttavia, inerisce in modo organico alla "forma", ed è compito dei percorsi interpretativi rendere conto degli elementi sensibili dell'opera, ricondurre questa stessa a "trasparenza",¹¹ ripristinare "rapporti" generativi.¹² Considerata con riferimento a opere contemporanee e ricostruita nei suoi caratteri di caricatura o meglio di aforisma satirico, a tratti persino di vignetta,

¹¹ S. SONTAG, *Against Interpretation* (1964), in *Against Interpretation* (1966), Penguin, London 2009, p. 13.

¹² R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», 1, 1950, p. 7, ora in P. BAROCCHI, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. iii**, *Tra Neorealismo e anni Novanta, 1945-1990*, Einaudi, Torino 1992, p. 95.

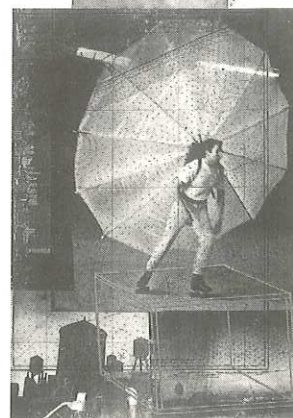
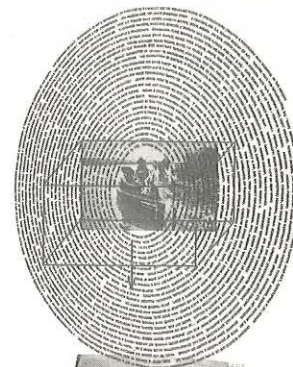
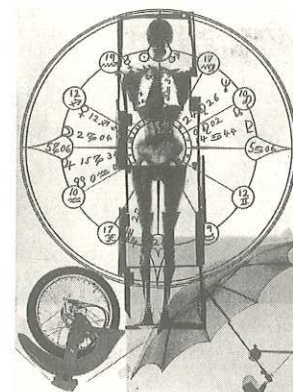


Gino de Dominicis, *Il tempo, lo spazio, lo sbaglio*, 1970 © Claudio Abate.

Il tempo, lo sbaglio, lo spazio smette di sermoneggiare sulle morte come oscura fatalità o di volteggiare in cieli esoterici per dichiarare alcune semplici cose sull'arte.

Nel 1968, all'apice del successo, Robert Rauschenberg stampa una serie di tre litografie note come *Autobiography*. Riprodotta più volte e apprezzata dal collezionismo internazionale, la serie, accanto alla quale l'artista si lascia fotografare da «Life» in completo a scacchi e sorriso accattivante da perfetto dandy contemporaneo, riformula in chiave ludicamente autobiografica il tema primo-rinascimentale dei *Trionfi*, cui Rauschenberg appare interessato già a partire dai primi anni Sessanta (in opere come *Empire II* o *Trophy IV (for John Cage)*, entrambe del 1961). Predestinazione, amore della sfida, ingegno: questi i temi della leggenda, che può procedere in modo apparentemente casuale e frammentario ma non lascia dubbi quanto al senso complessivo. *Autobiography* intrattiene sulla *success-story* esemplare dell'*outsider* dotato e intraprendente, al tempo stesso celebra la società americana del dopoguerra per il mix formidabile di convinzione, iniziativa, talento. Gli sparsi accenni al paesaggio industriale e all'inventività elettromeccanica situano la vicenda individuale nel contesto collettivo di una nazione, gli Usa, che ama riconoscersi al tempo nel primato della cultura tecnico-ingegneristica.

Nella prima delle tre litografie di *Autobiography* vediamo la radiografia di Rauschenberg adulto, la mappa astrale dell'artista, un ombrello e alcune parti meccaniche, tra cui la ruota anteriore di una motocicletta – una sorta di un'autocitazione per l'autore di *Automobile Tire Print* (1953). Lo scheletro, quasi rinvio umoristico all'uomo vitruviano, si iscrive approssimativamente dentro il cerchio dello zodiaco (dettaglio, questo, che avrà certo interessato De Dominicis). Nell'immagine centrale una cianografia mostra Rauschenberg all'età di due anni. È in barca assieme ai



Robert Rauschenberg, *Autobiography*, 1968.

genitori in uno stagno vicino a Port Arthur, in Texas, sua città natale. Attorno alla cianografia corre un testo concentrico composto in forma ovale, dalle apparenze di impronta digitale, con episodi tratti dalla vita dell'artista, abbastanza disagiata da seguire con lo sguardo. Nella terza e ultima immagine di *Autobiography* Rauschenberg appare impegnato nella performance *Pelican*, tenutasi nel 1963 alla Washington Gallery of Modern Art in occasione della mostra *The Popular Image*, cui prendono parte, con Rauschenberg, Cage, Johns, George Brecht e artisti Pop come Warhol, Dine, Oldenburg, Wesselmann, Rosenquist.¹³ Pattini ai piedi e una sorta di paracadute montato su centine di legno issato sulla schiena, l'artista volteggia sul motivo per lui emblematico del cubo o parallelepipedo, visibile in sovraimpressione ai suoi piedi. Il bizzarro costume di scena rende omaggio alle performance scientifiche e tecnologiche americane, concretizzatesi nelle imprese aerospaziali; al tempo stesso, non senza leggiadra spacconeria, varia sul motivo del genio rinascimentale, polimate (in senso leonardesco) e con segreta brama di volo.

IEROFANTI?

Rauschenberg non è simpatico a De Dominicis:¹⁴ evidente. L'inebriante convinzione nella prossimità tra arte e vita contra-

¹³ La performance *Pelican* si tiene in una pista di pattinaggio. Brani di marce di Händel e Haydn accompagnano Rauschenberg mixati a registrazioni televisive e radiofoniche.

¹⁴ De Dominicis nomina Rauschenberg una sola volta per chiamarlo a un confronto sfavorevole con Burri: la circostanza appare carica di implicazioni. Cfr. G. DE DOMINICIS (frasi di G. De Dominicis 1969-1996 raccolte da C. Torrealta), in *XLVII Esposizione internazionale d'Arte La Biennale di Venezia. Sezione Futuro Presente Passato*, catalogo della mostra, Marsilio, Venezia 1997, i, p. 65.

ria non poco chi, schieratosi per così dire a destra del cerchiolbersaglio di Johns, pratica l'arte come una dimensione antisociale e destoricizzata, immutabile e eterna. Lo spunto polemico, nel *Tempo, lo sbaglio, lo spazio*, potrà pure risolversi in pretesto di un'appropriazione "delirante": ha tuttavia spassosi precedenti. La prima parodia di Rauschenberg riesce a De Dominicis nel 1968, in un clima di farsa o carnevale urbano: in una performance tenuta in piazza del Popolo a Roma, documentata dal cortometraggio *Esperienze*, l'artista anconetano conduce un trattore indossando un copricapo indiano e un paio di candide ali. Alle sue spalle, trainato dal trattore, troviamo Marcello Grottesi, membro dello stesso collettivo d'arte di strada e "ambientale" cui appartiene al tempo De Dominicis. Se il copricapo indiano dell'artista anconetano rimanda a Rauschenberg, cherokee da parte di nonna, i pattini dissolvono ogni ambiguità. Ci muoviamo tra omaggio e parodia goliardica, ma certo l'attenzione a dettagli biografici prefigura il tipo di curiosità graffiante e voyeuristica dispiegata in seguito per l'artista americano.

Sin dagli esordi De Dominicis pone il "metodo" paranoico-critico al servizio della citazione-*pastiche*: la circostanza appare di particolare rilievo per gli sviluppi dell'arte italiana, così caratterizzata nei decenni successivi da spostamenti, appropriazioni, "furti" o "tradimenti" discorsivi.¹⁵ Lo scheletro si rivela l'inventiva elaborazione visuale di un'irritazione culturale, un'allegoria dell'arte. Smentisce seccamente l'apparente facilità con cui Rauschenberg coglie il proprio successo producendo

¹⁵ I riferimenti possono essere vari ed estremamente diversi tra di loro, dai transavanguardisti a Maurizio Cattelan e Roberto Cuoghi.

opere che incoraggiano alla contaminazione tra cultura "alta" e cultura popolare, portando in scena cani come "intrusi",¹⁶ adottando uno stile di vita da star internazionale o divo del cinema in movimento costante tra centri di arte contemporanea, studi metropolitani, questo o quel *buen retiro* tropicale. Considerata dal punto di vista di una millenaria enclave artistico-culturale, centroitaliana e romana, la stessa da cui guarda De Dominicis, l'arte non ha niente a che fare con lo spettacolo quotidiano dell'amabilità né con momenti di pedagogia progressista in chiave Bauhaus.¹⁷

¹⁶ La citazione è da P. PASCALI, *Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali*, cit., p. 240. Nel 1954 Rauschenberg firma la scenografia di *Resistance* per Paul Taylor, già danzatore della compagnia di Merce Cunningham: l'artista prevede che un cane addestrato entri in scena e vi rimanga per tutto il tempo dello spettacolo. Sui comici inconvenienti della prima Cfr. CALVIN TOMKINS, *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*, 1980; trad. it., *Robert Rauschenberg. Un ritratto*, Johan and Levi, Monza 2010, pp. 99-100.

¹⁷ Lo scheletro dedominicisiano manifesta il disagio e il sottile chauvinismo di una cultura artistica figurativa sospinta, tra Cinquanta e Sessanta, a accogliere precipitosamente modelli molto distanti, assecondare egemonie cui il solo nome dell'"autoctono" Burri sembra potersi opporre (cfr. nota 14). Non è improbabile che le retoriche "inattuali" di De Dominicis assecondino un movimento interno alla storia dell'arte (e soprattutto della scultura) romana dei secondi anni Sessanta, movimento sollecitato proprio dall'evoluzione dell'artista umbro; e accompagnino criticamente la crescente internazionalizzazione della neoavanguardia italiana, in particolare dell'Arte povera. Pascali, nella già citata intervista con Lonzi, afferma che le *Plastiche* di Burri non lo convincono: sono troppo "moderniste" per risultare accettabili a Roma, in Italia, a quella data. L'argomento deve avere avuto al tempo una qualche diffusione. Nello stesso passaggio Pascali sviluppa non a caso un confronto oppositivo tra Italia e Stati Uniti. Sullo sfondo della ricezione delle *Plastiche* le *Sculture bianche* dell'artista pugliese acquistano caratteri in qualche modo restaurativi, archeologici: ripristinano l'uso di tela e supporto. Occorre peraltro riconoscere che le performance di De

Non incoraggia il pubblico a prendere parte al processo della creazione né dissolve la propria enigmaticità.¹⁸ Dimora in

Dominicis costituiscono, fino alle metà degli anni Settanta, "risposte" tutt'altro che difensive alle performance di Rauschenberg e si confrontano con gli orientamenti New Dada e Fluxus sul piano di maggiore rottura con le tecniche tradizionali, il teatro d'artista, ritrovando dimensioni artaudiane di teatro misterico e rituale (ne è esempio la *Seconda soluzione di immortalità. L'universo è immobile* presentata alla Biennale di Venezia del 1972. Contestata e ritirata per la presenza in scena di Paolo Rosa, affetto da sindrome di down, l'opera riceve l'apprezzamento pubblico di Eugenio Montale nel dicembre 1975, in occasione del discorso che il poeta tiene al conferimento del premio Nobel). L'enfasi attuale sul De Dominicis pittore, caratterizzante ad esempio la retrospettiva di Nizza, Torino e New York citata in apertura di saggio, appare fuorviante: manca di cogliere svolte professionali e tralascia di periodizzare criticamente l'attività dell'artista. Sul tema antiamericano nell'arte (e nella critica d'arte) italiana postbellica cfr. M. DANTINI, *Italia subjecta*, cit., in part. pp. 288-290; e con particolare riferimento alla scena torinese L. CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*. Electa - MAXXI, Milano-Roma 2010, p. 79. Per una prima ricezione delle *Plastiche* sullo sfondo del boom economico e della trasformazione sociale e economica italiana (nel senso dell'"americanizzazione") cfr. C. BRANDI in *Burri*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Marlborough, dicembre 1962-gennaio 1963, Editalia, Roma 1962: "veramente se c'era una materia che sembrava potersi prestare meno a materializzare un'immagine era la plastica di questo tipo, quasi uguale alla 'cellophane'; né solo per la difficoltà di riuscire a 'intenzionarla' in modo diverso da quello che, sia plastica o cellophane, ne fa la materia di ogni giorno, l'involucro lucido e sgradevole che veste il libro come i fiori o la verdura del supermarket. Lucida e sgradevole per la sua pretesa asettica, per quel 'vedere e non toccare' che è quasi una provocazione e che chiede, invoca la lacerazione: e sgradevole anche per lo splendore fittizio, per quel tanto che aggiunge di brillantezza nella messa in evidenza pubblicitaria".

¹⁸ De Dominicis costituisce un argomento formidabile per quanti ritengono che le neoavanguardie italiane non abbiano fatto i conti con l'esaurimento interno della nozione primo-novecentesca di "artista-genio" né con la sua discussione critica in ambito minimal e concettuale: al di là di ogni retorica progressista o

lontananze di tenebra e mistero, nei pressi di handicap immemoriali che disarticolano arte e vita; ed è a suo modo l'antagonista di processi storici e sociali inclusivi. "La gente deve vedere, non sapere, deve riconoscere l'opera d'arte per quello che è e accettarne gli effetti".¹⁹ Storia e critica d'arte sono sue rivali: istituzioni che pretendono di restituire i documenti visivi alla discussione, l'"aura" al discorso pubblico. L'immagine del ballerino/pattinatore scarnificato a fianco del miserevole pet ha sì caratteri di sogno a occhi aperti, di visione, ma certo non di incanto. Scaturisce dalle profondità accortamente presidiate di una suscettibilità atroce e iperbolica; e ha i caratteri dell'invettiva ben portata, dell'ingegnoso malaugurio. Sventura coglie (o colga) i fatui (imperiali) beniamini dell'industria culturale.

relazionale, è evidente che profili autoriali "demiurgici" e narrazioni autoeroizzanti attraversano l'arte contemporanea italiana e rendono patente quanto affermato da Enzo Cucchi in una conversazione personale con l'autore (aprile 2005): "Picasso, Picasso!".

¹⁹ L'affermazione dedominicisiana è riportata da A. KOHLMAYER, *Vedere e non sapere*, in «Contemporanea», n. 19, estate 1990, p. 66. L'atteggiamento di "quasi totale negazione" assunto da De Dominicis non giova peraltro alla sua notorietà internazionale, e di questo l'artista ha in qualche modo "sofferto", giungendo, negli ultimi anni, a interrogarsi sulla propria posizione (la circostanza mi è riferita da Agnes Kohlmeyer in una comunicazione personale). Abbandonare glosse e perifrasi dottrinarie sembra dunque il miglior modo oggi per manifestare rispetto alla sua opera, svelarne la costellazione di rapporti e contribuire a una maggiore conoscenza delle necessità interne.

8.

Giulio Carlo Argan.

Storia dell'arte e etnografia della "mutazione"

Potremmo immaginare che un sottotesto etico-normativo corra al di sotto dei più rilevanti scritti di Argan almeno fino alla fine degli anni Cinquanta, e attraversi in primo luogo i celebri contributi alla storia del design e dell'architettura modernista, dalla monografia sul Bauhaus ai saggi dedicati a Marcel Breuer o agli architetti italiani di riferimento. Argan non smette di riferirsi all'Italia neppure quando sembra dedicarsi a una ricerca di tema europeo e internazionalista, in un proposito di intreccio costante di storiografia artistica e "ideologia". L'ammirazione per il modello industriale della Olivetti, ad esempio, sorregge le considerazioni sul design industriale e in qualche modo perfino le orienta. Il discorso critico appare stabilmente situato nella rivendicazione già di Lionello Venturi, suo maestro, dell'"orgoglio della modestia", più in generale nella critica gobettiana ai tratti istrionici e velleitari del fascismo mussoliniano. Al di là dello specifico artistico, artistico-industriale o architettonico, preme ad Argan promuovere un'etica pubblica connotata da competenza, sobrietà, onestà, rigore. Difendere una "civiltà del lavoro" (avvertita come) specificamente nazionale che sembra tornare vincente nel decennio della ricostruzione postbellica per poi finire sotto scacco e rischiare di scomparire negli anni del boom economico. La figura di Olivetti, di cui Argan parla in brevi testi e interviste pubblicate solo recentemente, è per lui importante sia negli anni Trenta, per l'intreccio di ideologia neocorporativa e sostegno all'architettura razionale, sia tra

secondi Quaranta e Cinquanta, per l'adattamento vincente del modello industriale americano al contesto locale e provinciale. Trasferita in Italia, a Ivrea, la cultura dello standard acquisisce dimensioni di eccellenza per le elevate competenze produttive delle comunità operaie e il loro forte radicamento territoriale e familiare. "Nessuno più di [Olivetti]", scrive Argan su «Comunità» nel 1960, "seppe lucidamente intuire che la specializzazione, quanto più è precisa, tanto meno isola le varie attività e discipline e tanto meglio le orienta tutte a un punto di convergenza, a una metodologia generale": argomento che sembra commentare in negativo il modello taylorista di management industriale, distruttivo di competenze e relazionalità, adottato in FIAT a partire dal 1948.

DALLA CRITICA D'ARTE ALL'ANTROPOLOGIA CULTURALE. ARGAN INTERPRETE DELLA "MUTAZIONE"

Se l'indirizzo politico-culturale, in Argan, rimane stabile, mutano gusto e predilezioni critiche, talvolta in modo sorprendente. *Salvezza e caduta nell'arte contemporanea*, pubblicato nel 1963, è tra i testi più noti. Dedicato all'"informale", può interpretarsi come passaggio dalla critica d'arte all'antropologia culturale, perfino come commento indiretto alla "mutazione antropologica" degli italiani negli anni del "miracolo economico". Il tema del "lavoro" attraversa l'intera raccolta e dà senso all'insieme: il "lavoro" che cambia nella riorganizzazione produttiva neocapitalistica, che produce "angoscia" e "alienazione" nella fabbrica automatizzata. Il critico neoilluminista e tecnocratico degli anni Cinquanta è lontano. La polemica con i processi di modernizzazione consumistica si fa vibrante. "Perché", sbotta

Argan al termine di un'interpretazione dell'artista italiano che gli sembra più rilevante al momento, "nell'opera di Fontana non v'è alcun accenno polemico alla condizione attuale del mondo, questa condizione che ha distrutto, con l'artigianato, il principio stesso dell'esistenza umana intesa come lucida consapevolezza che l'individuo ha del proprio essere nello spazio e nel tempo?" È una domanda, la sua, in parte estrinseca all'attività dell'artista considerato, necessaria invece nella prospettiva del dramma sociale e culturale che il testo registra in maniera indiretta: la scomparsa di una civiltà (italiana) di artigiani (e contadini) che pure Pier Paolo Pasolini, nel 1963, piange nel film *La rabbia*. Una perdita che appare ai più sconcertante: ne va di un'identità culturale unica, irripetibile. L'eleganza semplice e popolare, per più versi nativa, l'amore del lavoro, la diffusione dell'opera d'arte nel territorio: verosimilmente è questo, agli occhi di Argan, che l'Italia può opporre, con una tradizione millenaria e una densità senza pari di documenti artistici, al formidabile apparato tecno-industriale, militare o di propaganda delle grandi potenze, a ex imperi e nazioni assai più rilevanti per forza militare e economica, demografia, comunità linguistica.

OP O POP? EUROPA VS. AMERICA

La Biennale veneziana del 1964, con il clamore destato da New Dada e Pop, costituisce, per Argan, un punto di non ritorno. A differenza di allievi e studiosi della più giovane generazione a lui vicini, come Maurizio Calvesi, accoglie con amarezza l'affermazione degli artisti americani – Rauschenberg riceve il Leone d'oro – e si ritrae progressivamente dalla critica militante,

avanzando la tesi della morte dell'arte. È un confronto tra mondi, ai suoi occhi, che ha luogo in laguna: non un semplice avvicendamento di tecniche, mode culturali o stili. “Sono stato accusato di manicheismo”, commenta in *Progetto e destino*, pubblicato nel 1965. “Ma consideriamo una cucina di Oldenburg: le bistecche e i cetrioli sono calchi, simulano i falsi cibi che i bottegai mettono nelle vetrine conservando i veri nel frigorifero. Il processo di copia banalizza, quanti più sono i passaggi tanto più ci si inoltra nella banalità, che è il solo mito di Oldenburg... [L'artista] vuol dire che il fare umano è di una stupidità infinita, di una inutilità disperante”.

