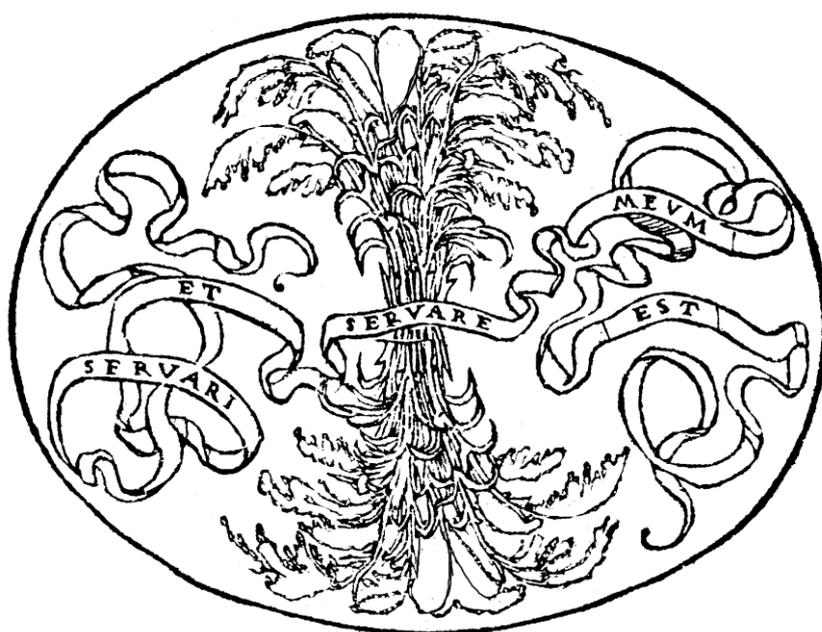


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

LUCIO ORIANI Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla Biblioteca dei Girolamini di Napoli	p. 1
CAMILLA FROIO La cultura nord-americana e il <i>Laokoon</i> di G.E. Lessing: premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874)	p. 23
EMANUELE PELLEGRINI Una Rivista attraverso il Novecento	p. 61
FLAVIO FERGONZI Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)	p. 76
GIULIA CAPPELLETTI Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971	p. 113
GIOVANNI RUBINO Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per <i>Codice Orvio</i> : un libro d'artista di massa	p. 145
CRISTIANA SORRENTINO Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza. Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati	p. 183
CARMEN BELMONTE La Sapienza, il fascismo, una mostra. Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta	p. 208
GIORGIO BACCI Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca	p. 245
ARTE & LINGUA	
MATTEO MAZZONE Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale: il verbo <i>salicare/saligare</i> ('selciare')	p. 287
FRANCESCA CIALDINI Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan	p. 312

UN LIBRO D'ORE MINIATO DA CRISTOFORO MAJORANA ALLA BIBLIOTECA DEI GIROLAMINI DI NAPOLI

L'obiettivo di queste pagine è restituire al miniatore Cristoforo Majorana la decorazione di un libro d'ore conservato, sotto la segnatura CF.1.28, nella Biblioteca del Complesso Monumentale dei Girolamini di Napoli.

È bene premettere che questo manoscritto è del tutto sconosciuto agli studiosi a causa della sua storia recente piuttosto travagliata, intrecciata con le vicende criminose, e poi giudiziarie, che hanno a più riprese coinvolto l'Istituto che avrebbe dovuto provvedere invece a tutelarlo e a valorizzarlo¹. Risultato per la prima volta mancante a un controllo effettuato nel settembre del 1972 e assente ancora nel 1995, anno di un'importante mostra dedicata ai libri miniati della Biblioteca², solo di recente il prezioso volumetto è stato recuperato e reso al suo legittimo proprietario, lo Stato italiano.

Per tali ragioni il codice si trova al momento nella custodia dell'autorità giudiziaria e risulta fuori consultazione. Di conseguenza, esso non compare nel nuovo catalogo dei manoscritti medievali e rinascimentali della Biblioteca, prossimo alla pubblicazione³. In questa sede ci si deve peraltro limitare ad approfondire la questione della paternità dell'apparato decorativo del libro: una descrizione completa del manufatto, attenta innanzitutto al suo stato di conservazione, non può che essere rimandata a tempi più favorevoli.

L'occasione per la stesura di questo contributo è stata offerta dal reperimento di quella che è attualmente l'unica immagine di pubblico dominio del libro d'ore, messa a disposizione degli utenti, senza alcuna didascalia, nella pagina Facebook della *Biblioteca Oratoriana del Complesso Monumentale dei Girolamini di Napoli*⁴, e in questa sede editoriale rilanciata (Fig. 1). Che si tratti della pagina incipitaria del manoscritto CF.1.28 lo dimostra il confronto dell'immagine con l'unica descrizione del codice di cui si dispone, contenuta nel catalogo storico dei manoscritti della Biblioteca pubblicato nel 1897 e redatto da Enrico Mandarini, le cui parole vale la pena di ripetere per fugare ogni dubbio:

Dopo il calendario [ecclesiastico], nel margine superiore della seguente membrana leggesi il titolo a carattere rosso, così: "Incipit Officium beate Marie [sic] Virginis secundum consuetudinem Romane Curie [sic]". In mezzo alla detta membrana, tutta miniata all'intorno con diversi arabeschi e puttini in oro ed a svariati colori, vedesi la figura dell'*Annunziazione di Maria*, ed al margine inferiore lo stemma della famiglia Gaeta, del seggio di Porto in Napoli⁵.

Desidero esprimere i miei ringraziamenti a Francesco Caglioti, Bianca de Divitiis e Teresa D'Urso per le loro osservazioni e i loro suggerimenti. Qualsiasi imprecisione presente nel contributo è da imputare a chi scrive.

¹ Il libro è descritto nel catalogo storico dei manoscritti della Biblioteca. Cfr. *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, pp. 50-51. Lo si ritrova menzionato pure nel catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti tenuta a Napoli nel 1877. Cfr. *CATALOGO GENERALE* 1877, p. 29 (n. 30). Esso è registrato anche in uno degli antichi cataloghi della Biblioteca: «Officium b(eatae) Mariae Virginis, in c(harta) p(ecora), Pil. XXIV n. I» (GASPARINI 1736, p. 615).

² L'assenza del codice dagli scaffali della Biblioteca nel 1972 è dimostrata dalla copia del catalogo dei manoscritti in essa conservati disponibile in Sala di Consultazione, giusta la nota apposta a penna in corrispondenza della scheda che si riferisce al manoscritto. Cfr. *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 50. Che ancora nel 1995 il libro non era tornato al proprio posto lo attesta, in negativo, il catalogo della mostra di sopra menzionato, nella cui sezione dedicata ai codici rinascimentali esso non compare né viene citato. Cfr. PUTATURO MURANO 1995.

³ Il lavoro si è avvalso della curatela di Marco Cursi e del contributo degli allievi del corso di alta formazione in Storia e Filologia del Manoscritto e del Libro Antico dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, del cui I ciclo (2017-2019) chi scrive ha fatto parte.

⁴ Pubblicata nel febbraio 2016 (www.facebook.com/bibliotecadeigirolamini/photos/1088178954535709 <31 agosto 2020>).

⁵ *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 50.

Non c'è bisogno di dilungarsi troppo nel commentare questo passaggio, dal momento che tutti i singoli elementi su cui l'autore si sofferma hanno nell'immagine un pronto riscontro. La menzione dello stemma gentilizio nel *bas de page*, correttamente identificato da Mandarinini⁶, assume poi valore probatorio.

In assenza di un esame autoptico del manoscritto, per avere quantomeno un'idea generale della sua struttura e dell'estensione del suo apparato decorativo non si può evitare di rifarsi alla stessa descrizione. Mandarinini ricorda che il codice, oltre alla pagina qui riprodotta, dove comincia l'*Officium beatae Mariae Virginis*, presentava altre cinque pagine illustrate, e cioè quelle corrispondenti agli inizi dell'*Officium sanctae Crucis* («Incipit Officium in honore sancte [*sic*] Crucis domini nostri Iesu Christi»), dell'*Officium mortuorum* («Incipit Officium mortuorum»), dei *Psalmi penitentiales* («Incipiunt septem psalmi penitentiales»), dell'*Officium Sancti Spiritus* («Incipit Officium Sancti Spiritus») e del prologo dell'*Expositio in psalmos* di Girolamo («Incipit prologus beati Ieronimi super psalterium abbreviatum per ipsum beatum Ieronimum»), e che ognuna di tali partizioni testuali era introdotta da rubriche in inchiostro rosso (quelle da me trascritte tra parentesi). L'attento catalogatore aggiunge che il codice si concludeva con una serie di pagine contenenti alcune preghiere in onore di santi, ciascuna accompagnata dal titolo, sempre in inchiostro rosso, e da una miniatura raffigurante il santo invocato; in particolare, egli segnala l'ultima di queste orazioni, illustrata da una rappresentazione di «san Domenico con parecchi santi, dottori e papi dell'ordine dei Predicatori»⁷.

La presenza alla fine del codice di una miniatura raffigurante gli esponenti più illustri di quell'ordine dava modo a Mandarinini di concludere che i vari *officia* fossero stati «riuniti in un solo libro manoscritto per uso dei padri domenicani»⁸. Quest'ultima osservazione si rivela di estrema importanza per provare a inquadrare la questione del committente del libro, la cui identità, tuttavia, rimane per il momento ignota, non essendo stato possibile esaminare il manoscritto né, di conseguenza, leggere le orazioni in esso contenute, nelle quali talvolta ricorre il nome del destinatario. La scelta di un testo organizzato secondo la consuetudine domenicana, come riferito da Mandarinini, può essere interpretata come segno della forte vicinanza spirituale che univa il committente a quell'ordine conventuale.

In effetti, ciò non è per nulla sorprendente, dal momento che la famiglia di Gaeta dovette intrattenere per tutto il secolo XV rapporti alquanto stretti con l'ordine di San Domenico: basti ricordare che alcuni dei suoi esponenti più illustri, prima Carlo († 1422), da considerare come l'artefice dell'affermazione sociale e politica della famiglia⁹, e poi suo figlio Goffredo († 1463), si fecero seppellire nella chiesa napoletana di San Pietro Martire, appartenente a quell'ordine¹⁰, e che un altro dei figli di Carlo, Stefano († 1488), *utriusque iuris doctor* e vicario dell'Arcivescovo di Napoli, vestì proprio l'abito domenicano¹¹. Stefano, dunque, potrebbe ben aspirare, tanto per il legame con l'ordine quanto per la cronologia, al ruolo di committente del manoscritto in esame. Tuttavia, poiché, come è noto, i libri d'ore erano generalmente destinati a un pubblico laico, sembra più probabile che esso sia stato realizzato per un altro componente della famiglia. Per questa stessa ragione si tende a escludere dal novero dei possibili destinatari un altro figlio di Carlo, Francesco († 1480),

⁶ Può valere, come esempio, il confronto con lo stemma riportato sotto il nome della famiglia di Gaeta nel sito www.nobili-napoletani.it <31 agosto 2020>.

⁷ *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 51.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Nel 1421, Carlo di Gaeta ottenne infatti, per via matrimoniale, l'aggregazione della famiglia al seggio di Porto. Cfr. DELLE DONNE 2007, p. 97.

¹⁰ Già in passato altri membri della famiglia avevano eletto quella chiesa mendicante a proprio luogo di sepoltura. Cfr. *ivi*, pp. 97, 100-101. Su Goffredo di Gaeta si veda anche PAGANO 2014, p. 553.

¹¹ Le notizie biografiche sono in buona sostanza fornite dai repertori, del secolo XVII il primo e del secolo XVIII il secondo, di Niccolò Toppi e di Lorenzo Giustiniani. Cfr. *ivi*, pp. 553-554.

anch'egli *utriusque iuris doctor* e, in aggiunta, vescovo di Squillace¹². Ammettendo che il collegamento del codice con il ramo principale della famiglia Gaeta sia da ritenere valido, il committente del libro potrebbe allora essere individuato tra gli altri numerosi figli e figlie del suddetto Carlo; al contrario, ove ciò non fosse, egli potrebbe essere cercato in un altro piccolo gruppo di personaggi aventi il medesimo cognome che i documenti attestano a Napoli nella seconda metà del secolo XV (non è possibile sapere se costoro fossero imparentati con Carlo)¹³. Ad ogni modo, in mancanza di dati più sicuri, sembra opportuno sospendere il giudizio.

Ciò che è certo è che, quando il manoscritto fu confezionato, il committente doveva occupare una posizione di una certa rilevanza nella città partenopea. Il codice si presenta infatti alla stregua di un vero e proprio libro di lusso, come è possibile arguire dal fatto che esso può vantare un supporto membranaceo e, stando alle parole di Mandarini di sopra riportate, numerose carte riccamente miniate¹⁴. Il volumetto si configura dunque come un oggetto che era in grado di rappresentare appieno dal punto di vista simbolico la privilegiata condizione di un esponente di una famiglia quali i Gaeta, appartenente all'*élite* urbana incardinata nel sistema dei seggi della città di Napoli, nel suo caso quello di Porto, e sempre attenta a perseguire, al pari dei propri simili, strategie di autopromozione¹⁵.

Si arriva così alla questione che qui interessa maggiormente, quella dell'analisi dell'apparato decorativo del manoscritto. Anticipando le conclusioni ultime di queste pagine, si può fin da subito affermare che l'illustrazione spetta a Cristoforo Majorana¹⁶, uno dei più acclamati artisti del libro della Napoli aragonese, e va posta tra il 1480 e il 1485, lustro che viene a coincidere con la fase di massima intensità della sua produzione artistica.

Giova qui ricordare come la personalità di Majorana sia emersa soltanto intorno alla metà del secolo XX grazie all'impegno di Tammara De Marinis, che mise insieme, a partire da un codice realizzato per il re Ferrante d'Aragona, il manoscritto 758 della Biblioteca Histórica della Universitat de València – cui aveva potuto associare una cedola della Tesoreria aragonese che fa il nome del miniatore –, un primo catalogo dei manoscritti da lui decorati¹⁷. Va comunque reso merito a Mandarini, il quale, in un'epoca in cui lo studio della miniatura nell'Italia meridionale stava appena muovendo i suoi primi passi¹⁸, collocò il libro in esame, genericamente ma nella sostanza correttamente, in ambito napoletano e nel secolo XV¹⁹.

Dopo De Marinis, grazie agli studi compiuti da Antonella Putaturo Murano²⁰, ma anche da Teresa D'Urso, Daniele Guernelli e Gennaro Toscano²¹, il catalogo del miniatore si è

¹² *Ivi*, p. 551.

¹³ DELLE DONNE 2007, pp. 102, 105-106.

¹⁴ *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 51. Vista la ricchezza del manoscritto, sembra opportuno rilevare che la semplice legatura in pergamena che protegge il volume ricordata da Mandarini non dovrebbe essere quella originaria, bensì una più tarda, probabilmente del secolo XVIII, come si verifica in altri manoscritti della Biblioteca.

¹⁵ Nell'ottica della costruzione della memoria familiare va letto, per esempio, il restauro del sacello gentilizio posto nella chiesa di San Pietro Martire (in cui riposavano le spoglie mortali di Carlo e di Goffredo di Gaeta), promosso tra il 1477 e il 1480 da Francesco, forse con il concorso di Stefano, tutti menzionati di sopra. Cfr. DELLE DONNE 2007, pp. 97-98, 100-101, nota 32. La tomba sopravvive, sebbene alterata nel corso del tempo, ancora oggi. Su di essa si veda CAGLIOTI 2002, p. 989.

¹⁶ I limiti imposti dal fatto che al momento si dispone dell'immagine di una sola carta del libro non consentono di escludere l'intervento, al suo fianco, di altri miniatori.

¹⁷ DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 150-156.

¹⁸ Si noti come i pionieristici studi di Giuseppe Mazzatinti e di Hermann Julius Hermann, l'uno sulla Biblioteca Aragonese e l'altro sui manoscritti miniati della biblioteca di Andrea Matteo III Acquaviva d'Aragona, risalgono rispettivamente allo stesso anno 1897 e al successivo anno 1898. Cfr. MAZZATINTI 1897; HERMANN 1898.

¹⁹ *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 50.

²⁰ Nel suo studio sulla miniatura napoletana il libro d'ore in esame non viene prevedibilmente preso in considerazione, dal momento che esso, come si è accennato all'inizio di queste pagine e come dichiara la studiosa stessa, a quella data era già stato sottratto dalla Biblioteca. Cfr. PUTATURO MURANO 1973, p. 34.

notevolmente ampliato, fino a comprendere un ampio gruppo di manoscritti. Tra essi figurano non pochi libri d'ore, un prodotto coltivato con assiduità dal miniatore, evidentemente perché molto apprezzato presso gli strati più alti della società dell'epoca, cui i suoi clienti appartenevano. A tale gruppo, di cui più avanti si fornirà un elenco, può essere oggi aggiunto il libro d'ore della Biblioteca dei Girolamini.

Appare a questo punto conveniente descrivere la pagina incipitaria del libro – che, si ribadisce, è l'unica conosciuta attraverso un'immagine –, in modo da enucleare tutti gli elementi utili a istituire confronti con altri manoscritti decorati da Majorana e a motivare tanto l'attribuzione quanto la datazione che per esso qui si propongono.

Come mostra l'immagine, la pagina è ornata nei margini da una partitura continua di racemi, tracciati a penna e ricchi di fiori e foglie colorati, nonché di dischetti in lamina d'oro; i bordi sono inoltre abitati da delfini (nel margine superiore), uccelli (nel margine destro) e putti (nei margini inferiore e destro); di questi ultimi, due reggono la laurea contenente lo stemma gentilizio dei Gaeta (nel margine inferiore), mentre uno lotta con un serpente dalla testa di drago e un altro si prepara a infilzare il mostro con una freccia (nel margine destro). Nel lato esterno, a definire la cornice vegetale, è posta una coppia di listelli, l'uno blu e l'altro in lamina d'oro; nel lato interno, per isolare la pagina su cui sono vergate, in un'elegante *littera textualis*, le prime parole dell'*Officium beatae Mariae Virginis*, è invece inserita una coppia di listelli simili ai primi, ma intrecciati soprattutto agli angoli.

Gli elementi testuali sono costituiti dalla rubrica, in inchiostro rosso, dall'incipit, con lettere maiuscole blu e oro impreziosite da filigrane violette, dal testo vero e proprio, in inchiostro nero e con una lettera ritoccata in rosso e un'altra blu, e da un'iniziale ornata, in lamina d'oro e posta all'interno di un riquadro dal fondo blu e rosso arricchito da motivi geometrici e vegetali tracciati in bianco. Tali elementi sono disposti lungo tre dei lati di una vignetta, dalla cornice dorata, in cui è raffigurata l'*Annunciazione*: la Vergine, interrotta nella lettura di un libro verosimilmente di preghiere e a braccia aperte in segno di meraviglia, riceve, nell'*hortus conclusus* della sua abitazione, la visita dell'arcangelo Gabriele, il quale, preceduto dalla colomba dello Spirito Santo e circondato dai raggi divini, entra in scena planando per consegnarle un giglio.

Al fine di trovare dei termini di paragone opportuni per il manoscritto in esame, è utile fornire, come anticipato, un elenco dei libri d'ore miniati (interamente o in collaborazione con altri artisti) da Majorana. Escludendone due per i quali si dispone unicamente di attestazioni documentarie, fondamentali, sì, ma non utili a svolgere un'analisi dello stile del miniatore²², al momento se ne conoscono, incluso quello in esame, ben quattordici²³. Li si dispone di seguito sulla base di un criterio diacronico:

²¹ Per i loro contributi sull'argomento si rimanda alle note seguenti.

