

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

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 / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The essay opens with a critical examination of «October»'s approach to Italian postwar art (Issue 124, 2008) and calls for an extension of both sources and historical narratives. Most art-historical topics relevant for the period are summoned and debated with fresh confrontations with social and political historians of "Resistenza", "civil war" and "First Republic" and a few commonplaces discussed through a deeper insight of Italian postwar historical and cultural context. Genealogical knowledge improves our understanding of historical units and seems far more respectful of specific differences than summary assumptions about postwar "uniformity". The author introduces here new interpretative frames for "monochrome", "Arte Povera", "Arte concettuale" and "Transavanguardia" and solicits for a specific connoisseurship ready to break up interpretative monopolies and refute exhausted paradigms. Since late 50s; this is the main thesis, rhetorics of "identity" increasingly intertwine in Italy with visual research and powerfully contribute to push the most relevant artists to experiment unexpected forms of contemporary visual "syncretism" or maliciously combine "tradition" and "avantgarde" while dismissing the authority of both. Here come "survivals" meant as ruins of a diasporic heritage, displayed through fragmentation, displacement and irony. Local ductile resistance to international standards feeds artistic innovation.

«S'è riconosciuto che codesti lombardi hanno un singolar modo di accettare il Rinascimento come costume, per eluderlo nel cuore dell'arte. Guai a passare per buona quella loro esteriore accettazione, e a cercarvi un metro del giudizio!»

Roberto Longhi, *Questi caravaggeschi: i precedenti*, 1929

«Nessun dubbio che la religione crociana della giovinezza ci ha confortati a restare sempre inalterabilmente e quasi ferocemente, come avrebbe detto il compatriota Alfieri, italiani, mai inglesizzabili, men che mai americanizzabili; mai dopo la guerra convertibili alla cultura e al gergo dell'Unesco: le lingue nobili della vecchia Europa, quante sono, fino agli Urali, sì; il gergo, il français e il conforme italiano della nuova Europa, no.»

Carlo Dionisotti, *Ricordo di Arnaldo Momigliano*, 1988

«Ho scritto il falso su queste tavole. Perdono.»

Michelangelo Pistoletto, *Un libro. Il lato letterario del quadro*, 1970

«Boetti è stato il primo a spingermi a leggere Edouard Glissant.»

Hans Ulrich Obrist, *Fare una mostra*, 2014

Come confrontarsi con una tradizione illustre, la propria, se si appartiene a una nazione che si scopre bruscamente periferica? O anche: come ripristinare dialoghi artistici e culturali cosmopoliti dopo decenni di isolamento?

La storia dell'arte italiana postbellica è profondamente segnata dagli equilibri geopolitici e culturali della guerra fredda, e da quello che potremmo chiamare il marketing delle identità culturali nel contesto atlantico dischiuso dagli accordi di Yalta. Con gli strumenti della filologia viva e un'attenta critica delle fonti diviene possibile avviare un proficuo dialogo tra la storia dell'arte e la storia politica e culturale sui temi dell'identità nazionale e del "nation-building" - temi che, ricordiamolo, hanno modellato in profondità le "storie dell'arte italiana" di più ampia circolazione nel secondo dopoguerra, diffuse nelle scuole e presso lettori non specialistici, cioè la *Storia dell'arte* di Giulio Carlo Argan o la *Storia dell'arte italiana* Einaudi¹. La difficile ricerca di nuove e plausibili definizioni identitarie, il dibattito sui modelli di sviluppo negli anni della ricostruzione, le differenti opzioni ideologiche e i conflitti di idee nel decennio del boom e della contestazione pervadono il discorso secondario, aleggiano attorno alle opere e contribuiscono a definirne tecniche e retoriche in misura sinora non adeguatamente registrata.

La storiografia angloamericana si è interessata all'arte italiana postbellica in anni recenti, e con merito, sollevando problemi, invocando nuove prospettive storiografiche, dispiegando confronti. È vero però che le interpretazioni correnti, dedicate in primo luogo a monocromo e Arte Povera, mostrano rigidità ideologiche e tagli di indagine su cui è urgente riflettere. Nel numero monografico apparso nella primavera del 2008, dal titolo *Postwar Italian Art*, la rivista americana «October» ha denunciato i "monopoli interpretativi" che intralciano oggi la ricerca: sia detto a lode dell'iniziativa². Tuttavia la povertà di riferimenti culturali nativi - Calvino, Eco, Pasolini: è tutto - costituisce un grave elemento di distorsione. La difficoltà di accedere a fonti che non siano tradotte sembra avere indotto gli "octoberiani" a sottovalutare la complessità del contesto storico e ideologico di riferimento e a trascurare elementari norme di cautela. Ci si può ragionevolmente proporre di sviluppare una ricostruzione attendibile del dopoguerra italiano - politica, artistica, sociale etc. - senza confrontarsi con le controletture resistenziali e primo-repubblicane di, poniamo, Fortini, De Felice, Rusconi o Gentile - se proprio non vogliamo ricondurci, come forse dovremmo, al *De Profundis* di Salvatore Satta³? A mio avviso la risposta non può che essere negativa⁴. La storia dell'arte non è il mero riflesso della storia culturale; né questa può mai essere considerata ovvia o accertata una volta per tutte⁵.

Lungi dall'attestarsi sulla schematicità di posizioni ideologiche riassumibili nella contrapposizione "fascismo|antifascismo"⁶, l'arte italiana postbellica cerca, spesso con successo, di definire una propria collocazione nel contesto internazionale, ripristinare un dialogo in parte interrotto con le avanguardie storiche o i maestri del periodo *entre-deux-guerres* e innovare sul piano specificamente for-

male⁷. Per questa sua attitudine negoziale sfida punti di vista prescrittivi; e un repertorio iconografico, se allestito in modo non pedissequo, risulterebbe ricco di "inversioni" e "migrazioni". Dobbiamo considerare dipinti o sculture i *Tagli* e i *Buchi* di Fontana, i *Gobbi* di Burri o gli *Achromes* di Manzoni⁸? E quali rapporti hanno gli uni e gli altri con le tele gravide di Pascali e gli *Igloo* di Merz, nel segno magari di un'"Annunciazione" di foggia contemporanea? Il dialogo con neotradizionalisti ironici e paradossali come Magritte o il tardo Picabia si estende per decenni, anche se accortamente secretato, per non parlare del multiforme interesse destato in Italia dal «campione dell'antimodernismo», Salvador Dalì, in artisti tra loro diversissimi e distribuiti su quattro generazioni, da Fontana a Manzoni a Paolini e De Dominicis, da Cattelan a Cuoghi. Continuità inattese caratterizzano l'attività degli artisti e impegnano la perspicacia di critici e storici⁹. Con ammirevole insistenza, il fantasma della scultura "animata" o "vivente" aleggia attorno a non pochi monocromi quasi a nutrire resistenze agli stili aniconici e "concettuali" in auge a livello internazionale; così come, per altre vie, una brillante epica della "mano d'artista", disegnata, dipinta, scolpita o performata in Fontana, Merz, Penone, Anselmo, Boetti e perfino nel giovane Clemente - oggi ancora nell'"errante, erotico, eretico" Alessandro Pessoli - segna l'intenzionale contrapposizione tra artisti "latini" e artisti nord-europei e americani. *Furor* contro "idea", "emozione" contro "regola", "immagine" contro aniconicità, culto contro "programma"? In qualche modo, certo (figg. [qui](#) e [qui](#); e nota 10).

Si tratta adesso, venuta meno la stagione della critica "militante" e moltiplicatisi a dismisura gli studi intesi in senso restrittivamente filologico, di sperimentare una posizione interpretativa terza, cooperante e non esclusiva, mirata ad avvicinare le immagini come "documenti" provvisti di un'autonoma capacità di dichiarazione; di revocare per una volta in dubbio l'autorità normativa di cronologie espositive e biografismi; e di procurare così anche all'arte italiana postbellica una *connoisseurship* specifica, attendibile e spigliata insieme, pronta a rifiutarsi all'abbraccio della memorialistica corrente e a dispiegarsi perspicace, ancorché in modi certo né avulsi né irrelati, «in presenza delle opere»¹¹.

Vorrei qui porre il problema del rapporto tra storiografia e testimonianza, o se si preferisce la domanda sulle fonti. Cos'è per noi "fonte"? In passato i più eminenti storici dell'arte hanno invitato a usare prudenza con le testimonianze rese dai contemporanei o le autodichiarazioni d'artista, ivi inclusa l'intervista¹². Di fatto, come si è osservato, «la tecnica storiografica serve a superare le difficoltà imposte dalla natura della documentazione o del ricordo»; e «uno dei principali problemi dei cosiddetti resoconti basati sull'esperienza diretta è la loro intrinseca inadeguatezza, la loro ben nota inaffidabilità unita a una singolare mancanza di

contenuto, il loro indulgere al cliché, alla ripetizione»¹³. Malgrado avvertimenti tanto severi, oggi sembriamo non dubitare per un attimo che Pistoletto sia stato quell'intrepido campione dell'arte italiana in lotta contro l'imperialismo di Castelli e Sonnabend che l'artista stesso ha di recente consegnato alla leggenda¹⁴; che i poveristi abbiano davvero meritato il paragone con i *barbudos* di Fidel Castro - è la versione macho-marxista di Celant¹⁵; o ancora che De Dominicis si sia a tutti gli effetti prefisso nient'altro che di tornare "sumero". Questo eccesso di credulità non può non stupire, e riduce l'attendibilità della disciplina¹⁶.

Quali sono i rapporti, in ambito contemporaneistico, tra filologia e mito, ricerca storica e egodocumento? Questa è una buona domanda da cui cominciare, soprattutto se desideriamo riavviare un'indagine sui metodi che langue da decenni. Cercare una risposta può aiutarci a situare meglio il nostro punto di osservazione, che non potrà essere troppo vicino né ovviamente genuflesso; e a prendere congedo da pratiche storiografiche intese un po' troppo al modo dei "valets de chambre".

Con l'arte che chiamiamo contemporanea ci muoviamo in un contesto modellato dalle pubbliche relazioni: che significa tutto ciò per la nostra attività di ricerca? O per le differenze che vogliamo qui stabilire tra critici e curatori? Non è fuori luogo ricordare che la professionalità del curatore, esercitata con pretese profetiche e quasi di "arte liberale" *sui generis*, si è modificata in profondità rispetto alle allettanti premesse che l'avevano accompagnata nei Sessanta e Settanta. Se al tempo un curatore poteva presumere di svolgere importanti compiti saggistici e educativi - si parlava con qualche pompa di "scrittura curatoriale" - oggi un giovane curatore fatica a sfuggire a più trafelate mansioni esecutive¹⁷. Ci è richiesta dunque una scelta preliminare, uno sforzo di acuità e distanza.

Nel Novecento accade non di rado di imbattersi in opere la cui fama precede di molti anni la pubblicazione - è il caso delle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso. Esiste inoltre una tradizione, diciamo pure Dada-surrealista, che incoraggia sviamenti e distorsioni, e al cui interno il racconto dell'opera tende a sostituirsi fruttuosamente all'esperienza visiva diretta di questa stessa¹⁸. Nel presentare Duchamp al pubblico di *Littérature*, ad esempio, Breton riconosce prontamente il nuovo primato della leggenda sull'autopsia¹⁹. Qual è il contributo che l'oralità da un lato; appunti, schizzi o volatili riproduzioni sparse dall'altro, surrogati di antichi "recueils", hanno dato alla trasmissione di conoscenze storico-artistiche di prima mano in *milieux* extra-accademici? Questa è una seconda domanda utile da porsi, e a cui verosimilmente non riusciremo mai a rispondere con apprezzabile sicurezza. Appare dunque saggio dubitare dell'uso candidamente normativo di riviste e cataloghi d'epoca. Non solo non possiamo escludere che l'informazione passi o sia passata per altri canali, sia informali che non speciali-

stici, ma è proprio l'assioma del primato conoscitivo di osservatori contemporanei o "testimoni", la cui validità concediamo sin troppo scolasticamente, a dover essere rifiutato sul presupposto di un'accertata malizia e opacità dei "documenti" figurativi²⁰. A tutto questo aggiungiamo pure una difficoltà che pare specifica del caso italiano: un costume critico di oscurità, se non di reticenza, maturato in circostanze drammatiche ma assai di rado riconosciuto e rigettato in seguito, in epoca non più fascista ma repubblicana²¹.