Possiamo meglio capire l'amarezza della reazione di Argan se consideriamo quanto il critico si sia speso, nel periodo immediatamente precedente alla Biennale “americana”, a sostegno dell'arte ottica e programmata. A Verucchio, nei pressi di Rimini, si tiene nel 1963 un convegno che ha grande parte nella storia dell'arte contemporanea italiana per le aspre polemiche destinate e la polarizzazione degli schieramenti. La scelta del tema è suggerita ad Argan da una circostanza concreta, la rapida affermazione internazionale di collettivi impegnati in sperimentazioni “gestaltiche” o cinetiche, come i Gruppi T e N in Italia o il Gruppo Zero in Germania. Ma l'atteggiamento del critico è prescrittivo. Nell'intervento che apre il convegno e in articoli pubblicati sul «Messaggero» stabilisce precisi “aut aut”. Sostiene le “ragioni del gruppo”, il “futuro tecnologico”, l'impiego di macchine. L'enfasi cade sui caratteri collettivi dei nuovi orientamenti e sul ruolo sovraordinato e preliminare del critico-“metodologo”. Questioni di sensibilità o talento individuali sono superate: occorre incoraggiare la collaborazione tra arte, industria, scienza. Esiste in Argan una storica diffidenza nei confronti delle derive mercantili, anarcoidi e di bohème cui posso-

no andare incontro gli artisti in assenza di un'efficace politica culturale e di un controllo centralizzato. L'ordinamento neocorporativo proposto da Bottai per gli artisti figurativi mirava a tutelare questi stessi dall'aggressività dei processi economici e delle “mode culturali” nel modo paternalistico che noi oggi incliniamo a deprecare. Tutela e promozione degli artisti erano compito dello Stato: il gerarca non aveva esitato, a suo tempo, a suscitare un grave scontro istituzionale pur di affermare il controllo del Ministero dell'educazione nazionale, da lui diretto, sull'attività artistica. Persuaso della validità del modello centralistico, efficientista e tecnicista avanzato da Bottai, Argan sembra non distaccarsene neppure al crollo del regime e all'instaurarsi di un moderno sistema dell'arte contemporanea in Italia. Brandi, amico e interlocutore elettivo, distante nelle scelte concrete o nelle pratiche di scrittura quanto vicino sotto il profilo politico-culturale, pure collaboratore di Bottai, insorge in modo trasparente, nel dopoguerra, contro quella che a lui sembra la subalternità degli artisti al mercato nel contesto neocapitalistico. “Il problema del nostro tempo non è quello della libertà ma quello dell'organizzazione”, afferma impegnativamente in *L'arte d'oggi*, apparso nel 1951. “Né benessere né felicità sono civiltà... Civiltà è semmai il contrario, ... sforzo sofferenza, fatica”. Le convinzioni che spingono Argan a promuovere l'arte programmata non sono diverse: rinviano con severità ai compiti civili dell'arte e, per citare ancora Brandi, “impegnano la responsabilità morale dell'artista non meno che quella di qualsiasi altro uomo”. In anni di formidabile trasformazione del paese e di ambiziosi propositi riformisti associati ai governi di centrosinistra, Argan si sforza di acquisire consenso presso la classe politica repubblicana nel desiderio di impostare politiche di eccellenza e preservare un'identità culturale italiana modellata

dal connubio tra arte e industria. È un disegno che potrebbe incontrare consenso, ma che appare a artisti e critici delle più giovani generazioni orientato a modelli di organizzazione culturale improponibili nel nuovo contesto economico e sociale.

“LA SOLITUDINE DEL CRITICO”. STATO, UNIVERSITÀ, MERCATO

Nel dicembre 1963, sul quotidiano «Avanti», una giovane allieva di Longhi, Carla Lonzi, storica e critica d'arte, chiama duramente in causa l'“insigne storico dell'arte” per le posizioni adottate sul tema dell'arte programmata. Se “il critico”, scrive, “abituato ai privilegi istituzionali, si illude di una veggenza e di una facoltà particolare di coordinamento dei dati della realtà, compie un gesto angosciato e angosciante”. Nel rifiutare, in nome di molti, l'istanza di coordinamento della produzione artistica, Lonzi manca tuttavia almeno in parte di cogliere le ragioni storiche dell'interlocutore, il senso in qualche modo tragico che Argan ha della storia italiana, la “pessimistica aderenza” al compito di trasformare caratteri nazionali degenerativi o folklorici attraverso l'educazione alla competenza e alla disciplina. Argan stesso, peraltro, non è esplicito: il timore di perdere credibilità, consenso o influenza può avere suggerito “prudenti silenzi” (la citazione è da Bobbio) in merito a punti di vista radicati o parti consistenti della propria biografia intellettuale. Alla convinzione di Argan nel ruolo pedagogico delle elites culturali, formulata in modo intransigente e di origine almeno in parte attualistica, Lonzi non oppone, nel desiderio di situare l'attività critica in principi partecipativi, una riflessione sulle regole di una moderna democrazia culturale. Se le posizioni del critico le sembrano autoritarie, estetizza per contro la figura dell'artista

(e del critico-artista) sino a renderla analogamente inappellabile. Inaugura così, in Italia, una stagione sin troppo longeva caratterizzata da “narcisismo” e culto della personalità. La veemenza della polemica rivela la frattura crescente tra cerchie, generazioni, “tribù” dell'arte contemporanea in Italia. Oltre a Lonzi, critici e curatori in formazione come Celant, Trini, Fossati e Bonito Oliva costruiscono ognuno il proprio orientamento, nella seconda metà degli anni Sessanta, attraverso una presa di distanza più o meno radicale da Argan, e non mancano, all'indirizzo del critico, pungenti provocazioni di artisti come Pistoletto o Gilardi. Stato e università o mercato? Questa la polarizzazione che si profila all'inizio del decennio, quando si consolida anche nel nostro paese un moderno sistema dell'arte sostenuto da capitali privati. “È evidente”, osserva Lonzi, che “i critici hanno nei mercanti, categoria che si va poco a poco intellettualizzando, concorrenti da non sottovalutare. Il contratto, la mostra, l'acquisto delle opere si sono rivelati strumenti imbattibili per la riuscita di una buona politica culturale, superiore a qualsiasi appoggio critico”. Non esistono condizioni tali da presupporre il mandato dell'intellettuale: il critico è chiamato a costruire la propria autorevolezza al di fuori di tutele istituzionali, in un'attività ricognitiva aperta e sperimentale. A un modello di politica culturale costruito attorno all'istituzione accademica e a poteri di iniziativa e selezione autorizzati da un'agenzia centrale, Stato o partito, si oppone l'esigenza di partecipazione, condivisione, esperienza diretta. Argan conosce sin troppo bene l'indifferenza del potere repubblicano a questioni di cultura. Sceglie tuttavia di impegnare il prestigio dell'istituzione scientifica nel sostegno a un modello verticistico e centralizzato di organizzazione delle arti.

9.

*Germano Celant, "Per una critica acritica".
Inchiesta sulla critica d'arte in Italia,
«Nac» 1970-1971*

*Non è forse così ovvio stabilire che la
dimensione figurativa, visiva, nasca
come immagine pura e semplice e non
abbia invece l'implicita e intima neces-
sità di descriversi, la vocazione a tro-
vare un'altra forma più definitiva di sé.*

GIULIO PAOLINI, *Breve storia
del vuoto in tredici stanze*, 1988¹

Nel prendere parte a un'inchiesta sulla "crisi" della critica sollecitata da Francesco Vincitorio per «Notiziario di arte contemporanea», rivista di cui il critico romano è direttore, Germano Celant formula nel novembre 1970 alcune tesi sulla "critica acritica" destinate a suscitare ampia eco.² Impegnato nel processo di internazionalizzazione del movimento cui ha dato nome e recente curatore della mostra *Conceptual Art, Arte povera, Land Art* alla Galleria civica d'arte moderna di Torino, Celant si pronuncia a favore di "raccolta", "archiviazione", "registrazione".

¹ GIULIO PAOLINI, *Breve storia del vuoto in tredici stanze*, Hopefulmonster, Torino 1988, p. 192.

² GERMANO CELANT, *Per una critica acritica*, in: «Nac», 1, ottobre 1970, pp. 29-30. Celant pubblica una prima e ridotta versione del saggio su «Casabella» nel dicembre 1969 (*Per una critica acritica*, in: «Casabella», 1969, 343, pp. 42-44).

Trae spunto dal recente saggio di Susan Sontag, *Against Interpretation*, e invoca silenzio. "L'arte contemporanea", scrive, "in questo momento chiede di essere lasciata in pace, non vuole essere ridotta a parole..., non vuole intervenire o offrire una lettura del mondo, non si pone in chiave moralistica".³ Pedagogia e "mediazione" culturale sono suoi obiettivi polemici, come già in *Arte povera* o *Appunti per una guerrilla*, entrambi del 1967. Considerato sullo sfondo dei precedenti testi "politici", tuttavia, *Per una critica acritica* propone un'immagine deconflittuale dei nuovi orientamenti e contribuisce al restyling "magico-naturalistico" già caratterizzante il volume *Arte povera*, apparso nel 1969.⁴ Vale la pena tornare oggi a considerare l'intervento di Celant e ancor più l'intera discussione per cogliere un raro momento collegiale nella storia della critica d'arte italiana, decisivo eppure poco frequentato. Critici di differente generazione e orientamento ideologico, da Carla Lonzi a Marisa Volpi e Tommaso Trini, da Augusto Natali a Piero Raffa, da Luciano Caramel a Vittorio Fagone e Italo Tomassoni, prendono parte a un tentativo di elaborazione e messa a fuoco. Emergono tuttavia, anzi per più versi si impongono punti di vista non riconducibili alle ragioni di un'appartenenza comune. L'intreccio tra critica d'arte e mobilitazione civile che caratterizza storicamente il modernismo italiano – la tradizione del "laicismo liberale", per citare Giulio Carlo Argan – si dissolve per la difficoltà dei partecipanti di accordarsi in merito a un progetto storico, politico,

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ GERMANO CELANT, *Arte povera*, Mazzotta, Milano 1969. Sulla plasticità delle narrazioni poveristiche cfr. LARA CONTE, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, cit., p. 243 e ss.

sociale condiviso, in definitiva un'idea di "paese". A professare le ragioni civili della critica restano, sulle pagine del «Notiziario», l'anziano e compostissimo Ragghianti e il giovane Fossati, pure attestati su posizioni ideologicamente divergenti.⁵ Non è chiaro quale debba essere il contesto di "legittimazione" né se sussistano necessità di "mediazione".⁶ Per di più, osserva Trini, sbrigative liquidazioni dell'avversario prevalgono su argomentazioni controllate e riflessive.⁷ Perfino i dizionari urtano l'uno contro l'altro scoprendo divisioni profonde, che travalicano ambiti professionali e discussioni di metodo. L'intervento di Lonzi, *La critica è potere*, desta particolare sconcerto.⁸ Orien-

⁵ CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, *Postilla*, in: «Nac», 3, marzo 1971, 3, pp. 3-4; PAOLO FOSSATI, *Il poi viene dopo*, in: «Nac», 2, febbraio 1971, p. 4.

⁶ Se è il "mercato", ci si chiede, a creare fama e costruire carriere, quale può essere il ruolo della critica? Per le posizioni anti-mercato emerse nel corso della discussione cfr. AURELIO NATALI, *Se la critica tace*, in: «Nac», 2, novembre 1970, pp. 4-5; MARISA VOLPI, *Critici si nasce*, in: «Nac», 3, dicembre 1970, pp. 4-5; *ibid.*, PIERO RAFFA, *Consigli minimi alla critica*, p. 7; LUCIANO CAMEL, *Critica come cooperazione*, in: «Nac», 1, gennaio 1971, pp. 5-6; ITALO TOMASSONI, *Per una critica reazionaria*, in: «Nac», 2, febbraio 1971, pp. 5-6; *ibid.*, VITTORIO FAGONE, *Seduzioni/sedizioni*, in: «Nac», febbraio 1971, pp. 6-7.

⁷ TOMMASO TRINI, *Critica e identità*, in: «Nac», 1, gennaio 1971, p. 4.

⁸ CARLA LONZI, *La critica è potere*, in: «Nac», 3, dicembre 1970, p. 5. Per reazioni e commenti cfr. TOMMASO TRINI, *Critica e identità*, cit., p. 4; LUCIANO CAMEL, *Critica come cooperazione*, cit., p. 5; PAOLO FOSSATI, *Il poi viene dopo*, cit., p. 4; CARLO LUDOVICO RAGGHIANI, cit., p. 4. Fossati non si astiene dal formulare sarcasmi: lo contraria il frequente ricorso al termine "intuizione", che trova (e di fatto è) "neo-spiritualistico". Nomina ipotetici riferimenti lonziani ("Sedlmayer, Zolla, Ceronetti") come membri di un'efferata congiura. Sparsi accenni sui temi lonziani della "purezza", "santità" e "piccola verità" in MARIA LUISA BOCCIA, *L'io in rivolta*, La Tartaruga, Milano 1990, p. 151 e ss. Sull'interesse lonziano per "i libri autobiografici di sante" cfr. MADDALENA

tato in senso antiteorico, insiste sul primato dell'“intuizione” e oppone “una condizione di autenticità” alla “ricerca di potere, di persuasione”.⁹ In polemica con politiche culturali dettate da segreterie di partito e “stupidità del critico”,¹⁰ apre una falla nel fronte “progressista” e mostra incipienti lacerazioni storiche, ideologiche, di *gender*.

SONTAG?

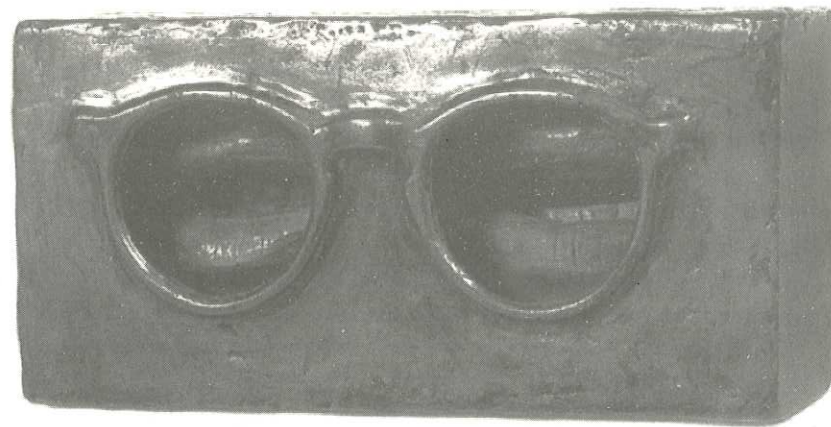
Datato 1964, *Against Interpretation* confluisce nella raccolta di saggi dallo stesso titolo apparsa nel 1966 e destinata a un'ampia circolazione internazionale. Sontag scrive il breve testo di getto, in un periodo di intensa sperimentazione e scoperta di sé, caratterizzato, come provano annotazioni pressoché quotidiane in taccuini e diari, dal costante riferimento alle arti figurative contemporanee, alle arti del corpo, al cinema e al romanzo sperimentale francese. È Jasper Johns, con il ricorso a immagini preesistenti, bandiere, bersagli, mappe o alfabeti, a dischiudere la comprensione dei nuovi orientamenti, “freddi, ... disumanizzati”, e a iniziarla a quelle che lei stessa chiamerà le “este-

DISCH e LAURA IAMURRI, *Nota sull'immagine di copertina*, in CARLA LONZI, *Autoritratto* (1969), et al. edizioni, Milano 2010, pp. 303-306.

⁹ CARLA LONZI, *La critica è potere*, cit., p. 5.

¹⁰ Lonzi non rifiuta le tesi di Celant, ma le accoglie con una qualche distaccata regalità, come conferma di proprie posizioni precedenti. Rigetta peraltro schieramenti e “poetiche”, anche le più recenti. La polemica contro la critica come forma di “dominio” non è nuova. L'“idealtipo” del “critico” istituzionale conserva agli occhi di Lonzi il volto di Argan. Sullo scontro tra Lonzi e Argan cfr. MICHELE DANTINI, “*Ytalya subjecta*”, cit., pp. 263-72.

tiche del silenzio”. Dedicata a Johns osservazioni brillanti, segretamente tentate dal sublime. “Ogni epoca”, scrive nel 1965 in un appunto privato, “ha la sua fascia anagrafica rappresentativa – per noi è la giovinezza. Lo spirito del tempo è essere distaccati. Gioco... sensazioni... apoliticità”. E ancora: “ciò che si prova davanti a un quadro o a un oggetto di Johns potrebbe assomigliare a ciò che si prova per le *Supremes*... Duchamp dipinto da Monet”. Pittura e scultura, agli occhi di Johns, esistono per se stesse e a partire da se stesse. Sontag apprezza l'atteggiamento ironico del pittore, il suo orientamento a immagini elusive malgrado l'apparente quotidianità dei motivi, l'avversione a critici modernisti della precedente generazione, come Clement Greenberg, prescrittivi e politici, di cui Johns si fa esplicito beffe almeno in un'occasione. La polemica “contro l'interpretazione” diviene meglio comprensibile se collocata sullo sfondo appena considerato, e ha delicati caratteri propedeu-



Jasper Johns, *Il critico vede*, 1961, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.

tici. L'autrice non intende in nessun modo portare obiezioni distruttive, piuttosto scoraggiare l'eccesso di commento e discorso secondario. "Oggi decisamente non abbiamo bisogno di assimilare l'arte al pensiero né (ancor meno) alla cultura... È invece importante ritrovare i sensi. Dobbiamo imparare a *vedere* di più, *ascoltare* di più, *sentire* di più".¹¹ Il saggio si conclude in maniera propositiva, con l'impostazione di nuovi compiti critici (Sontag si pronuncia a favore di una critica antidottrina, che preservi "trasparenza" e produca "riduzione") e l'abbozzo di un indirizzo interpretativo che trova applicazione già nel volume successivo, *Styles of Radical Will*, pubblicato nel 1969.¹²

Nel richiamare *Against Interpretation* in epigrafe, Celant privilegia l'argomento distruttivo, solo preliminare in Sontag, e ne fa il senso esclusivo del testo.¹³ In nessun'altra parte di *Per una critica acritica* corregge la distorsione, né riporta i contributi più recenti di Sontag alla teoria dell'interpretazione. Agli occhi di Celant occorre senz'altro rigettare "giudizio" e "pettegolezzo" per affiancare l'attività artistica in modi "complici":

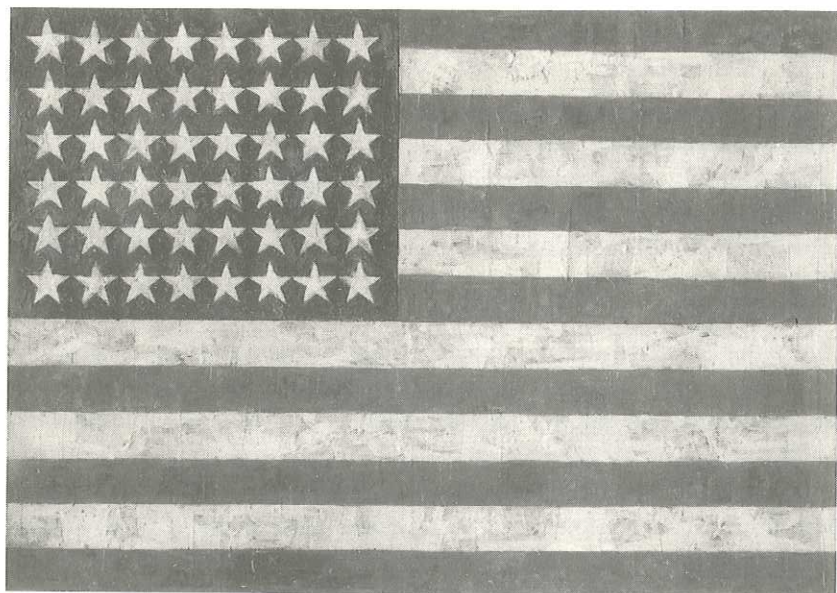
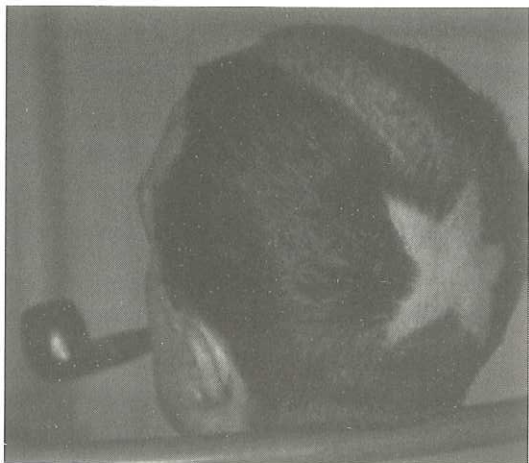
¹¹ SUSAN SONTAG, *Against Interpretation*, in *Against Interpretation and Other Essays* (1966), Penguin, Londra 2009, p. 14.