²² Per il primo libro, il documento che registra il pagamento a favore di Majorana è datato 21 febbraio 1482; tale «libro o vero officio de oracioni» doveva presentare due pagine incipitarie decorate con le armi del destinatario, quasi sicuramente Alfonso d'Aragona duca di Calabria (il «dicto senyor», come egli viene ricordato, corrisponde infatti nel documento riportato immediatamente prima nel lavoro di Tammara De Marinis – ma non è dato di sapere se anche nei registri di cedole da cui i documenti sono tratti, benché si confidi nella precisione ecdotica della studioso, che, se fosse stato altrimenti, lo avrebbe certamente specificato – proprio ad Alfonso); un secondo documento ricorda invece il pagamento in data 22 febbraio 1482 «per la ligatura del predicto libro, coperto de coyro russo et daurato tutti li fogli atorno», a Baldassarre Scariglia. Cfr. DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 150, 166; II, p. 283, docc. 654-655. Per il secondo libro, un «officio de più oratione», il documento che registra, ancora una volta, il pagamento a favore di Majorana risale al 7 agosto 1487, e, oltre a fare il nome del copista, Giovan Rinaldo Mennio, rivela che esso era stato donato da Alfonso d'Aragona duca di Calabria a Piero Capponi. Cfr. *ivi*, I, pp. 59, nota 10, 156; II, p. 285, doc. 679.

²³ Si esclude il manoscritto Comites Latentes 198 della Bibliothèque de Genève, la cui decorazione è stata di recente attribuita a Majorana e datata attorno al 1480 da GUERNELLI 2018, pp. 318-319. Questo codice è descritto da C. de Hamel, scheda n. 14, in *HIDDEN FRIENDS* 1985, pp.n.nn. Secondo quanto proposto da Gennaro Toscano, le miniature di questo salterio-libro d'ore spettano invece a Matteo Felice e a un altro artista

1. Cambridge, Fitzwilliam Museum, McClean 67; si data verso il 1475²⁴;
2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ross. 110; si data verso il 1475²⁵;
3. Ubicazione ignota²⁶; si può datare verso il 1475²⁷;
4. Londra, British Library, Yates Thompson 6; si data al 1477²⁸;
5. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 153; si data al 1478²⁹;
6. Napoli, Biblioteca dei Girolamini, CF.1.28; si può datare verso il 1480-1485;
7. New York, Pierpont Morgan Library, M.1052; si data al 1483³⁰;

che lo studioso ha identificato con Angiolillo Arcuccio, e possono essere collocate verso il 1465. Cfr. TOSCANO 1995, pp. 95-98; TOSCANO 1998a, pp. 417-419; G. Toscano, scheda n. 91, in *EL RENACIMIENTO MEDITERRÁNEO* 2001, pp. 530-533, in particolare pp. 530, 533; TOSCANO 2004a, p. 217. Parimenti, si esclude il manoscritto Vat. lat. 9490 della Biblioteca Apostolica Vaticana, esemplato e decorato da Bartolomeo Sanvito intorno al 1469, nel quale l'intervento di Majorana è circoscritto, come osservato da Teresa D'Urso, a una carta contenente lo stemma di Diomede Carafa, che risulta aggiunta in un secondo momento (non prima della fine degli anni Settanta del secolo XV). Cfr. D'URSO 2019, p. 105.

²⁴ TOSCANO 2007a, p. 248; S. Panayotova, scheda n. 317, in *ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN CAMBRIDGE* 2011, t. 2, pp. 219-220; GUERNELLI 2018, p. 318.

²⁵ DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 154 (n. 31), 163; KATZENSTEIN 1990, p. 76, nota 21. L'origine napoletana del libro è confermata dall'analisi del calendario ecclesiastico in apertura al volume. Cfr. BAROFFIO 2003, p. 470. M. Torquati, scheda Ross. 110, in *CATALOGO DEI CODICI MINIATI* 2014, I, pp. 171-175, in particolare p. 173. Delle quattro pagine incipitarie miniate sopravvive oggi solo la c. 161, asportata in una data imprecisata, ma recuperata nel 2003 e reintegrata al suo posto nel 2004; diversamente, delle cc. 15, 101 e 187 si sono perse le tracce. Cfr. *ibidem*. La decorazione della c. 161r è stata attribuita, con una datazione agli anni Settanta del secolo XV, alla bottega di Cola Rapicano da Michela Torquati: la studiosa, pur riconoscendo in essa alcune affinità con lo stile di Majorana, opta per la bottega dei Rapicano, forte del confronto con le miniature di alcuni codici a quest'ultima assegnati. Cfr. *ivi*, p. 174. In realtà, come intuito da Tammaro De Marinis, questa carta, come forse quelle perdute, spetta a Majorana. Cfr. DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 154 (n. 31), 163. Infatti la decorazione sembra particolarmente vicina, soprattutto per la posizione e per la resa del putto nel margine inferiore, a quella della c. 15r del manoscritto McClean 67 del Fitzwilliam Museum di Cambridge. A ben vedere, pure il principale confronto proposto da Torquati va indirizzato verso Majorana. Si tratta del manoscritto Vat. lat. 6264 della Biblioteca Apostolica Vaticana, che può essere dunque inserito a tutti gli effetti nel catalogo del miniatore; il confronto dei putti a c. 1r con quelli a c. 13r del manoscritto Yates Thompson 6 della British Library di Londra lo dimostra inequivocabilmente: per esempio, il putto nel margine destro raffigurato di tre quarti e di spalle si ritrova identico in entrambe le carte considerate; visto che il libro d'ore londinese è datato al 1477, per il messale vaticano sembra opportuno proporre una datazione tra il 1475 e il 1480. Questo codice è descritto, con un accostamento alla bottega dei Rapicano e una datazione tra il 1480 e il 1485, da S. Maddalo, scheda n. 51, in *LITURGIA IN FIGURA* 1995, pp. 225-227. Del resto, anche un altro confronto proposto da Torquati, il manoscritto già J.A. 3213 della biblioteca londinese di John Roland Abbey, contenente gli *Epigrammata* di Ausonio, è stato ormai riconosciuto, facendo leva sulle intuizioni di Jonathan Alexander, come opera di Majorana. Cfr. J.J.G. Alexander, scheda n. 28, in *ALEXANDER-DE LA MARE* 1969, pp. 77-78, in particolare p. 78. Cfr. anche GUERNELLI 2018, p. 305.

²⁶ *CATALOGUE OF WESTERN MANUSCRIPTS AND MINIATURES* 1977, lotto 66; GUERNELLI 2013, p. 92, nota 32; GUERNELLI 2018, p. 315.

²⁷ La datazione qui proposta si basa sull'unica immagine disponibile del manoscritto, contenuta nel catalogo di vendita della casa d'aste Sotheby's. Cfr. *CATALOGUE OF WESTERN MANUSCRIPTS AND MINIATURES* 1977, lotto 66. Essa mostra caratteristiche stilistiche che consentono di avvicinarla alla c. 132r del manoscritto McClean 67 del Fitzwilliam Museum di Cambridge.

²⁸ DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 96, nota 34, 153 (n. 19). Il destinatario del libro è stato identificato con Gioacchino Guasconi. Cfr. J.J.G. Alexander, scheda n. 28, in *ALEXANDER-DE LA MARE* 1969, pp. 77-78, in particolare p. 78, nota 1; *CATALOGUE OF DATED AND DATABLE MANUSCRIPTS* 1979, I, p. 162 (n. 949); DEROLEZ 1984, II, p. 72 (n. 409). La datazione si basa sulla sottoscrizione apposta dal copista, Alessandro di Antonio Simone. Cfr. *ibidem*; TOSCANO 2007a, p. 248; GUERNELLI 2018, p. 315.

²⁹ Il libro era noto, almeno per il copista, già a Tammaro De Marinis. Cfr. DE MARINIS 1947-1952, I, p. 96, nota 34; DEROLEZ 1984, II, p. 34 (n. 61). Il destinatario del libro va identificato con Lorenzo di Matteo Strozzi. La datazione si basa sulla sottoscrizione apposta dal copista, Alessandro di Antonio Simone. Cfr. S. Panayotova, scheda n. 100, in *THE CAMBRIDGE ILLUMINATIONS* 2005, pp. 222-223. Cfr. anche TOSCANO 2007a, pp. 247-248; S. Panayotova, scheda n. 318, in *ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN CAMBRIDGE* 2011, t. 2, pp. 221-224; GUERNELLI 2018, p. 318.

8. Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 202; si data verso il 1485-1490³¹;
9. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIX.27; si data al 1489³²;
10. Cambridge, University Library, Add. 4105; si data verso il 1490³³;
11. Milano, Biblioteca Trivulziana, 442; si data verso il 1490³⁴;
12. Napoli, Biblioteca Nazionale, I.B.26; si data verso il 1490-1495³⁵;
13. Philadelphia, Free Library, Widener 8; si può datare verso il 1495-1500³⁶;
14. Ubicazione ignota; si data verso il 1500-1505³⁷.

Prendendo in considerazione la scena dell'*Annunciazione* del manoscritto in esame, si può notare come essa ritorni, con la medesima iconografia – la Vergine sulla destra e l'Angelo in volo sulla sinistra –, in un piccolo gruppo di codici che sono stati con certezza assegnati a Majorana. Tale scena si ritrova, ma all'interno di un'iniziale, a c. 1r del manoscritto BPL 2 delle Universitaire Bibliotheken di Leida (Fig. 2)³⁸ e a c. 15r del manoscritto 442 della Biblioteca

³⁰ La datazione si basa sulla sottoscrizione apposta dal copista. Cfr. G.T. Clark–W.M. Voelkle, scheda n. 54, in *ITALIAN MANUSCRIPT PAINTING* 1984, pp.n.nn. Nel libro è stato riconosciuto anche l'intervento di Giovanni Todeschino e Nardo Rapicano. Cfr. TOSCANO 2007b, p. 355.

³¹ G.Z. Zanichelli, scheda n. 13, in *CUM PICTURIS YSTORIATUM* 2001, pp. 123-126; GUERNELLI 2018, p. 318.

³² La datazione si basa sull'identificazione del codice, non certa ma probabile, con quel «libro nomine l'Ores de la Senyora Regina» per la cui decorazione Majorana fu compensato, stando al documento che registra il pagamento, il 19 giugno 1489; come nota Tammara De Marinis, cui si deve il collegamento del documento con il codice, quest'ultimo era destinato a essere donato da Alfonso d'Aragona duca di Calabria alla regina Giovanna III d'Aragona. Cfr. DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 150, 153 (n. 14); II, p. 290, doc. 746; PUTATURO MURANO 1973, pp. 37, 67 (n. 21); A. Putaturo Murano, scheda n. 31, in PUTATURO MURANO 1995, pp. 101-104, in particolare p. 104; E. Ambra, scheda n. 26, in *LIBRI A CORTE* 1997, pp. 125-126; SAPIENZA 2006, p. 645; D'URSO 2007, p. 127.

³³ Nel libro è stato riconosciuto anche l'intervento di un anonimo seguace di Majorana. Cfr. S. Panayotova, scheda n. 103, in *THE CAMBRIDGE ILLUMINATIONS* 2005, pp. 226-227; TOSCANO 2007a, p. 249; S. Panayotova–P. Zutshi, scheda n. 464, in *BINSKI–ZUTSHI* 2011, pp. 445-446; GUERNELLI 2018, p. 318.

³⁴ DE MARINIS 1947-1952, I, p. 153 (n. 20); G. Toscano, scheda Cod. 442, in *BIBLIOTECA TRIVULZIANA* 1995, pp. 191-192; TOSCANO 1998b, p. 451; TOSCANO 2004b, p. 720; GUERNELLI 2018, p. 319.

³⁵ Il destinatario del libro va identificato con Pasquasio Diaz Garlon. Cfr. DE MARINIS 1947-1952, I, p. 153 (n. 9); PUTATURO MURANO 1973, pp. 43, 74-75 (n. 32); PUTATURO MURANO–PERRICCIOLI SAGGESE–LOCCI 1988, pp. 1166-1167. La sua morte, avvenuta nel 1499, stabilisce un sicuro termine *ante quem* per il volume. Cfr. D'URSO 2002, pp. 46-47, nota 20; D'URSO 2007, pp. 128-133; D'URSO 2014, p. 605. Nel libro è stato riconosciuto anche l'intervento di Nardo Rapicano. Cfr. F. Cacciapuoti, scheda n. 28, in *LIBRI A CORTE* 1997, pp. 126-128; TOSCANO 1998c, pp. 401-403; D'URSO 2007, pp. 135-136; D'URSO 2014, pp. 605, 613; GUERNELLI 2018, p. 318.

³⁶ Nel libro è stato riconosciuto anche l'intervento di un anonimo miniatore formatosi verosimilmente in Turenna e attivo tra Roma e Napoli nell'ultimo quarto del secolo XV. Cfr. G. Toscano, scheda n. 51, in *UNE RENAISSANCE EN NORMANDIE* 2017, p. 174; GUERNELLI 2018, p. 318; N. Herman, scheda n. 18, in *HERMAN* 2020, pp. 98-99. Alla Francia rimanda anche la scrittura del codice, opera di un copista di formazione transalpina, risalente al 1425 ca.; rimasto incompiuto, il manoscritto, in virtù della sua ricchezza (il testo è vergato in oro e lapislazzuli), fu completato più tardi, si è pensato nel nono decennio del secolo XV. Cfr. *ibidem*. Si propone qui una datazione più bassa, l'ultimo lustro del secolo XV, dal momento che le miniature mostrano caratteristiche che rimandano alla tarda attività di Majorana: in particolare, il tipo di cornice con candelabre impiegato a c. 153r si ritrova assai simile in alcuni codici decorati dall'artista tra la fine del secolo XV e l'inizio del secolo XVI. Su questi ultimi si rimanda a D'URSO 2014, pp. 613-614.

³⁷ *THE ARCANA COLLECTION* 2010, lotto 39. La destinataria del libro va identificata con Elisabeta Peixò. Nel manoscritto è stato riconosciuto anche l'intervento del Maestro del Retablo di Bolea e di un anonimo miniatore originario dell'Italia centrale. Cfr. D'URSO 2014, p. 614; GUERNELLI 2018, p. 318. Prima del contributo di Teresa D'Urso, essendo molto poco nota la tarda attività di Majorana, il suo intervento in questo codice era stato collocato nel nono decennio del secolo XV, e, per spiegare la presenza del miniatore spagnolo, sicuramente dell'inizio del secolo XVI, si era ipotizzata una doppia campagna decorativa del volumetto, sottoposto dunque a una sorta di aggiornamento.

³⁸ Questo manoscritto, contenente l'*Opera* di Tertulliano, era destinato al re Ferrante d'Aragona, e dovette essere ultimato entro il 1481: esso corrisponde infatti al «Tortoliano» per la cui legatura il 28 febbraio 1481 fu emesso ordine di pagamento a favore di Baldassarre Scariglia. Cfr. DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 74-75, nota 29, 154 (n. 34), 166; II, pp. 157-158, 274-275, doc. 603. È a Gerard Isaäk Liefinck che si deve l'associazione tra il codice e il documento. Cfr. LIEFTINCK 1964, I, p. 66 (n. 152).

Trivulziana di Milano (Fig. 3): leggermente differente è il caso dei manoscritti McClean 67 del Fitzwilliam Museum di Cambridge e Vat. lat. 6264 della Biblioteca Apostolica Vaticana³⁹, dove questo soggetto è raffigurato rispettivamente alle cc. 15r e 97r, ma l'Angelo non è in volo, bensì inginocchiato innanzi alla Vergine. Un'*Annunciazione* molto simile a quella qui considerata si ritrova inoltre a c. 14r del manoscritto Pal. 202 della Biblioteca Palatina di Parma (Fig. 4), inserita all'interno di una vignetta dalla cornice dorata.

Quest'ultimo caso è interessante perché la scena risulta quasi sovrapponibile a quella del libro in esame, e per la composizione generale, basata su uno spazio aperto nel quale ha luogo l'evento miracoloso, con un'abitazione che funge da quinta sulla destra e un muro che lo chiude sul fondo, e per i particolari, dagli elementi architettonici dell'edificio (soprattutto l'arco d'ingresso e la cornice) ai merli del muro, dagli alberi che spuntano dietro a quest'ultimo fino al bel leggio ligneo in primo piano (costruito e decorato allo stesso modo). Le somiglianze tra il manoscritto di Napoli e quello di Parma investono anche il resto della pagina, poiché i margini sono riempiti dagli stessi racemi, con abbondanti fiori e foglie colorate, e dischetti in lamina d'oro, e sono popolati da putti e animali fantastici, disposti questi ultimi simmetricamente nel margine superiore (nel primo caso si tratta di delfini, nel secondo di draghi); ritornano inoltre le coppie di listelli blu e in lamina d'oro sui lati esterno e, a comporre eleganti intrecci, interno della cornice vegetale. Si deve mettere in luce come alcuni di questi elementi marginali, in particolare gli animali fantastici disposti in maniera simmetrica nel margine superiore e i listelli intrecciati lungo il bordo interno, costituiscano in realtà una costante nella produzione di Majorana. È infatti possibile scorgervi in numerosi altri codici nei quali è stata riconosciuta la sua mano, per esempio nel manoscritto M.1052 della Pierpont Morgan Library di New York, che li esibisce a c. 102r (Fig. 5).

Tuttavia, non si può tacere la presenza nel manoscritto di Parma di una serie di elementi che non trovano confronto in quello napoletano, come, oltre ad alcuni dettagli dell'*Annunciazione*⁴⁰, la candelabra sorretta da un satiro nel margine destro, lo stemma – mai eseguito – inserito in una struttura concava e incorniciato da due delfini che addentano una perla nel margine inferiore, e l'elegante iniziale vegetale, ornata al centro da un'altra perla, con cui inizia il testo. Un tale cambiamento linguistico, contraddistinto dall'introduzione di elementi che hanno l'effetto di accrescere il preziosismo antiquario della pagina ornata, è un tangibile segno del fatto che i due libri risalgono a fasi diverse, ma non troppo lontane l'una dall'altra, della carriera artistica di Majorana.

Il manoscritto di Parma è stato datato da Giuseppa Zanichelli tra il 1485 e il 1490, vista la sua vicinanza al suddetto libro d'ore di Milano⁴¹. Quest'ultimo è stato posto intorno al 1490 da Gennaro Toscano sulla base delle sue somiglianze con il manoscritto 391 della Biblioteca Histórica della Universitat de València, opera saldamente ancorata da un documento all'anno 1491⁴². Sulla base di quanto detto, il manoscritto di Napoli deve essere collocato appena prima di questi due codici: una datazione tra il 1480 e il 1485 sembra la più credibile, come si proverà a dimostrare.

Il manoscritto con cui il libro che qui si sta esaminando sembra condividere il maggior numero di tratti stilistici è infatti il già menzionato M.1052 della Pierpont Morgan Library di New York, che si data con certezza, grazie alla sottoscrizione apposta dal copista, al 1483. Al di là dei delfini disposti simmetricamente nel margine superiore e della cornice a listelli blu e in

³⁹ Su questo manoscritto si veda la nota 25.

⁴⁰ L'Angelo è a figura intera; il Dio Padre fa capolino alle sue spalle per inviare alla Vergine la colomba dello Spirito Santo; il muro di cinta è impreziosito da una cornice scolpita con motivi vegetali. Tali elementi sono stati già notati da Giuseppa Zanichelli, che ha però messo a confronto il manoscritto di Parma soltanto con quelli di Leida e Milano. Cfr. G.Z. Zanichelli, scheda n. 13, in *CUM PICTURIS YSTORIATUM* 2001, pp. 123-126, in particolare p. 125.

⁴¹ *Ivi*, pp. 125-126.

⁴² G. Toscano, scheda Cod. 442, in *BIBLIOTECA TRIVULZIANA* 1995, pp. 191-192.

lamina d'oro intrecciati agli angoli, elementi sui quali ci si è già soffermati, il codice napoletano presenta altre peculiarità che, una volta messe in evidenza, valgono a stringere il legame di stile, e di conseguenza di data, con quello newyorkese.