Si è spesso riconosciuto che la varietà di spunti storici e fantastici, allusioni e riferimenti alla tradizione nativa distingue il tardo modernismo italiano da quello (poniamo) angloamericano, tedesco o svizzero-tedesco e persino francese; e gli conferisce originali dimensioni di "impurità"²². La circostanza pare innegabile e ha origini molteplici²³. In taluni casi, possiamo citare il tardo Fontana, coincide con la reinvenzione di un'eredità artistico-culturale barocca, entro cui «splendore» e «aggressività», secondo le parole di Marinetti, possano ancora giocare un ruolo cruciale. Per altri, pensiamo ad esempio a Fabro, adottare posizioni per così dire "storicistiche" diviene a un tratto necessario per situarsi sperimentalmente nel contesto atlantico del secondo dopoguerra. Manzoni è all'origine della *vague* anni Sessanta per il monocromo: tuttavia in nessun artista europeo della sua stessa generazione il gioco tra "schermo vuoto" e proiezione o traccia mnestica è spinto tanto avanti²⁴. In Paolini la citazione dei Grandi Maestri cinque-secenteschi si accompagna a un'attitudine all'esplorazione e alla scoperta e si differenzia radicalmente da successive riprese "anacronistiche" del museo. Nel Boetti "poverista" l'adozione di forme tipiche del minimalismo americano si congiunge infine alla vivace reintegrazione del colore, che l'artista, buon lettore di Edouard Glissant, motiva anche in senso identitario²⁵. La dimensione "politica" dell'Arte Povera, su cui si è così pedantesco insistito²⁶, è poca cosa se divelta dal nutrimento primario, che è figurativo: cioè la storia dell'arte colta attraverso una tradizione specifica. «Non ho mai fatto un corteo» compendia Boetti nel 1988. «Forse non ero nemmeno tanto d'accordo. Miravo a pensare alle mie cose che assorbivano tutta la mia attenzione».

Nell'attività giovanile di Pistoletto troviamo immagini drammatizzate del pittore di tradizione italiana o latina che si dibatte tra la "madrelingua" figurativa e le sconvolgenti innovazioni introdotte nell'ambito della pittura da grandi "distruttori" postbellici come Pollock e Bacon: una testimonianza preziosa, non solo da punti di vista individuali (fig. 1). Nel *Pittore*, tela datata 1959, l'"artista da giovane" - un personaggio fittizio, certo; non Pistoletto stesso - è impegnato a dipingere a terra, dove non dipingevano gli antenati rinascimentali o barocchi ma dove

dipingono invece i più celebri tra i contemporanei. Versa colore direttamente dal barattolo, come ha imparato a fare dagli americani, senza ricorrere né al pennello né alla spatola. Questo *alter ego* di Pistoletto ha i tratti abbreviati e sommari delle figure di Bacon (la circostanza non sorprende, posto che Bacon espone a Torino per la prima volta nel 1958, alla Galleria Galatea, destando grande sconcerto e emozione). È inoltre privo della mano destra, negatagli dall'ampio e cupo golfo d'ombra che si estende dal volto all'avambraccio. Il suo sforzo emulativo ha qualcosa di tragico e impacciato. Sulla tela vediamo sparsi passaggi di colore, larghi e elementari, che a tutta prima ci sembrano non descrittivi. Se però prestiamo maggiore attenzione riconosciamo la forma iniziale di un volto. Comprendiamo meglio il dilemma che si agita nella mente dell'artista raffigurato: come dipingere volti (o magari "il" volto)? E anche: come reinterpretare temi figurativi alla luce delle novità più dirimenti? La questione appare tanto più significativa se riflettiamo sull'importanza che, alla data del dipinto, la rappresentazione del volto ha per lo stesso Pistoletto. Sullo sfondo del quadro si leva una porta di dimensioni monumentali, dalle modanature rigide e profonde, anch'essa segnata da ombre dense e cupe. Ha apparenze di composizione astratta, rigorosa e severa, dipinta in uno stile che può forse richiamare a distanza gli *Omaggi al quadrato* di Albers, di cui tuttavia non replica il formato intimo; o le "pareti" di Rothko, cui nega il conforto della policromia. La "moralità" della fiaba è chiara. A mo' di fato avverso o incubo, la modernità internazionale congiura contro gli sforzi del Pittore Italiano: Astrattismo, Action Painting, Espressionismo britannico intralciano il suo proposito di dipingere volti e figurare storie. Avvertiamo l'impellente necessità di trarsi fuori dall'instabile macelleria a cui il conflitto tra tecniche, stili e orientamenti diversi ha ridotto il quadro, che, insensato e colossale, giace a terra sanguinante. Pistoletto inscena qui qualcosa che gli antropologi definirebbero una "zona di confine" o un "incontro culturale". Non senza scaramantico humour, sceglie di conferire a questo stesso incontro un'atmosfera luttuosa e presaga di catastrofe, quasi da quadrone secentesco di "cappa e spada". Riserva al proprio "doppio" il ruolo di soccombente.

Il paradigma modernista della *tabula rasa* è messo a dura prova in Italia come forse da nessuna altra parte in Occidente, a partire dalle affermazioni sul «nulla di creazione» rilasciate da Fontana a Lonzi, goffe e sibilline al tempo stesso, confluite in *Autoritratto*²⁷; e questo, sino a una certa data, testimonia versatile combattività e inventive risorse negoziali, oltreché l'uso frequente di "paragoni" contrastivi (artista latino vs. artista nordico: ne troviamo traccia ancora in *Caccia mediterranea*, 1979, fiammeggiante tela di Enzo Cucchi, [qui](#)). Suggestisce inoltre che agli artisti - quantomeno a determinati artisti - sia riconosciuto il ruolo di conoscitori, con competenze storico-artistiche, memorie e tradizioni proprie, non del tutto sincro-

ne né coincidenti con il “discorso critico” o l’erudizione specialistica. Dobbiamo invece chiederci se la fortuna commerciale del “pittorresco” italiano-mediterraneo a partire dai primi anni Ottanta non corrisponda a un processo di “specializzazione” angusto e involontariamente autoparodistico, incoraggiato dalla domanda metropolitana di “stili” regionali; e se dunque, lungi dal contrastare l’“omologazione”, questo stesso processo non consegua a una sorta di “divisione del lavoro” per aree geoculturali stabilita a livello centrale e spacciata in provincia come *genius loci*²⁸. Postumo, arrangiato e precocemente repertoriato in chiave neo-novecentista, il folklore mediterraneo diviene con la Transavanguardia niente più che la spezia stagionale dell’*International Style*. Con implicazioni particolarmente infruttuose per le generazioni successive, per lo più incapaci di ricongiungersi al piano storico-politico; o di tenere assieme ricerca e contesti, innovazione tecnico-stilistica e “nazione culturale”²⁹.

Se ci atteniamo a una gran mole di studi recenti, spesso giustamente accigliati, abbiamo ragione di affermare che le compagini di cui è costellata la storia dell’arte italiana postbellica - le “etichette” storico-artistiche - sono ormai diventate riviste ingiallite dal tempo. È giunto il momento di sfascicolare. Mi riuscirebbe stimolante proporre qui una lettura della neoavanguardia tra Cinquanta e Sessanta in termini di sincretismo artistico; lettura che è complessiva e dunque fatalmente instabile³⁰. Sta di fatto che una determinata tradizione figurativa, per più versi rifiorita nel periodo *entre-deux-guerres*³¹, conosce in Italia nel dopoguerra una crisi che appare irreversibile. Tutto congiura contro. La Grande Storia, il discredito in cui cadono i “primati” nazionali, la separazione tra Arte e Culti religiosi o civili. Malgrado ciò, o proprio per questo, vestigia di questa stessa tradizione visitano le più consapevoli varianti peninsulari degli stili internazionali di volta in volta in auge - monocromo, New Dada, minimalismo, Pop, Earthworks, performance, Arte concettuale etc.; e appaiono schierate come in difesa di una determinata cultura dell’immagine, non meramente profana³². Nascono così opere potentemente connotate in senso locale, che hanno caratteri di successione stratigrafica o palinsesto; e attraverso cui traspare una singolare commistione di attrazione e rigetto, *élan* modernista e tentazioni “inattuali”³³.

Sembra paradossale affermarlo, tuttavia, chiesta indulgenza per la sommarietà e gettato il cuore oltre l’ostacolo, occorre pur farlo. Schierati a sostegno di un internazionalismo rigidamente prescrittivo o sempre di nuovo in cerca di precipitosi aggiornamenti e “paralleli” storico-culturali, pochi tra i critici, storici e curatori attivi negli anni tra Cinquanta e Settanta sembrano avvedersi di questa partecipata cospirazione a favore delle più tenaci e disputate “sopravvivenze”; o prendere parte alle mute conversazioni in proposito che pure hanno luogo in quadri, sculture, installazioni etc.³⁴ Caratterizzata da costumi di indifferenza per

quanto, sul piano concretamente visivo, intralcia o smentisce una preconstituita agenda politico-pedagogica, la critica d'arte italiana del secondo dopoguerra offre smaglianti esempi di quella che gli storici chiamano "narrazione dissociativa". L'abitudine alla manipolazione ideologica non viene meno nel passaggio tra Sessanta e Settanta, al declinare della critica accademica esercitata *ex cathedra*, al contrario: la sua longevità è sorprendente. Dapprima si adatta al contesto protestatario, quindi trapassa nelle "scritture curatoriali" dei decenni "post-ideologici" - qualcosa che dovremmo imparare a considerare nei termini sommamente improbabili di una neo-lingua ieratica³⁵. Arcangeli, Pistoì e Villa per i Cinquanta, Brandi e Calvesi per i primi Sessanta, Lonzi e Fossati per i secondi Sessanta o i primi Settanta sono da annoverare tra le eccezioni. Aggiungiamo Trini, che nel celebre *Nuovo alfabeto per corpo e materia*, datato 1969, è pronto a segnalare «recuperi e osmosi»; e ancora Menna, esperto di «ritorni semantici»³⁶. Dimentichiamo qualcuno o qualcosa?

Con le tesi sulla «critica acritica», tra 1969 e 1970 Celant sbalza in chiave eroica l'attività del curatore a tutto svantaggio delle responsabilità argomentative. Giustificata in parte dall'impopolarità di storici e critici di formazione idealistica e estrazione universitaria, che agli occhi di molti sembrano al tempo ridurre l'interpretazione delle opere d'arte a una «vacua appendice della storia delle idee»³⁷, la contrapposizione stabilita da Celant - da una parte il curatore, dall'altra lo storico dell'arte - ha costi civili e cognitivi rilevanti³⁸. Le risorse della parola *stricto sensu* pubblica sono sacrificate a compiti di «complicità» mai definiti in dettaglio, all'inappellabilità della "scrittura curatoriale" e a una competizione tra competenze e poteri che non conosce equivalenti altrove per l'asprezza con cui si consuma. Vengono meno gli scambi di ruolo avviati sul finire degli 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 assegnazioni malgrado l'istanza rivoluzionaria urlata dai tetti.

