

Appunti da una Stagione di Esposizioni Italiane

Alessandro Del Puppo

È noto ai più che di “arte fascista” si può parlare non più di quanto sia lecito definire “arte giolittiana” quella espressa da Bistolfi, Sartorio e Tito, ovvero – per arrivare ai giorni nostri – di quanto sarà possibile riunificare, ora che il ventennale è ormai prossimo e non potremo esentarci dalle celebrazioni, la Transavanguardia o i Nuovi-nuovi sotto il titolo di “arte craxiana”.

Non è da credere, insomma, che sia buon gioco agitare l’etichetta dell’ “arte di regime”. Ma a giudizio di quanti in nome di essa, e soprattutto della buona pittura, giungessero alla condanna del Carrà muralista – poniamo – del Ferrazzi o di Achille Funi, giusto per limitarsi a nomi ancora spendibili, non ci sarà da opporsi che debolmente.

Un’arte fascista non c’è mai stata. È esistita, certo, un’arte di quegli anni, sospesa fra un’adesione sincera o strumentale al programma dei tempi nuovi, innato conformismo e un più raro quanto discreto mettersi in parte.

Le resultanze dell’inchiesta di “Critica fascista” nel 1926 prospettavano un panorama simile. Né per questo si rinunciò a sussumere i pittori sotto la categoria generale delle corporazioni. Ne derivò, com’è noto, una struttura burocratica e un ordine gerarchico estrinsecato in una serie di esposizioni che fra 1927 e 1940 si proposero agli artisti, alla nazione, al Duce: le mostre sindacali. Se ne parla, poiché si è di recente mossa fra Trieste e Trento una mostra che, dietro il titolo perentorio di *Arte e Stato*, allinea una parata di centocinquanta fra dipinti e sculture, già al loro tempo offerti al pubblico delle Sindacali. Non si tratta, hanno avvertito i curatori, di un risarcimento fuori tempo massimo da attribuire a eventi in qualche modo compartecipi a una storia già condannata; né di un criterio di revisionismo critico o, peggio ancora, di mercato. Certo, vi è dietro la sigla delle Sindacali tutto un patrimonio di autori, opere, testimonianze, che sono state rimosse. Quella storia attende un recupero e una discussione. Così, il gruppo di giovani studiosi coordinati da Enrico Crispolti si sono adoperati al sondaggio, alla ricognizione, al riallestimento. È un primo censimento per stabilire

lo stato della questione. Di qui, sortiranno le discussioni più propriamente di ordine storico-artistico, senza i vizi di una condanna rabbiosamente sommaria e con l’ausilio, stavolta, di un prezioso apparato documentario redatto con paziente acribia (il catalogo è stato edito da Skira, 1997).

Per arrivare ora direttamente alla questione, la domanda posta allora, e che è bene ripetere oggi, è la seguente. Come passare dall’organizzazione degli artisti alla formulazione dei linguaggi? Esiste una transitività tra strutture della mediazione e codici espressivi? Ovvero: l’organizzazione può avere un correlato stilistico e tematico o si tratta di binari autonomi e divergenti, non destinati a confluire? Che l’ordine gerarchico non fosse prontamente convertibile in *stile*, parola magica dell’epoca, era un problema emerso con chiarezza sin dalla succitata inchiesta del 1926. Un linguaggio non si esaurisce né si compie all’interno dell’organizzazione sindacale. Il problema non era nuovo. Era sorto già prima della guerra nell’ambito delle cosiddette avanguardie. Proletarizzazione del genio, per usare il conio di Marinetti, cioè apertura indiscriminata anche alle velleità le meno controllate, ovvero moralità di un fare artistico proprio, individuale e consapevole? È su questo dilemma che si assiste al tramonto delle poetiche di gruppo: è di questo che dovrà tener conto ogni organizzatore di “gruppo”, allorché nel presentare i propri sodali, vorrà limitare al minimo le precisazioni di poetica. Si pensi, per questo, all’esemplare genericità del Novecento sarfattiano.

Corporativismo, sindacalismo, intervengono con rara intempestività a infrangere una tendenza ben consolidata che non attribuisce al gruppo un’importanza che meramente rappresentativa, laddove le singole risoluzioni di poetica sono faccenda strettamente individuale. Si ragiona per modelli; solo essi sono importabili o esportabili; non esiste una confrontabilità della singola esperienza artistica, né una sua trasmissibilità. Almeno, non è di questo che si deve occupare il gruppo, ma di questioni più concrete: spazi, commissioni, vendite, esposizioni. La vicenda di “Valori Plastici”, che annovera artisti operosi durante gli anni qui in esame, insegna anche questo. E una disciplina abituata a ragionare per movimenti, etichette e gruppi non sarebbe la più indicata a chiarire un tale fenomeno.

Ben presto, dunque, il sindacalismo artistico diventa sinonimo di estensione indiscriminata, di recinto entro cui vengono tollerati linguaggi tendenze orientamenti i più diversi, spesso di inevitabile scadimento qualitativo.