Si prendano infatti in considerazione la sottile cornice dorata della vignetta, i raggi divini aperti a ventaglio che spuntano dietro all'Angelo e, soprattutto, i capelli della Vergine divisi a ciocche scalate lungo il profilo della spalla, elementi, questi, che ritornano puntuali nella raffigurazione del *Vir dolorum* a c. 102r del manoscritto americano (Fig. 5). Si prenda poi in esame l'iniziale ornata, che risulta sovrapponibile, perfino per il motivo vegetale disegnato in bianco al centro della lettera – un fiore circondato da otto petali ovali –, a quella presente a c. 102r del codice newyorkese (l'unica differenza è costituita dai colori del fondo contro cui l'iniziale è posta, che risultano invertiti) (Fig. 5). Infine si considerino i putti, addosso ai quali si attorcigliano, come se fossero mossi dal vento, alcuni nastri gialli dai lunghi svolazzi, di grande effetto decorativo. In particolare, il putto in basso nel margine destro è disposto allo stesso modo di quello nella medesima posizione ancora a carta 102r del libro di New York (Fig. 5): esso è rivolto verso destra, e ha la gamba sinistra arretrata e quella destra avanzata, le braccia protese e con i gomiti piegati, il capo lievemente reclinato e un'espressione vagamente impaurita a causa dell'essere mostruoso che è a lui prossimo. Il putto che sta invece in alto nel margine destro si confronta bene con il satiro nel margine inferiore di c. 118r del manoscritto americano (Fig. 6), soprattutto per il trattamento riservato alla testa, posizionata di profilo e ricoperta da morbidi ricci castani, lunghi e raccolti sulla nuca.

Viceversa, i variopinti tralci vegetali che riempiono la cornice non sono di grande aiuto per stabilire la cronologia del codice in esame, dal momento che rispondono a un gusto decorativo generale che si può definire, stando a quanto testimoniato dai documenti dell'epoca e così come messo in luce da Gennaro Toscano, 'alla moderna'⁴³. Tale gusto, senz'altro conservatore nei suoi legami con la cultura dell'inizio del secolo XV, può essere in un certo senso considerato come alternativo al più recente gusto 'all'antica', basato, al contrario, su monumentali frontespizi architettonici ispirati all'antico, anche se va rilevato che le contaminazioni linguistiche tra i due vocabolari non mancano affatto, e le opere di Majorana ne sono testimoni. Una buona parte dei quattordici libri d'ore di sopra elencati è contraddistinta da questo orientamento decorativo 'alla moderna'⁴⁴. Risulta così possibile ribadire come tale orientamento si fosse cristallizzato in una tipologia libraria, quella, appunto, dei libri d'ore, che può essere ritenuta, in linea di tendenza, meno facilmente penetrabile ai cambiamenti intervenuti nella miniatura nel corso del secolo XV, dai bianchi girari ai già menzionati frontespizi architettonici 'all'antica'⁴⁵.

Alla medesima famiglia Gaeta di cui sopra si è detto è stato finora erroneamente ascritto un secondo libro d'ore sottratto ai Girolamini di Napoli, il quale, a differenza del primo, non è stato ancora recuperato e restituito al legittimo proprietario. Nella copia del catalogo di Mandarini disponibile in Biblioteca esso è registrato soltanto con l'antica segnatura, Pil. XXIV n. II⁴⁶. Sembra quindi più che probabile che tale libro, se non fece poi in tempo a ricevere la nuova segnatura⁴⁷, fosse scomparso prima di quell'altro.

⁴³ TOSCANO 2007a, p. 248.

⁴⁴ Esso contraddistingue i codici corrispondenti ai miei numeri 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 14.

⁴⁵ TOSCANO 2000, pp. 40-41. L'altra parte dei libri elencati è invece caratterizzata proprio dalla presenza di questo tipo di frontespizi architettonici. Si tratta dei codici corrispondenti ai numeri 5, 9, 10, 12, 13.

⁴⁶ Il libro è descritto nel catalogo storico dei manoscritti della Biblioteca. Cfr. *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 51. Lo si ritrova menzionato pure nel catalogo dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti tenuta a Napoli nel 1877. Cfr. *CATALOGO GENERALE* 1877, p. 29 (n. 29). Il libro è registrato anche in uno degli antichi cataloghi della Biblioteca: «Officium b(eatae) Mariae Virginis, in c(harta) p(ecora), Pil. XXIV n. II» (GASPARINI 1736, p. 615).

⁴⁷ Nella copia del catalogo di Mandarini consultabile in Biblioteca la nuova segnatura è di solito aggiunta a penna nera affianco alla vecchia, ed è poi ripetuta una seconda volta a penna rossa.

Certamente esso era ancora in Biblioteca al tempo di Tammaro De Marinis, che ebbe la possibilità di consultarlo e studiarlo. Egli, con un margine di dubbio, ne ascrive la decorazione al miniatore Matteo Felice⁴⁸, e identifica, come anticipato, lo stemma nel *bas de page* con quello dei Gaeta⁴⁹. Se l'attribuzione a Felice può essere oggi, alla luce degli studi condotti negli ultimi decenni in particolare da Gennaro Toscano⁵⁰, senz'altro confermata, non si può dire altrettanto della lettura del blasone gentilizio. Con riguardo a quest'ultimo, che resta ancora da decifrare, appare ormai fin troppo evidente che De Marinis, facendo giustamente ricorso al catalogo di Mandarini per orientarsi in Biblioteca⁵¹, sia caduto nell'errore di associare al libro d'ore trattato la descrizione di quello oggi segnato CF.1.28, del quale riporta infatti la vecchia segnatura, Pil. XXIV n. I⁵².

Sembra utile riproporre qui, nella speranza che anche questo libro venga prima o poi recuperato, l'unica immagine di cui oggi si dispone (Fig. 7), pubblicata proprio da De Marinis, il quale ne aveva fatto eseguire una riproduzione fotografica per il primo volume del suo lavoro dedicato alla Biblioteca Aragonese⁵³. Tale fotografia ritrae la pagina incipitaria del libro, come si ricava dal confronto con la descrizione che ne viene fornita nel catalogo di Mandarini⁵⁴. L'immagine lascia leggere, ben in evidenza nel *bas de page*, l'antica nota di possesso, «Bibl(iothecae) Cong(regationis) Oratorii», nelle cui sale ci si augura di poter presto tornare a studiare questo e altri manoscritti.

⁴⁸ DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 158, 162, nota 29; RUYSSCHAERT 1969, I, p. 273; PUTATURO MURANO 1973, p. 39.

⁴⁹ DE MARINIS 1947-1952, I, p. 162, nota 29. La posizione dello studioso è ripresa da Antonella Putaturo Murano, che ricorda anche l'avvenuta sottrazione del codice dalla Biblioteca. Cfr. PUTATURO MURANO 1973, p. 39.

⁵⁰ Su Matteo Felice si rimanda a TOSCANO 1995, TOSCANO 1998a e TOSCANO 2004a.

⁵¹ De Marinis conosceva bene la Biblioteca e il catalogo di Mandarini, del quale possedeva una copia donatagli dalla sorella dell'autore, Venera Mandarini, nel 1899. Essa è oggi conservata nella Biblioteca della Fondazione Cini di Venezia, che ringrazio per avermi inviato una fotocopia del frontespizio, su cui è apposta la dedica, che qui piace riportare: «All'egregio giovane signor Tammaro De Marinis, cultore di forti e severi studii, in segno di stima offre la sorella dell'autore, Venera Mandarini. Marzo del 1899».

⁵² DE MARINIS 1947-1952, I, pp. 158, 162, nota 29. Vale la pena di ricordare che nel catalogo di Mandarini i due libri d'ore sono descritti l'uno dopo l'altro e rispettivamente assegnati ai Gaeta e a una famiglia ignota. Cfr. *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, pp. 50, 51.

⁵³ DE MARINIS 1947-1952, I, p. 162.

⁵⁴ *I CODICI MANOSCRITTI* 1897, p. 51.



Fig. 1: Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, MS. CF.1.28, c. 14r (?)



Fig. 2: Leiden, Universitaire Bibliotheken, MS. BPL 2, c. 1r (particolare)



Fig. 3: Milano, Archivio Storico Civico Biblioteca Trivulziana, Cod. 442, c. 15r (particolare)



Fig. 4: Parma, Biblioteca Palatina, MS. Pal. 202, c. 14r



Fig. 5: New York, The Morgan Library & Museum, MS. M.1052, c. 102r



Fig. 6: New York, The Morgan Library & Museum, MS. M.1052, c. 118r



Fig. 7: già Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, MS. Pil. XXIV n. II, c. 14r (?)

Copyright delle immagini:

Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini (su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo), Napoli: Fig. 1; Universitaire Bibliotheken Leiden: Fig. 2; Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati: Fig. 3; Biblioteca Palatina, Complesso Monumentale della Pilotta (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo), Parma: Fig. 4; The Morgan Library & Museum, New York: Fig. 5; The Morgan Library & Museum, New York: Fig. 6; da DE MARINIS 1947-1952, I, p. 162: Fig. 7.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER–DE LA MARE 1969

J.J.G. ALEXANDER, A.C. DE LA MARE, *The Italian Manuscripts in the Library of Major J.R. Abbey*, Londra 1969.

BAROFFIO 2003

G. BAROFFIO, *Kalendaria italica. Inventario*, «Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», 77, 2003, pp. 449-472.

BIBLIOTECA TRIVULZIANA 1995

Biblioteca Trivulziana. Milano, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole 1995.

BINSKI–ZUTSHI 2011

P. BINSKI, P. ZUTSHI, *Western Illuminated Manuscripts. A Catalogue of the Collection in Cambridge University Library*, Cambridge 2011.

CAGLIOTI 2002

F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Roma 2002, pp. 977-1042.

CATALOGO DEI CODICI MINIATI 2014

Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana, I. I manoscritti Rossiani, a cura di S. Maddalo, tt. 1-3, Città del Vaticano 2014.

CATALOGO GENERALE 1877

Catalogo generale dell'arte antica, catalogo dell'esposizione nazionale di belle arti, a cura del Comitato esecutore, Napoli 1877.

CATALOGUE OF WESTERN MANUSCRIPTS AND MINIATURES 1977

Catalogue of Western Manuscripts and Miniatures, catalogo di vendita della casa d'aste Sotheby's, Londra 13 luglio 1977.

CATALOGUE OF DATED AND DATABLE MANUSCRIPTS 1979

Catalogue of Dated and Datable Manuscripts c. 700-1600 in the Department of Manuscripts. The British Library, a cura di A.G. Watson, I-II, Londra 1979.

CUM PICTURIS YSTORIATUM 2001

Cum picturis ystoriatum. Codici devozionali e liturgici della Biblioteca Palatina, catalogo della mostra, a cura di S. Calzolari, G. De Rubeis et alii, Modena 2001.

DELLE DONNE 2007

R. DELLE DONNE, *Regis servitium nostra mercatura. Culture e linguaggi della fiscalità nella Napoli aragonese*, in *Linguaggi e pratiche del potere. Genova e il Regno di Napoli tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di G. Petti Balbi, G. Vitolo, Salerno 2007, pp. 91-150.

DE MARINIS 1947-1952

T. DE MARINIS, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, I-IV, Milano 1947-1952.

DEROLEZ 1984

A. DEROLEZ, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, I-II, Turnhout 1984.

DIZIONARIO BIOGRAFICO DEI MINLATORI ITALIANI 2004

Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI, a cura di M. Bollati, prefazione di M. Boskovits, Milano 2004.

D'URSO 2002

T. D'URSO, *Un manifesto del 'classicismo' aragonese: il frontespizio della Naturalis historia di Plinio il Vecchio della Biblioteca di Valenza*, «Prospettiva», 105, 2002, pp. 29-50.

D'URSO 2007

T. D'URSO, *Giovanni Todeschino. La miniatura 'all'antica' tra Venezia, Napoli e Tours*, Napoli 2007.

D'URSO 2014

T. D'URSO, *Oltre la "Biblioteca dei re d'Aragona": aggiunte all'attività tarda di Cristoforo Majorana*, in *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, atti del convegno della Società Internazionale di Storia della Miniatura (Padova 2-4 dicembre 2010), a cura di G. Mariani Canova, A. Perriccioli Saggese, Padova 2014, pp. 601-614.

D'URSO 2019

T. D'URSO, *Revival dell'antico e citazioni mantegnesche nella Napoli di età aragonese: i codici in pergamena tinta commissionati da Diomede Carafa*, «rivista di storia della Miniatura», 23, 2019, pp. 104-112.

EL RENACIMIENTO MEDITERRÁNEO 2001

El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, Madrid 2001.

GUERNELLI 2013

D. GUERNELLI, *Un caso di foratura in un Messale di Mattia Moravo. Considerazioni sulla possibile applicazione dello spolvero nel libro medievale*, «Gutenberg-Jahrbuch», 88, 2013, pp. 86-100.

GUERNELLI 2018

D. GUERNELLI, *Al servizio della corte aragonese di Napoli. Un catalogo e nuove attribuzioni per Cristoforo Majorana*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», LXXX, 2018, pp. 299-323.

HERMAN 2020

N. HERMAN, *Making the Renaissance Manuscript. Discoveries from Philadelphia Libraries*, catalogo della mostra, a cura di N. Herman, Philadelphia 2020.

HERMANN 1898

H.J. HERMANN, *Miniaturhandschriften aus der Bibliothek des Herzogs Andrea Matteo III. Acquaviva*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XIX, 1898, pp. 147-216.

HIDDEN FRIENDS 1985

Hidden Friends. A Loan Exhibition of the Comites Latentes Collection of Illuminated Manuscripts from the Bibliothèque Publique et Universitaire, Geneva, catalogo della mostra, a cura di C. de Hamel, Londra 1985.

I CODICI MANOSCRITTI 1897

I codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli, illustrati da E. Mandarini, Napoli-Roma 1897.

ILLUMINATED MANUSCRIPTS IN CAMBRIDGE 2011

Illuminated Manuscripts in Cambridge. A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges, II. *Italy and the Iberian Peninsula*, a cura di N. Morgan, S. Panayotova et alii, tt. 1-2, Londra 2011.

ITALIAN MANUSCRIPT PAINTING 1984

Italian Manuscript Painting 1300-1550, catalogo della mostra, a cura di G.T. Clark, W.M. Voelke, New York 1984.

KATZENSTEIN 1990

R. KATZENSTEIN, *A Neapolitan Book of Hours in the J. Paul Getty Museum*, «The J. Paul Getty Museum Journal», XVIII, 1990, pp. 69-98.

LA BIBLIOTECA REALE DI NAPOLI 1998

La Biblioteca Reale di Napoli al tempo della dinastia Aragonese / La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía Aragonesa, catalogo della mostra, a cura di G. Toscano, Valenza 1998.

LIBRI A CORTE 1997

Libri a corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese, catalogo della mostra in occasione del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, a cura di E. Ambra, Napoli 1997.

LIEFTINCK 1964

G.I. LIEFTINCK, *Manuscripts datés conservés dans les Pays-Bas. Catalogue paléographique des manuscrits en écriture latine portant des indications de date*, I-II, Amsterdam 1964.

LITURGIA IN FIGURA 1995

Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della Biblioteca Apostolica Vaticana, catalogo della mostra, a cura di G. Morello, S. Maddalo, Roma 1995.

MAZZATINTI 1897

G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca San Casciano 1897.

PAGANO 2014

P. PAGANO, *Niccolò Toppi attraverso il tempo: integrazioni alla Biblioteca Napoletana*, tesi di Dottorato in Scienze Librarie e Documentarie, Università degli Studi di Roma La Sapienza 2014.

PUTATURO MURANO 1973

A. PUTATURO MURANO, *Miniature napoletane del Rinascimento*, Napoli 1973.

PUTATURO MURANO 1995

A. PUTATURO MURANO, *I codici miniati del XV secolo*, in *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, catalogo della mostra, a cura di A. Putaturo Murano, A. Perriccioli Saggese, Napoli 1995, pp. 49-104.

PUTATURO MURANO–PERRICCIOLI SAGGESE–LOCCI 1988

A. PUTATURO MURANO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, A. LOCCI, *Reginaldo Pirano da Monopoli e i miniatori attivi per Andrea Matteo III Acquaviva*, in *Monopoli nell'età del Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studio (Monopoli 22-24 marzo 1985), a cura di D. Cofano, I-III, Monopoli 1988, III, pp. 1103-1168.

RUYSCHAERT 1969

J. RUYSSCHAERT, *Miniaturistes «romains» à Naples*, in *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona. Supplemento*, a cura di T. De Marinis, I-II, Verona 1969, I, pp. 261-274.

SAPIENZA 2006

V. SAPIENZA, *Majorana Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 644-646.

THE ARCANA COLLECTION 2010

The Arcana Collection: Exceptional Illuminated Manuscripts and Incunabula, Part 1, catalogo di vendita della casa d'aste Christie's, Londra 7 luglio 2010.

THE CAMBRIDGE ILLUMINATIONS 2005

The Cambridge Illuminations. Ten Centuries of Book Production in the Medieval West, catalogo della mostra, a cura di P. Binski, S. Panayotova, Londra 2005.

TOSCANO 1995

G. TOSCANO, *Matteo Felice: un miniatore al servizio dei Re d'Aragona di Napoli*, «Bollettino d'Arte», 93-94, 1995, pp. 87-118.

TOSCANO 1998a

G. TOSCANO, *Matteo Felice*, in *LA BIBLIOTECA REALE DI NAPOLI* 1998, pp. 417-436.

TOSCANO 1998b

G. TOSCANO, *Cristoforo Majorana*, in *LA BIBLIOTECA REALE DI NAPOLI* 1998, pp. 441-452.

TOSCANO 1998c

G. TOSCANO, *La bottega di Cola e Nardo Rapicano*, in *LA BIBLIOTECA REALE DI NAPOLI* 1998, pp. 385-415.

TOSCANO 2000

G. TOSCANO, *L'influence de l'humanisme florentin sur les manuscrits d'auteurs classiques de la librairie d'Alphonse V d'Aragon, roi de Naples (1442-1458)*, in *La Renaissance italienne. Images et relectures. Mélanges à la mémoire de Françoise Glénisson-Delannée*, a cura di D. Fachard, B. Toppan, Nancy 2000, pp. 25-41.

TOSCANO 2004a

G. TOSCANO, *Felice Matteo*, voce in *DIZIONARIO BIOGRAFICO DEI MINIATORI ITALIANI* 2004, pp. 215-218.

TOSCANO 2004b

G. TOSCANO, *Majorana Cristoforo*, voce in *DIZIONARIO BIOGRAFICO DEI MINIATORI ITALIANI* 2004, pp. 718-721.

TOSCANO 2007a

G. TOSCANO, *Christoforo Majorana e la miniatura all'antica: a proposito di qualche manoscritto conservato a Cambridge*, in *The Cambridge Illuminations. The Conference Papers*, atti del convegno (Cambridge 8-10 dicembre 2005), a cura di S. Panayotova, Londra 2007, pp. 245-254.

TOSCANO 2007b

G. TOSCANO, *Pour Nardo Rapicano enlumineur. Le Missel d'Alfonso Strozzi de la Bibliothèque universitaire de Leipzig*, in *Quand la peinture était dans les livres. Mélanges en l'honneur de François Avril à l'occasion de la remise du titre de Docteur Honoris Causa de la Freie Universität Berlin*, a cura di M. Hofmann, C. Zöhl, Turnhout-Parigi 2007, pp. 352-365.

UNE RENAISSANCE EN NORMANDIE 2017

Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise, bibliophile et mécène, catalogo della mostra, a cura di F. Calame-Levert, M. Hermant, G. Toscano, Montreuil 2017.

Fonti manoscritte

GASPARINI 1736

G.P. GASPARINI, *Index codicum manuscriptorum*, Napoli 1736, Biblioteca del Complesso Monumentale dei Girolamini, SM.27.1.5.

ABSTRACT

In quest'articolo si propone l'attribuzione al miniatore Cristoforo Majorana della decorazione della pagina incipitaria del libro d'ore CF.1.28 della Biblioteca del Complesso Monumentale dei Girolamini di Napoli. Questa è ad oggi l'unica pagina conosciuta del manoscritto, scomparso verso il 1970 dalla Biblioteca e solo di recente ad essa restituito. La pagina è nota attraverso un'immagine pubblicata nel sito www.facebook.com nel febbraio del 2016 dal personale dell'istituto. Essa è stata riconosciuta come appartenente al codice grazie alla descrizione fattane da Enrico Mandarinì nel catalogo dei manoscritti oratoriani (1897). Decisivo per tale associazione si è rivelato lo stemma della famiglia di Gaeta nel *bas de page* della pagina.