Noto che ogni processo finisce nella pigrizia legata alla prassi delle mostre a tema, - annota Fabro nel 1967, già insofferente di un protagonismo curatoriale che non ha equivalenti in Europa. - "Arte Povera - *IM Spazio* lo prova. Già si sente che il gioco funziona in riduzione, con quel qualcosa di ovvio, divulgativo, senso di noia, mi pare anche, e con pesantezza, grossolano"³⁹. Appunto.

Se l'arte italiana postbellica costituisce un mirabile *case study* dal punto di vista del sincretismo storico-artistico contemporaneo, i rapporti tra arte americana e arte italiana ci permettono di cogliere in dettaglio alcune trasformazioni cruciali. Per Giuseppe Panza, industriale, collezionista assiduo e ambizioso, filoaatlantico in

politica, la precoce apertura, da parte italiana, all'arte americana costituisce prova della maggiore maturità culturale raggiunta dall'Italia sulla Francia nel secondo dopoguerra⁴⁰. Panza è convinto che questa apertura proceda pacificamente e senza conflitto: ma è vero il contrario⁴¹. Per gran parte della critica accademica degli anni Cinquanta o Sessanta, eccettuati "longhiani" come Arcangeli e Lonzi, la Guerra fredda apre solchi profondi, e per più versi abnormi, tra comunità formali di ricerca (o "università") e comunità informali (critica extra-accademica e "mercato")⁴²; tra Antico e Moderno⁴³.

D'altra parte c'è chi, al di fuori dell'università, sceglie di trasformare l'arte americana in un riferimento normativo per gli artisti italiani, esacerbando inquietudini e *ressentiment* a oggi scarsamente indagati - mi riferisco adesso alla seconda metà degli anni Sessanta, e oltre⁴⁴; e punta spregiudicatamente su irregimentazioni pro-export secondo una consuetudine destinata a rivelarsi duratura⁴⁵. Così Manzoni può diventare (ieri) l'omologo continentale della "pittura pittura" di Reinhard o Ryman; o Pistoletto interpretare retrospettivamente oggi, in modo non meno inattendibile, il "rifiuto del lavoro" in chiave di "Italian Theory"⁴⁶. Possiamo chiederci a questo punto, constatata la persistente dissociazione del testo critico rispetto all'immagine: qual è il punto di vista degli artisti italiani più esposti al gioco geopolitico-culturale?

In una recente intervista-autobiografia Pistoletto ha confidato che i rapporti con la scena newyorkese di metà anni Sessanta erano tutt'altro che idilliaci per un artista italiano, e prevedevano intimidazioni e soprusi che sembrano a tutta prima inverosimili⁴⁷. La temperie, esasperatamente agonistica, è evidentemente di sfida al limite della legalità. D'altra parte artisti come Schifano e Paolini, Pascali o Boetti, in seguito Parmiggiani, Clemente o Cucchi, non esitano a rivendicare differenze né a alimentare contrapposizioni. Il caso di De Dominicis è più eclatante: pare ragionevole sostenere che un'opera come *Il tempo, lo spazio, lo sbaglio* (1970) diviene meglio comprensibile se riconosciuta nei suoi propositi polemici e avvicinata come satira dell'Impero⁴⁸. A distanza di poco più di un decennio l'atteggiamento di De Dominicis riguardo all'arte americana contemporanea ci appare del tutto diverso da quello, poniamo, fiducioso e combattivo di Manzoni, tra i primi a aprire al New Dada newyorkese. Nel 1972 Fabro evoca la mappa degli Stati Uniti e la bandiera a stelle e strisce in un *Achrome* "grinzato" di tradizione manzoniana, dal titolo causticamente patriottico, *De Italia* (figg. 2 e 3). Perché dovrebbe farlo se non per porre con qualche urgenza una questione di dignità nazionale, artistica e non? Attraverso il richiamo a Johns, del tutto evidente per chi, tra i contemporanei, conosca *Bandiere e Mappe* (fig. qui), condensa in un pungente aforisma figurativo una valutazione pessimistica dei processi di modernizzazione subalterna che investono al tempo la penisola⁴⁹.

Nell'indagare sul modo in cui una determinata eredità è discussa o rilanciata, sembra superfluo precisarlo, non cerco alcunché di "sostanziale", qualcosa come un'"italianità" sovrastorica già sempre esistente, da ricostruire come un'"antropologia" o un corredo ereditario. Al contrario⁵⁰. Mi interrogo invece su retoriche visive colte nel vivo di una competizione artistica internazionale e sulle vie attraverso cui rivalità culturali, ideologiche e economico-commerciali possono maturare risorse figurative inedite; sui processi autoimmaginativi destati da congiunture cosmopolite; sulle ambivalenze dell'emulazione, che estingue o sferza; e più in generale sull'esperienza di quella che, all'apice della trasformazione sociale e dell'incipiente maturità del processo di modernizzazione (o "americanizzazione"), è di volta in volta rivendicata come opportunità, brandita come una buona stella o lamentata (sin troppo pateticamente) come la "nostra svantaggiata, difficoltosa situazione italiana" (la citazione è da Arcangeli, e data al 1964)⁵¹.

Il secondo dopoguerra si apre, da parte critica, con l'intransigente istanza di internazionalismo introdotta in Italia da Lionello Venturi e confermata nel corso degli anni Cinquanta dalla cerchia dei suoi allievi ed ex-allievi⁵². A una simile istanza Longhi dapprima acconsente diplomaticamente, sia pure sforzandosi di riportare la discussione nell'ambito a lui familiare dell'"impressionismo"; per poi scegliere di opporsi duramente a tutto ciò che non è figurativo e stabilire improbabili alleanze con orientamenti "popolari"⁵³. Se questi a grandi e grandissime linee sono i fronti, appare significativo - e per così dire duplicemente eretico - che le neoavanguardie di fine Cinquanta e primi Sessanta, saldandosi attorno al rifiuto delle retoriche della "realtà", non rifiutino il contributo della memoria storico-artistica, talvolta anzi lo sollecitino attivamente o lo indaghino in modi di volta in volta più distaccati o partecipi - gli *Achromes* di Manzoni non meno dei "presepi" di Pistoletto, delle "sculture bianche" di Pascali o dei monocromi di Paolini (figg. [qui](#) e [qui](#); e nota 54).

Certo: parliamo qui di una "memoria" antiromantica e sperimentale, a tratti sottilmente strategica. L'uso ricorrente della citazione è tuttavia così diffuso da poter essere considerato distintivo dell'attività di un'intera generazione. Si risolve nella "verifica" ludica e insieme rituale di qualcosa come un'eredità culturale. *Pastiche*, infrazione, abbassamento, dilemma, satira, apoteosi, escissione: sono modi diversi di citare, *maniere*⁵⁵. Conferiscono robustezza e vigore a un negoziato complesso, per cui ne va di "identità" antiche e nuove, di eredità e dis-appartenenze. I processi strettamente figurativi, di "resistenza" tecnico-stilistica o di adeguamento, danno qui la mano a processi più ampi e generali (fig. 4 e 5)⁵⁶.

Trascorsi gli anni eroici dell'Espressionismo astratto - afferma nel 1963 lo storico dell'arte, critico e curatore Henry Geldzahler in «Arts Magazine» - la più giovane generazione di artisti si impegna oggi a costruire un nuovo regionalismo americano. Questo nuovo regiona-

lismo ha tuttavia dimensioni immediatamente nazionali grazie ai media e diviene persino esportabile in Europa perché, dal 1945, abbiamo accuratamente preparato e ricostruito l'Europa a nostra immagine.

Questo è il punto, geopolitico e storiografico, esposto con ammirevole crudeltà e durezza dal responsabile del padiglione americano alla Biennale del 1966 e primo direttore del National Endowment for the Arts⁵⁷.

«La storia dell'arte è materia storica», scriveva Argan nel 1972, «e la cosiddetta 'classe dirigente', che la scuola dovrebbe formare, ha più bisogno di coscienza storica che di talenti creativi». Non sono certo che la storia dell'arte abbia il compito prioritario di formare "classi dirigenti". Non è questa, oggi, la motivazione degli studiosi con cui ci confrontiamo in modo più abituale e proficuo, storici, teorici, scienziati sociali o cognitivi. Né potrei immaginare esortazione più sinistra, dal punto di vista del futuro della disciplina, di quella che la invita a disfarsi dell'immaginazione. In assenza del "talento creativo" dell'interprete le immagini sono destinate a rimanere mute e il "metodo positivo" a risolversi in una congerie sterile e pedante⁵⁸.

L'attenzione per gli aspetti pre-discorsivi dell'immagine, la ricerca di genealogie e infine l'abitudine a incrociare in modo desto e ripetuto l'esperienza diretta delle opere con l'indagine d'archivio si rivelano di grande utilità anche nell'avvicinare l'arte più recente, così come i colpi d'ala di un'immaginazione critica insieme attendibile e perspicace. Aiutano a comprendere in profondità e a ridurre la dominanza del linguaggio verbale, incontrastata nei manuali scolastici o nella pubblicistica corrente. Proprio in quanto contemporaneisti siamo inoltre chiamati a sfidare lo scontroso scetticismo dei più illustri iconologi e a provare che non esiste "astrazione" priva di "racconto" e "figura" - anche se l'uno e l'altra andranno cercati su piani non illustrativi⁵⁹. Allo stesso tempo la disponibilità di un'ampia gamma di tecniche di indagine ci permette di mutare posizione e alternare *ad hoc*, con tatto e a seconda dell'occorrenza, gli strumenti dell'analisi stilistica e della critica culturale, della filologia e della sociologia. Prossimità e distanza.

«I problemi specifici dello storico sono dati dalla relazione tra ciò che le fonti sono e ciò che egli vuole sapere»: l'indicazione di Momigliano, contenuta in una raccolta di studi dedicati all'antichità classico-ellenistica, si rivela non meno valida per chi si occupi di argomenti contemporanei⁶⁰. Perspicuità, acutezza, documentazione, rispetto della comunità scientifica e altresì dell'intelligenza del lettore non specialistico, disinteresse e attendibilità, oppure il loro contrario: questo distingue «ciò che le fonti sono». Solo una familiarità di lunga data con questa o quella fonte può indurre lo storico a concederle o meno credito. Nel secondo dopoguerra, in Italia, ideologie e dizionari critici cambiano pressoché a ogni decennio, se non

più rapidamente⁶¹. Brevi distanze cronologiche si accompagnano a cesure imponenti, gergali, di metodo, agenda etc.; e impongono sovente faticose (ma indispensabili) opere di traduzione intralinguistica. A partire da una data determinata la storia dell'arte italiana postbellica è inoltre costellata da "fonti" irritualmente inclini a un impiego geloso, privatistico o "patrimoniale" della memoria⁶². L'una e l'altra circostanza rendono a mio avviso più (e non meno) avvincente dedicarsi alla ricostruzione di ciò che è stato; e incoraggiano a sottoporre la tradizione recente a una scepsi per così dire metodica.

