

Predella journal of visual arts, n°48, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scroccow

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Con un titolo che strizza l'occhio a Gramsci e a De Felice, *Egemonia e consenso* rappresenta l'ultima fatica di Alessandro Del Puppo. Pubblicato da Quodlibet nell'ambito della collana *Storia dell'arte*, il volume presenta una miscellanea di saggi, in parte già editi, collegati da una coerenza di fondo, ossia la contaminazione tra arte e ideologia nell'Italia tra il 1937 e la fine degli anni Sessanta del secolo scorso. Il libro, *ça va sans dire*, si inserisce all'interno di una linea di continuità con il precedente volume dello stesso autore, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, dato alle stampe nel 2013, di cui costituisce una sorta di *sequel*: in entrambi i casi, Del Puppo ricostruisce una serie di episodi solo apparentemente marginali della storia dell'arte contemporanea del Novecento, ma in realtà essenziali per la comprensione di trent'anni di cultura italiana. A partire dalla storica mostra su Tintoretto, allestita nel 1937 da un Nino Barbantini in "odore di eresia", che in catalogo propone un'interpretazione in chiave moderna, proto-impressionista, decisamente antiretorica dell'artista veneziano, e perciò antitetica rispetto alla prospettiva eroica e monumentale promossa dalla critica più incline ad assecondare, a volte anche inconsapevolmente, gli umori di un regime ben altrimenti attento a magnificare i prodotti dell'"italico genio". A un Tintoretto «in camicia nera, sironiano o muralista», dunque, si sostituisce un Tintoretto «intimista, sensibile e fugace» (p. 27), lo stesso che, alcuni anni dopo, avrebbe suscitato le fantasie di un giovane pittore suo concittadino, che quella mostra in effetti l'aveva visitata: Emilio Vedova. A proposito di letture ideologizzate, se a Jacopo Robusti toccò infine di diventare "fascista", per certi aspetti meglio non andò al "compagno" Gustave Courbet, che alla Biennale di Venezia del 1954, arena della battaglia politica ed estetica tra realisti e formalisti, fu trasformato in un comunista *ante litteram*.

Ed è proprio questa contrapposizione tra astratto e figurativo a far da sfondo a un'inedita lettura congiunta che Del Puppo offre di Guttuso e Burri, coetanei e

“campioni”, rispettivamente, dell’uno e dell’altro fronte. Qui l’autore, nel porre in dialogo i due pittori, dimostra come certe interpretazioni dicotomiche, proprie della critica coeva e in parte riprese dalla storiografia recente – senza però l’attenuante della guerra fredda –, si rivelino del tutto insufficienti a rendere conto di una realtà necessariamente più sfumata e complessa, talvolta ridotta a una sterile quanto approssimativa vulgata che si limita a riproporre, anche in ambito artistico, la solita distinzione tra una destra non figurativa e una sinistra tutta prona ai dettami del realismo socialista. Ecco che, nel contesto di quella che Rossana Rossanda ha definito «la sciagurata stagione dell’arte proletaria», si consuma l’*entente cordiale* tra i due maestri, a dimostrazione di come persino in un clima di fortissima polarizzazione ideologica come i «lunghi e ipocriti anni Cinquanta» (pp. 161-162), le cosiddette ragioni dell’arte finiscano inevitabilmente per avere la meglio. Tanto che Guttuso non solo mostra di intendere, ma giunge persino a copiare – giusto un po’, senza farsene accorgere – l’arte del suo presunto “antagonista”.

Sempre sulla medesima linea dei “prestiti”, si resta letteralmente di stucco nell’apprendere che il più celebre degli “ex”, Ignazio Silone, nel 1944 si appropria, con minime variazioni – detto in altri termini, scopiazza – il fondamentale saggio di Clement Greenberg, *Avanguardia e Kitsch*, uscito cinque anni prima, mutandone il titolo in *Modernità e pompierismo nell’arte*. A partire dall’incipit, dove «a poem by T.S. Eliot» diventa «una poesia di Ungaretti», una «Tin Pan Alley song» si trasforma in «una canzone di Piedigrotta», mentre a Braque subentra Severini, e la copertina del «Saturday Evening Post» lascia il posto alla nostrana «Domenica del Corriere» (p. 47). Ma, quel che più conta, Silone conduce l’operazione di plagio per ragioni puramente ideologiche, salvo emendare il contributo dell’americano dai suoi esiti più marcatamente filo-modernisti.