Il confronto di queste miniature con quelle presenti negli altri libri d'ore assegnati a Majorana ha permesso di supportare l'attribuzione. Inoltre, le miniature a lui ricondotte nel manoscritto M.1052 della Pierpont Morgan Library di New York, datato dal copista al 1483, hanno consentito di collocare il codice napoletano tra il 1480 e il 1485.

Dal lavoro svolto sono emerse anche altre novità. In primo luogo, si è restituita a Majorana la decorazione del manoscritto Vat. lat. 6264 della Biblioteca Apostolica Vaticana, finora ascrivita alla bottega di Cola Rapicano. In secondo luogo, si è confermata l'attribuzione a Matteo Felice della decorazione della pagina incipitaria di un altro libro d'ore scomparso dai Girolamini probabilmente negli anni Sessanta, già segnato Pil. XXIV n. II.

In this essay I propose to attribute the decoration of the incipit page of the book of hours CF.1.28 preserved in the Library of the Monumental Complex of the Girolamini in Naples to the illuminator Cristoforo Majorana. So far, this is the only known page of the manuscript, disappeared from the Library around 1970, and only recently returned to it. The page is known through an image published on the website www.facebook.com by the personnel of the Institution in February 2016. It has been recognized as belonging to the codex thanks to the description made by Enrico Mandarinì in the catalogue of the Oratorian manuscripts (1897). The di Gaeta coat of arms in the lower margin of the page has been fundamental to associate the manuscript to the corresponding catalogue entry.

The comparison of these miniatures with those in the other books of hours assigned to Majorana has allowed to support the attribution. In addition, the miniatures ascribed to him in the manuscript M.1052 of the Pierpont Morgan Library in New York, dated by the scribe to 1483, have allowed to place the Neapolitan codex between 1480 and 1485.

Further new data have come out from this research. In the first place, the decoration of the manuscript Vat. lat. 6264 of the Vatican Apostolic Library, so far linked to the workshop of Cola Rapicano, has been assigned to Majorana. In the second place, the attribution to Matteo Felice of the decoration of the incipit page of another book of hours disappeared from the Girolamini probably in the 1960s, formerly Pil. XXIV n. II, has been confirmed.

**LA CULTURA NORD-AMERICANA E IL *LAOKOON* DI G.E. LESSING:
PREMESSE DI UNA FORTUNATA RICEZIONE CRITICA
(1840-1874)**

Tra le opere tedesche maggiormente studiate e tradotte, il *Laocoonte ovvero dei confini della pittura e della poesia* (*Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlino 1766) di Gotthold Ephraim Lessing è ancora lontano dall'esaurire gli stimoli a ulteriori approfondimenti e riflessioni: in particolare, la questione della sua ricezione e divulgazione in Nord America durante il XIX secolo fornisce un interessante spunto per un nuovo capitolo sulle sue vicende critiche. Il presente articolo si propone così di delineare una storia generale delle interpretazioni dell'opera nel Nuovo Continente: è infatti tuttora assente un esame coerente e sistematico delle modalità con cui la lettura del trattato si è unita allo sviluppo oltreoceano di un dialogo sulle arti più moderno e articolato, lo studio insomma di quelle circostanze che hanno permesso al *Laocoonte* di consolidare la propria duratura fortuna critica¹. In una prospettiva più ampia, si tratta inoltre di valutare in che modo la rilettura dell'opera si sia combinata con altre problematiche che all'epoca impegnavano la critica americana, quale il rapporto tra parola e immagine, tra illustrazione e quadro di genere.

La ricerca ha per necessità privilegiato i risultati teorici più significativi e maturi di questo primo incontro con le idee lessinghiane, ragione per cui oggetto di studio sono stati quegli anni in cui si è avuta la massima concentrazione di riflessioni e di confronti sui temi del *Laocoonte*. L'esame delle fonti scritte sta alla base di una stima preliminare della portata sia teorica sia pratica di questo vivo interesse per il trattato sulla maturazione di una coscienza critica e critico-artistica americana: si tratta dunque di ripercorrere, almeno in senso generale, le direttrici principali di un discorso assai complesso, che fin dalla sua nascita ha portato con sé non poche contraddizioni. La storia della ricezione americana del *Laocoonte* non è ovviamente racchiusa nell'Ottocento: l'eredità di questi preliminari confronti, analisi e conclusioni lascerà le proprie distinte tracce anche nella critica artistica del secolo seguente, nella forma sia di un loro recupero sia di un superamento. È specialmente con un saggio di Irving Babbitt intitolato *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts* (Boston-New York 1910) che alcune istanze di questa lunga stagione critica si prolungheranno fino agli inizi del XX secolo. Per quanto storicamente esauriti, certi motivi e snodi critici in seguito perverranno a Clement Greenberg, autore di *Verso un più*

L'argomento del presente contributo è stato approfondito nel corso del mio dottorato di ricerca in Storia dell'Arte completato nel 2020 presso l'Università di Firenze, ed è parte di un più ampio progetto dedicato alla fortuna americana del *Laokoon* di G.E. Lessing nell'arco del Novecento, con particolare attenzione al saggio del critico d'arte Clement Greenberg, intitolato *Verso un più nuovo Laocoonte* (*Towards a Newer Laocoon*, 1940). Desidero pertanto ringraziare il professore Alessandro Nigro (Università degli Studi di Firenze) per il suo generoso supporto e per la sua guida nell'arco di questi anni.

¹ Gli studi sulla materia si possono infatti limitare a soli tre contributi: SCHADE 1980; SEEBA 2005b, p. 343; ROWLAND 2007. Per una biografia sintetica della vita e delle opere di Lessing si può ricorrere ai seguenti volumi: LESSING/COMETA 1991, pp. 173-177; GHIA 2008. Michele Cometa ha curato una esaustiva bibliografia lessinghiana, utile specialmente per quanto riguarda gli studi sulla ricezione del *Laocoonte* (LESSING/COMETA 1991, pp. 178-183). Impossibile omettere l'edizione commentata del trattato curata da Hugo Blümner che, sebbene datata, rappresenta tutt'oggi una pietra miliare (LESSING/BLÜMNER 1880). Per quanto concerne trattazioni più recenti, si segnala il volume di Monika Fick, uno dei massimi contributi sulla storia della critica lessinghiana (FICK 2010): in merito al *Laokoon*, si rimanda alle pp. 257-288, specialmente per quanto riguarda il dibattito sulle arti e sull'omonimo gruppo scultoreo suscitato dalla pubblicazione del trattato (1766). È inoltre necessario indicare il volume di Martin Dönike dedicato all'estetica del classicismo tedesco a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo a Weimar, utile per comprendere il ruolo ricoperto dalle tesi lessinghiane nell'articolato dibattito dell'epoca (DÖNIKE 2005).

nuovo Laocoonte (*Towards a Newer Laocoön*, 1940), una rilettura avanguardistica dell'opera di Lessing, che pianterà il seme della successiva stagione critico-artistica americana².

La vicenda della divulgazione del trattato, che si apre nel 1840 e si conclude nel 1874, si prospetta come un fenomeno culturale chiuso in un arco cronologico ristretto: i punti di riferimento essenziali sono la pubblicazione di un contributo giornalistico dedicato al trattato (New York 1840), che annuncia il nascente interesse della critica per l'estetica lessinghiana, e la stampa della prima traduzione americana del *Laocoonte* (Boston 1874). La nascita di un percorso di studio e di elaborazione dell'opera rappresenta un fenomeno complesso e dallo sviluppo graduale: l'ottimismo politico e sociale che ha accompagnato l'America negli anni immediatamente precedenti all'inizio della guerra civile e in quelli successivi ha decretato l'avvio di un processo di maggiore consapevolezza culturale, in cui si colloca la stessa vicenda di ricezione e di divulgazione del trattato. La fortuna critica del *Laocoonte* ha dunque accompagnato i decenni più fiorenti della cultura del paese, specialmente il trapasso tra la prima e la seconda metà di un secolo gravido di conseguenze anche nella sfera dell'evoluzione economica e sociale.

Non è possibile evidenziare un'unica linea interpretativa del trattato: voci differenti e approcci antitetici convivono e collaborano nel dare forma a una vicenda eterogenea, che ha infine creato quella che è possibile individuare come una mitologia del *Laocoonte*. Il pensiero lessinghiano è infatti spesso andato incontro a travisamenti e adattamenti volti ad accogliere precise ideologie politiche e culturali: di frequente la volontà di legittimare certe posizioni ha condotto all'alterazione consapevole o al fraintendimento involontario di alcuni contenuti del trattato. Del resto, l'opera, frutto di un pensiero radicato nel contesto culturale dell'illuminismo tedesco, conteneva elementi che restavano necessariamente estranei alla mentalità intellettuale americana. Ma tra i risultati maggiori e positivi dell'accoglimento del *Laocoonte* oltreoceano, vi è stata sicuramente l'attenzione alla sua natura di guida tecnica: la cultura americana a cavallo tra le due metà del secolo guardava assiduamente al sapere letterario e artistico europeo, alla ricerca di un potenziale arsenale teorico adatto a creare un proprio patrimonio e una propria identità. Lo studio e la divulgazione del trattato rientrano dunque in un ampio fenomeno di crescita intellettuale e di formazione di una coscienza critica nazionale. La necessità di una teoria generale delle arti e di una metodologia muoveva il pensiero americano del tempo, che vedeva nel *Laocoonte* la messa in forma, chiara ed efficace, di un valido criterio di metodo per orientarsi in una realtà artistico-culturale in rapida formazione e in altrettanto rapido mutamento.

1. *Premesse storiche e culturali alla fortuna critica del Laocoonte oltreoceano*

If we are to believe what is currently reported, and generally credited, there is, somewhere in New England, a faction of discontented men and maidens, who have conspired to love everything Teutonic [...]. It is supposed, at least asserted, that these misguided persons would fain banish all other literature clean out of space; or, at the very last, should give it precedence of all other letters, ancient or modern. Whoever is German, they admire; philosophy, dramas, theology, novels, old ballads, and modern sonnets, histories, and dissertations, and sermons [...]. This German epidemic, we are told, extends very wide³.

Queste righe del ministro Theodore Parker, apparse sulle pagine della rivista «The Dial» nel 1841, nella loro immediatezza esprimono in modo eloquente il diffondersi della irrefrenabile moda degli scrittori tedeschi: egli dichiara di trovarsi di fronte a un fenomeno che sta interessando gli strati sociali più diversi e acquistando i caratteri di una vera e propria ossessione.

² In merito alla fortuna americana del *Laokoön* nel corso della prima metà del Novecento, con particolare attenzione all'opera di Babbitt (BABBITT 1910) e al saggio di Greenberg (GREENBERG 1940), rimando al mio studio in via di pubblicazione, intitolato *Verso un Laocoonte modernista. Temi, immagini e contesti del Laocoonte di Clement Greenberg*.

³ PARKER 1841, p. 315.

Pur nell'enfasi dei toni tipici della retorica di Parker, il ministro non stava ritraendo una situazione eccessivamente dissimile dalla realtà: all'inizio del decennio, un interesse crescente e diffuso per la letteratura tedesca stava infatti prendendo sempre più piede nella regione del New England, come dimostra l'elevato numero di articoli pubblicati al tempo e dedicati all'argomento⁴. Questa dirimpente ondata culturale aveva naturalmente interessato anche il nome e gli scritti di Gotthold Ephraim Lessing, la drammaturgia in particolare, ma non ultimo il suo *Laocoonte*.

È necessario considerare che a partire dagli anni Quaranta l'inedita attenzione per il trattato è dipesa da una circostanza storica ben precisa: già negli anni post-rivoluzionari, il paese stava coltivando un evidente interesse per la cultura della Germania, dovuto principalmente al rifiuto dei modelli letterari britannici; nel periodo immediatamente successivo alla guerra anglo-americana, l'entusiasmo per la letteratura tedesca aveva infatti conosciuto una crescita esponenziale, in parte anche dovuta all'intensificazione dei rapporti commerciali con Amburgo e coi paesi baltici. Nel corso dei decenni, il patrimonio letterario e filosofico tedesco si stava dunque dimostrando il sostegno intellettuale più adatto a sostituire quello britannico: esso era così rivalutato e utilizzato come complesso di strumenti atti a rinnovare la cultura americana, seguendo eterogenee strade di pensiero via via adeguate agli scopi e alle necessità⁵.

Per comprendere dunque la portata del fenomeno è necessario andare indietro al primo decennio del secolo quando, al termine del conflitto con l'Inghilterra, alcuni intellettuali americani decidono di intraprendere un viaggio di studio in quella Germania di cui Madame de Staël aveva scritto con così grande passione. Ispirati dunque dalla lettura de *La Germania (De l'Allemagne)*, Parigi 1813), ripubblicata a New York nel 1814⁶, studiosi come George Ticknor ed Edward Everett si erano imbarcati nella primavera del 1815 per un lungo soggiorno di formazione nella terra di Lessing. Di ritorno in patria, dopo un tempo trascorso principalmente all'Università di Gottinga, Ticknor ed Everett erano presto divenuti patrocinatori sia della conoscenza della letteratura e filosofia tedesca, sia di una serie di riforme scolastiche modellate sugli standard educativi appresi durante il loro soggiorno⁷. Con la pubblicazione di saggi e articoli, i due intellettuali stavano attivamente collaborando alla canonizzazione di una distinta immagine della storia e del carattere del patrimonio tedesco, poi accolta, pur con le debite differenze, dalla critica successiva⁸.

Secondo questa prospettiva storica, l'interesse appassionato per le opere tedesche era presto divenuto il simbolo della liberazione americana dal giogo dell'egemonia culturale

⁴ Si sottolinea in particolare l'uscita del volume di Frederic H. Hedge, *Prose Writers of Germany*, stampato a Philadelphia nel 1848 (HEDGE 1848). Per un elenco esaustivo delle pubblicazioni di articoli o saggi con tema la cultura tedesca, si rimanda alle bibliografie dei seguenti volumi: GOODNIGHT 1907; HAERTEL 1908; MOTT 1966-1967. Per uno studio invece della storia del giornalismo americano, specialmente per quanto riguarda il secolo preso qui in esame, si rimanda a MOTT 1962. In merito al cosiddetto rinascimento del New England si veda *DICTIONARY OF LITERARY BIOGRAPHY* 1978.

⁵ *THE HUDSON RIVER SCHOOL* 1945, p. 10; CURTI 1959, pp. 235-237.

⁶ Il volume *De l'Allemagne* era stato tradotto e stampato a Londra nel 1813 e solo un anno più tardi pubblicato a New York, qui accolto con grande entusiasmo. Difficile rendere conto della profonda influenza che l'opera di Madame de Staël ha esercitato in America: la prima edizione newyorkese di quella che sarà d'ora in poi conosciuta come *Germany* (1814), segna uno spartiacque nell'intero processo di formazione dell'opinione intellettuale sul romanticismo, specialmente grazie alla sua divulgazione sui periodici del tempo, in *primis* la «Quarterly Review» di New York e l'«Analectic Magazine» di Philadelphia. Cfr. POCHMANN 1957, pp. 19, 328.

⁷ *Ivi*, pp. 304-323.

⁸ *Ivi*, p. 68; CURTI 1959, pp. 236-237. Ai nomi di Ticknor ed Everett si aggiunge quello di George Bancroft. Divenuto celebre per la sua monumentale *History of the United States, From the Discovery of the American Continent to the Present Time* (I-X, Boston 1834-1874), egli ha ricoperto un ruolo altamente significativo: tra il 1827 e il 1828, Bancroft ha infatti scritto e pubblicato in forma anonima circa tre serie di articoli sui maggiori scrittori tedeschi, apparse sulle pagine della «American Quarterly Review», contribuendo in tal modo alla formazione di una coscienza storica della letteratura tedesca oltreoceano. Cfr. GOODNIGHT 1907, p. 43; NYE 1943, p. 130; ROWLAND 2000, p. 270.

britannica: il pensiero tedesco aveva dunque avuto l'opportunità di insediarsi in uno spazio lasciato vuoto dalla rivoluzione e dal successivo conflitto con l'Inghilterra. Privo di quel materialismo da lungo tempo associato alla letteratura francese, e arricchito da un idealismo che affascinava gli intellettuali americani, il pensiero tedesco avrebbe d'ora innanzi occupato un posto d'onore nell'agenda culturale americana⁹.

L'incremento del numero delle pubblicazioni che si registra verso la metà del secolo, costituisce solo l'indice parziale di un fenomeno di più vaste proporzioni: le riviste si fanno veicolo delle maggiori tendenze letterarie europee, in particolare delle idee filosofiche e critiche dei più noti autori tedeschi; gli articoli e la saggistica vengono così ad assumere una funzione essenziale nella diffusione e nella mediazione di nuovi modelli e parametri culturali. Protagonista in tal senso era stata «The Dial», rivista portavoce del movimento trascendentalista, che fin dal suo primo numero (1840) si era dimostrata assai critica verso la nascita di certe derive nazionalistiche, facendosi vessillo di un ideale di emancipazione culturale favorevole alla conoscenza e alla divulgazione della letteratura tedesca.

Nei primi anni Quaranta, tra le pubblicazioni che hanno formato la coscienza generale della grandezza del patrimonio intellettuale della Germania, «The New York Review» occupa un ruolo di prestigio¹⁰: al pari di altre riviste del settore letterario, come «The North American Review», «The Atlantic Monthly» e «The Nation», essa imitava la celebre e rinomata «Edinburgh Review» sia nella struttura sia nella qualità della saggistica, spesso rivolta ad argomenti di natura accademica¹¹. La fortuna della rivista, nel breve ma intenso periodo della sua attività (1838-1842), era legata al nome di Joseph G. Cogswell, proprietario unico ed *editor*, che in quegli anni fece della pubblicazione un autorevole ponte tra il Nord del paese e la cultura letteraria tedesca. Data la competenza della testata, non sorprende incontrare tra le sue pagine uno dei più precoci e approfonditi resoconti del *Laocoonte*: pubblicato nel 1840, *Lessing's Character and Writings* si offre alla nostra attenzione per la sua innovativa indagine sull'aspetto semantico delle arti e per la sua esposizione chiara e sistematica degli elementi teorici più originali della critica lessinghiana¹². Proposto nella forma di una recensione di alcune recenti pubblicazioni su Lessing, in particolare della biografia curata dal fratello, Karl Gotthelf Lessing, il saggio si presenta come una introduzione dettagliata alla figura e alla vita del pensatore e un compendio di quelli giudicati come gli scritti più significativi; pur rispettando la struttura tradizionale delle recensioni letterarie dell'epoca, il testo di Cogswell contiene degli approfondimenti critici che dimostrano l'alta formazione del suo autore e l'effettiva conoscenza delle fonti trattate. Nella rosa delle pubblicazioni sul *Laocoonte*, il contributo del 1840 rappresenta così una felice eccezione: sia la maturità e la correttezza del lessico sia l'inedito interesse per la semantica delle arti fanno di Cogswell uno dei più attenti divulgatori del trattato.

⁹ La crescita della fortuna di Lessing procedeva di pari passo col riconoscimento del valore di altri grandi autori tedeschi, specialmente quello di Johann Wolfgang von Goethe. È necessario considerare che il decennio degli anni Trenta si era contraddistinto per una generalizzata critica negativa al pensiero e alle opere di Goethe: tra i primi segni di rottura di questa tendenza vi è la pubblicazione nel 1838 di un saggio per «The New York Review», recensione della traduzione inglese dell'autobiografia dell'autore, *Dichtung und Wahrheit*, che da allora sarebbe stata conosciuta come *Memoirs of Goethe: Written by Himself* (Londra 1824). Henry Colburn è stato il primo editore londinese del fortunato volume, mentre Collins & Hannay assieme a Collins & Co., ne sono stati i primi editori americani. Bisogna attendere gli anni Quaranta prima di incontrare recensioni entusiastiche del pensatore tedesco, la cui rivalutazione si deve in gran parte all'opera di divulgazione intrapresa da Margaret Fuller sulle pagine di «The Dial». In merito alla fortuna degli scritti di Goethe in Inghilterra e in America, si rimanda a LIEDER 1911, studio datato ma che offre un'utile base per ricerche future sull'argomento; per quanto riguarda le traduzioni delle opere di Goethe in lingua inglese, si veda MORGAN 1932.