- 1 Mi permetto qui di rimandare al mio *Geopolitiche dell'arte italiana*, Milano, 2012, pp. 5-28 *et passim*; e, per un profilo di Fossati dal punto di vista della critica d'arte e delle politiche editoriali, *ibidem*, pp. 167-171. Per Argan e la "questione nazionale" nel primo e secondo dopoguerra cfr. M. Dantini, *Una polemica situata e da situare. Dicembre 1963: Carla Lonzi vs. Giulio Carlo Argan*, in «Predella», 36, aprile 2016, pp. 87-105, qui.
- 2 *Postwar Italian Art*, in «October», a cura di C. Gilman, 124, primavera 2008. La citazione è tratta dall'introduzione di Gilman, pp. 4-5.
- 3 Cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in *Verifica dei poteri*, Torino, 1989 (1965), pp. 102-133 (Fortini interessa qui per la domanda che aleggia attorno a tutta la seconda parte di *Verifica dei poteri*: quale, se, "nazione" o "patria?"); idem, *Vicini e distanti. Il "Doppio diario" di Giaime Pintor* (1979), in *Insistenze*, Milano, 1985, pp. 162-171. Con la sua polemica diretta o indiretta contro le istituzioni grandsignoriali dell'Italia *entre-deux-guerres*, monarchia, esercito e grande impresa, questo testo di Fortini può essere utilmente incrociato con *Fascismo* di Renzo De Felice, Luni, Milano|Trento 1998 (1977): ne discende a tratti un'illuminazione storico-politica reciproca e inattesa. Satta scrive il *De Profundis* tra 1944 e 1945. Lo pubblicherà nel 1948 per la casa editrice Cedam di Padova. Per De Felice e Rusconi vd. più avanti alle note relative. Per Emilio Gentile cfr. *La Grande Italia*, Roma|Bari, pp. 255-256 *et passim*.
- 4 La revisione storiografica delle vicende che vanno dal 1943 al 1945 ha profonde implicazioni sul modo in cui guardiamo ai decenni della Ricostruzione o del boom economico. Investe inoltre i modelli interpretativi di cui gli storici dell'arte si servono per studiare le tradizioni figurative del dopoguerra. Una simile revisione, motivata su piani scientifici e non ideologici, restituisce voce a "culture" e comunità tacitate o disperse; e riconosce la pluralità di orientamenti ideologico-culturali, etico-politici etc., da cui le immagini scaturiscono e a cui esse stesse rimandano.
- 5 Per una prima e sbrigativa equiparazione tra storia dell'arte e storia culturale cfr. *The Italian Metamorphosis, 1943-1968*, catalogo della mostra, New York, Guggenheim Museum, 7 ottobre 1994 - 22 gennaio 1995, a cura di G. Celant, New York, 1994.
- 6 Sul tema fascismo|antifascismo cfr. di recente B. Buchloh, *Intervista a Giuseppe Penone*, in *Giuseppe Penone. La mano che resiste*, a cura di Laurent Busine, Milano, 2012, pp. 11-28; e R. De Felice, *Intervista sul fascismo*, a cura di M. A. Ledeen, Bari, 1975, p. 4: «fascismo e antifascismo sono discorsi senza senso a livello storiografico. Né l'uno né l'altro sono un'unità». Nella stessa *Intervista*, p. 107, Ledeen si sofferma sul mutamento di prospettiva che ha avuto luogo nell'opinione pubblica angloamericana grazie anche agli studi di De Felice: tali studi, riconosce Ledeen, hanno contribuito a dissolvere quel «concetto unitario, monolitico» di fascismo che derivava dalla «propaganda di guerra» (e che Buchloh sventuratamente ripropone). Per una storia interpretativa del «fenomeno fascista» (che occorrerebbe nel frattempo aggiornare con nuovi voci e indirizzi) cfr. De Felice, *Fascismo*, cit., p. 84 e ss., e idem *Mussolini l'alleato. II. La guerra civile 1943-1945*, Torino, 1997, pp. 338-340. Per le motivazioni «civili» che soggiacciono invece alla ricerca defeliciana sul fascismo, e che maturano, in lui e altri, tra «insoddisfazioni per le ideologie del mondo occidentale» e «delusioni per il comunismo» sovietico negli anni del boom economico e della «modernizzazione» italiana, cfr. E. Gentile, *Renzo De Felice*, Roma|Bari 2003, p. 56 e ss.
- 7 Fuorviante se considerata dal punto di vista di una storia delle immagini, l'antitesi tra fascismo e antifascismo è del tutto impropria anche se applicata alla storia della critica. Considero più avanti questioni di politica dello stile (o dell'antistile) maturate nella critica

d'arte italiana nella seconda metà degli anni Sessanta, talvolta in esplicita correlazione all'elogio del «terrore» (la citazione è da Celant, vd. nota 15): per adesso mi preme segnalare che, come osserva De Felice, «gli sconfitti hanno lasciato ai vincitori un frutto avvelenato: una mentalità autoritaria che annulla ogni diversità, che non si preoccupa di rispettare le vicende della storia» (R. De Felice, *Rosso e Nero*, Milano, 1995, p. 98). Si consideri, sotto questo e altri profili, l'analisi defeliciana del rapporto tra "nuovo fascismo" dei secondi anni Trenta e antifascismo comunista del dopoguerra (in R. De Felice, *Mussolini il Duce. Lo stato totalitario 1936-1940*, Torino, 1996 (1981), p. 242 e ss.), che mi sembra spiegare in modo adeguato determinate transizioni ideologiche (in Argan, ad esempio) senza necessità di ricorrere inevitabilmente all'ipotesi dell'"opportunismo" (formulata di recente, con sbrigativa genericità, da M. Serri, *I redenti*, Milano, 2010). Per un'"archeologia" anni Trenta di posizioni che Argan assume nel dopoguerra cfr. M. Dantini, *Una polemica situata e da situare*, cit., pp. 91-93.

- 8 Il saggio longhiano *Sulla scultura futurista* di Boccioni, apparso nel 1914 per le edizioni della Voce, è interamente giocato sul tema della «trasfigurazione»: le sculture dell'artista sono presentati come «genial[i] transit[i]», «sepoltur[e]», «corp[i] sovranamente vivent[i], impigliat[i] nel vivo di una costruzione pelasgica». «Prigioni» dunque, sia pure compressi e *stiacciati* sul piano in modo innaturale, «grottesco»? Non è certo casuale che il saggio, deliberatamente "iniziativo", si apra con un perentorio richiamo al «blocco Michelangelo» che «perdur[a] a fior d'acqua» e conduce sino all'oggi. Tutto ciò, nelle intenzioni di Longhi, dev'essere utile a tracciare una genealogia dell'"antigrizioso" (R. Longhi, *La scultura futurista di Boccioni*, oggi in *Scritti giovanili*, 2 voll., I, Firenze, 1980 (1956), pp. 133-162).
- 9 Qual è il ruolo di *trait d'union* di artisti e intellettuali la cui vita si estende tra le due metà del secolo, Carrà e Longhi, ad esempio, o Fontana e Pisto, per fare solo alcuni pochissimi nomi? Cercheremo invano di scoprirlo negli studi specialistici a carattere monografico, che hanno sin qui prudentemente ignorato o rimosso quanto può attendere di sedizioso o clandestino in opere e testi - ancorché non per questo inevitabilmente "fascista". Qualche esempio casuale e sparso. Sembra significativo che in tarda età Pisto avverta l'esigenza di ricordare l'importanza del *Piero della Francesca* di Longhi per la sua generazione di resistenti; come pure «la lettura serale, in cella, riservata al saggio di Brandi su Morandi. Con me, ad ascoltare quello che per noi era il primo libro dove si parlava veramente di pittura, c'era Mario Merz» (L. Pisto, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe*, Torino, 2005, pp. 8, 44. Dispiace che queste memorie, tutt'altro che di sotterfugio e d'astuzia, siano raccolte in un libro guastato dal titolo). «Vantiamo la nostra senilità. Sempre», scrive Contini a Montale nel 1977, e questa sua semplice esortazione ha implicazioni di più ampia portata (lettera del 2 ottobre 1977, in E. Montale, G. Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, 1997, p. 268; sul tema della «senilità» cfr. anche le affermazioni di Montale in D. Porzio, *Con Montale a Stoccolma*, Milano, 1976, pp. 37-38; e ovviamente il testo del discorso che Montale tiene in occasione del conferimento del Premio Nobel, in data 12 dicembre 1975, in cui c'è il riferimento, non nominativo, alla *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)* di De Dominicis, presentata alla Biennale di Venezia del 1972 e ritirata "manu militari").

Quali sono i modi, dopo il 1943 o il 1945, della trasmissione dell'eredità culturale "italiana"? Come si riflette la *débaçe* bellica, oltreché nel repentino mutamento delle retoriche figurative, nelle scelte argomentative e di scrittura - cioè nelle politiche dell'interpretazione? Sembra ovvio che tra gli appartenenti a una nazione sconfitta politicamente prima che sul piano militare possano propagarsi costumi mimetici e autocensure a sfondo ideologico o

(che è cosa molto diversa) commerciale. «A chi pur sa benissimo dove frattanto se ne sta imbavagliata e mugolando la verità, non rimane, per scoramento o dispetto, nulla meglio che tacere». Questo, inequivoco, l'incipit di *Maccari all'Arcobaleno'* (1949), piccata rivendicazione della tradizione dei "valori plastici" a fronte delle aspre polemiche ideologiche che dividono al tempo astrattisti e realisti e dell'indifferenza del collezionismo internazionale («le sognatrici miliardarie di Long Island e di Palm Beach»; in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, 1993 (1973). Nel saggio longhiano, che travalica di molto l'occasione annunciata dal titolo, ricorre per ben tre volte il nome di Soffici, sempre con sentimento oscillante tra gratitudine e nostalgia per «quella prosa stupenda». È a Soffici, a una data così poco favorevole per chi si sia compromesso tanto radicalmente con il regime fascista, che Longhi rinvia quanti desiderino comprendere meglio il primo Novecento, «un'epoca che da noi è troppo misconosciuta». Il proposito, aggiunge ironicamente Longhi, è «svolgere un po' di buona politica estera, [...] che avverta coloro come le cose si veggono da noi». Sarebbe interessante, e per più versi opportuno, cercare di tracciare una storia del modo in cui il dibattito artistico-contemporaneo postbellico influisce, sul piano della storia dell'arte accademica, sulla costituzione di «scuole» e la scelta (o ripartizione) dei metodi. Spunti in proposito in G. Previtali, *Arte e illusione* (1965), in *Recensioni, interventi, questioni di metodo*, Napoli, 1999, pp. 55-60.

- 10 Si cfr. ad esempio M. Merz, *Senza titolo*, 1973, coll. priv., [qui](#); con P. Picasso, *Il braccio*, 1959, coll. priv., [qui](#). E ancora A. Pessoli, *Note della spesa*, 1990, coll. priv., part. [qui](#). Cfr. M. Bandini, 1972. *Arte Povera a Torino*, Torino, 2003, p. 30: quanto afferma qui Boetti è da incrociare, se possibile, con Brassai, *Conversazioni con Picasso*, Torino, 1996 (1964), pp. 187, 285. Comparazioni tra arte italiana e arte americana si sviluppano a una data precoce in T. Trini, *Trilogia del creator prodigo*, in «Domus», 478, settembre 1969, pp. 47-55. Mi sembra significativo che Trini indichi nella ricerca dell'immagine «vivente» una peculiarità della neoavanguardia italiana dei secondi anni Sessanta, poveristica e concettuale; e ancor più significativo, sotto questo stesso profilo, che lamenti l'«omissione» celantiana di Manzoni nel volume *Arte povera* (Milano 1969).
- 11 R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, gennaio 1950, adesso in *Opere complete*, XIII, *Critica d'arte e buon governo*, Firenze, 1985 (rist. Portatori d'acqua, Urbino, 2014, p. 25). Sul carattere «eminentemente relazionale» della critica d'arte delle *Proposte* cfr. G. Contini, *Memoria di Roberto Longhi (1973)*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, 1989, pp. 362-263.
- 12 «Documentariamente le interviste sono inutili al 95%», ha osservato in un'occasione De Felice (*Intervista sul fascismo*, cit., p. 14). L'esperienza dello storico politico e sociale può forse indurre lo storico dell'arte a chiedersi sino a qual punto sia per lui scientificamente responsabile lasciare l'ultima parola.
- 13 A. Momigliano, *Il linguaggio e la tecnica dello storico*, in «Rivista storica italiana», 67, 1955, pp. 418-424, adesso in *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1984, p. 367; e W. G. Seebald, *Storia naturale della distruzione*, Milano, 2004 (2001), p. 83.
- 14 M. Pistoletto, A. Elkann, *La voce di Pistoletto*, Milano, 2013, pp. 92-93, 197. In proposito cfr. L. Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Milano, 2010, pp. 78-79.
- 15 Cfr. G. Celant, *Arte Povera: appunti per una guerrilla*, in «Flash Art», I, 5, novembre-dicembre 1967, p. 7. Per un'introduzione storica alla retorica della violenza tra Sessanta e Settanta e il suo riflesso nelle pratiche linguistiche cfr. S. Casilio, «*Pagherete caro, pagherete tutto!*».