Come procedere oggi alla selezione? Privilegiare le poche opere di una qualche qualità pittorica, ovvero i nomi ancora acerbi destinati a buon avvenire? Oppure, eseguire una campionatura capillare, estensiva, rispettosa del criterio *ab origine* di tolleranza benevola e anche un po' sfacciata? Nel primo caso, si perderebbe in completezza per guadagnare quel po' di qualità de dipingere che vi fu espressa. Nel secondo caso, si dissolverebbe questa qualità nel caos delle partecipazioni eclettiche e della buona volontà dei molti: il che, di solito, è insufficiente anche per una esposizione ottimisticamente revisionista (certo, dopo operazioni come *Anni Venti* o *Anni Trenta*, impiantate una quindicina d'anni orsono, o ancora la recente mostra parigina dal titolo omonimo non ci sorprenderemmo più di nulla). Così si giunge alle scelte proposte. Varrà dunque una doppia recensione, di stili e di generi.

Dissolto dopo il 1914 il gusto internazionale presentato a Venezia – come altrove, nel circuito delle grandi esposizioni europee – si assiste a un orizzonte frammentario e differenziato, dove il *survival* coesiste con il *revival*, e dove le varie forme del recupero delle tradizioni stanno fianco a fianco. È tutto un embriacare di codici, che l'ordine romano, nell'idea apodittica che gli è propria tollera senza rinunciare a stabilire una normativa. Rispetto alle resultanze di quanto via via posto sotto il titolo di arte fascista, qual è la situazione veneta che si è studiata? Si deve parlare necessariamente di eclettismo e commistione.

Le vedute urbane parigine (quelle di Enrico Fonda) si affiancano al paesismo più scolasticamente novecentesco, modellato su variante di un *cézannismo* ormai del tutto accademico. L'inquietudine metafisica della *Città deserta* di Carlo Sbisà è giustamente posta dinanzi al busto, altrettanto citazionista di Ruggero Rovani e ben si affiancherebbe, per un capitolo sulla fortuna – e sul travisamento – dei primitivi a fianco de *Le donne dei marinai*, un neoquattrocentismo 1935 di Carlo Bonacina; mentre le accensioni in stile nuova oggettività di Vero Pilon e Mario Lannes, tra

nervosismi femminili e nitori di paesaggi urbani, offrono sufficiente materiale per riflettere sulla genesi di quanti poi rubricati come eccentrici, per fare un nome Luigi Spazzapan. Giannino Marchig, in temporanea vacanza dal novecento più nitido e scenografico, restituisce nel 1929 un *Mattino* soffuso di tonalità di carni fredde, ma ben attento al tepore cromatico dei tessuti. Le persistenze simboliste proseguono indenni in forma di cartoline liberty, col fondo oro del secessionismo, e in attesa della naturale estinzione: i nomi, sono quelli di Luigi Bonazza ed Edgardo Sambo.

Così, un primo dato si impone: quello della generale rinuncia nel Triveneto a collocarsi entro le grandi polarità che paiono contendere il primato dell'arte ("Novecento", antinovecento; "Strapaese" e "Stracittà", eccetera).

Lasciamo da parte Nello Voltolina e Giovanni Korompay, "futuristi" come si poteva esserlo nel 1933. Solo l'indiscriminata rivalutazione mercantile potrebbe riuscire a dar nobiltà di immagine, ormai a quei tentativi – è il caso di Di Bosso –, ahimé riusciti, di sposare una tardiva, emulativa foga modernista con la stucchevolezza delle convezioni: di generi e di stili. Manca quasi del tutto la dimensione della ruralità toscana strapaesana e dell'esemplarità lavorativa di Sironi; anche la modernità urbana del Novecento milanese sta in disparte. Il paesaggio mantiene come può la lunga tradizione veneziana vivificata dagli apporti recenti, in una lettura sinottica e comparata di ottocento francese e tonalismo veneto.

Quella rappresentata da queste sindacali è davvero una *lost generation*, che non riesce ad esprimere personalità compiute ma solo persistenze di fenomeni innovativi ben precedenti (per quest'area veneta, il rinvio è agli artisti di Cà Pesaro) ovvero anticipazioni, alcune davvero luminose, degli scenari futuri.

È significativo infatti che nelle opere dei più giovani sia un recupero di certi ispessimenti cromatici, più che il facile lirismo delle trasparenze e delle velature (lasciando in margine esperienze personali come il neofiammingo "magico-realista" di Astolfo de Maria). Una pittura coprente e pastosa, quella che si trova nel *Rabesco* di Santomaso (1940) e nella *Figura* 1941 di Vedova, che permette di gettare un ponte fino al Fronte Nuovo delle Arti, gruppo che si presenta a Venezia nel 1946 proprio

raccogliendo certi insegnamenti di quella ormai lontana stagione veneziana.

Una verifica, per quanto succinta, di questa continuità è offerta dalla esposizione dedicata appunto al *Fronte Nuovo delle Arti* (Vicenza, Basilica Palladiana, 1997, a cura di L. M. Barbero).