¹⁰ POCHMANN 1957, p. 72; ROWLAND 2000, p. 271.

¹¹ ROWLAND 2000, pp. 270-271.

¹² «[...] the longest and one of the most competent of all the pieces on Lessing, one likely written, incidentally, by Joseph G. Cogswell [...]» (*ivi*, p. 271). Il saggio non era sfuggito all'attenzione di Scott Holland Goodnight, che già nel 1907 lo aveva definito «[a]n excellent article on Lessing» (GOODNIGHT 1907, pp. 205-206, scheda n. 1330).

L'autore valuta il *Laocoonte* come un'opera che si svolge fondamentalmente su due livelli, uno antiquario e uno semantico: il primo costituisce la macro-fisionomia del trattato, in cui Lessing dimostra le sue capacità di compendiatore di materiali preesistenti, disposti secondo un ordine logico e strutturato. L'opera si presenta così come il più efficace e utile repertorio di fonti classiche, già considerato all'epoca di grande utilità tra «the would be connoisseurs»¹³, sull'onda della grande eco della *Storia dell'arte nell'antichità* di Winckelmann (*Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresda 1764). Il secondo piano di lettura è invece occupato dalle successive riflessioni lessinghiane sulle caratteristiche semantiche delle singole arti: Cogswell introduce la trattazione del contenuto più essenziale del *Laocoonte*, ossia la separazione tra le arti, con un chiaro resoconto del sistema semantico e dunque delle leggi che da una parte regolano le opere letterarie e dall'altra quelle plastiche. Come scrive l'autore, le arti sono forme di linguaggi simbolici che differiscono tra loro in modo concreto:

[a]ll communication of mind with mind is through symbols. These symbolical languages are arts. Speech is as truly symbolical as painting. The symbols differ in the different arts; sound, from color, etc. Every true work of art expresses a thought – using that word in its most universal sense¹⁴.

Le arti devono la loro materia all'esperienza e alla natura, arrivando al contempo a mediare il rapporto tra l'uomo e la realtà in cui egli vive:

[a]rt, says one, is the mediatrix between, and reconciler of, nature and man. This too, is true. For the thoughts of which art is the expression are not pure abstractions, like those of metaphysics, but are clothed in a body borrowed from nature. In every genuine product of art, nature is taken up, and, as it were, re-cast¹⁵.

È nell'arte dunque che si completa l'unione dell'immaginazione con la natura, ove la prima funge sia da facoltà creatrice sia da veicolo di piacere:

[t]he arts, then, [...] are products of the imagination. They are likewise addressed to the imagination. For it has been well said, that it is not what the eye sees, but what the mind creates, in a work of art, that affords the highest gratification¹⁶.

Nell'ordine degli argomenti trattati da Cogswell, segue la definizione delle due principali forme di piacere suscitate dalla contemplazione di un'opera d'arte, un dipinto o una statua. Quello che l'autore coglie è la non univocità del rapporto tra il fruitore e l'oggetto artistico, in cui è tenuto anche in debito conto l'insieme molteplice e diversificato di esperienze che l'uomo a sua volta proietta sull'opera. Il processo percettivo non si prospetta dunque come una dimensione neutrale, bensì come un'esperienza in cui operano anche elementi estranei all'opera ma appartenenti all'orizzonte di esperienze del fruitore. Come infatti dichiara Lessing, «ciò che in un'opera d'arte troviamo bello, non è il nostro occhio, ma è la nostra immaginazione, mediante l'occhio, a trovarlo tale»¹⁷; e pertanto è sempre per mezzo dell'immaginazione che il piacere è veicolato, ragion per cui l'esperienza estetica si configura come esperienza più intellettuale che percettiva. E difatti la distinzione tracciata da Cogswell tra i due modelli di

¹³ «He [Lessing] also collected the results of his critical and antiquarian studies in a work entitled *Laocoon*, of which we shall have much to say, and which made a great stir among the would be connoisseurs in that department. Winckelmann's *History of Art* had been published not long before, and had set every body on tiptoe about the antique» (COGSWELL 1840, pp. 332-333).

¹⁴ *Ivi*, p. 353.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, pp. 353-354.

¹⁷ LESSING/GHIA 2008, p. 176.

piacere rispetta l'originaria enunciazione lessinghiana. In un caso, la lettura dei segni arbitrari contenuti nel quadro, quindi il riconoscimento delle immagini e della scena di contorno, configura questa modalità di godimento; l'immedesimazione e la suggestione sono i due elementi chiave che infine contraddistinguono tale genere di esperienza:

[w]e look through the symbols at the thing signified; it acts upon us as a real and living object; we think not of the artist, of his colors, canvas, or chisel, while our imaginations wander off to the dream-land he has created, and converse with the spirits he has evoked from the region of shadows¹⁸.

Il carattere evocativo dell'opera relega l'identità del pittore a un ruolo subalterno poiché sono piuttosto i mezzi espressivi a suscitare l'emozione e non la personalità dell'artefice; come infatti dichiara Cogswell, «[t]he degree of pleasure experienced from this source will vary with several particulars; the principals of which are, the perfection of the work, the agreeableness of the subject, and the imagination of the beholder»¹⁹. Lo spettatore più adatto a questo genere di trasporto emotivo deve possedere un'indole ingenua e una peculiare predisposizione alla suggestione, pari a quella dei fanciulli o dei selvaggi²⁰.

La successiva fonte di piacere dipende invece dalla percezione e dall'apprezzamento delle doti dell'artista, e pertanto si dimostra antitetica alla prima: «[a] second source of pleasure, arises from the perception of the skill of the artist, in so combining his symbols as to produce the effects upon our imagination of which we are conscious»²¹. In questa circostanza e a differenza della prima, il piacere del fruitore trae origine dal consapevole riconoscimento della fonte della sua gratificazione e quindi dal possesso di strumenti culturali adatti alla valutazione delle abilità dell'artista: «[o]n the other hand, the pleasure from the second source [...] would be greater or less in different individuals, as they had been more or less acquainted with works of art, and trained to a quick perception of the skill required for them»²². È dunque qui che l'individualità si pone al centro dell'esperienza estetica: se nel primo caso il godimento nella contemplazione è inversamente proporzionale all'età e alla formazione culturale del fruitore («[i]t might be greater in a child or a savage than in a cultivated adult»²³), nel secondo sono l'erudizione e dunque la capacità di apprezzamento delle doti dell'artista a condizionare l'esperienza nella sua interezza.

2. *Il confronto tra due opposte letture del trattato lessinghiano (1851-1856)*

Pur nella sua eccezionalità, l'articolo di Joseph G. Cogswell è ancora lontano da un apprezzamento del *Laocoonte* in chiave estetica e dunque da una sua traduzione in senso critico-artistico: difatti, prima che la lettura progredisca in tal senso, è necessario attendere i primi anni Cinquanta, quando due riviste, la «*American Whig Review*» e «*The Crayon*», si orientano verso un'analisi del testo in chiave non esclusivamente letteraria. Questa evoluzione del discorso americano intorno a Lessing può essere ricondotta a un intreccio di fattori storici e artistici che hanno interessato il decennio.

Gli anni Cinquanta portano a compimento la rivoluzione culturale preannunciata nei decenni precedenti, facendosi teatro di un inedito progresso nel campo delle arti. Avvolto in un'atmosfera di diffusa fiducia e di prosperità, poi bruscamente anneggiata dalla guerra civile, il

¹⁸ COGSWELL 1840, p. 354.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

decennio è protagonista di un felice fermento delle discipline artistiche. Potremmo infatti definire gli anni Cinquanta come quella parentesi temporale aperta dal primo trattato americano sulle arti plastiche, le *Lectures on Art, and Poems* di Washington Allston (New York 1850)²⁴, e conclusasi con la serie di mostre itineranti sui preraffaelliti (1857-1858)²⁵ e con l'epocale esposizione d'arte europea della National Academy di New York (1859). Nell'arco di questi anni, lo scenario artistico americano muta rapidamente: la febbre del collezionismo e l'aumento del traffico delle opere procedono in senso parallelo al riconoscimento sia professionale sia intellettuale del mestiere dell'artista, finalmente elevato a figura consona a una società moderna e democratica²⁶.

La vivacità di questi anni è pienamente confermata dalla crescita esponenziale del numero delle riviste, evidente reazione alla progressiva democratizzazione culturale ma specialmente frutto di una serie di fortunate circostanze. Già negli anni Quaranta, la catena di eventi storici eclatanti, quali l'annessione del Texas e la guerra in Messico, aveva spontaneamente portato alla rapida diffusione di testi informativi e di pamphlet sulla situazione politica del paese²⁷; la sempre maggiore familiarità con le riviste è così cresciuta in conseguenza della necessità di più agevoli e tempestivi mezzi di informazione. L'avanzamento tecnologico, quindi l'accelerazione dei sistemi di produzione e la riduzione del costo della carta, assieme al generale progresso economico, dimostrato dall'aumento del numero delle banche, stavano progressivamente guidando il Nord del paese verso quello che, tra gli anni Sessanta e Settanta, assumerà i tratti di un mercato editoriale di massa²⁸. Il costante perfezionamento tecnologico ha così dato impulso a un lento processo di massificazione culturale: lo stesso sviluppo delle infrastrutture agevolava la migrazione che, assieme alla crescita demografica, aveva aumentato il numero di potenziali

²⁴ Il trattato di Allston, stampato nel 1850 a New York per i tipi di R.H. Dana, Jr., è il risultato di riflessioni già elaborate nei primi anni Trenta. Nonostante la popolarità di Allston, le sue *Lectures* non raggiunsero il grande pubblico e la loro divulgazione fu circoscritta a un numero ristretto di intellettuali, una limitazione in gran parte dovuta ai contenuti eccessivamente complessi e filosofici. Come infatti Regina Soria osserva, il momento in cui il volume uscì non era certamente dei più favorevoli: «[b]y that time [1850] Transcendentalism was already in full swing, the Pre-Raphaelites and Ruskin were looming on the horizon, taste had changed to naturalism, genre painting, and photographic art» (SORIA 1960, p. 331). La concezione dell'arte d'ispirazione neoplatonica influenzata dal pensiero di Samuel Taylor Coleridge, che Allston aveva personalmente conosciuto in Inghilterra, non poteva trovare posto nel nuovo panorama culturale americano, già pervaso dell'estetica della natura di John Ruskin e dunque alla ricerca di ideologie artistiche di diversa ascendenza.

²⁵ Sulla fortuna del movimento preraffaellita in America, si vedano DICKASON 1953; CASTERAS 1990, in particolare pp. 38-42.

²⁶ Per Neil Harris si trattava di un graduale processo di «*secularization of the artist ideal*» (HARRIS 1982, p. 251; in merito cfr. poi anche *ivi*, pp. 242-251, 298). Difficile rendere qui conto della radicale rivoluzione e dello sviluppo della pittura americana nell'arco del secolo; tra i testi che offrono un utile inquadramento del fenomeno, specialmente del consolidamento del genere paesaggistico, si segnalano i seguenti: NOVAK 1974; NOVAK 1980; ROSSI PINELLI 1996, pp. 135-157. Per la critica d'arte del periodo, in particolare quella dedicata alla pittura di paesaggio, si veda GERDTS 1985. Sulla influenza del pensiero di John Ruskin e dell'estetica preraffaellita sulla tradizione pittorica americana, cfr. *supra*, nota 25, in aggiunta a GERDTS 1969 e WAGNER 1988. In merito alla ricezione del pensiero ruskiniano, cfr. *infra*, paragrafo 2.2. Per una ricognizione della tradizione scultorea americana, si veda CRAVEN 1968. Per quanto riguarda la fase successiva, quella comunemente nota come *American Renaissance*, si rinvia a WILSON 1979. In merito al passaggio dalla tradizione di ispirazione vittoriana alla concezione moderna del quadro, si veda BURNS 1996.

²⁷ Oltre all'annessione del Texas (1845) e alla conseguente guerra in Messico (1846-1848), gli anni Cinquanta furono vessati da una terribile crisi economica (il cosiddetto Financial Panic del 1855-1857, preceduto da quello del 1837), parzialmente assorbita dalla corsa all'oro del 1859, dunque dalla migrazione verso i territori dell'ovest, specialmente verso la California, dove i giacimenti erano stati scoperti nel 1848. Naturalmente il dibattito sulla schiavitù rappresentava l'argomento di maggiore interesse del momento: con l'annessione dei territori del Texas e del Messico, dunque di nuovi terreni colonizzabili e coltivabili, la controversia sulla legittimità del possesso di schiavi era entrata in una fase ancora più acuta. A proposito della situazione economica degli stati americani prima della guerra civile, si veda LEPLER 2013.

²⁸ BROWN 1976, pp. 122-147.

lettori rispetto a quello dei decenni trascorsi²⁹. L'evoluzione culturale degli anni Cinquanta segue dunque l'onda di un progresso materiale testimoniato dai dati statistici dell'epoca: entro il 1850, circa il novanta per cento della popolazione bianca e adulta era alfabetizzata, un traguardo che rendeva il paese «the largest literate public in history»³⁰, predisponendo all'accrescimento di un «mass market [...] for books» altamente competitivo³¹. Così, alla metà del secolo, quella editoriale era divenuta un'industria sotto ogni aspetto, e lo scrittore, a sua volta, «a producer of commodities for the marketplace»³².

La crescita culturale del periodo, specialmente nel campo delle discipline plastiche, supportata dall'aumento del numero delle esposizioni e di iniziative educative, si traduceva anche nella impegnata ricerca di validi parametri per l'esercizio della critica artistica, che ancora non aveva raggiunto la sua piena legittimazione intellettuale. Considerato il ridestato coinvolgimento nella formazione di un patrimonio culturale americano sempre più orientato verso la padronanza del mestiere delle arti, non sorprende constatare il perdurare dell'interesse per i temi del *Laocoonte* lessinghiano.

2.1 «*Perspicuity and Judgment*»: il *Laocoonte* secondo la prospettiva Whig (1851)

Nel 1851, la «*American Whig Review*» ha ospitato tra le sue pagine un contributo dal titolo *Lessing's Laocoön. The Secret of Classic Composition in Poetry, Painting, and Statuary*, firmato con le iniziali dell'autore, James Davenport Whelpley³³. Medico appassionato d'arte e di lettere, egli assume le redini della pubblicazione dal 1847 al 1849, quando abbandona l'impresa per dedicarsi ad attività commerciali nel Centro America³⁴. Nonostante l'allontanamento dalla rivista, sembra che Whelpley non abbia sospeso del tutto la sua collaborazione che, per quanto irregolare, deve essersi protratta almeno fino al 1851, anno di pubblicazione dell'articolo su Lessing.

Ma prima di considerare le argomentazioni di Whelpley, è necessario illustrare brevemente l'identità culturale e la missione della «*American Whig Review*»³⁵. La pubblicazione nasceva come organo del gruppo conservatore americano, quello che a partire dal 1852 sarebbe stato ufficialmente conosciuto come il partito repubblicano³⁶. Negli anni immediatamente antecedenti alla disfatta del partito Whig (1852), la pubblicazione aveva radicalizzato il proprio orientamento in direzione di un conservatorismo intransigente: in linea con l'ideologia politica di cui si era fatta portavoce, la rivista coltivava una profonda devozione per la letteratura classica e la retorica, che si saldava con un altrettanto connaturato rifiuto per l'estetica della sensibilità di matrice

²⁹ TAYLOR 1968; GILMORE 1985, p. 2.

³⁰ GILMORE 1985, p. 4. Negli anni Cinquanta si assiste infatti alla nascita di una prima forma di populismo culturale, conseguente alla crescita di quella che a queste date si profila sempre più come una vera e propria industria culturale; l'arringa di Brantz Mayer intitolata *Commerce, Literature and Art: A Discourse* (23 ottobre 1848) testimonia perfettamente la nuova direzione delle lettere e delle arti in America. Cfr. MAYER 1848.

³¹ GILMORE 1985, p. 4. Si veda anche TEBBEL 1972, pp. 207, 257-259.

³² GILMORE 1985, p. 4.

³³ WHELPLEY 1851.

³⁴ La biografia di Whelpley è assai lacunosa per cui è difficile ricostruire la figura nel suo complesso; i pochi dati qui raccolti sono tratti da PRITCHARD 1963, p. 164, poi confermati in ANDREWS 1977, p. 34.

³⁵ Gli studi intorno alla rivista si sono da sempre concentrati sulla sua natura di pubblicazione a sfondo politico e letterario, mentre i suoi coinvolgimenti nel campo della critica d'arte non sono stati ancora adeguatamente affrontati. Per la storia della rivista, si rimanda alla tesi di dottorato di Donald Frank Andrews, che rappresenta tutt'oggi l'unico studio monografico e organico sull'argomento: ANDREWS 1977, in particolare pp. 8-21.

³⁶ I contenuti della rivista e lo spirito conservatore che l'animavano saranno ereditati dal «*Putnam's Magazine*», fondato nel 1853, solo un anno dopo la chiusura della «*American Whig Review*». Seguendo la direzione degli ex membri del partito, la pubblicazione si farà portavoce del nuovo gruppo repubblicano. Cfr. PRITCHARD 1963, p. 164. Per un inquadramento della cultura letteraria e di quella artistica del partito Whig e della stessa rivista, si veda MULQUEEN 1969.

trascendentalista³⁷. Il carattere fortemente politico della «American Whig Review», dunque l'urgente necessità di consolidare l'elettorato repubblicano, aveva spinto all'adozione e al perfezionamento di nuove strategie di comunicazione editoriale: tra queste, una delle più efficaci era stato il ricorso a una forma di illustrazione alquanto popolare all'epoca, il ritratto, che spesso ornava le pagine della rivista. La diffusione di questo genere di tattiche che interpretavano e sfruttavano le mode dell'epoca, diviene sintomo di una evoluzione epocale nel mondo dell'editoria americana: lo scenario *ante-bellum* procedeva infatti in direzione della massificazione delle esigenze e delle offerte, in linea con l'estensione di una *mass audience*³⁸, una tendenza che aveva interessato simultaneamente sia la sfera della politica sia quella delle arti. Il nuovo affiancamento della propaganda politica a quella culturale, dunque la rivoluzione del contesto dell'informazione giornalistica, porta a considerare i contenuti e la retorica dell'articolo sul *Laocoonte* secondo una predefinita chiave di lettura: la sua pubblicazione alla vigilia della sconfitta del partito conservatore permette di considerarlo come un contributo culturale alla propaganda Whig e come uno degli ultimi tentativi di arginare la presunta deriva liberale delle arti e delle lettere. Sotto questa luce, l'analisi del testo porta dunque ad attribuire un determinato peso alla creazione di una nuova immagine di Lessing come nume tutelare dei giovani artisti e riformatore del gusto del paese.

L'articolo di Whelpley, per stile e retorica, si conforma esemplarmente ai caratteri della «American Whig Review»: si tratta perlopiù di uno scritto dettato dalla insofferenza per l'estetica trascendentalista e vincolato dalla volontà precisa di recuperare quegli elementi critici del *Laocoonte* che si prestavano maggiormente a una interpretazione di stampo conservatore. Whelpley infatti dichiara perentoriamente che «Lessing was neither a mystic nor a transcendentalist. His characteristics are perspicuity and judgment, and an understanding very free of prejudice»³⁹; alla «abominable miscellaneousness and confusion of purpose which characterize the modern school»⁴⁰, incline alla esaltazione del sentimento e delle giravolte dell'immaginazione, si oppone piuttosto la fedeltà di Lessing alla narrazione omerica e, in senso generale, alle regole della retorica antica. Come prova della coscienziosità dello scrittore tedesco, Whelpley riporta alcune righe del paragrafo XVI del trattato:

“[s]uch principles as I have expressed,” says Lessing, “will alone enable us to define and explain the grandeur of Homer’s style [...]. I find that Homer paints nothing but *progressive actions*, and each body, each individual thing which he introduces, he delineates only on account of the part it bears in these actions, and even then in general with but a single trait”⁴¹.