¹² *Ibid.*: "nostro compito non è quello di trovare quanto più possibile significato in un'opera d'arte, né tantomeno di spremere dall'opera più significato di quanto essa in effetti contenga. Nostro compito è di focalizzare l'interpretazione per tornare a vedere la cosa stessa".

¹³ "La nostra è una delle epoche in cui l'idea dell'interpretazione è generalmente reazionaria e soffocante", insorge Sontag nel passaggio citato in *Per una critica acritica*. "Come le esalazioni dell'automobile e dell'industria pesante inquinano l'atmosfera, così le emanazioni delle interpretazioni artistiche avvelenano oggi le nostre sensibilità. In una cultura dove il problema ormai endemico è l'ipertrofia dell'intelletto a scapito dell'energia e della capacità sessuale, l'interpretazione è la vendetta dell'intelletto sull'arte".

iniziative curatoriali, documentarie e archivistiche, afferma con qualche enfasi, trasformano la critica in "azione" e "evento". Non mancano argomenti a favore della posizione, offerti in primo luogo da artisti cui molti, al tempo, guardano o possono guardare. Duchamp, Johns e Beuys, ipotizziamo, orientano Celant almeno quanto Sontag. Sono note le performance fotografiche duchampiane con tonsura in forma di stella cometa, ed è probabile che le bandiere americane di Johns si riferiscano ad esse molto più di quanto non indulgano a culti patriottici (o a circostanze autobiografiche cui Johns si è sempre riferito vagamente).¹⁴ Nell'uno e nell'altro caso l'artista dichiara l'esigenza di raccoglimento, pausa o silenzio e mostra di affidare la pro-

¹⁴ Le performance duchampiane con tonsura in forma di stella cometa rimandano a temi tutt'altro che desueti nelle cerchie orfiche che il giovane Duchamp frequenta in giovinezza e da cui prende le mosse, cioè il "silenzio" d'artista (inteso come sospensione e autointerrogazione) e la riflessione sulla propria attività, destinata a trovare forma allegorica. Esiste dunque un Duchamp che riflette sul Senso e l'Origine: senza proposito di provocazione. Nel 1967, alla data cui risalgono i primi testi sull'Arte povera, la ricezione celantiana di New Dada e Pop è tuttavia esclusivamente sociologica: al pari di molti, in Italia (ma non Lonzi), il critico guarda ai più recenti orientamenti americani (e a Duchamp, che ne è considerato l'avvio) attraverso due decisive mediazioni continentali, quella novorealista (orientata ai "materiali") e l'altra, persino più decisiva, neoavanguardistica, costruita attorno a propositi di "aggressione" dell'istituzione culturale. Celant si tiene nella scia di Sanguineti teorico e critico d'arte. I temi poveristici del "terrore" o della "tautologia" (nel senso brechtiano dello straniamento) traggono origine dall'interpretazione sanguinetiana di Alberto Burri (il testo su Burri, apparso su «marcatré» nel 1964 (6-7), è oggi ristampato in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 221-227. Per Sanguineti interprete di Burri cfr. MICHELE DANTINI, *Edoardo Sanguineti critico d'arte*, in: «Il Giornale dell'arte» online, www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2011/1/106431.html).



Marcel Duchamp, *Tonsura*, 1921, coll. priv. © 2009 Man Ray Trust/Artists Rights Society (ARS), NY/ADAGP, Paris.

Jasper Johns, *Bandiera*, 1954-1955, New York, Museum of Modern Art.

pria attività a un ritmo mai predeterminato, intermittente. Alla svolta in senso magico-ritualistico di Celant contribuisce in misura decisiva, tra 1969 e 1970, la conoscenza di Beuys, artista la cui affermazione in ambito internazionale matura tra le due Documenta del 1964 e del 1968 ed è legata a performance (o “azioni”) volte a produrre la crisi del linguaggio. Il tema del “silenzio” introduce l’altro dell’“ascolto”, preliminare a ogni salda conoscenza: se Duchamp si distacca ironicamente da attitudini egodirette, Johns e Beuys sfidano la presunzione di onniscienza pur senza avocare a sé in modo esclusivo i compiti dell’interpretazione.

Le esortazioni al “silenzio” Dada, New Dada o Fluxus si rivolgono virtualmente a tutti quanti detengono posizioni di autorità e facoltà di “parola”, dunque di selezione. Valgono per il critico istituzionale tanto quanto per il curatore, il poeta o l’archivista militante. Celant appare tuttavia singolarmente parziale quanto al punto. Coglie al volo, è evidente, l’opportunità offertagli dalle proteste di Sontag per sbalzare in chiave eroica l’attività del critico-curatore a tutto svantaggio di professionalità e competenze di altro genere, e la crescente impopolarità della critica accademica in Italia favorisce il suo proposito. La contesa ha tuttavia costi culturali rilevanti¹⁵. L’interpretazione è sacrificata a una competizione tra ruoli che non conosce equivalenti altrove, e l’esperienza estetica si ritrae dalla sfera pubblica¹⁶. Vengono meno gli scambi di ruolo avviati, sul finire de-

¹⁵ Cfr. MICHELE DANTINI, “*Italy subjecta*”, cit., pp. 264-272.

¹⁶ Cfr. GERMANO CELANT, *Per una critica acritica*, cit., p. 29: “il critico... non sembra più credere nel moralismo del suo oggetto, ... ma credere nell’estrema moralità del proprio fare e agire”. L’affermazione sposta sì la dimensione

gli anni Cinquanta, da artisti come Manzoni e Castellani con la creazione di riviste e l'apertura di gallerie e si torna a stabilire una rigida gerarchia di compiti e attribuzioni. Tra le pratiche curatoriali non troviamo la scrittura critico-artistica né, più in generale, un'efficace disciplina di argomentazione. Eccettuati Fabro in un'intervista rilasciata a Lonzi nel 1966 (prima dunque del varo di *Arte povera*)¹⁷ e Paolini in una serie di disegni dei primi anni Settanta sul tema della "descrizione",¹⁸ ben pochi tra gli artisti dell'Arte povera mostrano interesse al dibattito sui temi dell'"interpretazione" o producono essi stessi cri-

etico-politica dell'arte dall'ambito (realistico-sociale) dei "contenuti" all'ambito dei processi di produzione, ma interpreta questi ultimi in termini dogmatici (l'"estrema moralità del proprio fare e agire").

¹⁷ CARLA LONZI, *Intervista a Luciano Fabro*, in: «marcatré», 1966, pp. 19-22, 375: "D. Per la tua mostra della primavera scorsa a Milano, hai scritto sul catalogo didascalie per ciascuna opera esposta. Rileggendo, mi accorgo che si tratta di pure e semplici descrizioni. Cosa intendevi suggerire allo spettatore? R. Veramente volevo suggerire di non prendere atteggiamenti particolari o convenzionali, semplicemente mettere il visitatore davanti a quello che vede. Di per sé non sarebbe una cosa necessaria se in genere avessi notato che le persone vedono come sono le cose".

¹⁸ *Ennesima* pone ironicamente il tema della difficoltà di una "descrizione" verbale di un'opera d'arte figurativa. Nel giocare con alfabeti inventati e scritte corsive, Paolini sembra optare progressivamente per una scrittura ideografica e non fonetica. Finisce così per suggerire che la "descrizione" più accurata di un'immagine (o "equivalenza", in senso longhiano) è quella che si autosopprime come testo funzionale per divenire essa stessa "immagine". In modo analogo, la critica più efficace è quella che abbandona la pretesa di decifrazione e controllo delle immagini e si fa arte, attraverso e oltre la filologia. Nel dibattito consegnato alle pagine di «Nac» sono Natali e Raffa a esprimersi sulla "descrizione": il primo la considera "problema oggi assai secondario" (*Se la critica tace*, cit., p. 4), il secondo invece ne rivendica l'utilità (*Consigli minimi alla critica*, cit., p. 7).

tica. Il loro "silenzio" politico-culturale costituisce eccezione in ambito internazionale: sembra essere una clausola sistemica piuttosto che un atto di autodeterminazione.

NELLE VICINANZE

L'appropriazione di Sontag in *Per una critica acritica* è strumentale e sommaria, resa fallace da attitudini autocelebrative e dal generico estremismo moralistico. Manca per di più il corretto riconoscimento di tradizioni interpretative avverse alla riduzione della critica d'arte a "ideologia" o storia della cultura, anche se proprio in Italia esistono esempi eccellenti in tal senso.¹⁹ Appare tuttavia inopportuno, a distanza di decenni, ridur-

¹⁹ I riferimenti possibili sono molteplici, da Soffici a Longhi a Testori e il giovane Arbasino, dal Brandi prebellico a Villa e Arcangeli. La discussione è caratterizzata dalla scarsità di riferimenti culturali, cui suppliscono in parte Ragghianti, Volpi e Trini. È evidente la difficoltà dei partecipanti a estendere l'orizzonte della ricognizione e a valicare a ritroso la cesura storica costituita dal fascismo. Considerata l'offensiva sferrata da Celant alla critica di idee (e dunque direttamente o indirettamente alla scuola venturiana, da cui, allievo di Eugenio Battisti, lui stesso proviene), il silenzio lonziano su Longhi è per più versi enigmatico. Reagisce forse alla tagliente indifferenza dello storico per tutto quanto è "quotidiano" e "biografico" e riflette una distanza crescente dal mondo dell'arte, i suoi dibattiti e i suoi rituali - disinteresse perfino più pronunciato di quanto Lonzi stessa nell'occasione lasci intendere. Consideriamo le date: *La critica è potere* appare nel dicembre 1970, quando tanto il *Manifesto di Rivolta femminile* (pubblicato collettivamente, ma scritto da Lonzi) quanto *Sputiamo su Hegel* sono già apparsi ed è in preparazione *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*. Sono gli scritti che avviano "la presa di coscienza" datata da Lonzi stessa "dalla primavera del 1970 ai primi del 1972". La partecipazione al dibattito promosso da «Nac» deve apparire a Lonzi qualcosa come

si all'indignata riprovazione di quanti, al tempo, liquidano la "boutade da cui ha preso avvio la discussione".²⁰ La questione non è meramente filologica: la citazione esterofila interessa sotto profili di sociologia della cultura (o di storia del packaging culturale) e attesta un'opportunistica subalternità alla cultura americana contemporanea. Vale però la pena staccarsi da considerazioni di merito, provarsi a collocare *Per una critica acritica* nel contesto italiano del tempo e formulare congetture sulle strategie cui risponde.

Lonzi e Maurizio Calvesi sono riferimenti importanti per Celant, entrambi peraltro riconosciuti – la prima esplicitamen-

un compito postumo. *La critica è potere* impegna peraltro parole-chiave di un dizionario che non è storico. Raggianti suggerisce connessioni tra l'avversione di Longhi alla storia dell'arte intesa come storia culturale e la posizione "intuizionistica" dell'ex allieva (*Postilla*, cit., p. 4). Su Longhi, Anna Banti e la proscrizione del "quotidiano" cfr. MARISA VOLPI, *Un "grido lacerante": idealizzazione e verità*, in ENZA BIAGINI (a cura di), *L'opera di Anna Banti*, Olschki, Firenze 1992, pp. 191-197. Banti si esprime in maniera sprezzante sulla "critica militante" in una lettera a Alberto Arbasino del febbraio 1962. La lettera è pubblicata in Anna Banti, *Lettere a Alberto Arbasino*, Archinto, Milano 2006, p. 49.

²⁰ Piero Raffa, studioso di estetica e teorico culturale, interviene nel dibattito proprio per liquidare la "boutade da cui ha preso avvio la discussione... Il senso delle quattro righe [di Sontag] citate da Celant è lontano mille miglia da quello che egli ha scritto... Sontag possiede intelligenza da vendere: sarebbe ozioso... ricordarle che la semplice percezione delle opere è già implicitamente interpretazione..." (*Consigli minimi alla critica*, cit., p. 7). Anche Aurelio Natali, al tempo critico d'arte di orientamento marxista-critico, interessato alla trasformazione o "distruzione" delle culture popolari per effetto del "dominio dei mezzi di comunicazione di massa", stigmatizza "l'inclinare verso una posizione romantica che propone l'artista non nei termini di un uomo calato anch'egli nei condizionamenti della realtà, ma come figura magica, creatrice di verità, di atti irripetibili, estranea al suo stesso tempo storico" (*Se la critica tace*, cit., p. 4).

te in *Per una critica acritica*.²¹ Occorre tuttavia delimitare e stabilire specificità delle relazioni. L'interesse di Celant per l'attività di ricerca e documentazione di Lonzi è indubitabile: le interviste pubblicate dalla giovane critica su «marcatré», rivista di cui Celant è segretario di redazione, e confluite in *Autoritratto* possono sembrare, a una considerazione esteriore, modelli deautoriali di "critica acritica". L'attività ricognitiva si accompagna, in Lonzi, alla convinzione circa l'esistenza di un'"affinità" tra giovani, donne e artisti.²² Il tema della "differenza" si ripresenta nell'esaltazione celantiana dell'"artista-sciamano", ma è giocato stavolta in chiave egemonica. L'eroe culturale si caratterizza per il ricorso alla violenza simbolica, non per una qualche vulnerabilità. Comune a Lonzi e Celant l'obiettivo polemico: tanto l'interesse lonziano per l'oralità del discorso artistico quanto le retoriche guevaristiche e macho-marxiste che accompagnano il lancio dell'Arte povera si consolidano nel riferimento negativo a Argan "ideologo". Riconosciute le contiguità, torniamo a misurare le distanze. L'attività di Lonzi, pure segnata dalla profonda cesura che si produce con l'abbandono della

²¹ *Per una critica acritica* si chiude con una postilla di ringraziamenti e omaggi. L'autrice di *Autoritratto* figura tra i modelli di "critica come conservazione e catalogazione dei residui o tracce degli artisti o dei prodotti artistici". Così stilizzata, l'attività di Lonzi accenna a ridursi alle dimensioni della cronaca o della conservazione intesa in senso tecnico-burocratico: agli occhi di Celant, è evidente, il contributo di Lonzi non raggiunge le soglie dell'"evento".

²² "L'adesione agli artisti", scrive Lonzi su «Nac», "è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia" (*La critica è potere*, cit., p. 6). L'assunzione di partenza, rievocata in maniera sommessa in *La critica è potere*, vacilla già al momento della stesura di *Autoritratto*. Entra definitivamente in crisi nel 1970 con la mobilitazione in senso femminista e la scelta di una diversa comunità di appartenenza. Cfr. nota 14.

critica d'arte, è caratterizzata dal rifiuto del mito culturale decaduto a merce e posto al servizio dell'egotismo maschile.²³ Con determinazione, invece, Celant interpreta il proprio ruolo critico-curatoriale alla stregua di produttore di miti patriarcali – i miti dell'"artista-sciamano", ad esempio, del "curatore-eroe" o del "nodo Arte povera".²⁴ La strategia mitografica è deliberata, consegue a scelte accorte e ripetute nel tempo, ha interlocutori nazionali e internazionali riconoscibili e per più versi costituisce la cifra distintiva di un'attività influente e longeva.²⁵ Celant

²³ Cfr. MICHELE DANTINI, *Carla Lonzi, "Vai pure"*, pp. 193-196 del presente volume.

²⁴ Cfr. GERMANO CELANT, *Knot Art*, in *The Knot Arte povera at P.S.I.*, cat. esp., New York, P.S.I., ottobre-dicembre 1985, Torino, Allemandi 1985, rist. in: CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV (a cura di), *Arte povera*, Phaidon, Londra 1999, p. 229; trad. it. *Un nodoloArte nodale* in GERMANO CELANT, *Arte povera*, Allemandi, Torino 1985, pp. 8-14; *Un'arte nodale*, in GERMANO CELANT, *Storia e storie*, Electa, Milano 2011, pp. 114-121. Con la metafora del "nodo", morbida al punto giusto da non afferrare alcunché di storicamente circostanziato, si compie il processo di autoistituzionalizzazione poveristica. La pluralità di posizioni (di artisti che non di rado si detestano, e che appaiono seguire ognuno percorsi assai diversi), le cesure storiche, i complessi negoziati con contesti culturali né torinesi né italiani sono sacrificati al racconto mitografico di una Sacra famiglia, e le ragioni dell'esistenza di quest'ultima sono poste al di là della discussione pubblica. A questa data la "mediazione" storico-culturale è ripristinata *de facto*: si chiude il tentativo celantiano di disgiungere la singola individualità artistica dalle semplificazioni sociologiche e dalle "poetiche" di gruppo.

²⁵ Gian Enzo Sperone riporta frammenti di conversazione di Castelli, e ricorda: "Leo si occupava della nuova leggenda dell'arte americana... Però, paradossalmente non si impegnava soltanto con il genio squisitamente commerciale di un Vollard o di un Duveen, ma inventava altro, convinto com'era di essere al servizio di una grande causa. 'Noi creiamo miti su tutto' [afferitava]. 'La mia responsabilità consiste nel creare miti a partire dal materiale che crea miti – questo, gestito con talento e fantasia, è il mestiere del mercante, il mestiere

non desiste dall'epos neppure quando, o tantomeno quando, si professa storico del movimento Arte povera, dopo il 1971, dichiarando conclusa in perdita l'epoca delle "guerrillas": manca una riflessione specifica sul ruolo di artisti e curatori nella costruzione del "mito culturale", pure denunciato.²⁶ Le retoriche contro-culturali si accompagnano invariabilmente a identificazioni narcisistiche e proiettive dei responsabili della "reificazione", di volta in volta il critico accademico, la società, il "sistema": l'Altro.²⁷

Meno conclamato è il contributo che Calvesi sembra avere dato a opzioni di metodo e narrazioni eroicizzanti o regressive: eppure temi e preferenze di una mostra come *Fuoco, Immagi-*

che devo fare fino in fondo" (in ANNIE COHEN SOHAL, *Leo & C.*, Johan & Levi, Monza 2010, pp. 335-336). Appare significativo che nel breve testo pubblicato in occasione della mostra *Identité italienne* (e in modo più esplicito in appunti manoscritti, non destinati alla pubblicazione) Lonzi prenda esplicite distanze da Celant ed esprima riserve sugli artisti "in cui ho creduto, che ho scelto tra infiniti altri, che ho 'scoperto' quando erano senza avvall, senza curriculum, senza opere, quasi" (CARLA LONZI, testo senza titolo in GERMANO CELANT, a cura di, *Identité italienne. L'arte en Italie depuis 1959*, cat. esp., Centre Georges Pompidou, Paris, 7.9-25.6.1981, Centro Di, Firenze 1981, p. 31).

²⁶ Cfr. GERMANO CELANT, testo senza titolo pubblicato in: «Domus», 496, marzo 1971, p. 27, ristampato senza note in *Arte povera. Storia e storie*, Mondadori Electa, Milano 2011, p. 154; cit. anche in CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV (a cura di), *Arte povera*, cit. Mitografia e "critica acritica" si intrecciano intimamente: per una critica della precoce "museificazione" del contemporaneo cfr. PAOLO FOSSATI, *Di cose accadute a Torino*, in GERMANO CELANT, PAOLO FOSSATI, IDA GIANELLI (a cura di), *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, cat. esp., Castello di Rivoli, 5.2-25.4.1993, Charta, Milano-Firenze 1993, p. 33.

²⁷ Cfr. GERMANO CELANT, *Una storia tra le storie*, in GERMANO CELANT, *Storia e storie*, cit., pp. 19-20.

ne, *Acqua, Terra*, tenutasi alla galleria L'Attico di Roma nel giugno 1967 e co-curata da Calvesi, confluiscono nella pubblicistica celantiana successiva.²⁸ Allievo di Venturi all'università La Sapienza di Roma, Calvesi è interprete di un rinnovamento critico e metodologico che si compie, nella cultura italiana, tra 1964 e 1965, accompagnato dalla pubblicazione di *Le due avanguardie*.²⁹ Tra i testi critici più importanti della seconda metà del decennio assieme a *Autoritratto* di Lonzi, *Le due avanguardie* è dedicato alla ricostruzione della vicenda futurista e al tempo stesso alla trattazione dei rapporti tra prima e seconda avanguardia. "Ciò che fundamentalmente diversifica la seconda [avanguardia] dalla prima", afferma Calvesi, "è il fatto di avere alle spalle l'esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente della prima; onde la finalità della provocazione, della sorpresa, dello scandalo, o infine la polemica contro le presunte finalità costituite dell'arte tradizionale sono o dovrebbero essere assenti".³⁰ I riferimenti contemporanei di Calvesi sono, con New Dada e Pop, di cui è estimatore (in chiave sociologica), Schifano e Pascali, cui il critico rimanda nel sostegno accordato a un'arte deculturale, che torni a congiungersi alla "vita". Schifano in particolare, per Calvesi, riattiva l'eredità futurista intrecciandola alla contemporaneità Pop e torna a interpretare una specificità (se non un primato artistico) italiano in anni di

²⁸ La mostra *Arte povera - Im Spazio* si apre nel settembre 1967 alla galleria La Bertesca di Genova. Il primo testo di Celant dedicato al movimento risale alla stessa data.