- La violenza politica nelle riviste della sinistra extraparlamentare*, in *Verso la lotta armata*, a cura di S. Neri Serneri, Bologna, pp. 207-230; *ibidem*, B. Armani, *La retorica della violenza nella stampa della sinistra radicale (1967-1977)*, pp. 208-230. Alberto Moravia commenta negativamente determinate derive linguistiche della neoavanguardia in *Illeggibilità e potere*, in *Nuovi Argomenti*, 1967, 7-8, pp. 3-12; e Furio Jesi osserva che «le “idee senza parole” [distinguono] anche il sinistrese, compreso quello più dinamitardo» in *Cultura di destra*, Milano, 1979, p. 17. Sul “fascismo degli antifascisti” cfr. De Felice, *Intervista sul fascismo*, cit., pp. 7, 10.
- 16 Il dialogo tra storici dell'arte italiana postbellica e storici *tout court* è mancato da entrambe le parti. Spesso sembra prevalere, tra i secondi, la convinzione (tutt'altro che peregrina, anche se forse da modulare con maggiore sensibilità congiunturale) che gli interessi figurativi, nel Novecento italiano, quasi mai travalichino l'ambito socialmente ristretto della bohème colta. Questa è ad esempio la prospettiva di De Felice, che nella vasta biografia di Mussolini, concepita di fatto come una biografia della nazione, riserva una strategica indifferenza alle arti figurative. Agli occhi dello storico è indiscutibile che persino un ministro come Giuseppe Bottai, responsabile del dicastero dell'Educazione nazionale tra 1936 e 1943, si impegni a favore dell'arte e della letteratura solo in un secondo momento e per così dire in mancanza di meglio, dopo avere sperimentato il fallimento di quel progetto corporativistico cui aveva in precedenza affidato le sue maggiori ambizioni politiche. Per Bottai e «Primato» nel contesto della discussione sul vagheggiato «Ordine nuovo» post-bellico e l'europesismo fascista cfr. De Felice, *Mussolini il Duce. Lo stato totalitario 1936-1940*, cit., p. 728 e ss.; pp. 920-922, Appendice 13 (con gli «appunti» e la lettera-relazione di Bottai per Ciano datati 13 luglio 1940); e L. Mangoni, *Civiltà della crisi*, Roma 2013, pp. 133-135.
- 17 M. Baxandall intervistato da H. U. Obrist in «Interviews», vol. 2, 2010 (2006), p. 335; e H. U. Obrist, *Fare una mostra*, Torino, 2014, pp. 37-38.
- 18 Cfr. A. Breton, *Secondo Manifesto del Surrealismo (1930)*, in *Manifesti del Surrealismo*, Torino, 2003 (1962), pp. 108-109.
- 19 Idem, *M. Duchamp*, in «Littérature», 5, 1 ottobre 1922, pp. 7-10; R. Klein, *L'immaginazione come veste dell'anima (1956)*, in *La forma e l'intelligibile*, Torino, 1975 (1970), p. 446; H. Belting, *The Invisible Masterpiece*, London, 2001, pp. 322-323. e idem, *Das Ende der Kunstgeschichte*, Beck, Monaco 1994, p. 34. Per la conoscenza di Duchamp in Italia cfr. G. di Natale, *Marcel Duchamp en Italie: présence et héritage de 1948 à 1968*, in «Etant donné Marcel Duchamp», 10, 2011, pp. 114-143. Personalmente credo che si possa retrodatare, anche se non è questa la sede per argomentare. Sul tema della leggenda dell'opera cfr. anche quanto affermato da Picasso in Brassai, *Conversazioni con Picasso*, cit., p. 56.
- 20 Nel rievocare un amico d'infanzia di appena sei o sette anni - siamo nell'Italia del 1935 o 1936 - Parise si chiede dove mai avesse potuto procurarsi «le riproduzioni di Brancusi [che] si accaniva a guardare e riguardare stando nel letto malato» (G. Parise, *Lontano*, Milano, 2009, p. 62; l'articolo da cui è tratta la citazione è pubblicato una prima volta sul «Corriere della Sera» del 28 settembre 1982). Ce lo chiediamo anche noi, naturalmente, in questo e altri casi di precoce e pressoché furtiva circolazione di materiali. Nel caso specifico devo a Flavio Fergonzi (comunicazione personale) una possibile risposta: l'amico d'infanzia di Parise poteva forse avere trovato le sue “riproduzioni” di Brancusi in E. Blazian, *La scultura moderna europea. Costantino Brancusi*, in «Poligono», 2, febbraio 1931. Ma anche nei «Cahiers d'Art» o in altre riviste straniere che circolavano al tempo in Italia.
- 21 Per un'autorevole autodenuncia cfr. N. Bobbio, *Autobiografia*, Bari/Roma, 1997, p. 28; e E.

Garin, R. Cassigoli, *Colloqui con Garin*, Le Lettere, Firenze, 2000, p. 25. Cfr. anche, sul tema, G. E. Rusconi, *Patria e repubblica*, Bologna, 1997, p. 34: «di fatto la coscienza nazionale in Italia vive in una condizione di subcultura tra le carenze dell'educazione scolastica e la latitanza della grande cultura sterile su questa tematica». L'affermazione ha implicazioni storiografiche di particolare rilievo per chi si occupi del dopoguerra e rinvia, nelle intenzioni di Rusconi, a nuovi indirizzi di ricerca storica in grado di rintracciare e rimuovere una vasta amnesia: cfr. *ibidem*, p. 48 e ss.; pp. 73-74.

- 22 Un primo spunto in tale senso è già nel celebre testo con cui Trini introduce gli orientamenti poveristici e concettuali su *Domus* nel 1969 (*Nuovo alfabeto per corpo e materia*, in «Domus», 470, gennaio 1969, pp. 45-51). Si vedano poi R. Flood, F. Morris, *Introduction: Zero to Infinity*, in *Zero to Infinity. Arte Povera 1962-1972*, catalogo della mostra, London, Tate Modern 31 maggio - 19 agosto 2001; Minneapolis, Walker Art Center 13 dicembre 2001 - 13 gennaio 2002; Los Angeles, The Museum of Contemporary Art 10 marzo 2002 - 11 agosto 2002; Washington D. C., Hirshhorn Museum and Sculpture Gardens 17 ottobre 2002 - 12 gennaio 2003, a cura di R. Flood, F. Morris, p. 16 e ss.; *ibidem*, C. Criticos, *Reading Arte Povera*, p. 75 e ss. Suzanne Penn riflette sul modo in cui l'evocazione di temi tratti dall'iconografia religiosa caratterizza periodicamente il lavoro di Pistoletto in S. Penn, «La complicità dei materiali» nei dipinti e nei Quadri specchianti di Pistoletto, in *Michelangelo Pistoletto. Da uno a molti, 1956-1974*, catalogo della mostra, Philadelphia Museum of Art 2 novembre 2010 - 16 gennaio 2011; Roma, Maxxi 4 marzo 2011 - 15 agosto 2011, a cura di C. Basualdo, Milano 2011, p. 179.

Nel saggio *Continuità, distanza e conoscenza. Tre usi dell'antico*, posto a conclusione di *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Settis ricostruisce le diverse attitudini che gli artisti medievali e rinascimentali italiani manifestano riguardo all'eredità pagana, che reimpiegano (*Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, 1986, pp. 375-486). Integra o corregge precedenti interpretazioni della «disgiunzione» medievale tra "forma" e "contenuto" e si impegna a ricostruire una «storia del senso delle rovine» il cui culmine, afferma, è «tra Sette e Ottocento (se non oggi o domani)».

Per motivi estrinseci al progetto, curato dallo stesso Settis, e alle sue motivazioni originali le ricerche raccolte nei tre volumi di *Memoria dell'Antico nell'arte italiana* non si estendono cronologicamente al secondo dopoguerra. Tuttavia oggi abbiamo sufficienti ragioni per considerare da punti di vista anche "archeologici", sia pure paradossali, i decenni più recenti, precisando che possono esistere usi prospettivi non meno che retrospettivi della "memoria dell'antico"; e che questa può darsi ironicamente, in modo sperimentale, senza devozione né nostalgia.

Sarebbe sbagliato proporsi schematicamente di applicare al secondo Novecento modelli validi per altre epoche storiche, come l'epoca neoclassica o romantica, trascurando discontinuità profonde; andare in cerca di "rovine rappresentate" (cioè illustrazioni di rovine) o semplici "citazioni" di opere del passato; o, ancora, confondere le rovine pagane, o la dissoluzione dell'Impero romano, con le "rovine" causate dalla dissoluzione di ben altri imperi. Potremmo però iniziare a chiederci se talune opere o serie di opere tra le più importanti del secondo dopoguerra, come i *Tagli* di Fontana, gli *Achromes* di Manzoni o i collage fotografici di tema storico-artistico di Paolini, non rivelino in pieno il proprio senso se non attraverso meditati caratteri di "apertura" o "rapporto" ("verifica" in senso storico-linguistico).

- 23 Questo implica anche che si ammetta una conoscenza storico-artistica diversa dalla co-

noscenza dello specialista. Sul punto, e proprio con riferimento alla tradizione italiana, E. Gombrich, *Norma e forma*, Torino, 1966 (1960), p. 181. Il tema dell'artista come conoscitore, riferito alla storia dell'arte italiana antica, è ripreso da S. Alpers, *Arte del descrivere*, Torino, 1999 (1984); riproposto infine e drammatizzato in senso storico-sociale in S. Alpers, M. Baxandall, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino, 1995 (1994), pp. 168-169.

24 Cfr. M. Dantini, *Piero Manzoni 1959: tre Achromes "prensili" e una svolta New Dada*, in «Pre-della», 34, gennaio 2015, pp. 319-345

25 Cfr. quanto affermato da Boetti in Bandini, 1972. *Arte Povera a Torino*, cit., p. 30; e M. Dantini, *Alighiero Boetti, "Zig Zag" (1967): un paragone tra le arti*, lecture radiofonica, Radio3 Rai, Museo nazionale, 2015, [qui](#). Il testo della lecture è disponibile [qui](#).

Un ulteriore esempio di "sincretismo" figurativo ci è offerto da Gianni Piacentino. Nei secondi anni Sessanta l'artista contende ai minimalisti la palma del rigore. Rigetta però il «riduzionismo formalista» e progetta «macchine» al modo di Leonardo e Duchamp. Cerca così, per sua stessa ammissione, di «reagire all'invasione dell'Impero Pop» (la conversazione tra Piacentino e Celant da cui traggio questa citazione, dal titolo *Tra Pop e Minimal*, è pubblicata in *Gianni Piacentino*, catalogo della mostra, Fondazione Prada, Milano, 7 novembre 2015 - 10 gennaio 2016, a cura di G. Celant, pp. 94-113). A New York tra 1980 e 1981, Piacentino dipinge grandi tele caratterizzate (e per così dire transvolate) dalla nitida silhouette dell'idrovolante di Italo Balbo, governatore della Libia, aviatore e quadrumviro. Potremmo commentare in vario modo questa scelta iconografica. Certo è difficile dubitare che abbia implicazioni extraculturali.