Al libero fluire delle sensazioni e alla loro disordinata espressione si sostituiscono così le regole aristoteliche dell'organicità e dell'unità di azione, da Lessing diligentemente rispettate e

³⁷ La «American Whig Review» condivideva con altre riviste del periodo la devozione per la letteratura classica e l'interesse per la retorica; tra le più note possiamo elencare: «The Boston Monthly Anthology», «The North American Review», «The New England Magazine» e «Knickerbocker». Per quanto riguarda i periodici del Sud del paese, si annoverano «The Southern Review» e «The Southern Literary Messenger». Cfr. ORAVEC 1986, p. 399.

³⁸ LEJA 2011, p. 82, cui si rinvia anche per l'approfondimento della fortuna del ritratto sulle riviste americane del tempo.

³⁹ WHELPLEY 1851, p. 17. Questa rigida equivalenza tra le virtù dell'opera e la moralità del suo artefice riflette perfettamente l'eredità vittoriana della critica americana, accolta ed esasperata da riviste conservatrici come la stessa «American Whig Review»; esemplare è la sentenza pronunciata da «Holden's Dollar Magazine»: «[w]hen a spirit of purity is in the man, no badness or baseness can be in the artist» (PRITCHARD 1963, p. 23). In merito alla polemica col trascendentalismo, non è da sottovalutare l'ormai comune critica alle posizioni radicali del movimento diffusasi nei primi anni Cinquanta. Inoltre, nei medesimi anni, un'altra filosofia, l'unitarianismo, stava facendosi strada grazie ai suoi più moderati principi. Cfr. ROSE 1981, pp. X-XI, 2-29, 58-69, 164-165, 207-215.

⁴⁰ WHELPLEY 1851, p. 22.

⁴¹ *Ibidem*. La traduzione è piuttosto una libera parafrasi delle parole di Lessing, come si desume dal confronto col testo originale. Cfr. LESSING/GHIA 2008, p. 226.

crystallizzate nella forma di norme sia critiche sia narrative⁴².

Nelle pagine successive, lo spirito pragmatico, caratteristico della logica Whig, raggiunge la sua acme: Whelpley esorta i giovani poeti suoi contemporanei a osservare con disciplina «[the] duty and business» e a non indulgere in «hours of thought expended in useless reverie or idle criticism», ossia li invita a costruire una sana e diligente carriera fondata sul corretto studio delle fonti della tradizione⁴³. La volontà di ridimensionare l'elemento speculativo dell'arte a favore del realismo e della concretezza conduce a sua volta a una riconoscibile flessione del significato del trattato per andare incontro all'argomentazione dell'autore americano. Nel paragrafo XI del *Laocoonte*, Lessing riflette sui reciproci ambiti delle arti plastiche e di quelle verbali: egli attribuisce alle prime le competenze esecutive, mentre alle seconde la qualità dell'invenzione⁴⁴. Ma, scrive Whelpley, nell'offrire questa distinzione, Lessing sembra come deviare dai suoi propositi originari e così dimenticare improvvisamente le idee alla base del suo trattato: attribuendo alla poesia come unico scopo quello dell'invenzione, egli non solo non rispetta i precetti degli antichi ma legittima il poeta a indulgere alla creazione di chimere⁴⁵. Così si esprime Whelpley:

[w]e firmly believe that while Invention is held to be the chief merit of an artist – while the attainment of what is called Originality is held up to the youthful poet or painter – we shall never produce great works of art. Let Art itself be its own merit, and let the subjects be taken, as they come, either from nature or from history indifferently; and he who can best select and execute the subject, he is the greatest artist. [...] Novelty in art is a contradiction in terms, for the soul of art is representation⁴⁶.

Alcune successive argomentazioni dell'autore permettono di enfatizzare una caratteristica assai ricorrente nella critica del tempo, ossia quella di sovrapporre liberamente il quadro di genere all'illustrazione letteraria, al punto da non considerarli come due tipologie artistiche distinte. Necessario tenere presente che tra gli anni Trenta e Quaranta la pittura di genere aveva raggiunto in questo paese una significativa popolarità: sebbene la classificazione sancita dall'Académie Royale de Peinture et de Sculpture nel XVII secolo vigesse anche oltreoceano, per cui il quadro di storia era all'apice della scala gerarchica, nel Nuovo Continente le scene di vita quotidiana restavano le favorite⁴⁷. Le ragioni di tale predilezione sono di natura sia sociale sia politica, strettamente legate all'eccezionalità della cultura del giovane paese: il quadro di storia era infatti sentito come genere straniero, più europeo che nazionale, estraneo alla vita americana, che invece trovava piena espressione nelle immagini di pittori come Henry Inman, tra i più famosi della sua epoca. Al contempo, la fortuna di questa tipologia di quadri si legava strettamente alla nascente letteratura nazionale, dunque agli scritti di autori come Washington

⁴² WHELPLEY 1851, p. 23.

⁴³ *Ibidem*. Nei primi anni Cinquanta la retorica dell'artista romantico cede il posto alla concezione dell'arte come *business*, ossia come rispettabile impiego conforme ai valori della moderna società democratica. Cfr. HARRIS 1982, pp. 251, 298.

⁴⁴ Nel *Laocoonte* la distinzione delle sfere di competenza delle singole arti è da leggersi come risposta all'equiparazione della pittura alla poesia suggerita dall'allora recente pubblicazione dei *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Énéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume* (Parigi 1757) del comte de Caylus. L'opera raccoglieva una vasta selezione di episodi omerici e virgiliani ad uso di pittori e scultori moderni. Pur nella sua aspra critica ai presupposti di Caylus, Lessing gli riconosce il merito di avergli suggerito «lo spunto per considerazioni di maggiore rilievo» sulla separazione dei domini delle due arti (LESSING/GHIA 2008, pp. 206-211). Per un compendio della vita e delle opere del comte de Caylus, si veda FUMAROLI 2018, pp. 280-292. Si segnalano anche due contributi incentrati sulla sua estetica: BOCH 1997; CARPITA 2014.

⁴⁵ WHELPLEY 1851, pp. 18-19.

⁴⁶ *Ivi*, p. 20.

⁴⁷ Fin dai primi anni Venti, la critica americana era familiare con la classificazione dei generi stabilita dalle accademie francesi e italiane, come dimostra il lungo saggio di Daniel Fanshaw pubblicato nel 1827 su «The United States Review and Literary Gazette», dove la pittura di genere, compreso il paesaggio e la ritrattistica, occupa le ultime posizioni. Cfr. FANSHAW 1827, p. 244.

Irving e James Fenimore Cooper: i personaggi e le trame dei racconti e dei romanzi del tempo erano presto divenuti il materiale favorito dai pittori di genere⁴⁸. Sotto questo aspetto, l'articolo di Whelpley diventa esemplare, soprattutto per l'audace rilettura delle parole di Lessing: l'autore infatti invita i pittori a studiare con attenzione il *Laocoonte* per la sua utilità di vademecum su come trasporre in maniera chiara e ordinata le parole dei maggiori letterati del paese, specialmente delle due glorie nazionali, William Cullen Bryant e Henry Wadsworth Longfellow. La distorsione whelpleiana del noto paragrafo XVI del trattato, dedicato alla separazione dei domini della pittura da quelli della poesia, se da una parte può leggersi come indizio di una superficiale conoscenza dell'opera, dall'altra, secondo una prospettiva di maggior respiro, diviene segno evidente di una consapevole forzatura del testo, dettata dalla volontà di adattarlo a esigenze culturali estranee alla sua originaria redazione. Pensato come un'articolata e polemica risposta al noto compendio di versi omerici per pittori di Anne-Claude de Tubières, comte de Caylus, i *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Énéide de Virgile* (Parigi 1757)⁴⁹, il *Laocoonte* di Lessing va contro la sua stessa natura: Whelpley lo traduce in una pratica guida alla selezione dei motivi e dei temi adatti all'una e all'altra arte senza contraddire la loro reciproca unione. In maniera analoga è possibile leggere anche il breve paragrafo dedicato all'eccellenza delle poesie di Bryant e Longfellow: la presenza dei loro nomi è senz'altro parte della strategia di promozione degli autori americani ma è al contempo espressione del sano patriottismo della pubblicazione Whig. Composizioni quali *To a Waterfowl* (1818) e *The Wreck of the Hesperus* (1842) esemplificano, secondo l'opinione di Whelpley, in maniera degna e con completezza il messaggio contenuto nel *Laocoonte*: l'esortazione di Lessing a circoscrivere la sfera della poesia all'azione e alla successione temporale degli elementi, senza però indugiare nella descrizione, troverebbe così piena espressione nelle opere dei due grandi rappresentanti della scuola americana.

2.2. *Lessing come Ruskin: il Laocoonte secondo John Durand, editor di «The Crayon» (1856)*

Nella seconda parte degli anni Cinquanta, una nuova rivista intitolata «The Crayon» propone la recensione di alcuni scritti lessinghiani, dando preminenza al *Laocoonte*. In linea con le istanze e lo stile che contraddistinguono la pubblicazione, l'accentuazione delle componenti sentimentali, quali la suggestione e la sensibilità, produce una seconda distinta immagine del trattato e della stessa personalità di Lessing.

La fondazione di «The Crayon», letteralmente «pastello», come nella lingua francese, si deve all'iniziativa e agli sforzi congiunti degli artisti William Stillman e John Durand, figlio del noto paesaggista Asher B. Durand⁵⁰. Il primo, critico d'arte e pittore, si era formato con Frederic E. Church per poi completare i propri studi con un lungo soggiorno in Europa (1849-1852). A fianco della propria carriera da pittore di paesaggio, che lo aveva portato a esporre alla National Academy of Design di New York, Stillman si era anche affermato come critico d'arte grazie sia alla collaborazione con testate come «The New York Evening Post» e «The Nation», sia alla pubblicazione del volume *Acropolis of Athens* (New York 1870). Il secondo, Durand, si era invece fatto conoscere per la traduzione di alcuni testi di critica di Hippolyte Taine e per le biografie sia del padre sia del pittore John Trumbull; sfruttando le relazioni paterne nel campo dell'arte, egli aveva avuto modo di unirsi a Stillman e di creare un moderno spazio di dialogo sul confronto

⁴⁸ GERDTS 1977, p. 28. Per la dimensione nazionale del quadro di genere oltreoceano, si veda MILLER 1967, p. 703.

⁴⁹ In merito all'opera del comte de Caylus e alla bibliografia di riferimento, cfr. *supra*, nota 44.

⁵⁰ Asher B. Durand doveva la sua fama in patria, oltreché ai dipinti di paesaggio, alla composizione delle *Letters on Landscape Painting*, pubblicate tra il 1855 e il 1856 sulla rivista del figlio. Le *Letters* si trovano riedite in MCCOUBREY 1965, pp. 110-114. In merito alla teoria artistica di Durand si rimanda a LAWALL 1977.

tra le arti visive e quelle verbali⁵¹.

La critica moderna ha da sempre incontrato delle difficoltà nel formulare una definizione univoca della rivista, essendo questa una pubblicazione dall'identità alquanto eterogenea: l'interesse per le discipline plastiche e per quelle verbali, unito a una spiccata vena di misticismo religioso e di idealismo, crea un amalgama difficile da circoscrivere. Come stabilito nell'introduzione al primo numero, la rivista nasceva come uno strumento di critica e di riforma sociale, ispirata sia dall'educazione protestante ricevuta dagli *editors*, sia dalla comune simpatia per movimenti quali il trascendentalismo e l'unitarianismo; nel caso specifico di Durand, vi si aggiungeva anche una personale attrazione per la New Jerusalem Church, gruppo religioso influenzato dagli scritti teologici di Emanuel Swedenborg⁵². Per questo insieme eterogeneo di caratteristiche, la qualifica di *art journal*, dunque l'inclusione di «The Crayon» nella categoria delle riviste d'arte specializzate del XIX secolo, è da sempre apparsa, per quanto corretta, certamente riduttiva e semplicistica. Susan P. Casteras lo qualifica come un «fledgling art journal», una pubblicazione d'esordio guidata dall'incondizionata devozione per John Ruskin⁵³; Alejandro Anreus non esita a definirla come «[the] first professional art periodical» della storia degli Stati Uniti⁵⁴; per Neil Harris si tratta invece di una pubblicazione la cui peculiarità consiste nel suo essere diretta da artisti, un elemento che la diversifica dalla restante produzione giornalistica dell'epoca⁵⁵; infine per Janice Simon, autrice dell'unico studio monografico sulla rivista, «The Crayon» rappresenta una originale sintesi eclettica di componenti romantiche e di derive di ispirazione trascendentalista e unitariana⁵⁶.

Sebbene Stillman e Durand abbiano dato vita alla loro impresa editoriale alla vigilia del collasso economico del 1856, «The Crayon» è sopravvissuta per un arco di tempo breve ma significativo: interrotta nel 1861 con lo scoppio della guerra civile, la sua durata è da considerarsi come prova sia della qualità della pubblicazione sia dell'interesse crescente per le materie artistiche. La missione di «The Crayon» era stata chiara ai due *editors* sin dalle origini: alle soglie della catastrofe del 1856, la rivista ambiva ad affermarsi come un sicuro baluardo contro l'idolatria dei beni materiali, offrendo conforto e sollievo sotto il comune vessillo della bellezza e della rettitudine⁵⁷. Non un semplice *journal* d'arte, «The Crayon» è annunciato al pubblico come lo strumento di una ideale crociata contro il dilagante materialismo del paese, stretto nella morsa del guadagno e del commercio. L'educazione verbale e artistica si poneva come parte del complesso quadro di riforma sociale immaginato da Stillman e Durand: il processo di crescita spirituale e morale dell'individuo doveva necessariamente includere anche il perfezionamento delle facoltà analitiche e verbali, parallele a quelle etiche e sociali.

Pur essendo paragonabile ad altre pubblicazioni dedicate alle materie artistiche, come ad esempio «Cosmopolitan Art Journal» (fondata solo un anno dopo), «The Crayon» non era una

⁵¹ Le informazioni bibliografiche a proposito sia di Stillman sia di Durand sono state tratte dall'importante studio di Janice Simon (SIMON 1990, I, pp. 3-6); si veda anche HARRIS 1982, pp. 260-261. È alquanto probabile che, nel definire il carattere e la missione di «The Crayon», i due *editors* abbiano tratto ispirazione da una precedente rivista americana, «Pen and Pencil» (1853); a una ulteriore analisi, data la grande passione di Stillman e Durand per gli scritti di John Ruskin, sembra più verosimile paragonare la pubblicazione all'impresa di breve durata di Dante Gabriel Rossetti, «The Germ» (1850), rivista ufficiale del movimento preraffaellita. A proposito di quest'ultima, si rimanda a STEIN 1975, pp. 130-158; SPINOZZI-BIZZOTTO 2012, pp. 13-17.

⁵² SIMON 1990, I, pp. 6-7. Secondo Barbara Novak è possibile collegare la diffusione del movimento conosciuto col nome di New Jerusalem all'emergere di certi motivi nella pittura di paesaggio americana, tra i quali il ricorrente tema della perdita del paradiso terrestre. Cfr. NOVAK 1980, pp. 6-7.

⁵³ CASTERAS 1990, p. 19.

⁵⁴ THE CRAYON 1993, p. 3.

⁵⁵ HARRIS 1982, p. 249.

⁵⁶ Simon si dimostra in particolare contraria alla lettura di David Howard Dickason (DICKASON 1953), che considera la rivista come il contraltare americano della preraffaellita «The Germ», sovradimensionando così l'interesse che Stillman e Durand avevano mostrato verso il movimento britannico. Cfr. SIMON 1990, I, pp. 10-11.

⁵⁷ SIMON 1990, I, pp. 55-74.

rivista illustrata: i costi proibitivi delle incisioni giustificavano l'azzardata scelta degli *editors* che, in un'epoca segnata dalla forte competizione nel mercato degli *art journals*, avevano escluso una delle principali fonti di attrattiva. Né Stillman né Durand erano infatti preparati alle richieste e alle pressioni del sistema editoriale del loro tempo: il ricorso all'illustrazione avrebbe certamente agevolato la diffusione della rivista, più attraente e interessante agli occhi di potenziali lettori, ma le ristrettezze economiche unite alla volontà di non trarre profitto dalla pubblicazione, impedivano di competere con le altre riviste del settore⁵⁸.

Tra le caratteristiche peculiari di «The Crayon», non ultima è effettivamente la profonda devozione per John Ruskin: Stillman e Durand erano persuasi che la validità del messaggio della loro impresa richiedesse una legittimazione storica e un riconoscimento ufficiale, e il pensiero di Ruskin rappresentava per loro il migliore sostegno intellettuale possibile. Durante la sua attività, «The Crayon» si era così fatta portavoce del verbo ruskiniano pubblicando numerosi estratti delle opere del critico britannico. Di queste si contano lunghi paragrafi selezionati da *Le Pietre di Venezia (The Stones of Venice)*, il testo completo de *La poesia dell'architettura (The Poetry of Architecture)*, anni prima della sua uscita integrale⁵⁹, e, in aggiunta, le *Notes on the Academy Exhibition* e lo studio *Giotto e le sue opere a Padova (Giotto and His Works in Padua)*⁶⁰. Stillman e Durand, oltre a onorare la propria fedeltà intellettuale verso il critico, cavalcavano l'onda della grande fortuna degli scritti di Ruskin in America: col successo di *Pittori moderni (Modern Painters)*, riedito per i tipi newyorkesi di Wiley & Putnam (1847) poco dopo la prima stampa britannica, il nome di Ruskin aveva presto invaso le pagine delle riviste dell'epoca e, quasi sconosciuto negli anni passati, era divenuto il nume tutelare degli intellettuali americani appassionati di arte e di critica.

La venerazione per Ruskin ha in maniera quasi spontanea condotto Stillman e Durand allo studio delle fonti della sua estetica e alla ricerca di autori affini, onde arricchire il discorso sulle arti con molteplici voci critiche. In questo clima pervaso dall'aura del critico britannico, la rivista presenta un saggio su Lessing, in cui una particolare attenzione è rivolta al *Laocoonte* (1856)⁶¹. Con le seguenti parole, Durand introduce Lessing a quel pubblico ormai divenuto familiare con la figura e le opere di Ruskin:

[w]e do not apologize to our readers for introducing another man of letters into our literary temple devoted to the Fine Arts. The more the influence of Literature upon Art is understood, the better will it be both for poets and artists. Lessing in his 'Laocoön' – the same 'Laocoön' from which Ruskin quotes so copiously – alludes to the saying of Simonides, that 'Painting is silent poetry, and poetry is a living picture', but, at the same time, he demolishes the brilliant commonplace of the versatile Greek, that, like Voltaire in his days, and Macaulay in ours, loved a dazzling antithesis much better than he loved truth⁶².

Il contributo esprime compiutamente l'ideologia della rivista: la voce di Lessing si unisce a quella di Emerson e di Ruskin per formare un unico orizzonte culturale. La vita e le opere del

⁵⁸ *Ivi*, pp. 40-53.

⁵⁹ CASTERAS 1990, p. 20. Per un inquadramento della fortuna di Ruskin e del preraffaellismo in America, si veda *THE NEW PATH* 1985. Si vedano anche i seguenti contributi in merito all'influenza del pensiero di Ruskin sull'educazione artistica in America: TOWNSEND 1953; STEIN 1967; STANKIEWICZ 1984; WAGNER 1988.

⁶⁰ Il secondo, *Giotto and His Works in Padua*, fu pubblicato in più parti a partire dal mese di luglio del 1855. Cfr. TOWNSEND 1953, p. 77.

⁶¹ Nel mese di giugno 1856, Stillman, non più convinto della missione di «The Crayon», abbandona le redini della rivista lasciando Durand come direttore unico. Nell'estate del 1857, il pittore si unisce al gruppo formato da Emerson, James Russell Lowell, Louis Agassiz e da altri, per un ritiro sugli Adirondacks. Due anni più tardi, si trasferisce a Londra e frequenta assiduamente il gruppo preraffaellita, stringendo una profonda amicizia con la famiglia Rossetti; nel 1870, a causa del suicidio della moglie, abbandona gli Stati Uniti per vivere definitivamente nella capitale britannica. Cfr. SIMON 1990, I, p. 4.