²⁹ MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, Lerici, Milano 1966, rist., con uguale titolo, Laterza, Bari 1971 (le citazioni nel presente saggio sono tratte dalla ristampa).

³⁰ *Le due avanguardie*, cit., pp. 23-24.

veementi polemiche sull'affermazione internazionale dell'arte americana. "Il quadro [Pop] comunica liberamente con la vita, interferisce nel suo flusso", scrive Calvesi nell'introduzione alle *Due avanguardie*. "Tutto ciò porta la pittura sull'orlo di una dissoluzione... Al tempo stesso la pittura ne riceve nuovo ossigeno".³¹ Le connessioni esistenti tra Schifano e Pascali sono sottostimate nella storiografia poveristica, sin troppo impegnata a stabilire demarcazioni meramente tecniche o di pratica espositiva tra prima e seconda metà del decennio. Eppure, per Calvesi, già nel 1963 Schifano è l'artista che ritrova l'istanza primaria, la "vita", cui accostarsi al di là e contro "programmi ideologici o vagheggiamenti puro-visibilistici".³²

La polemica contro Argan, appena dissimulata nel passaggio citato, orienta *Le due avanguardie* e risulta influente sulla critica d'arte italiana successiva. È portata in modo sommo, anche se fermo: prevalgono, in Calvesi, ragioni che possiamo considerare affettive, di deferenza e stima personali per il critico più anziano. Sotto il profilo del metodo *Le due avanguardie* prefigura l'attività di Celant e le tesi di *Per una critica acritica*: se ne distanzia tuttavia per i requisiti di memoria storiografica e cura espositiva, se non di brillantezza. In nessun caso è considerata, da parte di Calvesi, l'eventualità di una soppressione *tout court* della scrittura critica o delle acutezze filologiche ad essa connesse. "È il corpo elastico dell'esperienza estetica", leggiamo nell'introduzione, "a comportare oscillazioni a prima vista anche sconcertanti, ... è vano opporre il veto di scelte ideologiche preconcepite. È anche per questo che io mi pronun-

³¹ *Ibid.*, p. 37.

³² *Ibid.*, p. 37; pp. 368-376.

cio per una critica che segua l'arte, che dei suoi sviluppi se ne stia in vigile attesa, per coglierli con lo scatto e la tempestività di cui può disporre, senza intenzione, a nessun livello, di dirigerla; ed è ancora per questo che... è da condividere, oggi, l'affermazione di Baudelaire... che la critica debba essere passionale e parziale".³³

UNA POSIZIONE NEO-ACCADEMICA

Non è immediato cogliere la posizione di Fossati quale si manifesta negli interventi di critica d'arte tra 1964 e 1970 e confluisce nell'intervento *Il poi viene dopo*, laconico già nel titolo.³⁴ Interessi e irritazioni degli anni giovanili tornano peraltro a orientare ricerche successive. La scena in cui Fossati si inserisce è quella aperta dalla Biennale veneziana del 1964 e caratterizzata dalle discussioni che seguono l'affermazione di orientamenti neofigurativi.³⁵ La fase più innovativa delle neoavan-

³³ *Ibid.*, p. 41.

³⁴ PAOLO FOSSATI, *Il poi viene dopo*, cit. Allievo di D'Arco Silvio Avalle e autore di una tesi sul "plurilinguismo" nelle letterature romanze, già collaboratore dell'«Unità», al tempo dell'intervento su «Nac» Fossati è redattore della casa editrice Einaudi e responsabile della sezione storico-artistica. Cfr., per un profilo biografico, MIRIAM PANZERI, *Paolo Fossati. Prime note per un profilo biografico*, in: PAOLO FOSSATI, *Officina torinese*, a cura di GIANNI CONTESSI e MIRIAM PANZERI, Aragno, Torino 2010, pp. 629-649; RENATO BARILLI, *Una dialettica continua tra linea analitica e linea sintetica*, in: ACHILLE BONITO OLIVA, ANGELO TRIMARCO (a cura di), *Filiberto Menna: il progetto moderno dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2010, p. 10.

³⁵ Se consideriamo la produzione di D'Arco Silvio Avalle tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta realizziamo che l'importanza del periodo di

guardie New Dada e Pop gli sembra essersi conclusa: subentrano "stanchezza" e "ripetizione". L'approccio a opere, temi, problemi è tecnico e formalizzato. Storicismo, strutturalismo, fenomenologia, pragmatismo offrono prospettive di indagine non fuorviate da principi "moralistici". Riconosce meriti storici e sociali alla Pop americana, osserva a distanza minimalismo e Op, interloquisce con tempestività con gli artisti che nel 1967 confluiscono nel movimento dell'Arte povera. Potremmo parlare di una posizione di "attesa" adottata deliberatamente, aperta all'indecifrabilità del momento presente, appresa non in astratto, dalla lettura di questo o quel testo di teoria, critica o storia dell'arte, ma dall'assidua frequentazione di un artista avvicinato come interprete elettivo: Lucio Fontana.

Il carattere impervio, a tratti involuto della scrittura del critico torinese stupisce già i contemporanei:³⁶ la frase si disten-

formazione come filologo romanzo è per Fossati considerevole: l'allora strutturalista D'Arco Silvio Avalle trasmette un metodo "scientifico" e un orientamento culturale all'allievo. Per la posizione del filologo, contrario allo "sfrenato, inconsequente ideologismo di un'epoca come la nostra", cfr. in particolare D'ARCO SILVIO AVALLE, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, p. 7. Il testo raccoglie saggi editi tra 1965 e 1968: per indicazione dello stesso autore (p. 11) i testi risultano essere trascrizioni di seminari tenuti nei primissimi anni Sessanta alla facoltà di Lettere dell'università di Torino, con il giovane Fossati disciplinatamente tra i banchi.

³⁶ Fossati espone le ragioni di una scrittura tecnica ostile ai luoghi comuni in una lettera a Vincitorio verosimilmente di poco successiva alla conclusione del dibattito (la lettera è citata da Miriam Panzeri in *Paolo Fossati. Prime note per un profilo biografico*, cit., p. 646, nota 30). Cfr. la citazione dei *Minima moralia* di Adorno in *Il design in Italia 1945-1972*: "l'espressione rigorosa strappa un'accezione univoca, impone lo sforzo del concetto, a cui gli uomini vengono espressamente disabituati e richiede da loro, prima di ogni contenuto, una

de solo sporadicamente, nelle stroncature. Considerare la circostanza aiuta a ricostruire un punto decisivo nella vicenda mai chiarita del rapporto tra Fossati e la neoavanguardia. Esiste come un sottotesto artaudiano negli interventi del critico, in parziale controtendenza rispetto ai propositi di "informazione"; un teatro della crudeltà inscenato al cospetto del lettore per indurlo a distaccarsi da logore consuetudini interpretative. Il tema della "crudeltà" torna frequentemente: e certo la pubblicazione, da parte di Sanguineti, di *Letteratura della crudeltà* sul primo numero di «Quindici» (rivista per cui lo stesso Fossati collabora) non è episodio irrilevante.³⁷

Sanguineti è riferimento elettivo: proprio l'autore di *Labyrinthus* introduce Fossati al "plurilinguismo" New Dada e Pop, sorta di "grado zero" figurativo cui il poeta, critico e teorico della neoavanguardia si riferisce in brevi testi critici e soprattutto nel romanzo *Il gioco dell'oca*, pubblicato nel 1967. Fossati si appropria del tema della "crudeltà" volgendolo in senso didattico e civile: l'istanza, crociana e gobettiana in origine, è quella di contribuire alla "sostanza e serietà" culturali di un paese, l'Italia, che ne è ai suoi occhi privo. Le prospettive critiche si definiscono in opposizione a egemonie culturali e di mercato in via di consolidamento. Alla "facilità con cui la nostra cultura e critica [...] si è lasciata intimidire", scrive nel 1969, col-

sospensione [> epoché] dei giudizi correnti, e quindi il coraggio di isolarsi, a cui resistono accanitamente" (PAOLO FOSSATI, *Il design in Italia, 1945-1972*, Einaudi, Torino 1972, p. 60).

³⁷ EDOARDO SANGUINETI, *La letteratura della crudeltà*, in: «Quindici», 1, giugno 1967, p. 1 (rist. in EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 132-135; NANNI BALESTRINI e ANDREA CORTELLESA, a cura di, *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 15-18).

pito dalle strategie di internazionalizzazione subalterna dell'Arte povera, corrispondono da parte sua una mobilitazione crescente sul piano filologico o editoriale e l'impegno a ricostruire in chiave problematica la storia culturale italiana.

La polemica antipoveristica diviene esplicita con la mostra *L'azione concreta*, tenutasi a Como nel settembre 1971: raccoglie orientamenti concettuali che potremmo chiamare neoaccademici.³⁸ Gli artisti invitati, Marco Gastini, Giorgio Griffa, Maurizio Nannucci, Claudio Parmiggiani, non si pongono in termini antiformali né dismettono per così dire gli abiti da lavoro. Riflettono sul quadro mentre si astengono dal dipingere, muovendosi sul margine di una possibile reintegrazione; e prendono parte a un dialogo sovranazionale che ha interlocutori in Francia e negli Stati Uniti. Vengono meno la celebrazione dell'"artista-sciamano", il "misticismo naturalista" (che Fossati attribuisce all'affermazione di Beuys più che a *vagues floreali* contro-culturali³⁹) o le concessioni anti-artistiche alla "bigiotteria del fare arte, ... [a]l simbolico e l'espressionisti-

³⁸ "Azione concreta", nelle intenzioni di Fossati, sta per "azione pittorica" o meglio ancora "metapittorica", tale da attestare disciplina tecnica e perdurante fedeltà alle ragioni di compostezza interna dell'immagine. Il tema è quello, neoavanguardistico e prima ancora fortiniano, di un'"ordinarietà" dell'"avanguardia". Nell'introduzione in catalogo Fossati scrive: "è possibile configurare... un territorio operativo... attento a non cedere alla tentazione mentalistica, concettuale, d'Arte povera o di interventismo sulla natura" (*L'azione concreta*, cat. esp. Como, Villa Olmo, settembre 1971, snp). Su «Domus» Trini riconosce a *L'azione concreta* il proposito di costruire alternative alla proposta poverista. Sul tema dell'habitus funzionariale e professionistico cfr. RENATO BARILLI, *La neoavanguardia italiana*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 200-201.

³⁹ Sul tema della fortuna beuysiana in Italia cfr. GERMANO CELANT, *Beuys. Tracce in Italia*, cit.

co”.⁴⁰ Il punto, per il critico, non è l’eccezionalità dei pochi, che si afferma a svantaggio della coesione e progettualità della compagine sociale, ma il cambiamento dei molti.⁴¹ Le tradizioni culturali stabiliscono alvei o contesti normativi entro cui occorre collocarsi, sia pure in modo “dialettico”, per modificare e destabilizzare. “Smetterla di fare i sacerdoti, i ‘grandi’ sacerdoti, e ancor peggio gli iniziati, i ‘grandi’ iniziati”, sbotta appunto su «Nac» in tagliente polemica con le due ex allieve di Longhi invitate a partecipare al dibattito, Lonzi e Volpi.⁴² “Per fare le rivoluzioni bisogna saper guidare i tram, azionare la distribuzione del gas, distinguere tra una vena e un polmone”.

Se Lonzi ha scritto di “vie di salvezza” che sono individuali e “non trasmissibili”,⁴³ la replica di Fossati pone enfasi su re-

⁴⁰ PAOLO FOSSATI, *I dilemmi del designer*, in: *Libri nuovi*, VI, 3, 12.1974; adesso in: PAOLO FOSSATI, *La passione del critico*, a cura di GIANNI CONTESSI e MIRIAM PANZERI, Bruno Mondadori, Milano 2009, p. 70.

⁴¹ Fossati lo afferma con decisione con riferimento a Paolini, l’artista che più stima del movimento Arte povera e la cui attività segue con interesse costante, in occasione di una personale dell’artista tenutasi nel marzo 1970 alla galleria Notizie (PAOLO FOSSATI, *Officina torinese*, cit., pp. 603-605).

⁴² Longhi è un modello per Fossati sotto più profili, metodologici e di scrittura; al tempo stesso è un problema (un “nodo”) estetico e ideologico: Longhi avvicina l’arte sul piano dell’“ingenuità”, Fossati dell’allegoria. Introdotto all’arte e alla critica d’arte da Italo Cremona, amico da una vita di Longhi e titolare di una rubrica fissa su *Paragone*, il neoilluminista Fossati si mostra a tal punto animoso contro Volpi e Lonzi da indurre a ritenere che la competizione attorno all’eredità dello storico dell’arte da poco scomparso sia per lui, alla data dell’inchiesta di «Nac», di estremo rilievo politico-culturale. Sulla polemica Fossati-Lonzi cfr. anche LAURA IAMURRI, prefazione a CARLA LONZI, *Autoritratto*, cit., pp. xiv-xv. La recensione fossatiana al libro di Lonzi è pubblicata in «Nac», 27, dicembre 1969.

⁴³ Cfr. CARLA LONZI, *La critica è potere*, cit., p. 6.

gole, principi, protocolli pubblici di progettazione e ricerca, “verifiche” storiche e linguistiche. “‘Alta coscienza’ in Malevic e non in Achille Funi: va bene, ma perché?”, si chiede provocatoriamente, contestando in chiave neo-novecentista il primato dell’“intuizione”.⁴⁴ Regolarità, ripetibilità, trasparenza dei processi artistici e compositivi, in breve razionalità: sono attributi che Fossati può in parte trovare nei decaloghi di Ad Reinhardt, l’artista all’origine della svolta “analitica” cui è interessato. Ma è l’orizzonte storico e politico-pedagogico a caratterizzare il suo intervento. I destinatari della critica, questo il presupposto, sono lo studente e l’utente generico, e l’esercizio dell’interpretazione ha utilità e necessità sociali (se e) perché promuove emancipazione.⁴⁵ È un presupposto che trova estesa argomentazione

⁴⁴ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁵ La posizione di Fossati, con l’oscillazione tra istanze progressiste e rifiuto della società consumistica e di massa, è come attraversata sin dall’inizio dalla costitutiva duplicità cui proprio D’Arco Silvio Avalle, nell’introdurre al tardo Montale degli scritti sul «Corriere della Sera» e delle *Sature*, offre una genealogia culturale. “Il problema [dei rapporti tra il poeta e la realtà storica] riguarda il posto occupato da Montale in quella generazione di resistenti e non conformisti che erano di fatto dei conservatori, per cui la tragedia più vera, il trauma decisivo non è stato, come generalmente si crede, il fascismo, ma il dopoguerra con le sue speranze deluse, dopo la caduta di ogni superstita illusione sulla possibilità di un rapido rinnovamento (giocato sul difficile compromesso fra restaurazione e progresso) della società italiana” (D’ARCO SILVIO AVALLE, *Tre saggi su Montale*, cit., p. 106). Il passaggio citato potrebbe naturalmente riferirsi a Longhi o a Brandi, autori non meno importanti di Montale per la formazione di Fossati; e integra rimandi neoavanguardistici e francofortesi. Sappiamo peraltro come per il Brandi critico e teorico culturale postbellico, autore del pamphlet *La fine dell’avanguardia* (1949), la tradizione idealistica, antiromantica e antidecadente, “impegn[i] la responsabilità morale e civile dell’artista non meno che quella di qualsiasi altro uomo”.

in testi successivi, soprattutto nei volumi dedicati al design e nell'introduzione a *Mestiere di grafico* di Albe Steiner.⁴⁶ Il "lavoro culturale", leggiamo, sfida l'"aleatoria... esibizione di una libertà personale"⁴⁷ e una disciplinata "organizzazione" delle conoscenze prepara ampie trasformazioni politiche e sociali.

⁴⁶ PAOLO FOSSATI, *Il design in Italia, 1945-1972*, cit.; PAOLO FOSSATI, *Il design*, Tattilo, Roma 1972; ALBE STEINER, *Il mestiere di grafico*, Einaudi, Torino 1978 (introduzione di Paolo Fossati).

⁴⁷ PAOLO FOSSATI, *Il design in Italia, 1945-1972*, cit., p. 64 (con riferimento a Enzo Mari). Per il tema identitario in Fossati (nel contesto atlantico degli anni Sessanta) cfr. MICHELE DANTINI, *Italya subjecta*, cit., pp. 283-287.

10.

Paolo Fossati.

Critica d'arte, editoria e politica culturale

Non è immediato cogliere la posizione di Fossati giovane quale si manifesta negli interventi di critica d'arte apparsi sulle pagine torinesi dell'«Unità», tra 1965 e 1970: eppure interessi, irritazioni, intolleranze degli anni giovanili torneranno a orientare monografie e volumi tardi.

La scena su cui Fossati si inserisce è quella immediatamente successiva alla Biennale del 1964. La fase più innovativa e sperimentale delle neoavanguardie sembra, ai suoi occhi, conclusa: subentrano "stanchezza" e "ripetizione", in Italia anche per l'esaurirsi del boom economico. L'approccio a opere, temi, problemi è da subito tecnico e formalizzato, mai pedagogico né sorretto da istanze "moralistiche" o di principio. Considera con attenzione la Pop americana, cui riconosce meriti di concretezza storica, osserva a distanza minimalismo e Op, interloquisce con tempestività con gli artisti che nel 1967 confluiscono nel movimento dell'Arte povera. Potremmo parlare di una posizione di "attesa" adottata deliberatamente dal critico, aperta alla "contraddizione" e all'indecifrabilità del momento presente, appresa non in astratto, dalla lettura di questo o quel trattato di teoria o storia dell'arte, ma dall'insegnamento di un'artista che il critico frequenta assiduamente nei primi anni Sessanta, muovendosi tra Torino e Milano: Lucio Fontana.

Al momento del debutto – la metafora teatrale è calzante – Fossati punta su competenza e modernità metodologica. L'atteggiamento è flessibile e ricognitivo, da "cartografo" interes-

sato a “verificare” la stretta attualità in rapporto alla storia delle avanguardie quale va componendosi proprio negli stessi anni con strumenti filologici adeguati. Rivendica i tempi lunghi dell'arte e riconosce decisive eredità “simultaneiste” o surrealiste nella sperimentazione contemporanea. Proprio il compito storiografico lo attrae in misura crescente: la sfida è quella di ricostruire una storia dell'arte italiana sulle opere e le loro eredità effettive, non sulle poetiche. Le narrazioni postbelliche, modellate da direttive politiche o astratti principi di “purezza”, risultano fuorvianti. Peraltro considera decisivo, nel ricostruire un contesto, cogliere “ciò che l'autore non conosce”, nel costante intreccio di filologia e critica: restringe deliberatamente, per ragioni di metodo e non affettive, la propria attività di interprete al contesto storico, culturale e linguistico entro cui si muove in modo sovrano. Gli interlocutori sono precisi: Longhi in primo luogo, con cui Fossati si confronta a più livelli, sul piano storiografico e del metodo, della scrittura critica, infine della costruzione di un'autorevolezza professionale, del personaggio-critico e conoscitore da sfoggiare in scena.

Si spiegano così l'indicazione di una linea espressionistica dell'arte italiana, di cui si va volentieri in cerca accogliendo le sollecitazioni antinovecentiste degli “scritti di Longhi giovane sulla ‘scuola romana’”; o la rivendicazione costante di una critica da compiersi “in presenza delle opere”, né aprioristica né dottrinarica. Ai momenti di lettura dell'opera, alle “precisioni” specialistiche e qualificanti, si alternano improvvisi sarcasmi. L'attitudine oscilla tra proposito enciclopedico e “settarietà” (come lui stesso scrive) politico-culturale (ne sono prova le stroncature di De Chirico, Sironi o Gilardi). Tra i coetanei è Carla Lonzi ad affermarsi come riferimento privilegiato, mentre Calvesi e Fagiolo Dell'Arco procurano punti di vista, genea-

logie o categorie di cui si fa pronto uso (nella teorizzazione del rapporto tra avanguardie storiche e neoavanguardie, ad esempio, nella comprensione di New Dada e Pop come “arti di reportage” o nell'acquisizione di Balla come origine storica di spazialismo e arte di “comportamento”). I rimandi a testi e presentazioni in catalogo di Lonzi sono numerosi, e il rapporto tra Fossati e l'autrice di *Autoritratto*, allieva di Longhi e collaboratrice della galleria torinese Notizie, sfiora la collaborazione in occasione della pubblicazione di un libro su Mario Nigro (Scheiwiller 1968). Già nel 1969, tuttavia, la distanza appare rilevante: se Lonzi nega legittimità all'attività critica in quanto tale, Fossati sposta la contestazione sul piano tecnico e professionale, neutralizzandone la distruttività attraverso l'argomento accademico della competenza.