26 C. Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, London, 1999, p. 28; N. Cullinan, *From Vietnam to Fiatnam: The Politics of Arte Povera*, in «October», 124, cit., pp. 8-30. Il tratto "politico" dell'Arte Povera qui non è mai cercato in direzioni de-o postcoloniali, come pure avrebbe avuto senso fare.

27 È significativo che Lonzi presenti le superfici a rilievo di Castellani come «oggetti di culto di una religiosità moderna» in *Enrico Castellani*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizi 1964, p. 9.

28 A. Bonito Oliva, *Genius Loci*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 15 novembre - 31 dicembre 1980, Firenze, 1980. Per le origini di questa redistribuzione di compiti a livello globale, che assegna all'Italia un primato artistico in chiave di «disperata "vitalità"», cfr. R. Longhi, *Ricordo dei manieristi*, in «L'Approdo», II, gennaio|marzo 1953, rist. in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico*, Firenze, p. 87: qui Longhi oppone, con funambolica vis polemica, la tradizione manierista, capace di «allud[ere] a un probabile punto di rottura» e perciò foriera di «possibil[i] ricominciament[i]», all'estetismo delle avanguardie Dada-surrealiste da un lato, al realismo socialista dall'altro.

29 M. Dantini, *Cosmopolitismo e subalternità nell'arte italiana contemporanea*, in «Scenari», 2014, [qui](#).

30 Per un primo orientamento al "sincretismo" delle epoche di transizione cfr. E. Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano, 1971 (1960), p. 105 e ss.; E. Gombrich, *Norma e forma*, Torino, 1972 (1966), pp. 89, 193. Per la distinzione tra «immagini mentali» e manufatti, cioè quadri, sculture e altro, cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma, 2013 (2002; 2011 per l'introduzione, cui qui mi riferisco), p. 10 e ss. Una considerazione storica si impone qui tuttavia prima della teoria. Colpisce, nella seconda serie dei *Quesiti caravaggeschi* di Longhi, pubblicati in *Pinacotheca* nel 1929 e dedicati alla ricostruzione della genealogia lombarda di Caravaggio, l'enfasi posta sui caratteri sincretici di una tra-

dizione che va dal Foppa e Bernardo Zenale ai «più vivaci» tra i fratelli Campi, Antonio e Vincenzo, passando per Savoldo, Moroni e il Moretto. Simili caratteri sincretici sembrano contrastare con i predicati della «semplicità» e «veracità» attribuiti da Longhi a questa tradizione: lo storico e critico non si sofferma sull'apparente inconseguenza, ma certo la coda del saggio, dove appunto si formula la tesi della sincreticità «provinciale», assomiglia a un inciso di metodo e strategia girato a taluni tra i "lombardi" contemporanei, Carrà *in primis*, impegnati in un delicato negoziato tra stili metropolitani, stavolta parigini, e tradizioni native. Leggiamo: «S'è riconosciuto che codesti lombardi hanno un singolar modo di accettare il Rinascimento come costume, per eluderlo nel cuore dell'arte. Guai a passare per buona quella loro esteriore accettazione, e a cercarvi un metro del giudizio!» (R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* (1929), oggi in Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, 1993 (1973), p. 797). Non è questo un avvertimento o meglio un invito alla dissimulazione valido per tutti coloro che, esponenti di una comunità artistica e culturale minoritaria, desiderino trasformare in profondità, e di fatto rifiutare, gli sperimentalsmi *avantgarde*? Una «tendenza perenne», suggerisce qui Longhi, regionale prima ancora che nazionale, deve farsi strada negli svantaggiosi territori postcubisti e postfuturisti della modernità *entre deux guerres*.

- 31 Faccio qui mia una valutazione altamente positiva dell'arte (e della critica d'arte) italiana tra le due guerre espressa di recente da F. Benzi, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, 2013, p. 14.
- 32 Per un'introduzione al tema è forse il caso di arretrare sia pur di poco la cronologia delle letture: cfr. R. Longhi, *Arte italiana e arte tedesca* (1941), oggi in *Da Cimabue a Morandi*, cit., in part. pp. 3-4, 28-30.
- 33 Cfr. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I, 1, *Questioni e metodi*, Torino, 1979, p. 286:

per uno studio del nesso centro/periferia in campo artistico, l'Italia appare un laboratorio privilegiato... in un'età in cui anche le bottiglie di Coca-Cola si configurano come segno tangibile di vincoli non solo culturali, il problema della dominazione simbolica, delle sue forme, delle possibilità e dei modi di contrastarla ci tocca inevitabilmente da vicino;

e A. Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, 1977, p. 15. Celant si è posto di recente sulla nuova strada avvicinando gli *Achromes* manzoniani a opere di tradizione rinascimentale veneto-lombarda *Manzoni and His Times*, in *Manzoni*, catalogo della mostra, New York, Gagosian Gallery, 24 gennaio - 21 marzo 2009, a cura di G. Celant, Milano, 2009, pp. 47-48. Ha così confutato, senza mai argomentare, la propria ultradecennale interpretazione di Manzoni in chiave minimalistica e tautologica (o «puritana»). I confronti proposti da Celant appaiono a mio avviso poco attendibili o del tutto estemporanei: hanno tuttavia il merito di invocare una correzione di rotta, sia pure *in obscuritate*. Non si è mai cercato di tracciare qualcosa come una storia del timore nell'arte italiana postbellica - timore dell'estinzione, dell'"anonimato" o della gregarietà culturale. Ne sarebbe tuttavia venuta fuori un'indagine ricca di spunti e rovesciamenti assai sollecitanti. Nei pressi dell'eredità culturale e di una sua inventiva ricognizione (o "verifica") troviamo le tracce sparse e clandestine, non di meno (o proprio per questo) qualificanti, di una "fierezza" identitaria - il termine è di Carlo Rosselli - che non ha trovato sinora né trova adeguati riconoscimenti critico-storiografici. Sul tema dell'"anonimato culturale" cfr. M. Viroli, *Discussione americana e caso italiano*, in M. Viroli, G. E. Rusconi, M. Nussbaum, *Piccole patrie, grande mondo*, Milano, 1995, p. 10.

Gli anni Sessanta e Settanta, - ha osservato un teorico e storico politico di non comune acutezza, Gian Enrico Rusconi, - meriterebbero un supplemento di indagine per approfondire il nesso tra la selvaggia modernizzazione sociale e culturale, il nuovo modello di integrazione sociale su base consumistica e l'espulsione definitiva della "nazione" dall'orizzonte dei valori civici degli italiani.

Inutile dire che pressoché niente, di questa indagine, è stato sinora fatto nell'ambito degli studi storico-artistici, così come è semplice verificare che manca un qualsiasi studio storico-ideologico complessivo di riferimento sugli artisti in età primo-repubblicana. Gli studi monografici sono, sotto questo profilo, se possibile ancora più deficitari.

Non è facile rispondere perché la cultura cosiddetta "alta" in Italia da decenni abbia snobbato il tema nazionale, riservandogli soltanto frettolose critiche liquidatorie. È stata la centralità assorbente di altri paradigmi ideologici; è stata l'incapacità di tenere separati davvero senso di identità nazionale e nazionalismo; è stata l'insofferenza verso un certo residuo pompierismo storiografico tradizionale; è stato il "complesso del provinciale" verso le grandi culture [occidentali], che pure sono inequivocabilmente segnate da caratteri nazionali (G. E. Rusconi, *Se cessiamo di essere una nazione*, Bologna, 1993, p. 17; sul punto già R. Romeo, *Italia mille anni*, Soveria Mannelli, 2012 (1981), p. 183 e ss.; e, con osservazioni parimenti conclusive, E. Gentile, *La Grande Italia*, cit., pp. 399, 404 e ss.).

- 34 A mo' di esemplificazione. La migliore interpretazione dei *Tagli* di Fontana è a mio parere non di un qualsiasi storico o critico dell'arte, ma di Paolini, ed è un'interpretazione figurata, consegnata a un piccolo monocromo datato 1969, *Raphael Urbinas MDIII*. Cfr. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, cit., pp. 113-116.
- 35 De Felice, *Rosso e nero*, cit., p. 24 *et passim*:

la domanda d'obbligo è: perché, dopo cinquant'anni, la cultura di questo paese non è riuscita e, tutto, sommato, non vuole fare, salvo poche eccezioni, i conti con la storia del proprio passato? Ha creato solo una serie di alibi che assumono la forma dell'autocommiserazione e della denigrazione di un popolo che il ceto intellettuale non conosce o al quale attribuisce i tratti più adatti a marcare la propria differenza.

Non è chiaro se davvero, come ritengono magari Longhi *entre-deux-guerres*, Contini o Prezzolini, gli artisti siano "più vicini al popolo" dei letterati, e perciò in qualche misura più attendibili: certo la critica defelicianiana dell'"autoritarismo culturale del socialismo reale", estesa da De Felice stesso all'ambito azionista, pone le premesse per una considerazione storico-critica rinnovata, e per una volta non *tout court* devozionale, della storia della critica d'arte italiana postbellica. Sulla tesi della maggiore "popolarità" degli artisti figurativi e le implicazioni politico-culturali e politico-educative che ne trae Contini nel secondo dopoguerra cfr. M. Dantini, *Ecfraasi da punti di vista critico-culturali. Le "Proposte per una critica d'arte" di Longhi*, in *Arte e sfera pubblica*, Roma, 2016, in corso di pubblicazione.

- 36 M. Dantini, "Ytalya subjecta". *Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2010*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Maxxi, Milano/Roma 2010, pp. 290-291.
- 37 G. Previtali, *La scuola di Longhi* (1967), in *Recensioni, interventi, questioni di metodo*, Napoli, 1999, p. 105.
- 38 G. Celant, *Per una critica acritica*, in «Casabella», dicembre 1969, 343, pp. 42-44; idem, *Per una critica acritica*, in «NAC», 1, ottobre 1970, pp. 29-30 (con integrazioni e modifiche). Per la ricostruzione del dibattito suscitato al tempo da Celant rimando al mio saggio: Dantini,

Germano Celant, *“Per una critica acritica”: Inchiesta sulla critica d’arte in Italia, «NAC» 1970-1971, in Geopolitiche dell’arte italiana, cit., pp. 143-166. Malgrado illustri dichiarazioni di intenti e retoriche di guerriglia, con la polemica di Celant contro l’interpretazione il “discorso critico” si distacca definitivamente in Italia dalla sfera pubblica, cioè dall’ambito delle esperienze storiche, linguistiche e culturali condivise. Il distacco si andava preparando da tempo in nome della “generazione” o del “genere” - come considerare, se non nei termini di un precoce documento scismatico, l’immagine di Teresa di Lisieux che Lonzi propone per la copertina di *Autoritratto* all’editore De Donato?. L’irritazione di un marxista critico come Fossati, che nel 1971 sbotta su «NAC» contro i diversi «misticismi», è impotente (P. Fossati, *Il poi viene dopo, «NAC»*, 2, febbraio 1971, p. 4: «smetterla di fare i sacerdoti, i “grandi” sacerdoti, e ancor peggio gli iniziati, i “grandi” iniziati»). Anche nell’ambito circoscritto della critica d’arte si consuma, a cavallo tra Sessanta e Settanta, quella rottura tanto gravida di conseguenze - senza pari in Occidente per ampiezza e profondità - tra “giovane generazione” e compiti, ruoli, responsabilità “nazionali” (per una storia della casa editrice De Donato nell’ambito dell’editoria di sinistra nei decenni della contestazione cfr. L. Di Bari, *I meridiani*, Bari, 2012).*

Per il ruolo che una critica d’arte retta da criteri di trasparenza argomentativa può avere nell’ambito di una democrazia liberale cfr. J. Habermas, *Sovranità popolare come procedura. Un concetto normativo di sfera pubblica* (1988), in *Morale, diritto, politica*, Torino, 2007 (1992), p. 81-82.