⁶² DURAND 1856, p. 325.

tedesco sono dunque ripetutamente poste a confronto con quelle dei due numi tutelari di «The Crayon»: «[l]ike our Emerson and Everett», Lessing ha iniziato i suoi studi con la teologia «but his genius, or his “uncommon common sense” [...] soon rebelled against the narrow limits of monastical and ecclesiastical systems»⁶³. Ma la vicinanza a Ruskin è più profonda perché di natura spirituale e non biografica: «Lessing was of the Ruskin stamp of mind. *Immensely suggestive*»⁶⁴. Pionieri delle arti e delle lettere, entrambi hanno affrontato la loro personale battaglia contro la propria epoca, per espandere «the nobler instincts of Humanity»⁶⁵; la fatica e la sofferenza dei colonizzatori delle profonde foreste del Kentucky, aggiunge infine Durand, non sono paragonabili all'impegno intellettuale e alla perseveranza dei due uomini:

[t]he Ruskins and Lessings are the pioneers of Art and Literature. But the labor of our own backwoodsmen in Kentucky, compared to the labor of Ruskin in the Anglo-Saxon land, and of Lessing in the Rhine and Elbe land, is mere child's play. They stood only in danger of a neat little Indian narrow, but they stood upon a virgin soil. But look at Ruskin, with the clumsy, savage, myriad arrows of ignorance darted against his ideal aspirations, and standing upon a soil polluted by prejudice, and vitiated by time-brassened stolidity⁶⁶.

Lessing e Ruskin hanno indagato «the mighty soul-fellowship», la relazione di sorellanza tra le arti, e formulato scientificamente («scientifically») le leggi spirituali e le regole comuni che le legano e governano. Esistono individui che percepiscono una più profonda affinità d'animo con un paesaggio di William Turner anziché coi versi di William Wordsworth; altri che, trascinati dai poemi di Henry Wadsworth Longfellow, restano impassibili di fronte alla più maestosa creazione di Michelangelo. Le divergenti sensazioni ispirate dalla poesia e dalla pittura sembrano contraddire il detto di Simonide per cui «“[p]ainting is silent poetry, and poetry a living picture”»; nonostante tutto, «of one thing we are certain. The Painter draws inspiration from the Poet; the Poet draws inspiration from the Painter»⁶⁷. La speranza nel progresso e la fiducia nella grandezza degli esempi di uomini come Ruskin e Lessing, inducono l'autore a confidare nella nascita di un altrettanto nobile spirito: «[l]et us pray that the time will draw nearer and nearer for some spiritual Adam Smith, or Ruskin-like Ricardo, to deliver us from our chattle worship, and to bring us nearer and nearer to the love of the Infinite and the Beautiful»⁶⁸. Coerentemente coi principi della rivista, Lessing è presentato come un modello di virtù: il suo incorrotto amore «for the beautiful and divine in literature and the arts» aveva elevato la sua esistenza, segnata dalla noncuranza verso i beni materiali e sempre rivolta verso mete più elevate⁶⁹. Confidando infine nella saggezza dei lettori americani, che avevano accolto con generosità il pensiero di Ruskin, Durand chiede loro di ricevere con uguale entusiasmo una mente eccelsa come quella dell'autore del *Laocoonte*.

Gli anni Cinquanta divengono dunque testimoni di un'inedita articolazione del dibattito americano sull'eredità del *Laocoonte* e sul come trarre il miglior beneficio dalle parole di Lessing. Se in apertura al decennio la «American Whig Review» aveva proposto un articolo dedicato al trattato ove il pragmatismo e il conservatorismo, le bandiere ideologiche del partito Whig, definivano una certa linea interpretativa dei contenuti dell'opera e della stessa fisionomia intellettuale di Lessing; nella seconda metà, «The Crayon» delineava una diversa immagine del *Laocoonte* e della stessa personalità del suo autore, assai più poetica e sentimentale, in linea con le istanze e lo stile che contraddistinguevano la rivista. Del resto, le vicende storiche della metà

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ivi*, p. 327.

del decennio avevano come accentuato i tratti romantici di «The Crayon»: nel 1856, la crisi economica e l'acuirsi delle divisioni politiche avevano esaltato la fiducia degli *editors*, Durand e Stillman, nelle virtù redentrici dell'arte. Spinti dunque da una personale speranza escatologica, essi rileggono l'opera di Lessing come una felice argomentazione sul rapporto di sorellanza tra le arti alla vigilia del collasso del paese. Il sentimento romantico che anima l'articolo del 1856 non può dunque essere paragonato con la concretezza di pensiero del contributo della «American Whig Review», pubblicato solo cinque anni prima. L'atmosfera di prosperità di inizio decennio, quando si era ancora lontani dalla crisi economica del 1855, e il generale sollievo per la riuscita del Compromesso del 1850 hanno naturalmente dato forma a un'altra aspettativa: l'esigenza politica, e in questo caso anche culturale, di arginare la corrente democratica e progressista ha come predisposto a leggere il *Laocoonte* come un inno alla tradizione omerica e alla retorica classica.

3. *La rinascita culturale statunitense e la prima edizione del Laocoonte (1874)*

L'orizzonte culturale e politico compreso tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta porta a valutare la vicenda del *Laocoonte* secondo una chiave di lettura differente rispetto a quella adottata per i decenni precedenti. La guerra civile rappresenta lo spartiacque tra una prima e una successiva forma di ricezione dell'opera: intorno all'ultimo quarto del secolo, la divulgazione giornalistica del trattato si interrompe e le modalità di lettura si evolvono conseguentemente. Tra la prima (1840-1856) e la seconda fase (1874-1877) si assiste a un radicale mutamento nella selezione dei canali di ricezione dell'opera di Lessing: se alla metà del secolo era stata la divulgazione giornalistica a mantenere il monopolio della diffusione del *Laocoonte*, a partire dagli anni Settanta essa verrà sostituita dalla pubblicazione delle prime monografie specialistiche. Questa trasformazione riflette un'evoluzione di grande portata nel sistema culturale americano, che ha specialmente interessato la sfera accademica: lo sviluppo esponenziale del sistema educativo superiore è coinciso con un inevitabile processo di istituzionalizzazione accademica del sapere. Se dunque nell'epoca precedente al conflitto del 1861 la letteratura tedesca era divulgata e popolarizzata dai periodici e dai nuovi *art journals*, in quella successiva i nomi di Lessing e di Goethe abbandonavano gradualmente le pagine delle riviste per risuonare solo nelle aule delle più importanti università americane⁷⁰.

Due elementi devono quindi essere tenuti in debito conto per comprendere le nuove dinamiche di ricezione del *Laocoonte*: uno concerne l'incremento del mercato dell'editoria a livello nazionale, un progresso avvenuto in sincronia con la prima forma di massificazione culturale; l'altro riguarda invece la crescita del sistema accademico americano, sempre più modellato su quello tedesco, e l'accrescimento specialmente dei dipartimenti di Germanistica e di Storia dell'Arte⁷¹. L'inclinazione verso l'istituzionalizzazione delle discipline accademiche, specialmente dello studio dell'arte, è un fenomeno che si manifesta nell'ultimo quarto del secolo: esso riflette la crescente applicazione del metodo scientifico, il suo adattamento alla filologia classica e infine la sua estensione agli altri rami accademici. Sull'esempio della *Kunstwissenschaft*, la storia dell'arte raggiunge il graduale riconoscimento di disciplina accademica. La sistematizzazione e relativa istituzionalizzazione della materia è un processo che si definisce nell'arco dell'ultimo quarto del secolo, concentrandosi nel decennio degli anni Settanta: Vassar

⁷⁰ SPULER 1982; ROWLAND 2007, p. 155.

⁷¹ Sulle origini della critica d'arte statunitense si vedano: ACKERMAN 1958; PANOFSKY 1962; ACKERMAN-CARPENTER 1963; SCIOLLA 2006, pp. 134-136, con relativa bibliografia. Per un quadro complessivo, si indica la seguente collettanea: *THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993. In aggiunta al menzionato testo di Panofsky e a proposito dello sviluppo della disciplina negli Stati Uniti negli anni della seconda guerra mondiale, si vedano anche i seguenti interventi: MEYER 2011; ROSSI PINELLI 2014, pp. 398-417.

Female College completò la costruzione di una galleria nel 1864, affermandosi come una delle prime università a possedere un dipartimento d'arte; Syracuse University incluse la materia nel 1870, sottolineando l'urgenza dell'università di disporre di un'adeguata scuola di legge, di medicina e infine d'arte; nel 1886, Yale, raggiunto in quell'anno lo *status* definitivo di università, ha anch'essa istituito la propria scuola d'arte; Princeton infine completò la sua missione nel 1905. L'introduzione della materia a Harvard è strettamente legata al nome di Charles Eliot Norton: invitato nel 1874 in qualità di Lecturer on the History of the Fine Arts as Connected with Literature, egli ha approntato un primo programma di studi incentrato sull'analisi dell'oggetto artistico piuttosto che sulla disciplina come storia; l'insegnamento della materia comprendeva sia la teoria, che discendeva direttamente dall'estetica e dal moralismo di stampo ruskiniano, sia la conoscenza dei principi della tecnica⁷².

In un momento culturale di passaggio tra le istanze romantiche di ispirazione ruskiniana precedenti alla guerra civile e la corrente positivista della fine del secolo, vede la luce la prima edizione americana del *Laocoonte*. Pubblicata a Boston nel 1874 per i tipi dei Roberts Brothers, nell'arco di poco più di un decennio, l'opera va incontro a due ristampe, una nel 1877, solo tre anni dopo la sua prima pubblicazione, e una nel 1887⁷³. L'autrice della traduzione era Ellen Frothingham: cresciuta in un ambiente pervaso degli ideali della corrente trascendentalista, ella aveva potuto familiarizzare sia con la lingua sia con la cultura tedesca e infine ricevere una elevata istruzione, che le permise di affermarsi nel mondo delle lettere. A partire dalla fine degli anni Sessanta, Frothingham si era distinta per la sua tipologia di traduzione, filologica ed elegante: col suo lavoro sul trattato lessinghiano, l'autrice si era dimostrata capace di contenere il trauma del passaggio linguistico e di preservare la fluidità e la ritmicità del testo originale. Le qualità della nuova versione del *Laocoonte* erano state celebrate dai giornalisti dell'epoca: ad esempio, sulle pagine di «The Aldine» (1874) si elogiava proprio la premura della traduttrice e dell'editore nel fornire un'opera di gradevole lettura a un pubblico di media istruzione e a un prezzo conveniente⁷⁴. Il successo della nuova edizione è dimostrato tanto dal numero di ristampe successive quanto dalla pubblicazione, a distanza di soli tre anni, di una «abridged version» curata da Charles W. Sever e intitolata *A Condensation of Lessing's Laokoon* (Cambridge 1877)⁷⁵.

Le circostanze culturali e storiche della traduzione del trattato giustificano il grande successo dell'edizione di Frothingham e di quelle successive: il *Laokoon* del 1874 aveva infatti visto la luce alla vigilia di quello che è comunemente noto come *The American Renaissance*⁷⁶, termine che indica un periodo fecondo delle arti americane quando, in seguito alla conquista dell'unità nazionale, il paese era fortemente coinvolto nella edificazione di una più potente identità culturale e civile. In questi anni, l'esplicito richiamo al Quattrocento e al Cinquecento italiano significava da una parte l'abbandono dei soffocanti dettami dell'estetica vittoriana, e dall'altra il recupero delle fonti originarie del rinascimento, dunque la civiltà greca e romana: la creazione di un'arte unitaria fondata sulla tradizione, ossia legittimata dalla storia, era presto

⁷² GORDON KANTOR 1993; RICHTER SHERMAN 1993; VAN ZANTEN 1993.

⁷³ Ad esempio, il critico d'arte americano George Lansing Raymond consulterà la traduzione del *Laocoonte* di Frothingham nel 1894 per la redazione di alcuni paragrafi del suo volume intitolato *Art in Theory. An Introduction to the Study of Comparative Aesthetics*. Cfr. RAYMOND 1894, p. 107.

⁷⁴ «Miss Frothingham has made a version which can be easily read by persons ignorant of any language save English, and Roberts Brothers, of Boston, in giving this book to the public in an attractive and reasonably priced form, have done their countrymen a real service, since it can now be purchased and read by all those who feel an interest in art culture» (*LITERATURE* 1874).

⁷⁵ L'edizione di Cambridge conta circa ventiquattro pagine e, da quanto dichiarato dal curatore, è stata redatta in base all'opera originale tedesca, dunque non si trattava di una revisione sintetica della traduzione di Frothingham.

⁷⁶ Il termine deve infatti essere distinto in base al contesto culturale: nel caso letterario, per *American Renaissance* è intesa l'epoca di Ralph Waldo Emerson e Walt Whitman e segue la definizione elaborata da Francis Otto Matthiessen nel volume *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, pubblicato nel 1941.

divenuta la meta ultima degli artisti e dei critici americani, nonché degli stessi uomini politici⁷⁷. In questo contesto, la nuova pubblicazione del *Laocoonte* deve essere considerata come parte di un interesse collettivo per gli scritti o per altro genere di documenti sul rinascimento italiano e sull'arte antica: dalle recensioni dell'epoca si apprende infatti che il testo veniva letto come un repertorio di fonti classiche e di opere antiche, e solo secondariamente come un trattato di critica. È proprio a partire dagli anni Settanta che il mercato editoriale americano propone un'ampia campagna di pubblicazioni su questo genere di temi: ad esempio, *Studies in the History of the Renaissance* di Walter Pater fu ristampato a New York nel 1877; il terzo volume di John Addington Symonds, *The Renaissance in Italy, The Fine Arts* fece la sua comparsa sempre nel 1877, ancora una volta per una casa editrice newyorkese; e, di nuovo nello stesso anno, anche l'opera di Jacob Burckhardt *Die Kultur der Renaissance in Italien*, in America conosciuta come *The Civilization of the Renaissance in Italy*, era andata incontro a una riedizione⁷⁸. Marc S. Smith, studioso del periodo, interpreta la *neoclassical wave* degli anni Settanta come una delle più dirette conseguenze della seconda rivoluzione industriale: per il Nuovo Continente, il progresso tecnologico e il potere economico dovevano per necessità significare anche un potere culturale, parimenti esemplificato sia dall'importazione massiccia di opere antiche e rinascimentali, sia dall'aggiornamento critico-artistico, in gran parte riflesso di quello europeo⁷⁹.

A riprova del grande successo editoriale della traduzione di Frothingham, una biografia di Lessing in due volumi è stampata a Boston solo tre anni più tardi (1877): intitolata semplicemente *Lessing*, l'opera era stata redatta da James Sime, letterato desideroso di produrre un contraltare alla fortunata vita di Goethe scritta da George Henry Lewes nel 1875 (*The Life and Works of Goethe*). Intenzione di Sime era quella di offrire una pubblicazione completa e di rigore accademico, ove la correttezza dei fatti e del quadro storico si univa all'analisi puntuale e filologica delle singole opere dell'autore. All'interno del suo volume, Sime dedica al *Laocoonte* un capitolo che si struttura come un saggio autonomo: per la sua maturità d'analisi, il contributo sembra ereditare quella chiarezza e filologica attenzione che avevano contraddistinto l'articolo di Joseph G. Cogswell per «The New York Review» nel lontano 1840⁸⁰. La trattazione sistematica degli argomenti scelti da Lessing non si ferma alla pura elencazione ma si tramuta essa stessa in una esposizione articolata dei nodi tematici che dialogano apertamente con le dinamiche critico-artistiche dell'epoca, sia precedenti sia contemporanee alla redazione del *Laocoonte*.

Con la critica di Sime, il pensiero lessinghiano giunge alla sua piena storicizzazione: a distanza di un secolo dalla pubblicazione originaria del trattato (1766), lo scrittore americano definisce i suoi contenuti in un'inedita chiave storico-letteraria e stabilisce delle connessioni

⁷⁷ WILSON 1979.

⁷⁸ Per quanto riguarda l'altro volume di Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (conosciuto nel mondo anglosassone come *The Cicerone. A Guide to the Works of Art in Italy*), pubblicato nel 1855 in Germania, esso non fa la sua comparsa negli Stati Uniti almeno fino al 1908; tuttavia, molte traduzioni inglesi circolavano nel corso degli anni Settanta (*ivi*, pp. 39-40). Alla fine del decennio, sono stampati i due volumi di Charles C. Perkins, studioso di Boston, dedicati alla scultura italiana: *Raphael and Michelangelo. A Critical and Biographical Essay* (1878) e *Historical Handbook of Italian Sculpture* (1883) (*ivi*, p. 40). A proposito delle pubblicazioni elencate in corpo di testo e del fenomeno della nascita del concetto di rinascimento come movimento storico e stilistico, si veda MEYER 2014, pp. 210-215.

⁷⁹ SMITH 2016. I cambiamenti economici, sociali e culturali prodotti dalla seconda rivoluzione industriale sono difficili da quantificare: il nuovo modello di razionalizzazione e organizzazione del lavoro sta alla base del moderno sistema capitalistico, che sostituisce l'ancora acerba forma di imprenditoria degli anni successivi alla guerra civile. A livello sociale, questo cambiamento si riflette sul consolidamento della emergente classe borghese: essa si configura sin dal principio come classe dominante sia nel campo industriale sia in quello generalmente culturale. Cfr. LEARS 1994, p. 9. Per un inquadramento chiaro e utile delle nuove vicende culturali europee legate allo sviluppo della disciplina storico-artistica e alla evoluzione del sistema museale nazionale, elementi questi che hanno influenzato di riflesso la cultura nord-americana secondo-ottocentesca, si veda MEYER 2014 con relativa bibliografia.

⁸⁰ SIME 1877, I, pp. 247-308.

letterarie e critico-artistiche. La divulgazione, in sostanza, cede definitivamente il passo alla filologia. Se negli anni Cinquanta l'estetica lessinghiana era stata riletta in base a delle aspettative, corrispondenti ad atteggiamenti dicotomici, l'uno di matrice conservatrice e il secondo romantica, negli anni Settanta il processo di maturazione di una visione storicamente determinata prevale sulle passate interpretazioni, generalmente orientate verso una lettura ultrasoggettiva e piegata al rispetto di prestabiliti programmi politici, morali e infine estetici. Questo decennio, grazie ai contributi di Frothingham e di Sime, segna il tramonto di un'epoca e il sorgere di un'altra: la prospettiva sposata dalla traduttrice e coltivata dal critico getta le fondamenta delle future analisi accademiche che contraddistinguono l'ambiente di Harvard. William Guild Howard, autore del contributo *Ut Pictura Poesis* (1909), che precorre non solo nel titolo ma ugualmente in alcuni contenuti le riflessioni del ben più conosciuto saggio di Rensselaer W. Lee del 1940 (*Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*)⁸¹, si interessa al Lessing e al suo *Laocoonte* esattamente negli anni in cui Irving Babbitt pubblica *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts* (Boston-New York 1910)⁸². Così, negli ultimi decenni del secolo, il trattato acquista finalmente la sua autonomia: l'opera letteraria abbandona la sua originaria dimensione di 'evento' editoriale per farsi precetto. La canonizzazione si presenta come condizione indispensabile per un innovativo confronto col testo: i principi del *Laocoonte* possono essere riconsiderati con maggiore libertà e pertanto confermati oppure trasgrediti.

4. *Ut Sculptura Poësis: appunti per una rilettura del Laocoonte ad opera dello scultore John Stevens Cogdell*

La modalità di ricezione dell'opera lessinghiana fin qui trattata è di forma esclusivamente scritta, veicolata da articoli, saggi e altro genere di pubblicazione che interessano la seconda metà del secolo. In questo paragrafo conclusivo si illustrerà invece una procedura di divulgazione del *Laocoonte* del tutto differente e originale, arrivata a noi grazie alla conservazione di una testimonianza che permette di aprire nuove prospettive sulla vicenda in questione.