Nell'estate 1945 circolava tra i pittori veneziani l'album di Renato Guttuso "Gott Mit Uns" e i disegni di Birolli sulla guerra. Proprio da Birolli nacque la proposta di un sodalizio di pittori. Raccolta dal critico veneziano Giuseppe Marchiori, l'idea venne discussa durante l'estate del 1946; nell'ottobre dell'anno seguente prese la forma di manifesto. Il gruppo riuscì a operare per quattro anni, sciogliendosi poco prima della Biennale veneziana del 1950.

La dichiarazione fu firmata da Renato Birolli, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Alberto Viani e Bruno Cassinari; a essa aderirono Renato Guttuso, e Leoncillo Leonardi. Erano stati contattati anche alcuni di quelli che ormai erano dei giovani maestri: Mario Mafai e Corrado Cagli. Carlo Levi ritirò la propria adesione. Da un punto di vista geografico, le capitali italiane dell'arte erano tutte rappresentate: Milano, Roma, Venezia.

Guttuso suggerì il titolo esplicitamente politico di "Fronte Nuovo", che andò a sovrapporsi alla prima denominazione di "Nuova Secessione Artistica Italiana". Il gruppo debuttò alla Galleria della Spiga a Milano, nel giugno 1947: raccolse un sincero insuccesso. Birolli e Morlotti, partiti per Parigi nel gennaio 1947, non poterono inviare le opere più recenti; Cassinari, timoroso di compromettere il proprio nome sulla piazza di Milano, diede subito le dimissioni. Al suo posto, Guttuso precettò i pittori Corpora e Turcato e gli scultori Fazzini e Franchina.

Nonostante un catalogo che allineava firme tra le più prestigiose di quel tempo (oltre a Marchiori, Giulio Carlo Argan, Lionello Venturi, Mario De Micheli, Alberto Moravia, Marco Valsecchi, Corrado Maltese, Sergio Bettini) le polemiche sulla stampa, spesso dai toni inferociti e ultimativi, non mancarono.

La prova in appello venne con la Biennale del 1948. Fu questa un'edizione storica, non solo per essere stata la prima dell'Italia repubblicana uscita dalla guerra, ma per la straordinaria e irripetuta

riunione degli storici e dei critici che la organizzarono.

Le due sale allestite dal Fronte Nuovo guadagnarono in effetti questa volta un riconoscimento europeo. Il lavoro di Birolli e di Morlotti a Parigi contribuì a orientare verso una differente opzione di realtà, più mediata dal procedimento costruttivo dell'immagine e dalla sperimentazione formale, spesso testimoniata nella presentazione di intere serie di opere, con varianti e riprese.

"Il fatto artistico più importante del dopoguerra, in Italia", scriverà poi Marchiori. Difficile ammettere oggi questa conclusione, in particolare da parte di quanti, non italiani, pongono legittimamente la priorità dell'innovazione dell'arte italiana del secondo dopoguerra nei nomi di Burri e Fontana. Ma è chiaro che, dinanzi alle ricerche di questi artisti, fondate sullo scioglimento di ogni persistenza di tradizione novecentesca, un osservatore con maggiore attenzione alle vicende storico-artistiche e politiche dell'Italia era disposto ad ammettere la maggiore importanza di un sodalizio come il Fronte Nuovo. Poiché, nelle intenzioni dei promotori come nelle precisazioni dei critici, esso intendeva agire sia da forza propulsiva per rompere l'isolamento del "nazionalismo provincialistico" che, in parallelo, alla corretta valutazione delle vicende artistiche sino a quel punto succedutesi. In una condanna dove le mozioni di ordine ideologico e morale non potevano facilmente distaccarsi da quelle propriamente artistiche, l'intera vicenda del "Novecento" era in blocco spedita dinanzi al tribunale della storia e della ragione. E nell'accezione del termine "Novecento", sia inteso, venivano compresi non solo i nomi scontati d'un Sironi, di Oppi, Funi, ma anche di Carrà e Morandi, ad esempio, ormai visti come custodi di un formalismo colpevolmente estraniatosi dal rapporto reale e concreto con la realtà.

Il Fronte fu il tentativo di avviare un moto verso l'Europa: "Si deve più rettamente parlare di una tendenza a immettere nella propria storia i dati del cubismo o dell'espressionismo o della straordinaria vicenda picassiana". Dunque, una "ribellione all'eredità figurativa, nel nome di una rivoluzionaria *invenzione di forme*". Quella stessa esigenza, osserva Marchiori, tradita dalla generazione del Novecento.

Il recupero dell'esperienza europea, in un orizzonte che dagli impressionisti a Van Gogh ed Ensor muoveva verso Soutine, Rouault, Picasso, era

reso possibile dall'opera di resistenza culturale promossa per tutti gli anni trenta da Edoardo Persico, che tra Torino e Milano aveva creato un ampio sodalizio di artisti e intellettuali, operosi in un esercizio di libertà civile e culturale: è il raggruppamento del gruppo di "Corrente" (la rivista promossa da Ernesto Treccani) che, attraverso le figure di Guttuso, Birolli, Morlotti, Cassinari, giunge al secondo dopoguerra.