- 39 L. Fabro, *Attaccapanni*, Einaudi, Torino, 1978, p. 45 (il riferimento è alla mostra *Arte Povera - IM Spazio*, inauguratasi alla galleria La Bertesca di Genova in data 27 settembre 1967 a cura di Celant). Desta stupore, considerata sotto profili di implicita dissidenza, la scaramantica “educazione curatoriale” inflitta da Boetti a Obrist all’insegna del «non essere un curatore noioso» e del «non credo alla creatività del creatore». Obrist ne scrive in H. U. Obrist, *Fare una mostra*, Torino, 2014, pp. 20-22.
- 40 G. Panza, *Ricordi di un collezionista*, Milano, 2006, p. 99.
- 41 I sentimenti italiani riguardo agli alleati mutano rapidamente nell’immediato dopoguerra, se il Trattato di pace, che non riconosce all’Italia lo statuto di nazione cobelligerante né attenua le più severe clausole dell’armistizio, suscita dolore e indignazione in tutti coloro che, storicamente avversi al fascismo ma non comunisti o anticomunisti, e invece liberal-nazionali, azionisti, giellisti, sentono tuttavia di dover difendere l’onore e la prosperità della nazione a venire. «Signori deputati, l’atto che oggi siamo chiamati a compiere non è una deliberazione su qualche oggetto secondario e particolare, dove l’errore può essere sempre riparato e compensato, ma ha carattere solenne», protesta Croce alla Costituente nel luglio del 1947.

Le future generazioni potranno sentire in e stesse la durevole diminuzione che l’avvilimento, da noi consentito, ha prodotto nella tempra italiana, fiaccandola. Questo pensiero mi atterrisce, e non debbo tacervelo nel chiudere il mio discorso angoscioso. Lamentele, rinfacci, proteste, che prorompono dai petti di tutti, qui non sono sufficienti... Noi siamo stati vinti, ma noi siamo pari, nel sentire e nel volere, a qualsiasi più intransigente popolo della terra.

Un giurista liberal-nazionale come Satta, certo non imputabile di “fascismo”, scrive nel *De Profundis*: «il mito della libertà inglese, che già si era prepotentemente imposto nell’ora della resistenza alla dilagante invasione germanica, è cominciato a crollare nel giorno in cui la Royal Air Force iniziò i feroci bombardamenti delle città occidentali». Esiste da qualche parte, tra qualche piega storico-artistica tra Cinquanta e Sessanta, qualcosa del

“patriottismo espiativo” di cui dà così larga parte testimonianza, nel contesto della cultura italiana del periodo della Ricostruzione, il cinema di Rossellini (vd. nota 49)? «Vantiamo la nostra senilità. Sempre», esorta l'ex-resistente e azionista Contini all'antifascista Montale nel 1977, e neppure qui, in nessun modo, è sbrigativamente questione di “nostalgia” o chauvinismo.

- 42 Dantini, *Ytalya subjecta. Narrazioni identitarie e critica d'arte 1937-2010*, in *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, a cura di G. Guercio, A. Mattiolo, Maxxi, Milano/Roma, 2010, pp. 262-307. Il saggio ricostruisce i modi attraverso cui il “problema della nazione”, passato per lo più inosservato sul piano storiografico, determina posizioni e schieramenti critici ancora negli anni Sessanta e primi Settanta; e prova a gettare ponti tra la storia dell'arte o della critica d'arte italiana postbellica e la storia politica *tout court*. Cfr. E. Aga Rossi, *Una nazione allo sbando*, Bologna, 1993; E. Gentile, *La nazione del fascismo. Alle origini del declino dello stato nazionale*, in *Nazione e nazionalità in Italia*, a cura di G. Spadolini, Bari/Roma, 1994, pp. 65-124; G. E. Rusconi, *Resistenza e postfascismo*, Bologna, 1995; idem, *Patria e Repubblica*, cit. (qui Rusconi propone un modello di cosmopolitismo non immemore di «particolari[tà] nazionali[i]», p. 10); S. Patriarca, *Italianità*, Bari/Roma, 2010, pp. 207-238. Con *La morte della patria* Ernesto Galli Della Loggia ha procurato ampia risonanza mediatica a un tema cui giovano invece accuratezza e responsabilità scientifica (Laterza, Bari/Roma 1996). Cfr. anche le osservazioni di Garin sulla fine della seconda guerra mondiale e il *Trattato di Pace*, in E. Garin, R. Cassigoli, *Colloqui con Eugenio Garin*, cit., pp. 28-29 *et passim*. Il «disfacimento della compagine italiana» dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 è vividamente narrato da G. Pintor, *L'ora del riscatto*, Roma, 2013 (1944), p. 40 e ss. Un precoce (ancorché apologetico) contributo storico-artistico al tema, con riferimento al Longhi di *Arte italiana e arte tedesca* (1941), è quello di E. Raimondi, *Tradizioni a confronto*, in *Letteratura e identità nazionale*, Milano, 2000, pp. 183-193. Infine, per una trattazione degli anni più recenti, cfr. M. J. Bull, *The Italian Transition that Never Was*, «Modern Italy», 17 gennaio 2012, pp. 103-118. Per un'introduzione al tema dell'antiamericanismo nella cultura italiana del dopoguerra cfr. E. Scarpellini, *Le reazioni alla diffusione dell'American Way of Life nell'Italia del miracolo economico*, in *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, a cura di P. Craveri, G. Quagliariello, Soveria Mannelli 2004, pp. 353-366; e *ibidem*, M. Teodori, *Destra, sinistra, cattolici: il pregiudizio antiamericano nel Novecento*, pp. 109-118. Occorre tuttavia ammettere che il saggio di Teodori, se non l'intero volume, che ignora per partito preso ideologico l'antiamericanismo di destra, è vittima di un pregiudizio uguale e contrario a quello che i due curatori si propongono di combattere. Per l'antiamericanismo azionista cfr. De Felice, *Mussolini l'alleato*, II. *La guerra civile 1943-1945*, cit., p. 207 e ss.
- 43 Autunno 1974. Fervono le discussioni sulla “periodizzazione” proposta da Previtali per il primo volume della *Storia dell'arte italiana*, (parte I, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino, 1979). Il saggio di Previtali è alle pp. 5-98). Giovanni Romano è tra i più perplessi, ma non è questo che ci interessa adesso. Colpisce invece che proponga di inserire tra le «questioni di metodo» un saggio «sul formarsi, sul maturare e sul marcire della figura del critico d'arte non storico, [sul] suo arco di vita da letterato di gusto a usignuolo del mercato» (cfr. G. Previtali, *storico dell'arte militante*, in «Prospettiva», 149-152, gennaio/ottobre 2013, Firenze, 2015, p. 150, numero monografico della rivista, a cura di A. Galansino). Nelle *Mosche del capitale*, Torino, 2010 (1989), pp. 38-39, 334, romanzo dedicato al fallimento dell'utopia olivettiana nell'Italia di metà anni Settanta, Paolo Volponi contrappone anche nei gusti collezionistici il protagonista, tecnico di formazione umanista, persuaso delle ragioni di

- una "civiltà industriale" specificamente italiana, all'élite manageriale posta al vertice, neo-capitalista e contigua alla Destra americana: di qua si legge Longhi e si collezionano Bar-
tolomeo Schedoni e Monsù Desiderio, di là Roy Lichtenstein.
- 44 Per una prima (e insolitamente franca) messe di aneddoti tratti dagli ultimi quattro o cin-
que decenni, ovviamente da verificare, cfr. C. D'Ercole, *Vita sconnessa di Enzo Cucchi*, Ma-
cerata, 2014, pp. 43, 121, 131 *et passim*.
- 45 Cfr. M. Gioni, *Immagini di immagini: sopravvivenze e ripetizioni delle forme. Una conversazio-
ne tra Massimiliano Gioni e Andrea Pinotti*, in *Ennesima*, 1, *Per la scrittura di un'immagine*, cit.,
p. 15. Si ribadisce qui la scelta di considerare l'"export" (o meglio l'«esportabilità» di opere
e artisti italiani) come orizzonte normativo unico della pratica curatoriale.
- 46 È difficile qui dissentire da chi, come De Felice, suggerisce di diffidare dalla retorica operai-
stica «che ha inquinato tanta parte della recente storiografia» (De Felice, *Mussolini l'allea-
to. I. L'Italia in guerra*, vol. 2. *Crisi e agonia del regime*, Torino, 1990, p. 685). Celant in conver-
sazione con Gioni in *Piero Manzoni. When Bodies Became Art*, catalogo della mostra, a cura
di M. Engler, Frankfurt a. M., Städel Museum, 26 giugno - 22 settembre 2013, Bielefeld, pp.
65-82; trad. it. in G. Celant, *Su Piero Manzoni*, Milano, 2014, p. 195. Il paragone con Ryman
riecheggia in Celant un'opinione di lunga data: che cioè gli *Achromes* siano espressione di
«un puritanesimo razionalmente lucido», pronto dunque per essere distribuito sul merca-
to angloamericano (*Tabula rasa*, in «Il Verri», 37, 1972, p. 143).
- 47 Pistoletto in *La voce di Pistoletto*, cit., pp. 92-93.
- 48 Dantini, *Geopolitiche dell'arte italiana*, cit., pp. 117-134.
- 49 Tra i processi in discussione per Fabro, in un'accezione ben determinata, "poverismo" e "arte
contemporanea". Per un'introduzione storico-sociologica alla società dei consumi america-
na e alla sua espansione in Europa nei decenni tra ricostruzione e boom cfr. V. De Grazia,
L'impero irresistibile, Torino, 2006 (2005), in part. pp. 245-361.
- 50 Cfr. F. Fergonzi, A. Del Puppo, *Editoriale*, in «Studi di Memofonte», 9, 2012, p. 1, *qui*: «[tra i]
luoghi comuni quello di italianità vs. internazionalità è il più frequente e pericoloso». Da
punti di vista più generali cfr., sul tema della "cultura nazionale" intesa (alternativamente)
come contesto concreto dei diritti del cittadino o come "morfologia", J. Habermas, *Cittadi-
nanza politica e identità nazionale* (1990), in *Morale, diritto, politica*, a cura di L. Ceppa, Torino,
2007, in part. p. 133 *et passim*; sul negoziato tra "nazione" e "mondo" I. Wallerstein, *Compre-
dere il mondo*, Triste 2006 (2004), p. 15 *et passim*.
- 51 Non esiste esperienza più cosmopolita di una guerra mondiale per i militari che la com-
battono al fronte e i civili che la subiscono nelle città o nelle campagne. Non sorprende
dunque che il miglior cinema italiano postbellico sceneggi l'incontro culturale nel conte-
sto della guerra appena conclusa e della Resistenza. Un semplice spunto di riflessione qui
su un tema spinoso e molteplice, che rinvia al dibattito postbellico sul tema della nazione
(*Cosa resta dell'Italia?*: questo il titolo di un pamphlet che Giuseppe Prezzolini pubblica a
New York nel 1948). Roberto Rossellini dedica toccanti sequenze al patrimonio nel conte-
sto di un'inquietante riflessione sull'"identità" italiana. Prende posizione tanto contro i nostal-
gici e gli irriducibili del regime mussoliniano quanto contro gli internazionalisti di sinistra,
che guardano all'Unione sovietica come alla propria sola patria. La sua posizione è mino-
ritaria: riconosce il ruolo dei cattolici nella Resistenza - circostanza per lo più tacitata dalle
narrazioni ufficiali dei decenni della Ricostruzione - e rimanda a punti di vista che potrem-
mo definire liberal-nazionali, che trovano nel *De profundis* di Satta. In *Roma città aperta*
(1945) la folle corsa di Anna Magnani, sequenza tra le più celebri della storia del cinema,