Non meno complesso appare il rapporto con Argan, più volte citato, quasi mai in senso favorevole. La svalutazione dell'“utopia” razionalista e di “una filosofia politica che davvero non si sa dove riuscire a far vivere” è costante: riflette il netto rifiuto (in senso marxista-critico) dell'orizzonte ideologico riformista in cui si colloca Argan storico e teorico del design. Al tempo stesso l'insistenza di Fossati sui caratteri partecipabili dell'opera o del processo e l'assimilazione dell'artista al ricercatore al di là e contro le “retoriche dell'arte” attestano contiguità alle posizioni arganiane sull'arte ottico-cinetica e una fedeltà profonda ai temi civili della “responsabilità” e del “lavoro” in una moderna società industriale. La polemica è sul piano dei rapporti con l'effettività storica, che il modernismo, per Fossati, ha trascurato. Formalismo e politica (“linguaggio” e “ideologia”) si incontrano a suo parere quando la contestazione degli “specifici” mantiene riferimento a una tradizione nel cui alveo collocarsi in maniera “dialettica”, “sondare” e sotto-

porre a verifica quanto ereditato, trasformando e discriminando "figure", pratiche, "morfologie". "Il binomio è sempre uguale: coerenza e contraddizione", afferma nel luglio 1966. E ancora, in chiave storicistica: "il discorso se oggi possa darsi del nuovo è troppo complicato e contraddittorio". "Mi pare", scrive nell'ottobre del 1966, "che la dinamica della sperimentazione, laddove non sia abbandonata a un gioco casuale, ma si ancori a fatti precisi, a ragioni che nulla vieta di definire sociali o storiche, sia possibile nella misura in cui un'avanguardia riesce a crearsi in seno alla storia del proprio Paese una sua continuità".

Le prospettive critiche si definiscono in opposizione a egemonie culturali e di mercato in via di consolidamento. Una valutazione sempre più allarmata accompagna, da parte di Fossati, le strategie di internazionalizzazione dell'Arte povera: alla «facilità con cui la nostra cultura e critica [...] si è lasciata intimidire», scrive nel 1969, «tutta presa da una sterile opera di contestazione romantica della società moderna [e] da un'esteriore fretta di importazione di fenomeni vistosi e non vagliati» corrisponde la mobilitazione crescente sul piano filologico e editoriale per una ricostruzione in chiave problematica e non subalterna della storia culturale italiana.

Sollecitata da locuzioni gergali o desuete, "scavi difficili", smontaggi, l'opera d'arte che Fossati descrive (o per meglio dire di cui va in cerca) prende caratteri di inaccessibilità e distanza. Non è mai quello che appare, presuppone ricerche complesse e familiarità precluse all'"ignoranza dei più", si ritrae nell'allegoria, retta da meccanismi indifferenti e esatti. Anche il testo che ne tratta può risultare scoraggiante, esoterico. Per lo più indifferente ai compiti divulgativi della critica d'arte, strategicamente ostile ai dizionari comuni, ha destinatari rari e enigmatici, in-

sediati nelle tenebrose regioni dell'onniscienza. "È sempre crudele venire a patti con una realtà che non ci giustifica e che non ha bisogno di noi", scrive Fossati nel marzo 1969. "Ma quella crudeltà è una specie di rivelazione di un comportamento e di una legge".

11.

ABO e l'ideologia del traditore

Esiste una linea "manieristica" o "neo-manieristica" nella critica d'arte italiana degli anni Sessanta che rimanda in larga parte a Luciano Pistoï, Carla Lonzi e alla loro comune ricerca di rigore e infrazione, norma e sprezzatura nell'arte nazionale dopo Lucio Fontana: è a questa che occorrerebbe in primo luogo ricondurre l'*Ideologia del traditore*, riconoscendo nel testo un trattato di arti visive che si situa entro una tradizione stilistica e metaforica almeno in parte già tracciata; e solo in seguito una sorta di poetica (o meglio ideologia) della post-ideologia. Esistono peraltro due diversi tipi di traditore: il primo abbandona, consegna e svende, diserta. Il secondo tradisce per furore di devozione: il "tradimento", nel suo caso, conferisce maggiore coerenza e autorità alla norma.

Al momento in cui Bonito Oliva pubblica l'*Ideologia del traditore*, l'arte italiana è nella condizione del secondo traditore. Muove come per ebbrezza di *impassé* attorno al tema: citazione. I riferimenti artistici contemporanei del testo, accuratamente sottratti al lettore, sono Gino De Dominicis e ancor più Vettor Pisani: artista, quest'ultimo, in auge nella Roma di inizio anni Settanta perché capace di sospingere verso imprevedute dimensioni performative e teatrali il partito preso classico o classicistico di Giulio Paolini.

La storia sociale del paese sta appena dietro alle posizioni artistiche, critiche, estetiche che incoraggiano al tempo autore-

ferenzialità e “narcisismo”. Tra 1968 e 1969, in coincidenza con l'ampia mobilitazione di massa, la crescente politicizzazione del movimento studentesco, la contestazione delle istituzioni culturali e la pressante richiesta di “ideologia” e “radicalità”, ha luogo una scissione, uno scarto all'interno del movimento che sino ad allora più era sembrato corrispondere alle istanze conflittuali, l'Arte povera. È proprio Paolini che si incarica di sganciarsi dalla “cronaca”, dall'attualità: e di avviare, attraverso citazioni e messe in scena di citazioni identitarie, una stagione eclettica, rituale, densa di simultaneità post-storiche e anacronismi, in antitesi all'odiata retorica poveristica e alla strategia internazionalistica che la accompagna. Sono in molti, Boetti ad esempio, a volgersi contro appelli a *guerrillas* controculturali e vezzosi cheguevarismi; e a scegliere magari Roma, eurarabica e archetipica, in sostituzione dell'industriale Torino.

Per Paolini la “tautologia” è un esercizio destituito di (anzi ostile a) psicologia e autocelebrazione: l'arte ripete l'arte soffermandosi ogni volta, o meglio indagando e celebrando l'incanto, la voluttà apollinea, il rapimento del pittore-poeta. La stessa “tautologia” diviene invece precocemente, in Pisani e nei concettuali antimodernisti, teatro di una disfatta o dell'abiezione dell'“avanguardia”, messa in scena del fallimento del modernismo raziocinante, volontaristico e politicamente collocato che si intende rifiutare, ripristino stilistico (non più mentale) del museo quattro-cinquecentesco. Altri sono i padri, altre le genealogie. Se Paolini “invoca” Raffaello e Poussin, Pisani, più opaco e commisto, sceglie Dalì e un Beuys mai così necromantico come i suoi emuli romani o campani di inizio anni Settanta.

Si ha ragione a scrivere, che “il futuro [nell'*Ideologia*] si present[a] come minaccia”.¹ Appare tanto più singolare, dunque, che il testo, giunto oggi alla terza edizione, voglia proporsi in una chiave quasi di rinnovata attualità neo-modernista e come di sfida alle attitudini antistoriche e restaurative, ciniche e elegiache al tempo stesso, da cui pure è sorto. Forse vale la pena riconoscere apertamente quanto già si sussurra: il sottotesto etico-politico dell'“avanguardia” è storicamente estraneo al Bonito Oliva autore dell'*Ideologia* e agli artisti che ne hanno per così dire sorretto o guidato la penna. Può non esserlo invece per taluni tra coloro che di lì a qualche anno risulteranno associati alla Transavanguardia.

L'importanza di Edoardo Sanguineti critico per la genesi dell'*Ideologia* emerge in maniera indubitabile, come pure la divergenza delle posizioni. Sanguinetiane appaiono le concezioni relative all'“esaurimento dell'avanguardia” (esposte in *Ideologia e linguaggio*, saggio del 1965) e le retoriche neo-folkloriche che Bonito Oliva dispiegherà appena in seguito, sulla scorta di convinzioni (sue e prima ancora dell'autore di *Laborintus*) circa il primato “antropologico” delle tradizioni artistiche meridionali. Ma il punto di vista è ludico e affermativo, deproblematico, tale da dissolvere ogni opposizione e in definitiva tragicità.

Blandita nella sua differenza dal progetto epico-politico, l'arte diviene culto e insieme parodia della maschera e del “simulacro”, restauro dell'istituzione, *Ersatz*. Se la neoavanguardia aveva prodotto una severa critica sociologica dell'innovazione culturale nel contesto neocapitalistico, il “manierista” as-

¹ ANDREA CORTELLESA, *Dialettica del Manierismo*, in: ACHILLE BONITO OLIVA, *Ideologia del traditore*, Electa, Milano 2012, pp. 225-243.

sume adesso industria culturale e “cattiva coscienza” come proprio destino. Dislocati con “malignità”, gli argomenti della riprovazione finiscono per produrre galateo: una precettistica di comportamenti e tecniche di società, un manuale di affermazione sociale nella professione di artista, postuma eppure riconsacrata. Quasi a dispetto dell’etichetta scientifica e storiografica, il testo agisce una formidabile “volontà di potenza” già solo con l’appropriarsi voluttuoso e perifrastico di studi e ricerche recenti, e ancor più con l’omettere deliberatamente riferimenti ai modelli contemporanei cui guarda nel proposito di istituirsi come origine di se stesso. Questa l’“ideologia del traditore”: agita dal fortunato libello, non semplicemente esposta o illustrata.

12.

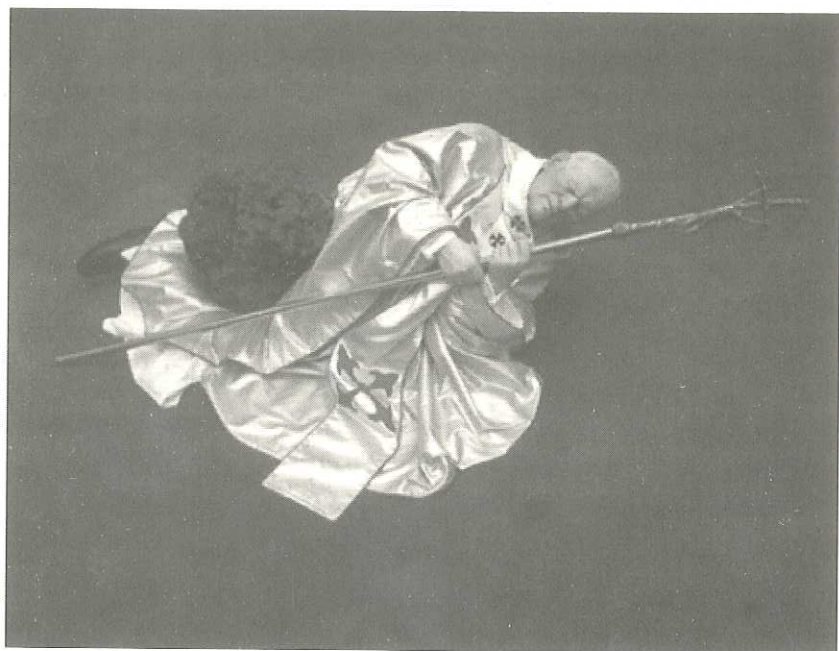
Intermezzo 3.

Maurizio Cattelan, La Nona Ora (1999)

Presentata nel 1999 alla Royal Academy di Londra in occasione della mostra *Apocalypse* e battuta due anni dopo da Christie's alla cifra record di 886 mila dollari, l'effigie di papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite desta clamori a Londra e soprattutto a Varsavia, dove è esposta nel 2000 alla Zachęta National Gallery di Varsavia. Segna l'inatteso, deflagrante successo di un artista italiano nel mercato internazionale dell'arte. Dolente e lussuosa al tempo stesso, curata nel dettaglio, l'immagine di Wojtyła sofferente conquista la comunità angloamericana: congiunge ambigualmente liturgia e glamour, enigma della testimonianza e estetiche pubblicitarie. Composta in cera e resina, *La Nona Ora* può apparire come una professione di fede, oppure come l'autoritratto dissimulato dell'artista stesso: in più occasioni Cattelan commenta con humour lo scontro tra le proprie radici cattolico-popolari e il glam della comunità artistica internazionale.

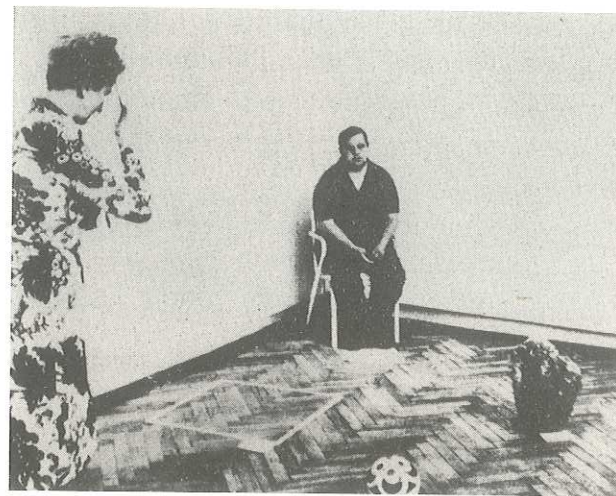
UN METEORITE ENIGMATICO

Possiamo tuttavia provare un diverso percorso interpretativo considerando l'elemento centrale, assieme a Wojtyła stesso, della drammaturgia di *La Nona Ora*: il meteorite in roccia lavica. Misterioso, brutale perfino, irrompe nella scena attraverso i vetri di una finestra che vediamo in frantumi attorno al papa. Am-



Maurizio Cattelan, *La Nona Ora* (1999), coll. priv.

mettiamo che provenga dalla storia dell'arte, e non dallo spazio profondo: scopriamo che ha una lunga storia iconografica. Troviamo infatti il meteorite in una celebre installazione di Gino De Dominicis, artista a tratti associato all'Arte povera, subito dopo fortemente critico nei riguardi del movimento. Nel 1972, alla Biennale di Venezia, De Dominicis presenta un'installazione che fa discutere e provoca addirittura la chiusura della sala: un giovane ragazzo down siede immobile su una sedia nei pressi di un meteorite. L'installazione è un'allegoria dell'arte e al tempo stesso un autoritratto simbolico: l'artista, suggerisce De Dominicis, è spesso inadatto al mondo condiviso, è spinto a creare da una sostanziale diversità o "male di vivere" (la citazione è da Montale). Non abbiamo ancora spiegato il senso del meteorite: tuttavia lo incontriamo, già in De Dominicis, nel contesto di un'ambivalente riflessione sul talento artistico e sulle infermità che esso produce. Nel 1947 Dalì dipinge un formida-



De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, 1972, Venezia, Biennale.

bile ritratto di Picasso: lo presenta come creatura chimerica, orrida e attraente insieme, decrepita, immemoriale, ermafrodita, intimo del mito e dell'archetipo. La dismisura di Picasso, agli occhi di Dalí, lo rende inumano: è la stessa dismisura, tuttavia, a farne un interprete designato del mistero, l'artista inarrivabile. Sulla punta del cucchiaino che esce dalla bocca di Picasso, protruso a mo' di lingua di camaleonte, osserviamo un mandolino: allusione alle facoltà di canto dell'artista-mostro. Sulla testa di Picasso abbiamo il meteorite: il masso che consacra il talento, lo investe di un compito inebriante e distruttivo assieme, lo separa dalla comune umanità chiamando in modo irrefutabile. Nel riprendere il tema della pietra, masso o meteorite, Cattelan ha presenti le allegorie citate. Svolge un sottile confronto tra artista e santo, star mediatica e uomo di fede, fatuità e abnegazione. Il suo proposito non è offensivo, anche se la scelta di ritrarre Wojtyła soccombente è calcolata, in qualche misura cinica: le polemiche sono certe, considerata la devozione che circonda il papa, e procurano pubblicità. L'immagine del papa a terra è un omaggio ambivalente alla tenacia, al coraggio con cui Giovanni Paolo II interpreta il proprio ruolo e porta la propria responsabilità accettando di esporsi ai media per obbligo apostolico, sino al martirio.



Salvador Dalí, *Ritratto di Picasso*, Figueras, Fundacion Gala-Salvador Dalí.

13.

Storiografia e "crudeltà". Microsaggio su Carla Lonzi

Possiamo considerare *Autoritratto* (1969) di Carla Lonzi una sorta di dialogo o convivio tra invitati elettivi, una conversazione attorno a un mistero che Cy Twombly, musa silente, si incarica di custodire. Quale sia il mistero attorno a cui la giovane critica si muove in veste di lieve, carismatica e perspicace sacerdotessa – così la ritraggono al tempo sia Fabro che Paolini – è presto detto: spetta a Fontana rivelarlo almeno in parte, con parole insolitamente esplicite. "Anche la mia arte", leggiamo, "è tutta portata su questa purezza, su questa filosofia del niente, che non è un niente di distruzione, è un niente di creazione, capisci?".

Il rito di *Autoritratto* ha caratteri per lo più ludici (o "divagati") e in parte giovanilistici: pure non sono da trascurare le minoritarie voci seniorili, i frammenti di conversazione che introducono a dimensioni più composte e severe. Gli orientamenti né laicistici né progressisti (in senso ideologico) dell'attività di Lonzi, che sceglie per la copertina di *Autoritratto* l'immagine di santa Teresa di Lisieux nel ruolo di Giovanna d'Arco in prigione, attendono di essere riconosciuti adeguatamente. L'invocazione di una "purezza" né stilistica né convenzionalmente morale potrà forse risultare più trasparente se connessa alle esplorazioni di liturgie in corso, per quel che ne sappiamo, nella cerchia di Longhi, maestro e mentore di Lonzi almeno sino al 1963, e particolarmente di Anna Banti.

Nei mesi in cui supponiamo si accumulino le prime sbobinature di *Autoritratto*, nel 1968, Lonzi ha sul tavolo di lavoro gli appunti per un breve saggio dedicato a un artista tra i più anziani di *Autoritratto*, Mario Nigro: è prevista la pubblicazione di un volumetto monografico per le edizioni Scheiwiller.¹ Presentato da Argan in chiave Optical nel catalogo della Biennale dello stesso anno, Nigro è tra gli artisti italiani più in auge e attrae critici di differenti generazioni. Ne hanno scritto recentemente Ragghianti, Calvesi, Celant, Trini. Nell'autunno 1967 Fossati ha curato la mostra di Nigro alla galleria Notizie e introdotto all'attività dell'artista i lettori torinesi dell'«Unità». Nigro richiede anche un suo contributo per la monografia Scheiwiller: Lonzi si trova quindi a pubblicare il proprio testo fianco a fianco del più qualificato giovane critico di area neo-marxista, da cui la dividono molte cose, e sa che la notorietà di Nigro è connessa al dibattito su arte e industria.

Le circostanze che spingono Lonzi a manifestare un ampio e duraturo interesse per Nigro possono essere molteplici e (nel caso della pubblicazione Scheiwiller) in parte persino contingenti. Il testo a lui dedicato è per più versi paradossale: polemizza in modo strategico con le assunzioni correnti attorno all'artista. L'interpretazione insiste sull'inquietudine etico-religiosa e tralascia riferimenti politici. Lonzi afferra l'oggetto di indagine, Nigro, lo trascina sino al punto cui desidera giungere, forse oltre le possibilità di Nigro stesso, e poi lo abbandona, prefigurando il prossimo distacco dall'arte e dall'attività di critica.

¹ CARLA LONZI in: PAOLO FOSSATI, CARLA LONZI (a cura di), *Mario Nigro*, Vanni Scheiwiller, Milano 1968.

Apprendiamo in primo luogo che Nigro è un artista della "totalità": un "cosmico", potremmo dire citando proprio Lonzi interprete (nel 1966) del Doganiere Rousseau, oppure un "orfico". La costellazione entro cui appare situato non è neoplasticista, suprematista o neofuturista, per quanto possiamo essere inclini a ritenere che le variazioni di Nigro costituiscano eco visuale delle *Iridescenze* di Giacomo Balla. Nessun dogma sociologico, o norma razionale sorreggono, agli occhi di Lonzi, l'attività di Nigro: questi indaga la "vita", il desiderio, l'"infinito" in modo che agli occhi dell'interprete richiama Pollock, Tobey, Duchamp o "un monaco zen".