Negli anni della ricostruzione le aperture alla pittura europea si sommano così alle pressanti istanze ideologiche. La volontà di recupero e risarcimento dei valori negletti per due decenni confluisce in un dibattito politico oltre che culturale: la vicenda del Fronte Nuovo è da osservarsi sotto questo duplice punto di vista. Più che di cubismo, è lecito parlare di picassismo: partendo da un testo fondamentale come la *Pesca notturna ad Antibes* la cronologia incrociata tra i viaggi d'istruzione degli italiani a Parigi e l'opera dipinta risulta eloquente di per sé.

Le vicende della dissoluzione del gruppo sono abbastanza note. A essa contribuì il monito di Palmiro Togliatti contro la degenerazione dell'arte astratta e del formalismo sperimentale, richiedendo con perentorietà ai pittori un intervento fattivo e didascalicamente chiaro, al di fuori delle oscurità programmatiche e borghesi di siffatta pittura, estenuata di francesismi.

Paradossalmente, Birolli Santomaso e Vedova erano schiacciati dai due estremi della critica: da destra era provenuta una netta censura. Ad esempio, dalla penna di Leonardo Borghese, titolare della critica letteraria ed artistica sullo storico quotidiano della borghesia italiana, il "Corriere della Sera": "hanno un'arte tipicamente borghese nel peggio significato – scriveva già nel 1946 – : ultraraffinata, sensuale e sessuale, leziosa: un'arte non certo fatta per le masse". E nemmeno, possiamo aggiungere, per il gusto medio dei collezionisti dell'epoca, fatte alcune eccezioni.

Nel manifesto era proclamato che l'arte è "libera esplorazione del mondo", ma anche "dichiarazione". Ci fu dunque chi volle esplorare tutte le risorse di una figurazione lirica, via via sempre più libera dal vincolo dell'immagine rappresentata, "astratta" si potrebbe infine dire – come lo è, di fatto, negli esiti d'un Birolli o di un Vedova –, impiegando un termine che non era affatto gradito.

E ci fu infine che volle "dichiarare", assoggettando il proprio mestiere e talora l'indubbio talento al servizio di una pittura a programma, all'interno dell'ortodossia marxista e ben dentro la poetica di un realismo epico o di denuncia, a seconda dei casi.

Guttuso, con opere quali *Occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1949) segna l'impegno per una pittura declamatoria e celebrativa che costituisce la via italiana al realismo socialista, non senza pesanti cadute lungo i più vieti versanti di un'illustrazione organica a programmi e proclami ideologici. Al contrario, un pittore come Giuseppe Santomaso invece si emanciperà dagli impianti neocubisti delle sue *Finestre*, raccogliendo dal 1951 gli insegnamenti di Afro (tra i primi a vedere negli Stati Uniti la pittura di Gorky) per una pittura più rarefatta e diluita: senza che la pesantezza della clausola realistica perda l'equivoco della denotazione, almeno nei titoli (che rimangono sempre illustrativi, quando non ideologicamente orientati: ad esempio, *Ritmi rurali*, del 1951; e lo stesso fenomeno si avverte nelle tele di Pizzinato e Corpora, che in un impianto di forte astrazione geometrica parlano di *Miniere*, *Cantieri*, eccetera).

La "divergenza di posizione estetiche" imputata da Marchiori nel 1950 prese due strade nettamente opposte. Da un lato quanti ritenevano ormai scavalcato e il recinto della verosimiglianza e la fatalità di un impegno organico, riuscirono ancora per breve tempo a raggrupparsi nel sodalizio degli *Otto Pittori* patrocinati da Lionello Venturi. Dall'altro, il serrarsi delle posizioni militanti prese la forma del "realismo": movimento e titolo della rivista (appunto, "Realismo") combattivamente dalla parte dei precetti dell'ideologia rivoluzionaria. Le due linee attraverso cui la pittura italiana avvierà un lungo e logorante dibattito, che ratificherà infine tanto l'insussistenza di un "realismo" degno di tale nome, quanto la crisi delle varie forme di "informale" (più spesso date come "astrattismo") erano così tracciate.

Resta da considerare quali furono le cause e quali gli effetti, infine, di un fatto importante. Ovvero, che all'indomani della fine della guerra i più avvertiti della giovane generazione artistica italiana abbiano voluto rivolgere nuovamente lo sguardo verso la Francia (ma sarebbe più esatto dire: a Picasso), proprio nel momento in cui Parigi si apprestava a

consegnare il primato di capitale artistica a New York.

La prima retrospettiva italiana di **Stuart Davis**, tenuta nei locali rinnovati della Collezione Guggenheim, può forse aiutare a cercare una risposta.

Ora che si può osservare sui muri della munifica fondazione veneziana, non sarà possibile ammettere d'essere, quella di Stuart Davis, una bella pittura. Né l'autore particolarmente originale, ai suoi inizi, e nei suoi svolgimenti; almeno, fino a quando durò (e fu lunga risonanza) l'effetto dirompente dell'*Armory Show*.