si conclude con la citazione dell'iconografia della Pietà, con Aldo Fabrizi che sorregge il corpo ormai esanime della donna a terra, uccisa dalle milizie responsabili del rastrellamento. I bambini laceri che sfilano in coda di film, dopo avere assistito alla fucilazione del sacerdote resistente, interpretato appunto da Fabrizi, non offrono di sé (o degli italiani) un'immagine di muta rassegnazione: sullo sfondo, monumentale, la cupola di San Pietro si erge a documento di un'incrollabile forza e dignità. In film come *Paisà* (1946) o *Il generale della Rovere* (1959), tratto da un racconto di Indro Montanelli, i più celebri monumenti di Roma, Paestum, Firenze e Milano, sfuggiti alle devastazioni belliche o ridotti in macerie, appaiono partecipare alla sofferenza della popolazione civile e al "martirio" dei partigiani. Vediamo gli eserciti alleati marciare sullo sfondo del Colosseo o della Basilica di San Giovanni in Laterano mentre la Wehrmacht presidia i luoghi storici di città come Firenze. Vediamo le statue degli Uffizi "imballate" in casse di fortuna che devono proteggerle dai bombardamenti; e gli affreschi delle chiese milanesi messi a nudo dal crollo delle pareti. Testimoni dei più drammatici eventi contemporanei, le opere d'arte contribuiscono a pacificare un paese altrimenti diviso da una feroce guerra civile (era stato, questo, l'auspicio di Giovanni Gentile negli ultimi drammatici appelli del 1943-1944).

Nell'ultimo episodio di *Paisà* l'ufficiale tedesco catturato dai partigiani italiani, biondissimo, giovane e imberbe, afferma sprezzantemente che i tedeschi intendono «distuggere tutto il passato»; e che lo avrebbero fatto senz'altro, perché lo hanno «promesso al mondo». Comprendiamo che gli omaggi all'eredità culturale devono rimandare, nelle intenzioni di Rossellini, a un "umanesimo" che si suppone connaturato al più autentico carattere italiano, orientato ai valori della *humana civiltas - pietas e iustitia* in primo luogo; umanesimo le cui ragioni ultime proprio la Resistenza ha permesso di riscoprire e riaffermare contro il "nihilismo" nazifascista. In *Viaggio in Italia* (1954) le statue classiche del Museo archeologico di Napoli (e più in generale l'esperienza del paesaggio mediterraneo) giocano un ruolo importante nel processo di maturazione della protagonista del film, una giovane donna inglese di temperamento convenzionalmente *prude*. Attraverso la chiamata in scena dell'Antico, rievocato attraverso memorabili sequenze girate all'interno del Museo archeologico nazionale di Napoli e altresì attraverso le processioni della devozione popolare, il film celebra un ideale riconoscimento reciproco tra culture: il ritrovato rispetto dei "vincitori" angloamericani per i "vinti" della seconda guerra mondiale. Per Arcangeli interprete del boom economico cfr. E. Raimondi, *Ombre e figure*, Bologna, 2010, p. 103.

- 52 Cfr. L. Venturi, *Considerazioni inattuali sulla critica d'arte* (1942), oggi in *Art Criticism Now*, Torino, 2010, pp. 159-162; R. Longhi, *Prefazione* a J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Firenze, 1949, p. XXVI; idem, *Lettera per la mostra di Guttuso a New York*, 1958, in *Renato Guttuso*, catalogo della mostra, Parma, Galleria nazionale, 15 dicembre 1963 - 31 gennaio 1964, a cura di R. Longhi, F. Russoli e G. Testori, Milano 1963, pp. 14-18. Su Venturi e «la risoluzione della critica in storia della critica» cfr. V. Stella, *Il giudizio sull'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata, 2005, p. 415 e ss.
- 53 «Nella bibliografia longhiana si registra uno strano vuoto d'interessi» per ciò che si chiama ideologia, osserva C. Garboli nella *Prefazione* a R. Longhi, *Il palazzo non finito*, a cura di Fr. Frangi, C. Montagnani, Milano, 1995, p. xv). Sparse, apologetiche e deludenti le osservazioni in E. Raimondi, *Barocco moderno*, Milano, 2003, pp. 126-127. Sul tema cfr. Dantini, *Una polemica situata e da situare. Dicembre 1963: Carla Lonzi vs. Giulio Carlo Argan*, cit., in part. pp. 91-93; e idem, *Ecfraresi da punti di vista critico-culturali. Le "Proposte per una critica d'arte" di Longhi*, cit.

- 54 I due riferimenti specifici sono a M. Pistoletto, *Paesaggio*, 1965, Fondazione Pistoletto, Biella, [qui](#); e G. Paolini, *Raphael Urbinas MDIII*, 1968, coll. priv., [qui](#). Sul *Raphael Urbinas MDIII* cfr. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, cit., pp. 113-116.
- 55 È Svetlana Alpers a parlare di «citazione per estrazione» nell'*Officina di Rembrandt* (Einaudi, Torino 1990 (1988), pp. 136-137). Descrive così il modo selettivo e frammentario in cui Rembrandt avvicina opere illustri della tradizione.
- 56 La fortuna del *pastiche* nell'arte italiana contemporanea sembra rimandare a una particolare asincronia tra gusto locale e critica d'arte internazionalizzante e desta analogie storiche per niente estrinseche. Come non paragonare opere come *Il tempo, lo spazio, lo sbaglio* di De Dominicis o *La nona ora* di Cattelan all'arte dei Bamboccianti, artisti olandesi residenti a Roma tra Cinque e Seicento? «Mettere in scena questa stramberie carnevalesche», scrive Alpers in *Arte del descrivere*, cit., p. 9, «significava [per i Bamboccianti] riportare un momentaneo senso di trionfo sul proprio senso di inferiorità». Alpers ricostruisce le tensioni che si creano, tra gli artisti fiamminghi, nel momento in cui la critica d'arte italianizzante, giunge all'apice della sua autorevolezza e successo nei paesi del nord Europa. Il riferimento alle «stramberie carnevalesche» dei Bamboccianti può aiutarci a comprendere il modo in cui artisti appartenenti a tradizioni minoritarie reagiscono all'esterofilia normativa della letteratura critica; e gettare luce su un'ammirazione non priva di ostilità per il modello dominante.
- 57 Per un primo inquadramento generale cfr. F. S. Saunders, *La guerra fredda culturale*, Roma, 2004 (1999).
- 58 La lettura del breve saggio di F. Fortini, *Vicini e distanti. Il "Doppio diario" di Giaime Pintor* (1979, oggi in *Insistenze*, Milano 1985, pp. 162-171) è di utilità formidabile dal punto di vista di un'archeologia *entre-deux-guerres* dell'ideologia laica e razionalista qui interpretata da Argan. Il testo di Fortini prefigura in non piccola parte il dibattito storiografico sulla Resistenza e l'immediato dopoguerra sviluppatosi in Italia nei primi anni Novanta (vd. nota 34).
- 59 Cfr. Y.-A. Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge, MA|Londra, 1993, pp. XXVIII-XXIX.
- 60 A. Momigliano, *Storia e storiografia antica*, Bologna, 1987, p. 16.
- 61 Storia politico-istituzionale del dopoguerra e storia culturale hanno tratti comuni, segnati da vistose discontinuità. Per un'introduzione al tema cfr. M. L. Salvadori, *Storia d'Italia. Crisi di regime e crisi di sistema 1861-2013*, Bologna, 2013, pp. 109-236.
- 62 A. Bravo, *A colpi di cuore*, Bari|Roma, 2008, p. 5:
- eleggere vuoti e flash a sigla dell'esserci stati è anche la spia di una concezione patrimoniale della storia. "Io c'ero", e proprio per questo non ho un catalogo ordinato di ricordi. Tu puoi anche costruire il repertorio più minuzioso, ma non ti basterà a scoprirne lo spirito - il che riproduce il luogo comune dell'indicibilità dell'esperienza, fino a mettere in dubbio che sia possibile fare storia di quel che non è vissuto, l'intero passato, salvo il proprio coriandolo di tempo.
- Sul tema (con riferimento a Celant e Bonito Oliva) cfr. H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, cit., p. 36; e (con riferimento al solo Celant) cfr. M. G. Messina, *"Identité italienne" a Parigi*, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia, in «Palinsesti», I, 4, [qui](#).

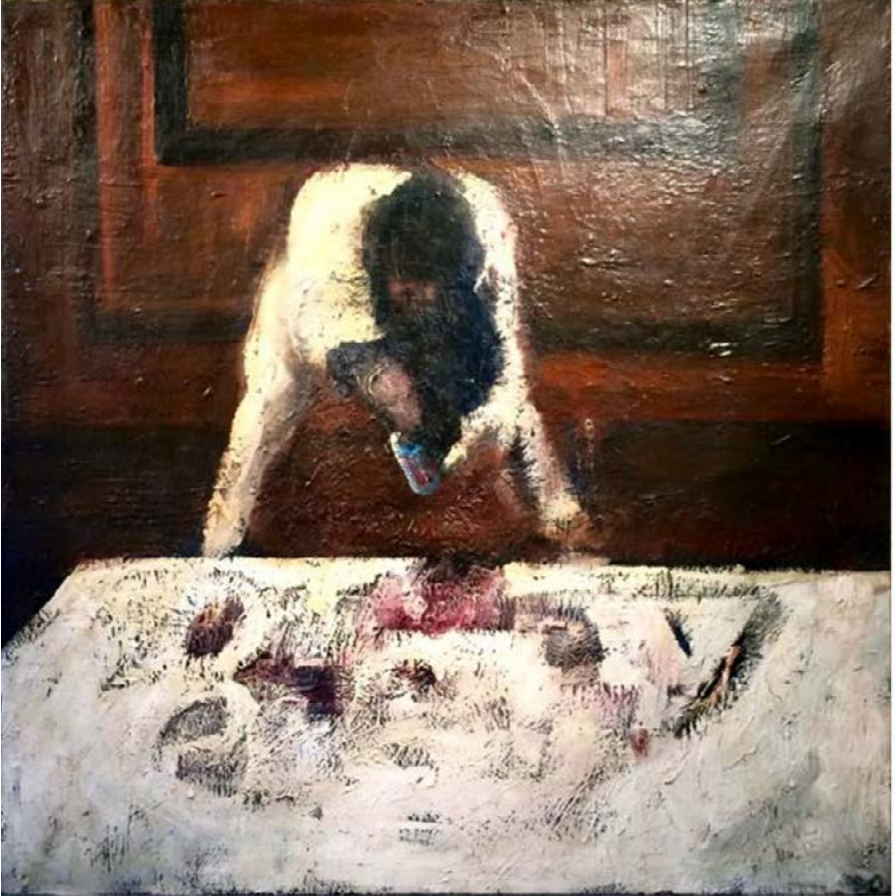


Fig.1: MICHELANGELO PISTOLETTO, *Il pittore*, 1959, collezione privata



Fig. 2: LUCIANO FABRO, *De Italia*, 1972, Gallerie d'Italia, Milano



Fig. 3: PIERO MANZONI, *Achrome* 1959, collezione privata



Fig. 4: PIERO MANZONI, *Achrome*, 1962, collezione privata





Fig. 5: LEONARDO DA VINCI, *Autoritratto*, 1515 ca., Torino, Biblioteca Reale