La genealogia stabilita è a dir poco inattesa: in controtendenza, tale da desocializzare e depoliticizzare l'attività dell'artista.² Sia pure indirettamente, Lonzi iscrive Nigro nella tradizione spazialista e coglie il proposito di oltrepassamento del quadro in direzione dell'"esperienza". Un sottotesto deculturale sorregge l'interpretazione: il tempo delle grandi narrazioni è venuto meno, l'ideologia non può modellare le attese di futuro, "Nigro si trova a impostare il lavoro in un momento in cui l'esperienza della vita appare tutta da imbastire di nuovo".

Non stupisce che Lonzi opponga pratiche sperimentali a "progetto" e "aut aut" politico-culturali: lo ha fatto già nel 1963 in polemica con Argan. Per di più Nigro le sembra rilevante per "l'elemento febbrile e nevrotico": non certo per la saldezza della sue composizioni. Colpisce invece un confronto inatteso e per più versi rivelativo. "L'essenza più autentica del manierismo"

² Cfr. PAOLO FOSSATI nel testo a pendant del saggio lonziano, *Nota biografica*, in MARIO NIGRO, *op. cit.*, pp. 71-76: concretismo e mobilitazione politico-ideologica sono presupposti dell'attività.

smo nei suoi aspetti non culturalistici", scrive Lonzi, "[è] la capacità acuta di dramma in una costruzione formale che è l'opposto della drammaticità. Certi riquadri, certe fughe di superfici di Nigro sono allucinati come certi sguardi o certi panneggi verdastri... di Pontormo".

Il richiamo a Pontormo si chiarisce in *Autoritratto*, attraverso rare affermazioni autobiografiche di Nigro stesso. "Io, nella pittura, vedo come fondamentale quel problema che deve trovare una giustificazione di segno", leggiamo. E ancora: "ho sempre seguito un ragionamento per assurdo... Quando ero ragazzo, sui 13-14 anni, ho cominciato a dipingere e avevo una passione formidabile... Avevo bisogno sempre di questo fatto psicologico, un fatto di amore, poi, in definitiva. A quell'epoca mia mamma mi portava sempre in chiesa, ero abbastanza religioso, lo confesso". Giungiamo dunque al punto che preme a Lonzi, attraverso e oltre Nigro, attraverso e oltre l'aneddoto. Le scelte tecnico-stilistiche sono secondarie. Prioritaria è l'istanza di "autenticità", addirittura (scrive Lonzi stessa in *Taci, anzi parla*, 1978) di "santità". Il luogo dove collocarsi, per l'artista, non è l'"espressione" per sé sola né tantomeno la norma, la convenzione o la "scuola" pittorica: ma il punto (preformale) di intersezione tra scelta esistenziale e storia.

Più volte, nel corso del saggio, abbiamo accennato come a una dismisura di Lonzi, o all'arbitrarietà di taluni passaggi dell'interpretazione. In altre parole: che ha a che fare Nigro con Pollock o Tobey? L'arbitrarietà è deliberata e del tutto consapevole; conseguenza quasi di una scelta (mai resa esplicita) di "crudeltà" storiografica. Non appena posta la questione del rapporto tra arte e vita, o sollevata l'istanza dell'"autenticità", Lonzi sembra come perdere interesse all'artista, distaccarsene per illuminarne il limite storico-generazionale e per così dire antro-

pologico. "In [Duchamp, Tobey o in un monaco zen] il tempo appare sottoposto a una tecnica che assicura il permanere del godimento biologico individuale", osserva Lonzi. In Nigro invece "l'assillo di una vita pienamente godibile... viene neutralizzato sul piano della razionalità". Verticali e oppositive, le composizioni con "reticoli" manifestano "impotenza" e "fatalistica separazione". L'artista, stabilisce l'interprete, non ha conosciuto "rivolta" e non conduce alla "liberazione". Tra i più autorevoli esponenti della cultura italiana postbellica, Nigro appare non di meno dibattersi in un'infelice preistoria: "arte" e "cultura", il gioco delle forme o l'equivoco della moralità collettiva, in lui uccidono ancora la "vita".

Qualcosa come una posizione manierista

Esiste un accurato *fil rouge* a connettere gli scritti di Carla Lonzi sull'arte, oggi raccolti in un'unica edizione da tre attente studiose della critica e teorica femminista. L'arte non è cerimoniale sociale, non è programma e neppure "cultura", se intendiamo il termine in senso derivato. Per Lonzi, che in un'iperbolica conversazione con Marisa Volpi giunge a confrontare se stessa con Origene, arte è "autenticità": condizione esistenziale di intimità con se stessi, apertura al possibile, forse *amor fati*.

Eccettuato un breve testo del 1981, caustico e retrospettivo, gli scritti ripubblicati datano agli anni tra 1955 e 1970. Accolti a suo tempo da riviste come «Paragone», «L'Approdo» o «marcatré», da quotidiani come «Paese sera» o «L'Avanti», mostrano l'ampiezza di interessi, l'attenzione alle pratiche di scrittura, la varietà e vivacità delle posizioni assunte.

Se l'importanza dell'insegnamento di Longhi appare fuori discussione, persino ben oltre quanto supposto in un recente passato, e anzi impegna la giovane critica in taglienti polemiche contro critici "dottrinari" di scuola venturiana, le aperture di Francesco Arcangeli sull'arte americana contemporanea o gli "ultimi naturalisti" si rivelano non meno decisive. Con Pistoì, longhiano a suo modo, Lonzi condivide l'ambizione di costruire come una "linea" per l'arte italiana contemporanea, accogliendo, attorno al nome e al modello di Fontana, artisti capaci di congiungere modernità e tradizione, compostezza e infra-

zione, culto della forma e “segno”: Castellani, Paolini e Fabro *in primis*.

L'eredità longhiana emerge con particolare rilevanza nel contesto della *querelle* interpretativa su New Dada e Pop. Nel discutere dell'informale e dei nuovi orientamenti su «marcatré», nell'estate del 1964, Lonzi irride i “critici d'arte provenienti da altri settori culturali”, le letture “ideologiche” e “la sfasatura di un parlare sociologico privo di legami con un metodo di lettura del linguaggio pittorico”. La posizione formalista – o neo-manierista, se si preferisce – non avrebbe potuto essere esposta più chiaramente. Per frainteso o eccessivo scrupolo di tatto (scrive sulla rivista della neoavanguardia, appunto il «marcatré»), Lonzi non nomina i suoi riferimenti polemici immediati. Possiamo tuttavia identificarli facilmente. È Sanguineti infatti a insistere sui caratteri virtualmente critico-culturali di Rauschenberg e Johns e a presentare l'attività degli artisti americani in chiave novorealista, come (implicita) contestazione della società dei consumi. A fronte di punti di vista che obiettano alla rispettabilità dell'arte nel contesto dell'industria culturale e propongono politiche autoriali dislocate o inverse, Lonzi oppone *de facto* la ricerca di territori integri e immuni da mercificazione – istanza in qualche misura “restaurativa”, come afferma lei stessa in una recensione a Bacon; e come conferma nel discutere di Johns.

La Biennale del 1964 costituisce per Lonzi un momento di crisi: invalida presupposti sino a allora indiscussi di adesione “poetica” (o “affettiva”, potremmo dire citando Longhi) a opere e artisti. Se in seguito mutano pratiche e politiche di scrittura, il punto di vista teorico appare tuttavia confermato. Ricordiamo, in *Autoritratto*, le parole di Fontana: assumono tratti scopertamente autobiografici e come testamentari. “La mia arte è

tutta portata su questa purezza, su questa filosofia del niente... Non è un niente di distruzione, è un niente di creazione, capisci?”. È forse un caso che, nel catalogo della mostra *Accardi Castellani Paolini Pistoletto Twombly* (galleria Notizie, 1965), Lonzi desista (per la prima volta) dallo scrivere e appaia unicamente come spettatrice, riflessa in un *Quadro specchiante* riprodotto a mo' di illustrazione? Non è interessata a giochi di abilità e diffida di artisti che puntano su disinvoltura, sfoggio liquidatorio, malizia.

15.

Carla Lonzi, Vai pure (1980)

A seguito di una crisi sentimentale che si preannuncia risolutiva, Lonzi e Pietro Consagra, suo compagno, si incontrano nella casa romana di Carla tra l'aprile e il maggio del 1980. Il loro dialogo si protrae quattro giorni e viene registrato: da qui il libro. Possiamo avvicinare *Vai pure* come frammento di un'etnografia del rapporto di coppia, rottura delle "omertà"; oppure come incontro-scontro tra un artista ormai affermato, colto in un momento di dubbio circa la propria attività, e una femminista già critica d'arte che riflette sulle impasse della creatività contemporanea. Lonzi non introduce elementi di cronaca culturale, adotta piuttosto un punto di vista antropologico.¹ Osserva

¹ La storia del coinvolgimento di Lonzi con l'arte contemporanea è la storia di uno scacco etico e politico. Sorretto dalla convinzione per così dire etnografica circa la "differenza" tra la comunità degli artisti e la comunità dei "borghesi", l'"itinerario" conduce alla scoperta di connessioni organiche tra arte e mondo della produzione-prestazione. Lonzi si avvale di argomenti teorici che rinviano alla psicologia del profondo (il Minotauro) e alla teoria della differenza tra sessi (la creatività "maschile") per spiegare questa stessa organicità e motivare il proprio rifiuto. Eppure prospettive sociologiche rifiutate (marxiste) non appaiono meno appropriate per dischiudere il segreto della "complicità" che, a suo dire, lega artisti, curatori, galleristi in un'impresa di fabbricazione di miti e assoggettamento del pubblico. La lettura lonziana di *Modelli di cultura* di Ruth Benedict, nel 1961, ha un'importanza che è difficile sopravvalutare: segna il distacco dall'orizzonte idealistico della formazione e l'avvio di un percorso segnato da un'ipotesi radicale, sostanzialistica.

cioè il mondo dell'arte dall'esterno, come istituzione patriarcale, e conferma il suo distacco. L'industria culturale le sembra il contesto di fabbricazione di miti-merce in chiave autoritaria. Poco possono le argomentazioni di Consagra, a tratti vetero-idealistiche – l'arte come “conciliazione”, “graziosità”, universale – contro dinieghi precisi e distruttivi. “Però qui bisogna intendersi su che cosa è originalità”, esclama Lonzi. “Non è più quello scorporamento accurato di sé dal contesto, è un ammettere il contesto”. L'ombra del Minotauro si proietta sulla relazione artista-musa (o amante, o ancella) quale si è configurata storicamente. Il “genio” divora la controparte, se ne nutre in vista dell'opera, ne dispone per acquisire fama e potere. Retta da un oscuro metabolismo, la creatività maschile è destata dalla competizione con altri uomini. Non ha memoria di interlocutori elettivi né darà testimonianza del loro apporto. Nata come relazione e attraverso relazioni, l'opera si chiude su sé e predispone il pubblico all'adorazione. Così richiamato in termini archetipici, l'argomento lonziano prende tuttavia spunto da esperienze autobiografiche. Se la relazione di Anna Banti con Longhi, maestro di Lonzi, può forse essere indagata come modello storico di sublimazione di una subalternità femminile che si tratta appunto di rifiutare, disincantate allusioni alle retoriche “relazionali” di Fabro e Kounellis sono facilmente rintracciabili nel testo, artisti cui pure Lonzi è stata vicina, “in cui ho creduto”, scrive nel 1981, “che ho scelto tra infiniti altri, che ho ‘scoperto’ quando erano senza avvall, senza curriculum, senza opere, quasi”. Lonzi si riferisce a circostanze concrete, per lo più connesse alla propria attività di critica d'arte, anche quando appare generalizzare. Le osservazioni sulla mostra come “inganno” da disertare, contenute in *Taci anzi parla* (1978), sono ad esempio riconducibili a una conversazione tra Lonzi stessa

e Pascali, pubblicata una prima volta, nel 1967, su «marcatré». Pascali parla nell'occasione di un suo atteggiamento “sadico” nei confronti dello spettatore, cui si tratta di imporre “finzioni”. Non c'è traccia, in queste o altre dichiarazioni di artisti coetanei, di istanze di “rapporto”, con-ricerca e “liberazione” di ciascuno. Quando Celant le chiede di contribuire al catalogo della mostra *Identité italienne*, tenutasi al Beaubourg nel 1981, Lonzi invia un testo breve e distanziante, in cui non è difficile percepire, appena al di sotto del limpido cristallo della superficie, sofferenza, causticità, indignazione. In *Vai pure* affiora una distanza che è oltre la denuncia, la contestazione o la polemica, perfino oltre l'amarezza; e che esclude ogni ritorno nei termini del già stato. Agli occhi di Lonzi l'arte è divenuta un disvalore sociale: “il processo attraverso cui l'arte viene prodotta e si sorregge nella società è un processo inautentico, che si vale proprio di una dimenticanza di sé da parte degli altri”. Se Lonzi appare adesso come conciliata con il proprio destino di separazione da mondi maschili, non viene tuttavia meno il rammarico per lo scarso riconoscimento professionale, l'oblio sceso attorno alla propria figura di critica d'arte, l'instabilità economica e sociale connessa all'assenza di un “lavoro”. “Non ti è venuto in mente”, oppone a Consagra, “che se avessi un riconoscimento su quello che ho fatto sarebbe un punto di aggancio con la realtà esterna che sdrammatizzerebbe molto la mia condizione?”. Certo le posizioni assunte in testi come *Sputiamo su Hegel* e nei manifesti del gruppo di Rivolta femminile non hanno giovato alla produzione precedente: la prospettiva di *tabula rasa* culturale, rivendicata prima che effettiva, sembra invalidare i risultati della sua stessa attività di interprete. Ma il punto è proprio questo, frainteso nei decenni successivi: il “silenzio” post-*Autoritratto* è una posizione eloquente, che non

smette di comunicare. È per di più un gesto sovrano, né una “patologia” (così sessisticamente Fabro) né ammutolimento, rinuncia, autodistruttività subalterni (così in parte Fossati). Avrebbe chiesto di essere accolto e corrisposto sul piano della “coscienza” dagli artisti, i critici, i curatori con cui Lonzi ha collaborato o è stata in contatto; è stato invece allontanato. Ma la domanda “chi è l'artista?”, che Lonzi rivendica di avere posto per prima nel corso degli anni Sessanta, ammette risposte che dislocano drasticamente territori, identità, definizioni. L'incoraggiamento di attitudini interrogative o la cura di relazioni comunitarie antigerarchiche possono essere considerati pratiche creative anche in assenza del riconoscimento del “sistema dell'arte” o dell’“istituzione culturale”. “Ormai ho capito di qua come funziona, dove non so ancora niente è come funziona di là, dall'altra parte, dove questi artisti, illudendomi, molto spesso hanno finto di voler andare e dove io sono andata”.

16.

*Inchiesta sull'arte italiana contemporanea.
Critica, storiografia, collezionismo*

Potremmo periodizzare l'arte italiana contemporanea recente stabilendo che una svolta “politica” nelle pratiche e il dibattito sulle crescenti difficoltà di affermazione internazionale degli artisti più giovani hanno caratterizzato gli ultimi anni. La generazione dei trenta-quarantenni ha ritrovato interesse per la storia nazionale, la compulsazione di archivi sociali e politici, la ricomposizione di memorie dolorose, tacitate o disperse. A fronte di istanze radicali di politicizzazione, il mercato dell'arte, finanziarizzato e ubiquo, premia orientamenti desituati e oppone formidabili ostacoli alla connessione tra produzione estetica e ricerca.

Circolano interpretazioni diverse della ridotta capacità di competizione degli artisti italiani nel contesto globale. Si contesta l'acquiescenza di critici e curatori o si adducono specificità antropologiche, generiche quanto implausibili. Esistono forse circostanze fattuali, storiografiche e istituzionali: il deficit didattico e di narrazioni storico-artistiche qualificate e indipendenti. Sono da troppo tempo in auge versioni ufficiali, ripetitive e dogmatiche, della storia artistica italiana contemporanea; storie che non spiegano più e sembrano invece fuorviare. “Quanto accade in arte attorno al 1968 non è stato ancora chiarito”: accolta alla lettera, candidamente, l'affermazione di Celant, datata 1981, non suona forse stupefacente?

Le retrospettive di De Dominicis e Pistoletto tenutesi al Maxxi tra 2010 e 2011, preziose perché ampie nella selezione

delle opere, tuttavia insufficientemente accompagnate da indagini scientifiche e troppo vincolate a autorizzazioni familiari o di fondazione; e le innumerevoli mostre sull'arte povera in programma tra 2011 e 2012 esemplificano il punto. Prevalgono voci e prospettive consolidate, detenute pressoché in monopolio. Assistiamo al paradosso di artisti, critici e curatori sovraesposti e al tempo stesso poco conosciuti, mai davvero restituiti alla discussione pubblica attraverso e oltre le mitografie tramandate. Eppure svelare costellazioni di rapporti e avviare processi di storicizzazione dei seniores sembrerebbe il modo migliore per riconoscere un'eredità culturale e contribuire a una maggiore conoscenza di durevoli necessità storiche e sociali.

L'enfasi su idiosincrasia, fatuità, ornamento, dismisura, moda, capriccio, stabilità per l'arte italiana post-Cattelan da fundraiser abili e ferocemente conformisti come Massimiliano Gioni (curatore della prossima Biennale di Venezia) e rilanciata da mostre come *Sindrome Italiana* al Magasin di Grenoble (2010-2011), risolve forse nell'attimo l'acuta impasse attuale. Conferma tuttavia che non esiste partecipazione a processi storici condivisi e che, al di là delle opere, manca la forza di avviare un autorevole confronto con la tradizione recente.

Accade qualcosa che difficilmente si dà in altri contesti avanzati: e che ha come prima causa il disinvestimento pubblico da musei, università, centri di ricerca. La storiografia viene a coincidere con la testimonianza autobiografica, l'interpretazione con il testo promozionale o l'intervista. Per deficit di istituzioni formative e espositive qualificate, pronte a intrecciare ricerca e produzione, in Italia regna una concezione privatistica e patrimoniale della memoria. La vicenda Triple Candie ad Artissima 2011 è rivelativa. Un giovane curatore invita un collettivo di artisti americani a produrre un proget-

to critico sull'Arte povera. Timorosamente esterofilo nelle scelte curatoriali e assai debole sotto il profilo visivo, tuttavia non privo di graffiante ironia, con caricature di opere celebri e la messa in discussione della leggenda celantiana, il progetto è rifiutato a pochi giorni dall'inaugurazione: non, pare, per i suoi limiti interni ma per le possibili ritorsioni del patriarcato poverista.

L'opacità della tradizione italiana recente ai nostri stessi occhi è tale che le interpretazioni più accreditate dell'Arte povera o della Transavanguardia, cioè dei movimenti artistici italiani affermatasi internazionalmente negli ultimi decenni, sono prodotte da comunità di studio angloamericane. Ne è un esempio il numero di «October» (rivista di storia dell'arte contemporanea del MIT) dedicato all'arte italiana del dopoguerra (primavera 2008): non pochi interventi hanno il merito di rilanciare interrogativi o istanze di ricerca ma non mancano sviste o semplificazioni in chiave rudemente folklorica. In Italia non mancano esempi di inedita vivacità critica e storiografica e si vanno producendo innovazioni interpretative o di metodo, ad esempio con la riconsiderazione dei rapporti tra storia delle immagini e storia dei contesti, la discussione critica della tradizione, il nuovo credito concesso a critici già collocati a margine. Sinora non esiste però una narrazione articolata e complessa della storia dell'arte postbellica che riesca a intrecciare storia delle immagini, storia della critica e storia sociale; acutezza filologica e radicalità interrogativa; e torni a avvicinare opere e famiglie di opere che ideologie o vicissitudini collezionistiche e di mercato hanno diviso.

I nuclei collezionistici più qualificati, omogenei e facilmente accessibili, poveristici, concettuali o altro, sono per lo più all'estero: in America, Germania, Svizzera. In decenni in cui

L'agenda postcoloniale ha modellato pratiche interpretative e strategie di sovranità storiografica, il Centro scrive tuttora di una Periferia, quella italiana, che non riesce a elaborare in modo riflessivo il trauma della propria minoritarità linguistica né a trasporlo in iniziativa culturale di rilievo sovranazionale. È inevitabile che da parte di artisti, critici, curatori *early career* vi sia difficoltà a rintracciare un'effettiva genealogia professionale da cui muovere; a acquisire precoce intimità con un'agenda nativa di temi e problemi. Sprovvisi di efficaci criteri di scelta, si è esposti alla proliferazione di highlights e discorsi secondari di cui sono disseminate blog, fanzine, riviste, portali. Prevalgono percorsi individuali e in larga parte casuali, da autodidatti: non sempre è un vantaggio.