Nel considerare le vicende della pittura americana della prima parte del secolo quindi, gioverà annotare due date: una, a ridosso della prima guerra, è il 1913 dello sbarco delle prime casse del postimpressionismo e delle avanguardie; l'altro, a immediata conclusione della seconda guerra, può essere il 1946, ad esempio, o il 1947. Le prime avvisaglie della New York School e del modernismo alla Greenberg, insomma (per non spostarsi troppo, basterà un rapido trasferimento nella sala Pollock, e osservare le sue quattro tele; ovvero, stando lungo i corridoi, ragionare sul procedimento del brutto ma profetico Motherwell, sempre del 1947).

Fino ai primi anni Dieci Stuart Davis conduceva una carriera pittorica piuttosto insignificante e del tutto convenzionale, operando in quel registro di realismo nero, a piena pasta e inscurito, che metteva in scena affabulazioni metropolitane, talvolta rischiarate entro un caffè o un music-hall, maledettismo da angiporto o da "basso" umido, in altri casi; paesismo urbano e silenziosa etica del lavoro proletario, per i rimanenti (*Consumer Coal Company*, 1912, è il migliore tra i numeri offerti). Il tutto, talora impaginando immagini scorciate o tagliate a mezza figura, e con un'applicazione poco più che ingenua di certe innovazioni di pittura: Un buon decoratore, insomma, un onesto artigiano del pennello.

Arriva il 1913 e con esso lo sbarco in forze della giovane pittura europea. La lezione è immediata, benché le opere visibili a Venezia siano di qualche anno seguente: dapprima una folgorazione vangoghiana (l'autoritratto da arlesiano dell'Hudson, un paesaggio 1919), una sterzata verso nature morte sintetiche e verticali, di grande formato, alla Braque (1922) per giungere subito dopo a un esito che non

tarderà a stabilizzarsi in formula declinabile. Il padre putativo è Picabia (tra tutti gli ospiti dell'*Armory Show*, fu quello che ottenne i migliori riconoscimenti, un notevole battage pubblicitario e un volume di vendite più che dignitoso). I soggetti sono quelli di un modernismo facile e ingenuo, tra bulbi di lampade e scatole di sigari; quel repertorio quotidiano sezionato nelle tavole di Picasso e Braque e posto da Man Ray sopra i fogli di carta sensibile. Ma il trattamento è sempre interamente pittorico, e dei più ingenui, stavolta.

Rimosse in fretta le tormentosità espressioniste di una breve infatuazione fuori tempo massimo, Davis rientra nel solco di una disciplina di pittura piana e omogenea, che tende a traslitterare con solerzia le sovrapposizioni materiche, strutturali, finanche ontologiche, dei collage, in una scrittura piana e ben controllata, in referto coloristico inoffensivo e assai decorativo. Che si tratti, qui come in precedenza, di una ricezione personale e incompleta del dettato europeo, è confermato da un paio di episodi successivi: le tele astratte del '27-'28, a fondi chiari, e i *motifs* parigini dello stesso periodo: tele dal colore di glassa e caramello, che ricordano le visioni naïfs di un Vivin.

Non merita insomma, e credo che la campionatura del Guggenheim sia sufficiente, insistere sul carattere emulativo del Davis; ma la sua personalità può risaltare bene come anticipatore di qualche tendenza da venire. Tutto, anzi, nelle opere dagli anni Trenta in poi, concorre a designarlo come (inconsapevole?) precursore della moderna pittura americana, l'affabile uomo di fiducia nella ghiacciaia statunitense degli stili, al riparo dagli incendi d'Europa.

Il fondo omogeneo a righe orizzontali, da tapparella chiusa, di un paio di quadri 1931 (Stella); la texture puntinata (Lichtenstein), la firma come *trademark*, sempre uguale, calligrafata in corsivo come un logo di bevanda; ed ancora, la *palette* squillante, da parata del quattro di luglio: rosso pompiere, verde bandiera, arancio segnale stradale, eccetera. Armonie compositive da pompe di benzina; repertorio di barche, garages, empori (il vero paesismo USA). Una soluzione ottimista, cromaticamente sguaiata e strutturalmente decorativa.

Nella svalutazione del significato concettuale del cubismo, e, più in generale, delle valenze

gnoseologiche della pittura europea, non sarà difficile osservare l'anticipo dell'attitudine pop. Maturata nel corso degli anni Trenta, questa lettura del patrimonio europeo delle avanguardie verrà indebitamente trasmessa alle più giovani generazioni (la freccia dell'*Armory Show* si inverte, e segue il corso delle caravelle del piano Marshall). Le quali nuove generazioni ringrazieranno premurose i fratellastri statunitensi d'aver serbato un ricordo distorto dei padri europei (le impressioni americane nello straordinario *Giornale di pittura* di Toti Scialoja sono tutte da leggere) mentre altri si impegneranno a seguire le tracce così lasciate.

Al confronto tra Europa e America è stata dedicata una sezione della mostra storica allestita da Germano Celant all'interno della 47° Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Noto al pubblico internazionale come teorizzatore dell' "Arte Povera", Celant ha imposto a questa biennale il titolo *Futuro, Presente, Passato*. Un'idea basata sulla discontinuità fra le tre generazioni di artisti chiamati a rappresentare la ricerca artistica dagli anni Sessanta ad oggi: una discontinuità dovuta non a differenze di età ma per le divergenze linguistiche, di pratiche operative. Per questo motivo, il curatore ha deciso, con scelta originale e non senza polemiche, di proporre opere recenti di artisti ormai ampiamente storicizzati, a fianco dei più giovani. Un confronto sull'asse della sincronia dei complimenti che interseca con la diacronia dei linguaggi.