E non finisce qui. Bellissimo il capitolo su Antonio Banfi, che pone l’accento sull’influsso esercitato dall’idealismo dello stesso filosofo milanese sulle arti visive e sulla critica del secondo dopoguerra, un tema che pure meriterebbe di essere ulteriormente approfondito, anche in rapporto alla figura di Benedetto Croce. Si passa poi alla questione del recupero, sempre in chiave ideologica, di linguaggi e stili del passato, come l’arte bizantina, a opera di due artisti del calibro di Fontana e Licini; quindi agli affondi monografici dedicati a personalità per molti aspetti non allineate come Cagli, Pizzinato, Leoncillo.

Una menzione a parte merita il saggio dedicato all’occupazione dell’Accademia di Belle Arti di Venezia nel marzo 1968, nell’ambito del più ampio fenomeno della contestazione giovanile, quando «un po’ come ovunque, [...] si mise di studiare, di dipingere, di modellare. E si prese perlopiù a discutere, a confrontarsi, a

contarsi» (p. 161). Si trattò di uno scontro generazionale, questo è fuor di dubbio, ma ragionare solo in questi termini sarebbe riduttivo. I movimenti studenteschi, infatti, altro non furono che uno dei possibili esiti dell'incapacità di uomini e istituzioni, educative e non, di adeguarsi al cambiamento, da cui finirono in parte per essere travolti. Alla crisi egemonica e di rappresentatività di una classe dirigente, infatti, si affiancavano problemi strutturali più profondi: l'ordinamento artistico risaleva niente di meno che alla riforma Gentile, che la successiva legge del 1963 in sostanza manteneva invariata, almeno nella sua articolazione generale. In quest'ottica l'autore tocca un punto fondamentale quando afferma che il Sessantotto «interuppe un processo riformista insopportabilmente lento e farraginoso», imprimendo «agli eventi un'accelerazione decisiva» (p. 164).

Se, complice uno stile caustico e tagliente, il libro ha l'indubbio merito di porre l'accento su un tema fondamentale, ossia il rapporto tra arte e ideologia, il suo valore trascende l'ambito puramente specialistico. Prima ancora che un contributo, ancorché prezioso, alla ricostruzione delle vicende artistiche italiane del XX secolo, *Egemonia e consenso* è prima di tutto una lezione di metodo, per l'intima connessione che l'autore stabilisce tra la storia "pura" e storia dell'arte, che poi è storia della cultura nella sua accezione più ampia. Il tutto senza trascurare l'analisi filologica – solo e unico strumento in rado di garantire la solidità dell'interpretazione storica –, che lungi dall'affondare in puro descrittivismo, gli consente di non scivolare in una narrazione autoreferenziale. Un percorso, quello allestito da Del Puppo, in cui peraltro si finisce per imbattersi, come è ovvio, in tutta una serie di personaggi di primo piano della critica d'arte del Novecento, tra i quali spicca un Roberto Longhi sempre attento, come il protagonista di una celebre canzone di Gaber, a stare sempre "dalla parte giusta". Quello stesso Longhi che, in una lettera-recensione rivolta all'attenzione di Guttuso pubblicata sulle pagine di «Paragone» nel 1958, offre una lettura dell'arte del maestro di Bagheria che non si sa se illumina di più sulla sensibilità dell'artista o sulla sua personale: «una violenza allegra che ci piega a credere che la vita sia ancora abbastanza densa e attiva da riscattare, con codesta tua aggressiva pietà, quest'ultimo "otium" moderno che è l'estetismo dell'angoscia» (p. 154, il corsivo è mio). Come se gli echi vociani di gioventù non si fossero mai spenti.

1 R. Rossanda, *La ragazza del secolo scorso*, Torino, 2005, p. 270.