La questione storiografica si intreccia intimamente alla questione più ampia della riappropriazione di conoscenze, tecniche e saperi da parte delle generazioni "precarie", le attuali. Orientarsi in territori culturali dispiegati ma non frammentari, o disporre agevolmente di pratiche e "dizionari": sono atti immaginativi orientati non a ciò che è stato ma a ciò che sarà. "Più che stabilire continuità", scrive Anna Bravo in *A colpi di cuore* (2008), "la funzione elettiva degli alberi genealogici è mostrare i modelli a cui si rivolge un fenomeno nuovo; i modelli che ignora, quelli che inventa, e gli effetti che le scelte hanno sull'autoimmagine, la memoria, la storia". Desideriamo muoverci abilmente e senza impaccio etnografico? Non possiamo farlo se ci affidiamo a logore versioni autocelebrative o ci conosciamo attraverso le narrazioni di storiografi imperiali che con pieno merito hanno disposto e interpretato i documenti, organizzato l'archivio, fatta scrupolosa manutenzione dei "significati". Una riflessione critico-teorica acquisisce oggi status globa-

le solo se situata, pronta a riformulare in modo efficace il "nativo" e il "locale".

Curata da Francesco Bonami, la mostra *Italics* (2008, Palazzo Grassi) ha contribuito a avviare una riflessione sulla "specificità", se tali, della scena artistica italiana contemporanea, sia pure in modo a tratti litigioso, reticente o confuso. Da circa quattro decenni, questa la tesi, l'arte italiana non riesce a imporsi, a produrre opere e interventi avvincenti perché corali, con scenari collettivi ben costruiti, un romanzo, un'epopea. Perché, si è indotti a chiedersi? L'arte italiana appare connotata dal distacco dalla sfera pubblica almeno dalla seconda metà degli anni Ottanta, se non già dal biennio "caldo" 1968-1969: le ragioni sono storiche e politiche prima che culturali. Il sistema dell'arte italiano è attualmente sorretto in misura pressoché esclusiva da capitali privati, in larga parte provenienti dall'industria del design e della moda. È quasi inevitabile, in assenza di un'efficace committenza pubblica e di patronage dedicato, che temi o orientamenti "civili" siano trascurati: la composizione sociale e culturale della ricchezza, nel nostro paese, non è la più favorevole a orientamenti che stabiliscano distanze tra opere d'arte e merci di lusso.

"L'arte italiana", sibila Bonami, "è stata violentata dal fondamentalismo politico che ne ha soppresso gli istinti internazionali più forti". Nutriamo ragionevoli dubbi sul fatto che Argan, obiettivo polemico di Bonami, sia all'origine delle difficoltà odierne. Ma volgiamo per un attimo in domanda la recriminazione. Che cosa si attende, la platea globale, da un artista italiano, e quali sono "gli istinti internazionali più forti"? Emerge, da *Italics*, una prospettiva frammentaria e curiosamente restaurativa, formulata per accenni prudenti; prospettiva all'origine di scelte curatoriali successive, ad esempio nei padiglioni ita-

liani delle due ultime Biennali di Venezia, nel 2009 e nel 2011, tanto più discutibili sotto profili estetici, tecnici e professionali del progetto di Bonami, pure pronti a accoglierne l'appello populista e identitario e rilanciare l'argomento di una "vocazione" profonda dell'arte italiana. "La rimozione forzata, negli anni Settanta, di pittura e religione", biasima Bonami, è "il trauma di una cultura che anziché cercare nella propria specifica intraducibilità l'occasione per diventare universale, ha preferito diventare introversa, finendo per parlare a se stessa". Sul finire degli anni Settanta, con il ritorno alla pittura, si poteva infine sperare "in un recupero innovativo... Ma anziché sviluppare l'idea di un luogo, l'Italia, come fabbrica di genialità internazionale, [si] è ripiegati sulla catastrofica idea del *genius loci*".

Non ha importanza, nel caso specifico, cogliere l'acerba polemica di Bonami con Bonito Oliva, quanto misurare il senso e perfino la paradossale vicinanza di posizioni peraltro aspramente conflittuali sul mercato della curatela. Il curatore di *Italics*, responsabile di istituzioni influenti e disparate, al centro di una densa rete di rapporti internazionali, non dismette la prospettiva in sostanza neofolklorica (o "irrazional-popolare", come lui stesso la definisce) che si consolida tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta. Semplicemente chiede di giocarla con maggiore scaltrezza cosmopolita, malizia negoziale e attitudini brillantemente *glocal*. Non solo Totò, in altre parole: ma pure Dalì. Sullo sfondo della polemica antimodernista corre l'idea, parrebbe un po' alla Brandi, di una fedeltà profonda, "antropologica", della cultura figurativa italiana all'immagine, intesa ambiguamente sia in senso ludico che culturale.

Colpiscono le analogie tra Bonami e Cattelan, l'artista più vicino al curatore. *Italics* ci appare di fatto come una sorta di cristallizzazione curatoriale della *Nona Ora* di Cattelan, scul-

tura in lattice, cera e tessuto raffigurante papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite. Presentata nel 1999 alla Royal Academy di Londra in occasione della mostra *Apocalypse* e battuta due anni dopo da Christie's alla cifra record di 886 mila dollari, la scultura costituisce sotto il profilo commerciale l'inatteso, deflagrante successo di un artista italiano nel contesto del sistema internazionale dell'arte. Dolente e lussuosa al tempo stesso, l'immagine del papa conquista la comunità angloamericana: congiunge ambiguamente liturgia e *glamour* pubblicitario, enigma del martirio e retoriche visuali da set. Può apparire come una professione di fede, come l'autoritratto *en travesti* di un artista impegnato in un difficile negoziato tra Centro e Periferia; oppure, all'opposto, come l'astuta, commerciale dilapidazione in chiave etnografica, sulla piazza metropolitana, di un'identità culturale e religiosa millenaria.

Vogliamo esemplificazioni più brutali della subalternità del mercato italiano dell'arte contemporanea al capitale internazionale, in particolare alla comunità angloamericana? Bene. In corso in questa stessa primavera 2012 nella sede newyorkese della galleria Haunch of Venison, *Afro Burri Fontana*, una mostra che si è proposta di promuovere negli Stati Uniti il modernismo italiano colto nei suoi pretesi apici. Per farlo la curatrice, Elena Geuna, ha curvato in senso gratuitamente adulatorio la storia dell'arte italiana. L'interesse storico degli artisti esposti, apprendiamo, risiede nel loro "intenso scambio interculturale con gli Stati Uniti" – affermazione, questa, del tutto fallace sul piano storiografico e risibile nello scrupolo di correttezza politica. Che nelle opere di Burri, dalle *Muffe* ai *Sacchi* ai *Ferri*, si depositi una caustica riflessione politica sul dopoguerra italiano e sul processo di ricostruzione democratica; o che l'attività di Fontana al tempo dei *Buchi* e *Tagli* sia accompagnata da costanti in-

quietudini sul mutato equilibrio geopolitico e culturale del pianeta: questo sembra non avere interessato Geuna oppure avere costituito motivo di imbarazzo alla sua sbrigativa agenda commerciale. È stato dunque taciuto. Sarebbe stato sconveniente proporre una mostra sulla complessità tutt'altro che pacificata dei rapporti tra Italia e Usa negli anni Cinquanta e Sessanta? Non sappiamo. È tuttavia rilevante osservare che il maggior titolo di Geuna sembra essere costituito dall'amicizia con François Pinault, proprietario di Christie's e dunque della stessa Haunch of Venison. Già nell'organico di Sotheby's Londra, in seguito curatrice di mostre memorabili come la retrospettiva di Pierre & Gilles alla seconda Biennale di Mosca (2007), *Jeff Koons a Versailles* (2008) e *Lucio Fontana: Luce e Colore* [sic] al Palazzo Ducale di Genova (2008), Geuna appare un'esecutrice elettiva quanto discreta dell'attuale disegno di *commodification* del modernismo italiano nel contesto globale.

Nel 1968 Paolini produce un fotocollage dal titolo *Autoritratto*. Malgrado il titolo, l'immagine non mostra il volto dell'artista, piuttosto la comunità amicale e degli affini. Lonzi è raffigurata in primo piano con Fontana e il Doganiere. Scorgiamo Boetti, Festa, Fabro, Consagra. E ancora: Corrado Levi, Anna Piva, Marisa Volpi, Pistoï, Argan, Calvesi. Le distinzioni di ruolo e cerchie professionali, pure presenti, non si sono ancora rivelate distruttive. A distanza di pochi mesi, il dibattito su statuto e ruolo sociale della critica porterà, in Italia, a distaccare *curatorship* e scrittura, organizzazione e interpretazione con argomenti che appaiono retrospettivamente non di rado sommarî o strumentali.

La discussione sull'arte italiana contemporanea privilegia oggi gli anni Sessanta e Settanta. Tralascia in larga parte di indagare i decenni successivi o di esaminare criticamente le più

significative posizioni critiche e curatoriali. Si interpreta l'Arte povera come "arte politica" *tout court*, riconoscendo importanza cruciale (forse eccessiva?) a Pistoletto. Emerge, tra molte semplificazioni, un elemento che consideriamo positivo: per la prima volta dalla stagione dei movimenti (forse addirittura dal dopoguerra) è condivisa la necessità di storiografie costruite "in presenza delle opere" (la citazione è da Longhi). Si presenta dunque l'opportunità di aprire a una filologia tutt'altro che repertoriale, al contrario: politica e immaginativa, praticata nei pressi di studi culturali e sociologia della cultura (di cui appare dispositivo metodologico preliminare), disponibile infine a provarsi sul piano dei processi culturali in divenire.

17.

Cosmopolitismo e diversità culturale

La discussione sulle economie della cultura ha sinora rischiato di produrre una rigida contrapposizione tra sostenitori del pubblico o del privato, storici dell'arte e economisti (semplifico in maniera sbrigativa). A un'analisi più attenta di posizioni e poste in gioco questa contrapposizione non giova o si rivela addirittura fallace. L'alternativa sembra essere un'altra: c'è chi ritiene che la competizione per la cultura debba essere condotta sui mercati globali – sia dunque da interpretarsi in termini di formazione, ricerca, editoria e non sia in linea di principio dissimile da quella dei settori ad alta tecnologia – e chi invece, con riferimento al caso italiano, è interessato a incrementare il turismo in entrata, dunque a migliorare l'offerta sul territorio. La divergenza di punti di vista, così formulata, non appare insanabile. Tuttavia, solo se adottiamo il primo punto di vista siamo indotti a porre forte enfasi sull'innovazione sociale e culturale, dunque sulla riattivazione di quello che chiamiamo "patrimonio".

Dissipiamo subito equivoci. "Se questo globo ha un ombelico", scrive enfaticamente Andrea Carandini in un editoriale apparso nel numero di febbraio 2012 del «Giornale dell'Arte», "[questo ombelico] è l'Italia". La posizione espressa dall'ex Presidente del Consiglio superiore dei beni culturali è al tempo stesso presuntuosa e inefficace. Dovrebbe essere chiaro a tutti che in un mondo molteplice e plurale a nessuno è lecito dirsi sensatamente ombelico di qualcun altro. Perché, sotto quali pun-

ti di vista, a quali condizioni: troppe domande destinate a non ricevere risposta. Un sistema-paese desta interesse, nella prospettiva di una competizione globale tra economie della cultura e della conoscenza, se università, musei, gallerie, cinema, design, musica, letteratura ecc. riescono a situarsi con abilità nel contesto di un'offerta disparata: se si accetta il confronto, in altre parole, non se ci si tira fuori rivendicando un'unicità indimostrabile, da declinare peraltro interamente al passato. Non intendiamo negare una specificità storica e culturale italiana. Dovremo però interrogarci più a fondo nel tentativo di definirla, senza cadere in un nostalgico idealismo: una migliore conoscenza del passato è utile per elaborare strategie volte al futuro.

Vorrei prendere le mosse da una provocazione apparente: considerare cioè il "patrimonio" italiano a partire dal contemporaneo, non dall'Antico, per richiamare l'attenzione su distorsioni o impedimenti interpretativi, su stereotipi e *cliché* correnti a livello internazionale. Che cosa significa "Italia"? Assistiamo a un vigoroso ritorno di interesse per l'arte italiana postbellica, in particolare spazialismo, monocromo e Arte povera. All'attuale fortuna di mercato non corrisponde però una migliore conoscenza di opere, artisti e soprattutto scenari storici o sociali, al contrario: appare chiaro che nell'arte contemporanea italiana si cercano, spesso del tutto impropriamente, dimensioni neofolkloriche e vestigia "pittoresche" di un remoto passato preindustriale. Quali le nostre responsabilità nel sostenere l'equivoco di un'inimitabilità relitta, tale non da destare emulazione ma da prefigurare isolamento?

Contestiamo le metafore impiegate nel discorso corrente. Il "patrimonio" non "giace" a mo' di "giacimento" di terre rare, minerali auriferi o "petrolio". Il patrimonio piuttosto attende l'esecuzione come una partitura musicale. Non amiamo Monte-

verdi per gli spartiti autografi, ma perché ottimi interpreti hanno restituito e restituiscono la sua musica. E così le fondamenta di un tempio, un torso mutilo, un quadro di Alessandro Magasco, l'intera storia dell'arte: attendono interpreti. Vogliamo porre in altro modo la questione? Perché, nel discutere di "eredità culturale", parliamo sempre di "industrie creative" o di "indotto", mai di ricerca? Non è chiaro che l'"eredità culturale", intesa a mo' di insieme di documenti, rischia di restare muta se non è sostenuta da un adeguato esercizio critico e storiografico? La rinuncia a politiche formative adeguate all'"eccellenza" ricevuta in sorte non dovrebbe apparirci per più versi suicida? Adottiamo ancora per un attimo dizionari e piani argomentativi che non sono nostri, e domandiamoci: qual è l'"indotto" di Roberto Longhi, o di Federico Zeri? E quale quello di Pier Paolo Pasolini manierista? Difficile sottovalutare l'importanza diplomatica, per il nostro paese, di storici e scrittori di grande prestigio internazionale. Gli studi di Longhi hanno restituito notorietà a opere e artisti trascurati, avviando feconde stagioni di riscoperta. Non solo: nel consacrare tradizioni locali, "officine" e territori hanno modificato in senso policentrico e "antropologico" la prospettiva dell'indagine stessa e trasformato l'inchiesta attorno a una tradizione culturale in *case study* di rilievo sovranazionale. Mobilitazione civile e scrupolo filologico si sono intrecciati intimamente in Zeri: attribuzioni e "schede", per quanto specialistici, hanno sempre inteso partecipare alla ricostruzione di una vicenda collettiva (un'"epopea", direbbe Emilio Villa) dispersa o depredata. Nel film *La Ricotta* (1963) Pasolini rende omaggio al Pontormo della *Deposizione*: nessun dubbio che, così facendo, contribuisca in misura formidabile alla fortuna internazionale della pala o più in generale di un'ampia parte di storia dell'arte italiana. Chi parla di politiche della cul-

tura dovrebbe sapere che oggi in Italia esiste un'emergenza. Dal 2009 gli investimenti pubblici nel settore "cultura" sono caduti del 17%. Le restrizioni (i detestabili "tagli lineari" tremontiani) non hanno colpito tutti in modo uguale, ma le posizioni *early career* in modo particolare: vale a dire artisti, attori e ricercatori giovani, innovativi, posti al di fuori di reti affiliative o familiari opache e vincolanti.

In *Provincializing Europe* (2000) Dipresh Chakrabarty teorizzava una contemporaneità fratta e parziale, esito di costante negoziato tra culture locali e processi globali: modelli sociali e culturali acquisiscono attrattività se situati nel punto di intersezione tra "nativo" e "cosmopolita", "locale" e "globale". Non tutti abitiamo gli stessi modelli di comportamento sempre e in qualsiasi circostanza, gli stessi codici sociali: il banchiere indiano, affermava Chakrabarty, può praticare il culto degli antenati subito prima o subito dopo avere parlato al cellulare con il suo agente alla Borsa di Londra o Hong Kong, entrando e uscendo, per così dire, dalla contemporaneità neutra, fluida e trasparente del capitale finanziario.

Esiste oggi, a livello globale, una formidabile domanda di diversità storica. Esistono anche sufficienti garanzie che il "patrimonio" italiano sia conosciuto nelle sue peculiarità e amministrato in modo responsabile nell'ambito delle retoriche correnti sulla "valorizzazione"? Le specificità culturali, antropologiche e sociali italiane sono maturate attraverso una storia plurimillennaria scandita da interruzioni e cesure sanguinose, vicissitudini militari, contese civili, nascite e disfacimenti di imperi, mutamenti di costituzione e ordinamenti dello stato, assoggettamenti e ribellioni, estinzione repentina di culture politiche e dizionari, processi di modernizzazione (per considerare il solo Novecento) impetuosi e scarsamente regolati, rovesci economi-

ci e climax improvvisi, cruenti conflitti sociali. A discontinuità di ogni ordine e tipo corrispondono un'acuita fragilità identitaria e un'eredità culturale illustre e quasi ininterrotta, che giunge fino all'oggi e richiede strategie ricognitive e storiografiche adeguate. L'unicità che cerchiamo è forse da rintracciare proprio nell'estrema commistione di paradigmi, lingue e culture, nella frammentarietà e dispersione di voci o documenti; nei caratteri come di palinsesto di un'eredità culturale che appare doversi riscrivere generazione dopo generazione per effetto di eventi storici di formidabile intensità e portata, e che ha equivalenti nelle tradizioni diasporiche piuttosto che in quelle di stati nazionali.

Lasciato a se stesso e amministrato burocraticamente come 'bene culturale', in assenza di valida ricerca storico-artistica e reinterpretazioni o riattivazioni costanti, il 'patrimonio' non solo non ci aiuta a farci meglio conoscere e apprezzare, ma finisce per consolidare fraintendimenti 'etnografici' anche nell'ambito che più potrebbe guadagnare al paese crediti di innovazione sociale e culturale, quello contemporaneo. Vale in generale questo: la grande filologia storico-artistica è sempre una filologia comparata, che lo si affermi o meno. Avvicina e interpreta le opere in una prospettiva ampia e cosmopolita, fosse pure per negarla, come momenti di faglia, ambiti di negoziato (amoroso o conflittuale) tra tradizioni e ambiti linguistici diversi, per cogliere magari e tratteggiare più acutamente l'elemento differenziale. L'interpretazione storico-artistica toglie (nel senso che redime) le vestigia del passato dalla mortificante separazione cui sono altrimenti destinate. La prospettiva del "bene culturale" è invece antistorica: repertorizzazione e conservazione materiale della singola opera o frammento di opera acquiscono priorità sul ripristino delle connessioni storiche. Le vestigia restano vestigia.

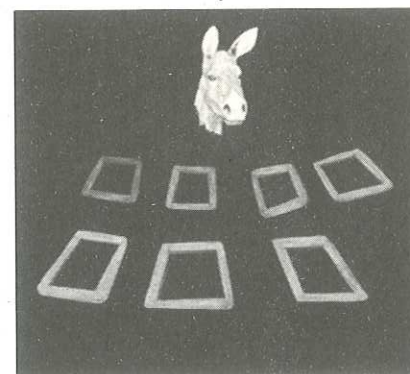
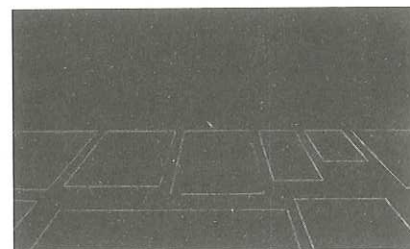
Possiamo scegliere tra opposti futuri comunitari. Ai sostenitori del turismo come prima industria nazionale obiettiamo che non è chiaro quali professionalità, quale "innovazione", quale crescita economica e civile sia ragionevole attendersi da un'attività domestica, una rendita. Dovremmo evitare in ogni modo di chiuderci da soli nella riserva etnografica dell'"indotto": il tema della sovranità linguistica, culturale e storiografica si intreccia a elementari diritti di cittadinanza planetaria di cui potremmo a breve risultare sprovvisti.

18.

Quadri in viaggio. Paolini, Clemente, Kubrick. A mo' di appendice e breve omaggio

Dal semplice confronto (ripristinato) tra due o più opere ricaviamo molte cose.

E quindi: Giulio Paolini, *Nove quadri datati dal 1969 al 1971 visti in prospettiva* (1972); Francesco Clemente, *Senza titolo* (1978).



Giulio Paolini, *Nove quadri datati dal 1969 al 1971 visti in prospettiva*, 1972, coll. priv.