Chi si era aspettato da Celant e dal titolo della sua mostra storica una celebrazione dell'Arte Povera, è rimasto deluso. È andata peggio. Poiché, riversando le tre generazioni sul piano dell'attualità non si è andato oltre, in molti casi, alla notifica di quanto già ampiamente svolto e dimostrato. Così, se l'intento di una mostra storica poteva essere quello di rappresentare le tre generazioni nel momento della loro massima emergenza, rispettivamente (e quindi, lasciare il piano della "attualità" a chi se lo merita davvero e non a chi, sopravvivendo ai propri fasti, ha ben poco da dire), collocare tutti nel presente non vuol dire affatto riconoscere la continuità (o la discontinuità) generazionale. Significa invece imporre una coesistenza forzata laddove gli esiti dei singoli non sono affatto disposti a ratificare un cameratismo non richiesto. Ciò è tanto più vero quanto più gli invii degli autori storici sono storicamente inutili. E il soccorso della levigata

retorica della critica intorno a flussi, dialettiche, discontinuità eccetera, può stordire per un momento e affascinare qualche novizio, ma non invalida un dato che forse non andrebbe dimenticato, per quella che comunque rimane un'esposizione di arte. Ovvero, la qualità delle opere.

Da più parti si sono sollevate accuse contro Celant, reo di aver imposto un linea troppo americana. Non credo ci si potesse aspettare diversamente, dal consulente del Guggenheim Museum di New York per l'arte contemporanea.

Il problema è piuttosto un altro; e davvero non saprei cosa si vuol intendere precisamente per "linea americana". Sono ritornato più volte nel padiglione centrale, mi sono soffermato a lungo davanti alle opere. Non sono riuscito a trovarla, questa linea, questo flusso o questa discontinuità né mi è stato possibile riscontrare una traccia concreta di quelle intenzioni che, nel buon gergo della critica, l'ufficio stampa ha diffuso a dovere.

Il titolo *Futuro, Presente, Passato*, si è dimostrato veritiero, ma solo per un terzo. Quello relativo al passato. Praticamente nulla, nel Padiglione Italia, testimonia qualcosa di differente dall'ennesima ratifica del già noto. E non mi riferisco a quanti si ripetono con maniera insostenibile (l'igloo di Merz, gli oggetti di Oldenburg e signora con buona compagnia di Liechtenstein, e poi Ruscha, Baldessari, Dine): ma proprio ai giovani, a quella terza generazione chiamata a comparire.

M. C. può essere un'eccezione. Il suo è talento di disturbo; è un guastatore che agisce intorno e all'interno dell'edificio consacrato dell'arte; è una zecca che si lascia cadere dall'albero disseccato dell'arte per cadere tra il pelo sporco della critica. Opera con la cattiva coscienza e con il cinismo di chi non è più disposto a scandalizzarsi sul fatto che una dichiarazione di nullità si possa trasformare un valore o godimento estetico: oltre a un buon profitto per tutti, gallerista, critico, autore: e perfino a volte il collezionista stesso.

Con C. è la banalità, il triviale, il trionfo del triplo senso e dell'anacoluto; il detrito ultimo di una stanchissima declinazione dadaista (qualcuno è riuscito a impiegare per lui questo termine). Offre innumerevoli pretesti per uno straccio di *discourse* ai molti che si interessano ancora di estetica. Per questo, riscuote molto successo; giovani critici intingono la penna e stendono pensose considerazioni

circa il suo lavoro; è già nei musei di arte contemporanea; e forse, ci rimarrà.

A noi interessa invece per il parassitismo beffardo e intelligente, la provocazione trasversale e politicamente incorretta, il risucchio irrispettoso di segni e tracce altrui nel vortice dell'indistinto; il calore dell'attualizzazione estrema che sostituisce la citazione fredda; è un Paolini che ha preso in diploma in agricoltura e guarda la televisione e sfoglia "Flash Art" nell'Italia di questi sciagurati anni: e opera allo scoperto.

In questi anni, abbiamo potuto assistere alle sue realizzazioni: la sponsorizzazione di una squadra di calcio di extra-comunitari e l'affitto del proprio stand espositivo come spazio di réclame per una ditta commerciale; un sacco con i calcinacci di quello che è rimasto del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, dopo la bomba mafiosa; l'etichetta di un celebre formaggio italiano che diviene un gran tappeto intrecciato; più di recente, un cagnolino impagliato posto accanto a un vecchio caminetto; un cavallo anch'esso imbalsamato e appeso a due metri da terra; un pupazzo che per me ha le sembianze di un abbastanza noto artista britannico (ma c'è chi ha detto: è un ritratto di C. da giovane), seduto al banco di scuola, le manine trafitte da due matite che le inchiodano al tavolo (titolo: *Charlie don't surf*). E poi, l'intervento alla Biennale, con piccioni impagliati che lasciano i propri escrementi cadere dinanzi ai volatili dipinti da Cucchi; delle biciclette poggiate al muro; un gran lampadario di pessimo gusto, posto a ridosso di un brutto quadro (di Cucchi, ancora). Negli stessi giorni C. era a Münster, unico italiano invitato allo Skulptur-Projecte; e contemporaneamente, nella Galerie Emmanuel Perrotin a Parigi, ricostruiva fedelmente la mostra di Larsten Höller presso l'attigua galleria *Air de Paris* (questa notizia però la deduco dalla stampa: per quel che ne so, potrebbe essere tanto un'informazione vera quanto una *boutade* dello stesso C., lasciata cadere come la merda dei suoi piccioni: ma a questo punto, perché verificare?).

È davvero il complotto del nulla che si innalza – con successo – alle vette del riconoscimento dello statuto d'arte: e il primo a saperlo è l'autore stesso. Non voglio dire che siamo davanti ancora una volta alla mediocrità come principio di successo; né intendo moralisticamente reiterare l'argomento perbenista contro la mistificante critica d'arte che

riesce a imporre il nulla e a venderlo pure: no, qui la questione assume dimensioni così vaste da essere rispettabili; se fosse davvero come dicono i moralisti, allora sarebbe un gioco mistificatorio: ma a chi non gioverebbe il risultato?

Una risposta immediata alle tesi di Celant è giunta da Achille Bonito Oliva, che ha organizzato in contrapposizione alla Biennale una sua esposizione, centrata sulla verifica di una linea di "minimalismo mediterraneo". Nelle intenzioni del curatore esiste nell'arte italiana di questo secolo una linea capace di svolgere in pittura una analisi e una riduzione linguistica senza appiattirsi sui modelli nordeuropei (i vari astrattismi geometrici e spiritualistici) e americani (il minimal vero e proprio). *Minimalia*, che è il titolo della mostra, ambiva dunque a dimostrare la continuità di una tale linea analitica e concettuale, operante per sottrazione e scarto. Tesi alquanto suggestiva e condotta con intelligenza, ma che come tutte le esposizioni a tema non si sottrae da un rischio: quello dell'impiego di opere come dimostrazione di un teorema predeterminato. Non ci sarebbe nulla di male, in tutto questo, se non fosse che, proprio a causa dell'indubbia rarefazione linguistica e formale – che giunge spesso al grado zero della forma, all'afasia di ogni discorso critico e creativo – autori ed opere chiamati a questa necessità possono legittimamente essere avvocati per una opposta tesi. La crisi della modernità conduce al ben noto paradosso ermeneutico: se nulla si definitivo si può dire, se la verità ha abdicato e con essa ogni criterio di ordinamento gerarchico, di gusto, di valore, allora un'ipotesi vale quanto l'altra, e le opere si riducono a frammenti di un gioco infinito, reiterato e del tutto infecondo: a tessere di un mosaico privo un'immagine definita, poiché le contiene tutte.

La mostra che si è aperta a Trento, intitolata *Trash – Quando i rifiuti diventano arte*, può servire a uscir di metafora. Quel che voglio dire è che ormai da tempo, vige nelle constatazioni dei vari curatori che esiste un canone artistico fondato su un numero più o meno fisso di autori, che con puntualità impressionante e concomitanze imbarazzanti vengono di volta in volta richiamati nelle sale e appesi ai muri per illustrare, poniamo, il nesso tra arte e depressione, la riduzione linguistica, la fuga dalla realtà nel sogno o l'aberrazione della

spazzatura: tanto per riferirsi a mostre effettivamente tenute in Italia, in questi ultimi anni.

Sostenendo questo genere di operazioni, molte istituzioni museali incorrono in pericolosi errori. Si ratifica il valore illustrativo e didascalico di opere autori idee che difficilmente avrebbero acconsentito a tali equazioni. Inoltre, si svaluta l'autonomia di ogni ricerca artistica per inseguire un addentellato nel "reale" e nel "sociale" utile più per guadagnare spettatori neghittosi dinanzi all'ostile incomunicabilità di molta arte contemporanea, offrendo l'alibi di una pronta consumazione in nome della fittizia "attualità" dell'immagine. Non è un caso, insomma, che la mostra *Trash* apra con grande tempestività proprio in chiusura di una stagione artistica-letteraria e di costume che ha visto in Italia l'esplosione del fenomeno della letteratura *pulp*: la *vague* è stata cavalcata, rimescolando la vecchia *body-art* con le viscere calde del *Posthuman*. Peggio di tutto, si sfrutta surrettiziamente il valore e il lavoro dei vari Fontana, Burri, Duchamp, Manzoni, per operazioni di lievitazione critica e mercantile estranee alle ragioni tematiche che dovrebbero così essere illustrate.

Solo poche note, infine, per due buone notizie relative all'ampliamento di due musei di arte contemporanea, grazie a recenti lasciti.

Sempre a Venezia, infatti, la Collezione Guggenheim si è arricchita di ventisei celebri opere delle avanguardie italiane, grazie al prestito a lungo termine concordato con la *Collezione Mattioli*.