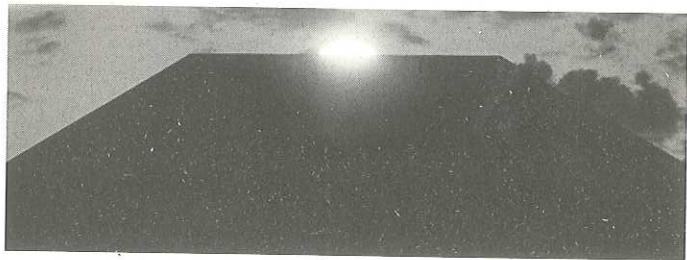
Francesco Clemente, *Senza titolo*, 1978, coll. priv.

Questo confronto ci dice:

1. che Paolini, la cui opera Clemente omaggia e parodia al tempo stesso, conduce il ritorno alla pittura dei secondi anni Settanta;
2. che il motivo del quadro nel quadro, cioè della pittura per la pittura (o dell'arte per l'arte), matissiano in origine, si colloca nell'alveo poveristico e concettuale della "tautologia";
3. che alla forbitezza (di Paolini) la generazione più giovane (Clemente) preferisce la corporalità; alla perfezione neopurista del disegno geometrico a puro contorno l'aberrazione (dell'asino: indomito, ben sessuato, ragliante).

Introduciamo adesso un secondo confronto: quello tra il già citato *Nove quadri datati dal 1969 al 1971 visti in prospettiva* e il fotogramma di *2001. Odissea nello spazio* (1968) di Stanley Kubrick in cui il monolite nero, lucente e dalla semplice foggia minimalista, anch'esso in prospettiva, riceve la prima luce dell'alba.

Il fotogramma kubrickiano costituisce verosimilmente spunto. In Paolini l'oggetto-quadro si sostituisce immaginativamente al monolite, assorbe al suo interno la narrazione di fantascienza e diviene l'enigmatico poliedro che esaudisce il desiderio, conferisce sovranità e dà viaggio. Pegno di incorruttibilità, è messaggero di mondi compiuti e distanti. *Joie de vivre*.



Stanley Kubrick, *2001. Odissea nello spazio*, 1968, fotogramma © Warner Bros.

Indice dei nomi

- Antiform*, 32, 65
 Adorno, Theodor W., 161
 Arbasino, Alberto, 94, 153, 154
 Arcangeli, Francesco, 46, 153, 189
 Argan, Giulio Carlo, 64, 66, 104, 109, 135-141, 144, 146, 155, 159, 169, 184, 185, 201, 204
 Arnold, David, 5
 Armleder, John, 52 ill.
 Art Basel, 52 ill.
 Artaud, Antony, 133, 162
 Arte povera, 29, 52, 65, 69, 108, 111, 113, 132, 152, 155-157, 161, 162, 164, 167-169
 Avale, D'Arco Silvio, 160, 161, 164
Azimuth, 15, 29, 39, 40
- Babitz, Eva, 74
 Bacon, Francis, 98, 190
 Balestrini, Nanni, 162
 Balla, Giacomo, 169, 185
 Bandini, Mirella, 15, 48, 58, 64, 98
 Banti, Anna, 154, 183, 194
 Barilli, Renato, 160, 163
 Barocchi, Paola, 126
 Basualdo, Carlos, 80
 Battisti, Eugenio, 153
 Baudelaire, Charles, 160
 Baudrillard, Jean, 15
Bauhaus, 35, 42, 43, 132, 135
 Baxandall, Michael, 38
 Beato Angelico, 113
 Beeren, Wim, 65
 Belli, Carlo, 109
- Bellini, Andrea, 117
 Bellini, Giovanni, 89
 Benedict, Ruth, 6, 193
 Benjamin, Walter, 72
 Beuys, Joseph, 48, 118, 199, 151, 163, 174
 Bhabha, Homi K., 5
 Biagini, Enza, 154
Biennale (Mosca), 204
Biennale (Venezia), 70, 137, 160, 167, 179, 184, 190, 202
 Bobbio, Norberto, 140
 Boccia, Maria Luisa, 145
 Boccioni, Umberto, 40, 54, 55, 56, 62, 64
 Boetti, Alighiero, 9, 10, 10 ill., 12, 15, 29, 31 ill., 64, 72, 74, 96, 104, 111, 174, 203
 Bois, Yve-Alain, 21
 Boettger, Suzan, 40
 Bonami, Francesco, 52, 59, 201
 Bonito Oliva, Achille, 59, 118, 141, 173-176, 202
 Bottai, Giuseppe, 139
 Brancusi, Constantin, 11, 117
 Brandi, Cesare, 24, 133, 139, 153, 165, 202
 Bravo, Anna, 5, 38, 200
 Brecht, Bertold, 149
 Brecht, George, 130
 Breuer, Marcel, 135
 Buonarroti, Michelangelo, 23 ill.
 Burri, Alberto, 24, 130, 132, 133, 149, 203
- Cage, John, 128, 130
 Calvesi, Maurizio, 8, 62, 64-67, 104, 137, 154, 157-160, 167, 184, 204

- Calvino, Italo, 15, 106
 Caramel, Luciano, 144, 145
 Carandini, Andrea, 207
 Carrà, Carlo, 19, 56, 62
 Casorati, Felice, 76
 Castellani, Enrico, 25, 26 ill., 39, 40, 117, 151, 190
 Castelli, Leo, 65, 69, 70, 156
 Cattelan, Maurizio, 52 ill., 56, 57 ill., 58-61, 60 ill., 131, 177-180, 178 ill., 198, 202
 Celant, Germano, 7, 13, 19, 48, 58, 69, 70, 94, 100, 110, 122, 141, 143-160, 184, 194, 197, 199
 Ceronetti, Guido, 145
 Cézanne, Paul, 35
 Chakrabarty, Dipesh, 5, 210
 Chaturvedi, Vinayak, 5
 Cherubini, Laura, 117
 Chevrier, Jean-François, 80
Christie's, 177, 203
 Christov-Bakargiev, Carolyn, 8, 61, 63, 156, 157
 Clemente, Francesco, 213-214, 213 ill.
 Clifford, James, 11
 Cohen Solal, Annie, 158
Comunità, 136
Conceptual Art, Arte povera, Land Art, 122, 143
 Consagra, Pietro, 99, 104, 110, 193-196, 203
 Conte, Lara, 106, 133, 144
 Contessi, Gianni, 160, 164
 Corot, Jean-Baptiste Camille, 35, 37 ill.
 Cortellesa, Andrea, 162, 175
 Courbet, Gustave, 44 ill.
 Cremona, Italo, 164
 Crispolti, Enrico, 98
 Croce, Benedetto, 162
 Cucchi, Enzo, 54, 56, 134
 Cullinan, Nicolas, 8, 19, 55
 Cunningham, Merce, 132
 Cuoghi, Roberto, 131
 Dalí, Salvador, 15, 117, 119, 120, 124, 125 ill., 174, 179, 180, 181 ill., 202
 David, Jacques-Louis, 113
 Debord, Guy, 15
 Degas, Edgar, 74
 De Chirico, Giorgio, 15, 62, 92, 117, 120, 167
 De Carlo, Massimo, 52, 52 ill., 55
 De Dominicis, Gino, 12, 22, 23 ill., 39, 117-134, 121 ill., 123 ill., 127 ill., 173, 179, 179 ill., 197
De Nieubourg, Galleria, 99
 De Wilde, Edy, 65
 Dine, Jim, 130
 Disch, Maddalena, 109, 145
Documenta, 151
Domus, 157, 163
 Duchamp, Marcel, 74, 75 ill., 76, 147, 149, 150 ill., 151, 185
 Duveen, Joseph, 156
 Eco, Umberto, 15, 38, 45
 Elderfield, John, 108
 Euripide, 92
 Fabro, Luciano, 6, 9, 22, 25, 25 ill., 39, 49, 104, 152, 183, 190, 194, 196, 203
 Fagiolo Dell'Arco, Maurizio, 167
 Fagone, Vittorio, 144, 145
 Fautrier, Jean, 45, 46
 Festa, Tano, 104, 203
FIAT, 136
Flash Art, 48, 117
Fluxus, 133, 151
 Fontana, Lucio, 12, 15, 17, 18 ill., 21, 22, 29, 32, 34, 62, 63 ill., 98, 104, 109, 115, 117, 137, 161, 167, 173, 183, 189, 190, 203
 Fortini, Franco, 163
 Fossati, Paolo, 8, 17, 98, 141, 145, 157, 195, 160-171, 184, 185, 196
 Fréart de Chantelou, Paul, 103

- Funi, Achille, 165
Fuoco, immagine, acqua, terra, 158
 Fux, Johann Joseph, 91
 Gallizio, Pinot, 29, 48
 Gandini, Manuela, 67
 Gastini, Marco, 163
 Gentile, Giovanni, 140
 Geuna, Elena, 203
 Gianelli, Ida, 157
 Gilardi, Piero, 29, 46-50, 110, 141, 167
 Gilman, Claire, 7, 13, 96
 Gioni, Massimiliano, 52, 198
 Giovanni Paolo II, 177, 180, 203
 Gobetti, Piero, 135, 162
 Grazioli, Elio, 39
 Greenberg, Clement, 147
 Griffa, Giorgio, 163
 Grottesi, Marcello, 131
Gruppe Zero, 138
Gruppo N, 138
Gruppo T, 138
 Guercio, Gabriele, 13, 55, 124
 Guha, Ranajit, 5
 Guttuso, Renato, 109
 Haacke, Hans, 13, 14 ill., 120, 122, 123 ill.
 Händel, Georg Friedrich, 130
 Haydn, Franz Joseph, 130
Haunch of Venison, 203
 Johns, Jaspers, 10, 11, 46, 62, 70, 72, 78, 120, 130, 131, 146, 147, 147 ill., 149, 150 ill., 151, 190
 Kaltenbach, Stephen, 12, 12 ill.
 Kawara, On, 11, 12, 15
 Klee, Paul, 35, 36 ill., 43, 91, 93 ill.
 Klein, Yves, 12, 15, 32, 34, 39, 40, 102 ill., 117, 120, 121 ill., 122, 124
 Kohlmeyer, Agnes, 134
 Koons, Jeff, 203
 Kosuth, Joseph, 72, 73 ill., 74, 76
 Kounellis, Jannis, 13, 24, 39, 56, 57 ill., 61-64, 66-67, 120, 194
 Krauss, Rosalind, 21
 Kubrick, Stanley, 214, 214 ill.
 Kultermann, Ugo, 40
 Iamurri, Laura, 146, 164
Informale, 136
Italics, 201
Land Art, 32
La Salita, Galleria, 94
L'Attico, Galleria, 61, 158
 Lee Byars, James, 118
 Levi, Corrado, 104, 204
Life, 85, 128
 Longhi, Roberto, 7, 92, 106, 107, 126, 140, 152-154, 164, 165, 167, 169, 183, 189, 194, 205, 209
 Lonzi, Carla, 6, 8, 17, 21, 24, 25, 27, 29, 38, 94, 98, 100, 104, 106, 107
 Lotto, Lorenzo, 113
 Lumley, Robert, 61
L'Unità, 160
 Maenz, Paul, 40
 Malevic, Kasimir, 165
 Man Ray (pseudonimo di Emmanuel Rudnitzky), 92
 Mannucci, Edgardo, 118
 Manzoni, Piero, 10, 21, 22, 23 ill., 29, 30 ill., 38-46, 47 ill., 72, 96, 117, 151
marcatrè, 120, 124, 149, 155, 189, 190
 Marinetti, Filippo Tommaso, 17, 64
 Mastrantonio, Luca, 59
 Matisse, Henri, 62, 94, 108
 Mattiolo, Anna, 13, 56
 Mendini, Alessandro, 59
 Meneguzzo, Marco, 29
 Merz, Mario, 20 ill., 58
 Monet, Claude, 147
 Montale, Eugenio, 133, 165, 179
 Morandi, Giorgio, 96

- Mulas, Ugo, 9 ill.
 Mundici, Maria Cristina, 98
 Mussolini, Benito, 135
- NAC*, 48, 107, 108, 143, 145, 152, 153, 155, 164
 Namuth, Hans, 85, 86 ill.
 Nannucci, Maurizio, 163
 Natali, Augusto, 144, 145, 152, 154
 Negri, Antonio, 8
New Dada, 9, 21, 29, 32, 67, 80, 83, 94, 96, 133, 137, 149, 151, 158, 161, 169, 190
New York Times, 118
 Nigro, Mario, 169, 184-187
Nine at Leo Castelli, 65
Notizie, Galleria, 164, 169, 191
- October*, 7, 8, 199
 Oldenburg, Claes, 48, 49, 130, 138
 Olivetti, Adriano, 135, 136
One Room Hotel Kabul, 111
Op Art, 138, 140, 161, 164, 167
Op loesse Scroeven, 65
 Origene, 189
Origine, 118
- Panzeri, Miriam, 160, 161, 164
 Paolini, Giulio, 25, 27, 39, 89-111, 90 ill., 91 ill., 95 ill., 101 ill., 105 ill. 113-115, 114 ill., 117, 143, 152, 164, 173, 174, 183, 190, 203, 213-214, 213 ill.
 Parmiggiani, Claudio, 15, 16 ill., 39, 163
 Pascali, Pino, 11, 11 ill., 13, 22, 27, 39, 49, 62, 67, 96, 110, 124, 132, 158, 159, 194
 Pasolini, Pier Paolo, 59, 94, 137, 209
 Penone, Giuseppe, 12, 12 ill.
 Perrone, Diego, 55, 55 ill., 56
 Piacentino, Gianni, 96, 110
 Picasso, Pablo, 17, 19 ill., 106, 117, 180
- Pierre & Gilles, 203
 Pinault, François, 203
 Pisani, Vettor, 117, 173, 174
 Pisto, Luciano, 24, 98, 104, 109, 173, 189, 204
 Pistoletto, Michelangelo, 13, 14 ill., 69-81, 71 ill., 73 ill., 79 ill., 83-87, 84 ill., 96, 97 ill., 141, 197, 205
 Piva, Anna, 104, 204
 Pivi, Paola, 51, 51 ill., 52 ill., 53 ill., 54, 56
 Pollock, Jackson, 85, 185, 186
 Pontormo, Jacopo da, 186
Pop Art, 49, 66, 80, 83, 130, 137, 149, 158, 161, 167, 169, 190
 Poussin, Nicolas, 103, 113, 174
 Pratesi, Ludovico, 108
 Pratt, Mary Louise, 15
- Quindici*, 162
- Raffa, Piero, 144, 145, 152, 154
 Ragghianti, Carlo Ludovico, 145, 153, 154, 184
 Rauschenberg, Robert, 11, 12, 32, 33 ill., 34, 40, 41 ill., 70, 76, 77 ill., 78, 99, 126, 128, 129 ill., 130, 131, 133, 137, 190
 Reinhardt, Ad, 164
 Risso, Erminio, 149
 Roberto, Maria Teresa, 98
 Rosa, Paolo, 133
 Rosenquist, James, 130
 Rousseau, Henri, il Doganiere, 104, 106, 107, 185, 203
 Russoli, Franco, 92
- Said, Edward W., 7
 Salomon, Alan, 69
 Sanguineti, Edoardo, 8, 80, 149, 162, 175, 190
 Sanzio, Raffaello, 27, 113, 174
 Scarpitta, Salvatore, 22

- Schifano, Mario, 10, 62, 65-67, 68 ill., 96, 158, 159
 Schlegel, Friedrich, 34
 Sedlmayr, Hans, 145
 Serra, Richard, 61
 Sironi, Mario, 24, 167
 Smith, Roberta, 118, 119
 Smithson, Robert, 15, 16 ill.
 Soffici, Ardengo, 153
 Solomon, Alan, 69
 Sonnabend, Ileana, 48, 67, 78
 Sontag, Susan, 117, 126, 144, 146-149, 153, 154
Sotheby's, 203
 Sperone, Gian Enzo, 156
 Spivak, Gayatri Chakravorty, 5
 Steiner, Albe, 165
 Stingel, Rudolf, 52 ill.
Supremes, 147
 Szeemann, Harald, 65
- Tagliaferri, Aldo, 118
 Taylor, Paul, 132
 Teresa di Lisieux, 183
 Testori, Giovanni, 92, 94, 153
 Tobey, Mark, 185, 186
 Tomassoni, Italo, 144, 145
 Tomkins, Calvin, 132
 Trimarco, Angelo, 163
- Trini, Tommaso, 8, 141, 144, 145, 153, 163, 184
Triple Candie, 198
The Popular Image, 130
Toselli, Galleria, 137
Transavanguardia, 54, 69, 131, 175, 199
 Turcato, Giulio, 81 ill.
 Twombly, Cy, 22, 98, 183
- Vallotton, Félix, 75 ill., 76
 Venturi, Lionello, 66, 135, 153, 158
 Vermeer, Johannes, 113
 Vertone, Saverio, 104
 Vettese, Angela, 46, 48
 Vigo, Nanda, 45
 Villa, Emilio, 8, 117, 118, 153, 209
 Vincitorio, Francesco, 124, 143, 161
 Virno, Paolo, 8
 Volpi, Marisa, 99, 104, 144, 145, 153, 164, 189, 204
 Vollard, Ambroise, 156
- Warhol, Andy, 11, 130
 Wasser, Julian, 75 ill.
 Wesselmann, Tom, 130
When Attitudes Become Form, 65
- Zeri, Federico, 209
 Zolla, Elémire, 145

Indice

	<i>pag.</i>
<i>Introduzione. Arte italiana postbellica: un case study? . .</i>	5
1. Isole, rotoli, <i>promenades</i> . Temi geografici o di viaggio e “vedute” nell’arte italiana tra Sessanta e Settanta . .	29
2. Cavalli e altri erbivori. Perorazioni moderniste e controversie identitarie	51
3. Michelangelo Pistoletto. Storie di sedie e cortei	69
4. Intermezzo 1. Michelangelo Pistoletto, “Vetrina” (1965-1966)	83
5. Gradus ad Parnassum. Giulio Paolini, Autoritratto, 1969	89
6. Intermezzo 2. Giulio Paolini e un omaggio raffaellesco a Lucio Fontana: <i>Raphael Urbinas MDIHH</i> (1969)	113
7. Pattini a rotelle. Gino De Dominicis laicizzato	117
8. Giulio Carlo Argan. Storia dell’arte e etnografia della “mutazione”	135
9. Germano Celant, “Per una critica acritica”. Inchiesta sulla critica d’arte in Italia, <i>Nac</i> 1970-1971	143
10. Paolo Fossati. Critica d’arte, editoria e politica culturale	167
11. ABO e l’ideologia del traditore	173
12. Intermezzo 3. Maurizio Cattelan, <i>La Nona Ora</i> (1999)	177

13. Storiografia e "crudeltà". Microsaggio su Carla Lonzi	183
14. Qualcosa come una posizione manierista.....	189
15. Carla Lonzi, <i>Vai pure</i> (1980).....	193
16. Inchiesta sull'arte italiana contemporanea. Critica, storiografia, collezionismo.....	197
17. Cosmopolitismo e diversità culturale.....	207
18. Quadri in viaggio. Paolini, Clemente, Kubrick. A mo' di appendice e breve omaggio.....	213
<i>Indice dei nomi</i>	215

Volumi presenti in questa collana:

1. **François Fédier**
L'arte
Aristotele, Cézanne, Matisse. Il pensiero in pittura
2. **Rocco Ronchi**
Il pensiero bastardo
Figurazione dell'invisibile e comunicazione indiretta
3. **Friedrich-Wilhelm von Herrmann**
La filosofia dell'arte di Martin Heidegger
Un'interpretazione sistematica del saggio
L'origine dell'opera d'arte
4. **Carlos Martí Arís**
Silenzi eloquenti
Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza
5. **Meyer Schapiro**
Tra Einstein e Picasso
Spazio-tempo, Cubismo, Futurismo
6. **Gillo Dorfles**
Discorso tecnico delle arti
7. **Fernando Espuelas**
Il vuoto
Riflessioni sullo spazio in architettura
8. **Carlos Martí Arís**
La cénitina e l'arco
Pensiero, teoria e progetto in architettura
9. **Nicola Emery**
L'architettura difficile
Filosofia del costruire
10. **Günter Seubold**
Il chiarore del nulla
Modi, forme e spirito dell'arte giapponese
11. **Fulvio Carmagnola**
Abbagliati e confusi
Una discussione sull'etica delle immagini

12. **Eduardo Chillida**
Lo spazio e il limite
Scritti e conversazioni sull'arte
13. **Nicola Emery**
Distruzione e progetto
L'architettura promessa
14. **Gillermo Zuaznabar**
Lo spazio nella forma
La scultura di Oteiza e l'estetica basca
15. **Elena Granata, Carolina Pacchi**
La macchina del tempo
Leggere la città europea contemporanea
16. **Dina Nencini**
La Piazza
Ragioni e significati nell'architettura italiana