Quello raccolto da Gianni Mattioli (1903-1977) industriale facoltoso e appassionato di gran competenza, è uno dei più importanti nuclei di opere di futuristi italiani. Vi troviamo *Materia*, il celebre gran ritratto della madre che Umberto Boccioni dipinse nel 1912, opera snodo tra la prima fase futurista e la successiva ricerca sulla simultaneità, condotta anche attraverso la scultura. Carrà è presente con la *Galleria di Milano*, anch'essa del 1912; *Manifestazione interventista* (1914), è invece un collage astratto che traspone in modi grafico-visivi il modello delle tavole parolibere futuriste; mentre *L'amante dell'ingegnere*, 1921, è un testo che, nel clima della riscoperta del Quattrocento, risulta fondamentale per la verifica della fortuna di Piero della Francesca (la testa femminile cita fedelmente la *Battista Sforza*). *Ballerina Blu* di Severini, 1912, è anch'essa opera fondamentale per la ricerca

cromatica e dinamica operata all'interno del futurismo, rappresentando al meglio le caratteristiche dell'autonoma linea di sviluppo dell'autore. Giacomo Balla è presente con un tema, *Mercurio passa davanti al sole*, non privo di correlazioni spiritualistiche e iniziatiche. Due maestri del Novecento più maturo, Rosai e Morandi, sono rappresentati invece con opere giovanili, risalenti anch'esse al periodo 1912-13; a queste che abbiamo citato, sono poi da aggiungere le opere di Fortunato Depero, Ardengo Soffici e Amedeo Modigliani.

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma è stata invece una delle tre sedi prescelte (insieme al Museo d'Arte di Tel Aviv e al Museo di Gerusalemme) per il lascito dalla *Collezione Arturo Schwarz*. Curiosa figura di intellettuale, poeta, gallerista ed editore, Schwarz (nato in Egitto nel 1924 da genitori italiani e tedeschi) diviene noto negli anni Cinquanta come critico d'arte, sotto pseudonimo di Tristan Sauvage; poi, lavora a fianco di Man Ray e di Marcel Duchamp, per il quale sovrintenderà alle repliche dei *ready-made* eseguite negli anni Sessanta. Una figura di intellettuale militante e curioso, quindi, attento interprete e catalogatore di una delle avanguardie più ineffabili, fondata sul primato della negazione, sul cinismo libertario, sulla sovversione intellettuale: quella del dadaismo.

Logico dunque che la sua collezione non comprenda soltanto dipinti, in un arco che comprende anche il surrealismo fino alle neoavanguardie, ma soprattutto le testimonianze di quell'attitudine beffarda e anarchica di riduzione al grado zero dell'identità artistica come dei suoi prodotti consolidati. Si offre insomma come uno spazio ingombro di oggetti e *ready-mades*, libri e cataloghi, repliche ed edizioni (curate dallo stesso Schwarz); dove non mancano però le testimonianze dipinte, in particolare di quei (pochi) pittori italiani più affini alle idealità del movimento: Lucio Del Pezzo, Enrico Baj, Guido Biasi, ad esempio; oltre a un gesso del 1927 di Giacometti, un Pollock piccolo e bello, un olio di Masson. Segnalo inoltre un precoce ciclo di acqueforti di Francis Picabia, 1907 (sono paesaggi lacustri e fluviali) e quelle dedotte dal progetto del Grande Vetro di Duchamp; calligrammi, collages e *cadavre equis* dei surrealisti storici oltre a molti episodi dei loro emuli, ascrivibili a quell'internazionalismo surrealista attivo in

maniera diseguale fino agli anni Cinquanta. Concludo ricordando la splendida serie di nudi femminili di Man Ray: sono stampe fotografiche recenti dove la struttura compositiva e formale, il taglio dell'inquadratura e la luce posata con dolcezza vengono restituite nella più inquietante delle sensualità.

Arte e Stato. Le esposizioni sindacali venete nelle Tre Venezia (1927-1944), Trieste, Museo Revoltella. Catalogo Skira, Milano, 1997

Fronte Nuovo delle Arti, Vicenza, Basilica Palladiana, settembre-novembre 1997. Catalogo Neri Pozza, Vicenza, 1997.

Stuart Davis, Fondazione Peggy Guggenheim, Venezia, 7 giugno-5 ottobre 1997. Catalogo Electa, Milano, 1997.

47° Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Giardini di Castello, 15 giugno-9 novembre 1997. Catalogo Electa, Milano.

Minimalia. Da Giacomo Balla a..., Venezia, Palazzo Querini-Dubois, 12 giugno-28 settembre 1997.

Trash - Quando i rifiuti diventano arte, Palazzo delle Albere, Trento e Archivio Storico del Novecento, Rovereto, 11 settembre 1997-11 gennaio 1998. Catalogo Electa, Milano

Capolavori dalla Collezione Mattioli, Fondazione Peggy Guggenheim, Venezia, dal novembre 1997. Catalogo Electa, Milano, 1997.

Marcel Duchamp e altri iconoclasti, anche, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, novembre 1997-gennaio 1998.