La South Carolina Historical Society di Charleston possiede un documento poco approfondito dalla critica, il taccuino personale di John Stevens Cogdell, scultore dilettante personalmente coinvolto nella fondazione e nell'animazione culturale di una delle prime accademie artistiche del paese⁸³. Nel suo quaderno di lavoro, verosimilmente compilato tra il 1816 e il 1829, si trovano alcune inedite osservazioni sul *Laocoonte*: Cogdell si serve del trattato come modello per una personale rilettura del rapporto tra l'omonimo gruppo scultoreo e la narrazione virgiliana. Le sintetiche annotazioni, come verrà dimostrato, servivano allo scultore come base per una futura conferenza sull'argomento, organizzata per conto dell'Accademia di

⁸¹ Il saggio di Lee è stato pubblicato su «The Art Bulletin» nel 1940 (LEE 1940), per poi essere riedito in forma di volume per i tipi di Norton, New York, nel 1967. La prima versione italiana del contributo, tradotto come *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, è apparsa nel 1974 per i tipi della Biblioteca Sansoni. Una nuova edizione è stata proposta in Italia per i tipi di SE nel 2011, tradotta da Catero Blasi Foglietti e con un saggio di Marco Maggi (LEE 2011).

⁸² Tra il 1909 e il 1910, Howard pubblica sia lo studio *Ut Pictura Poesis* per «Publications of the Modern Language Association» (HOWARD 1909), sia l'analisi comparata del *Laocoonte* di Lessing con quello di Herder e di Goethe, intitolata *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe*, edita a New York nel 1910 (HOWARD 1910). Howard e Babbitt ricoprivano entrambi il ruolo di professore a Harvard College: il primo occupava la cattedra di Lingua e Letteratura tedesca, il secondo di Lingue romanze.

⁸³ Il documento non si presenta in forma organica: in base alla sua analisi complessiva, non è corretto definirlo un diario, quanto un quaderno di lavoro. Cogdell vi collezionava infatti articoli di giornale, informazioni e sue personali annotazioni o, come nel caso delle pagine sulla scultura del *Laocoonte*, bozze per seminari. Cfr. COGDELL 1816-1829. Il merito dell'unico studio sul saggio è da attribuire ad Annie V.F. Storr, autrice di una tesi di dottorato sulla retorica delle arti visive in America tra il 1790 e il 1840, dove un paragrafo è dedicato al *Laocoon* di Cogdell (STORR 1992, II, pp. 425-432). Per la South Carolina Society of Fine Arts, si rimanda a MCINNIS 1996, pp. 84-93.

Charleston: si tratta dunque di una intelaiatura preliminare per un'articolazione chiara ed efficace delle problematiche legate all'ambiguo e complesso rapporto tra le arti visive e quelle verbali. La piena comprensione della peculiarità degli appunti di Cogdell, preziosa traccia di un tempo e di una circostanza altrimenti sconosciuti, non può che dipendere da un necessario confronto con la modalità di ricezione del *Laocoonte* fino ad ora esaminata, modalità, come detto, di natura esclusivamente scritta: a differenza dei documenti trattati, le annotazioni di Cogdell danno corpo a una forma di trasmissione orale dei contenuti del trattato, dimostrando l'esistenza di una tipologia di penetrazione e di ricezione dell'opera lessinghiana che travalica la critica e l'elaborazione testuale, passando attraverso altri canali per radicarsi così in profondità nella cultura artistica nord-americana. Il taccuino naturalmente è lungi dall'esaurire un eventuale discorso su questa particolare forma di ricezione del *Laocoonte*: esso è però in grado di documentare l'esistenza di un ricco tessuto culturale connettivo che traeva la propria linfa dalle attività di circoli culturali e accademie, teatri di dibattiti e fucine di idee purtroppo ricostruibili solo virtualmente.

Il nome di John Stevens Cogdell si lega strettamente a quello dell'Accademia di Charleston: ufficialmente aperta nel dicembre 1821, le prime notizie sul progetto di fondare una galleria risalgono al 1784⁸⁴; la promozione dell'iniziativa assunse un definitivo slancio solo nel 1816, grazie a un'esposizione di dipinti ospitata dalla South Carolina Society Hall. A distanza di pochi anni, gli artisti locali unirono le forze per dare vita alla futura Accademia di Charleston: modellata sullo standard della Royal Academy di Londra, la nuova istituzione americana era parimenti coinvolta nella promozione artistica e nell'educazione sia di comuni amatori sia di pittori e scultori di professione⁸⁵. Nell'arco della breve vita dell'impresa, Cogdell aveva dedicato una discreta attenzione all'impostazione accademica dell'istituzione: l'insegnamento pratico doveva per necessità affiancarsi alla preparazione intellettuale, raggiunta per mezzo dell'affinamento dell'esercizio della critica e della retorica. La serie di *lectures* organizzate e in parte tenute dallo stesso Cogdell è purtroppo perduta, ragion per cui la ricostruzione dell'attività dell'Accademia non può che restare incompleta. Il taccuino personale dello scultore si offre così all'attenzione degli studiosi del periodo in quanto raro e sincero documento della propria epoca: tra le sue pagine si conserva infatti la bozza di una delle *lectures* dell'artista, intitolata *Laocoön*, che si presenta come il canovaccio di un discorso sull'antico gruppo, scelto dall'artista stesso come oggetto d'indagine sull'espressione del dolore fisico in scultura.

Il saggio è introdotto dalla trascrizione di un articolo sul *Laocoonte* pubblicato su «The New York Mirror and Ladies' Literary Gazette» nell'agosto 1823, termine *post quem* per la datazione del discorso di Cogdell, che, in base anche ai contenuti delle pagine successive del taccuino, è verosimile circoscrivere a un periodo compreso tra il 1823 e il 1826⁸⁶. Nel breve articolo di «The New York Mirror» si proponeva una riflessione sulla divergenza tra la narrazione virgiliana della morte di Laocoonte e dei figli e la trasposizione scultorea dell'episodio, oppure, più precisamente, una considerazione sulla maggiore umanità della prima e l'assenza di amore filiale nella seconda. Per l'autore, la corsa del padre per salvare la vita ai figli,

⁸⁴ RUTLEDGE 1949, p. 137.

⁸⁵ La perdita dei cataloghi delle mostre esposte all'Accademia rende difficile ripercorrere le iniziative della Society; un unico esemplare, quello del 1823, è giunto fino a noi: da esso apprendiamo che a questa data era stata organizzata una grande esposizione di quadri, in cui si contavano circa centoundici opere di genere vario, dal dipinto storico al paesaggio, fino al ritratto e alla pittura di genere. L'arte europea era scarsamente rappresentata in modo da offrire maggiore spazio agli artisti locali. Come osserva McInnis, «[t]he most conspicuous aspect of the exhibition, however, was what was not exhibited», dal momento che opere quali i ritratti di «Gilbert Stuart, Benjamin West, Allen Ramsey, Joshua Reynolds, John Singleton Copley, and Thomas Gainsborough that were owned by Charlestonians were not loaned» (MCINNIS 1996, p. 90). Nonostante le divergenze interne, la comunità artistica della città cercava di promuovere le esposizioni dell'Accademia rendendole parti integranti della vita sociale dell'aristocrazia, sfruttando occasioni mondane quali balli di società e corse equestri. Cfr. *ibidem*.

⁸⁶ STORR 1992, II, p. 429.

noncurante del pericolo, distingue dunque l'esposizione poetica dalla sua traduzione plastica: l'amore paterno, quindi l'insieme di sentimenti e sensazioni raccontato dai versi virgiliani, si perde completamente nella statua, in cui Laocoonte pare sordo alle grida dei figli e concentrato sul proprio dolore. La presenza dei due fanciulli nella composizione scultorea diviene così incoerente: l'artista decide di limitarli a figure di contorno, dunque di separarli dal padre, abbandonandoli così a una severa morte solitaria⁸⁷. Onde creare un dialogo più aperto, l'autore del breve articolo riporta una seconda opinione, quella di John Locke, che giudica la statua come il frutto di un imperfetto compromesso tra parola e immagine: il dolore e l'angoscia del sacerdote esauriscono la gamma dei sentimenti che lo scultore, se attento, avrebbe potuto ampliare includendovi una espressione di terrore per il crudele destino dei figli. «We expect the deepest pathos in the exhibition of the sublimest character that art can offer to the contemplation of the human mind», ovverosia «a father forgetting pain and instant death, to save his children»⁸⁸. L'assenza di un'espressione d'inquietudine per la fine dei propri figli isola così la figura di Laocoonte, egoisticamente concentrata sulle proprie sofferenze e abbandonata anch'essa a una morte solitaria.

È alquanto probabile che Cogdell abbia annotato alcuni passi dell'articolo come appunto in previsione di una futura conferenza sull'argomento: l'opinione di Locke poteva infatti offrire allo scultore l'ideale interlocutore in un ipotetico dibattito sui limiti della poesia e delle arti visive e, in modo particolare, sulla perfezione del gruppo scultoreo. Imitando così l'occasione che aveva originariamente sollecitato Lessing a controbattere alle speculazioni winckelmanniane intorno alla medesima scultura, Cogdell metteva in opera le sue nozioni di *ars rhetorica* e parimenti la sua naturale sensibilità artistica⁸⁹.

Implicitamente appellandosi alla separazione tra arti temporali (poesia e prosa) e arti spaziali (pittura e scultura) avanzata da Lessing, Cogdell divide la vicenda della morte di Laocoonte in due distinti momenti, tentando così di giustificare la scelta dello scultore di non accennare all'amore paterno di cui scrive Virgilio: il primo è rappresentato dal soccorso ai figli agonizzanti, il secondo, in successione, è occupato dalla morte del sacerdote stesso. Se Virgilio, sfruttando la fluidità connaturata al *medium* poetico, ha potuto includere entrambi i momenti, dunque dare spazio sia al sacrificio del padre sia allo strazio della sua agonia, lo scultore, costretto dai limiti imposti dalla sua arte, ha scelto il secondo momento come soggetto per la sua opera. Con le seguenti parole, Cogdell difende il lavoro dell'artista:

but the greatest refinement in letters and the most perfect Taste for written matter cannot qualify for rigid and correct criticisms on the works and conceptions of Artists – who study Nature – so closely as to be appraised of the agony of each particular muscle [...], all the anxiety of Laocoon

⁸⁷ «[W]e know not whether this group was attempted from Virgil's description of the death of Laocoon, or the description taken from the group; but it is evident, from the great resemblance, that one of these must have been the case. The poet mentions a circumstance which could not be represented by the sculpture: he says, that though every spectator sought his own safety by flight, the father was attacked by the serpents while he was advancing to the assistance of his sons. "– Auxilio subeuntem ac tela ferentem/The wretched father running to their aid/With pious haste, but vain, they next invade"» (*LAOCOON* 1823, p. 29).

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Dato il contesto storico e culturale, la componente retorica del discorso di Cogdell non deve essere sottovalutata: Patrick Scott ha infatti dimostrato che l'insegnamento dell'*ars rhetorica* era parte integrante del curriculum scolastico del South Carolina College a partire circa dal 1805; attività quali «criticism of vernacular authors» e «practice in vernacular composition» erano incluse sotto generiche nomenclature come «Rhetoric», «Belles Lettres» e «The Elements of Criticism». L'interesse per la disciplina tra la fine del XVIII e i primi anni del XIX secolo è da ricondursi alla grande fortuna delle *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* di Hugh Blair, tra i testi più popolari in America almeno fino alla guerra civile. Cfr. SCOTT 1984, pp. 233-234. Per un quadro generale della divulgazione della retorica di Blair oltreoceano, tra i contributi consultati si evidenziano i seguenti: FARRELL-NOONE 1993 (utile in particolare per una bibliografia completa delle pubblicazioni giornalistiche dedicate alla retorica e per una lista di recensioni delle *Lectures*); BROADDUS 1994; CARR 2002.

was manifest at the moment of his rushing forward to aid his sons, but when by the fortuous windings + [and] bindings of the monsters – which may have broken not only the bones + [and] crushed the muscles – but produced suffocation [...] straining of the blood – all sense of the situation of his Sons – must have been taken from him. [T]he agony of the struggle was too sudden – + [and] suffocation was almost instantaneous⁹⁰.

La morte cui Laocoonte è andato incontro non permetteva di rivolgere lo sguardo ai figli: l'artista ha fedelmente ritratto la scena con la piena consapevolezza dell'impossibilità per il sacerdote di pensare al destino dei fanciulli per l'istantaneità stessa della sua morte. Come dichiara Cogdell, «the tender looks of compassion c[ould] only be given, in lingering or protracted death, when the [pain] was not so violent»⁹¹. I casi di Cristo sulla croce e la storia del conte Ugolino divengono qui esemplari poiché la lenta morte di entrambi ha concesso loro di dedicare un momento di riflessione ai propri familiari: «[o]ur Savior on the Cro[ss]: was permitted amidst his tortuous sufferings to look with filial tenderness on his mother, and consign her to take care of John. Count Ugolino is permitted to survive some of his sons when condemned at Pisa»⁹². Ma «these», conclude Cogdell, «could not apply to Laocoon»⁹³.

Nel corso della dissertazione dello scultore ricorre il nome di Edmund Burke⁹⁴: la presenza dell'autore della *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londra 1757) in una disquisizione retorica sul dolore e la solitudine non sorprende eccessivamente. La presentazione del gruppo scultoreo come caso psicologico di conflitto tra l'istinto paterno e quello di sopravvivenza richiama quel genere di complessità di analisi del dolore che appartiene alla sensibilità di Burke. Le parole con cui Cogdell viviseziona i successivi momenti dell'agonia del sacerdote richiamano la morbosità che contraddistingue l'estetica del dolore come parte della categoria del sublime: la descrizione della tensione dei nervi provocata dalla prolungata sofferenza e dal terrore per la fine imminente si presenta come parte di una strategia retorica ove si cerca di calare l'ascoltatore nella condizione psicologica del soggetto⁹⁵. La rappresentazione della morte di Laocoonte ricorda infatti la caratterizzazione somatica della paura e della sofferenza descritta da Burke nella sesta parte del suo trattato:

[u]n uomo che soffre un violento dolore fisico (lo suppongo il più violento, perché l'effetto possa essere più evidente) ha i denti stretti, le sopracciglia fortemente contratte, la fronte corrugata, gli occhi incavati e roteanti affannosamente, i capelli irti; la voce è emessa a fatica in brevi grida e gemiti, tutto l'organismo è scosso. [...] il dolore ed il timore consistono in una tensione anormale dei nervi, accompagnata talvolta da una forza anormale che a volte improvvisamente si tramuta in una straordinaria debolezza; che gli effetti spesso si susseguono alternativamente, e sono talvolta congiunti⁹⁶.

Pur nella sua frammentarietà, il *Laocoon* di Cogdell oltrepassa i confini del semplice

⁹⁰ COGDELL 1816-1829, pp. 6-8. In quanto abbozzo per un discorso più completo, queste pagine si presentano spesso lacunose e la sintassi delle frasi non è talvolta rispettata; allo stesso modo, è possibile riscontrare alcuni errori ortografici.

⁹¹ *Ivi*, pp. 7-8.

⁹² *Ivi*, p. 8.

⁹³ *Ivi*, p. 9. Per una trattazione dell'estetica del dolore nella critica fine-settecentesca e primo-ottocentesca, con particolare attenzione al trattato lessinghiano, si veda ROBERTSON 2017.

⁹⁴ COGDELL 1816-1829, p. 6.

⁹⁵ Come nota Giuseppe Sertoli nella sua introduzione all'*Inchiesta*, questo aspetto dell'estetica di Burke è preceduto dalle *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin* di Boileau del 1674, dove l'attenzione è spostata «dal produttore del sublime al suo fruitore»: se l'interesse unico di Longino consisteva nell'indagine del sentimento del poeta, Boileau ha sovvertito la prospettiva longiniana rivolgendo l'attenzione alle sensazioni del lettore (BURKE/SERTOLI-MIGLIETTA 1987, p. 11). Per un approfondimento sulla psicologia del sublime in Burke, si veda FERGUSON 1992, pp. 37-53.

⁹⁶ BURKE/SERTOLI-MIGLIETTA 1987, p. 143.

esercizio di retorica per presentarsi alla critica moderna come un autentico documento sulle attività delle associazioni artistiche degli anni Venti del XIX secolo⁹⁷. Se sotto questo aspetto il breve saggio apre una breccia nel panorama degli studi sulle prime accademie americane, sotto un'altra prospettiva getta una luce inedita sulle pratiche di ricezione del *Laocoonte* lessinghiano. Il piano su cui il discorso sul trattato si muove è infatti qui differente: l'opera assurge al ruolo di modello di squisita *ars rhetorica* sui legittimi confini tra le discipline visive e le arti verbali. Quello che soprattutto appare rilevante del lavoro di Cogdell è l'implicita convinzione della esistenza di molteplici prospettive contenute nel trattato: Lessing sembra aver gettato le basi di un discorso potenzialmente inestinguibile sul rapporto tra le arti, di cui lo scultore offre una sua personale lettura.

⁹⁷ STORR 1992, II, pp. 430-432.

APPENDICE

**SINOSSI CRONOLOGICA DELLA FORTUNA AMERICANA DEL *LAOCOONTE*
DI G.E. LESSING
(1840-1948)**

La critica americana intorno al Laocoonte tra il 1840 e il 1877

Gli studi sulla prima ricezione americana del *Laocoonte ovvero dei confini della pittura e della poesia* (*Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlino 1766) di Gotthold Ephraim Lessing sono stati avviati dalle liste bibliografiche di Scott Holland Goodnight, di Martin Henry Haertel e di Bayard Quincy Morgan. La monografia di Haertel, *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, nasce come tesi di dottorato discussa nel 1906 alla Winsconsin University (Madison), per poi essere edita nel 1908. Lo studio haerteliano si innesta sulla precedente indagine del collega Goodnight, *German Literature in American Magazines Prior to 1846* (1907), anch'essa una ricerca accademica che ha ricevuto dignità di stampa. Entrambi i volumi sono stati anticipati dalla monografia *Translations of German Poetry in American Magazines, 1781-1810* di Edward Z. Davis (1905), che ha sollecitato il consolidamento di questo filone di studi. La tipologia d'indagine elaborata da Goodnight e Haertel si contraddistingue per un approccio di stampo filologico e scientifico con ambizioni enciclopediche. Oltre alle loro relazioni bibliografiche, è necessario annoverare anche l'impresa di Morgan, *A Bibliography of German Literature in English Translation*, edita nel 1922 e arricchita nel 1965 con un'appendice documentaria circoscritta agli anni 1922-1955.

In tempi più recenti, due contributi di Herbert Rowland approfondiscono la ricezione delle opere lessinghiane in Nord America: se il primo, *Lessing in American Magazines of the Nineteenth Century* (2000), si propone come una indagine ad ampio raggio; il secondo, *Laocoon, Nathan the Wise, and the Contexts of Their Critical Reception in Nineteenth-Century American Reviews* (2007), circoscrive l'attenzione all'accoglienza americana del *Laocoonte* e del dramma *Nathan il Saggio* (*Nathan der Weise*, 1779) in seguito alla loro prima traduzione. In questo ultimo articolo, Rowland segnala lo studio di Richard E. Schade, *'Lessing ist ein Mann, auch, für Amerika': Zur Lessing-Rezeption in den Vereinigten Staaten*, parte degli atti del convegno su Lessing tenutosi a Halle nel 1980. Oltre ai contributi citati, si include anche il saggio di Hinrich C. Seeba, *Modern Criticism in Historical Context: 200 Years of Lessing Reception*, parte della raccolta *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, curata da Barbara Fischer e da Thomas C. Fox (2005). Seeba ha infatti dedicato un breve paragrafo alla vicenda del Lessing in America nel corso del XIX secolo ma, come dichiara Rowland, sfortunatamente questi aspetti relativi alla formazione di una opinione critica e poi critico-artistica intorno al trattato, «have attracted only a fraction of the attention they warrant» (ROWLAND 2007, p. 156).

1840

Joseph G. Cogswell, *Lessing's Character and Writings*, «The New York Review», 12, pp. 323-368, New York.

Cfr. GOODNIGHT 1907, pp. 205-206, scheda n. 1330: «An excellent article on *Lessing* (46 pp.)».

1846

George Henry Lewes, *Lessing*, «The Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science, and Art», 1, pp. 125-136, New York.

Cfr. HAERTEL 1908, p. 62: «With the exception of the *Democratic Review*, which printed translations of *Minna von Barnhelm* and *Emilia Galotti*, the journals paid little attention to Lessing in the earlier years of the period under discussion. With one exception [G.H. Lewes, 1846], no critical articles appeared before the publication of Stahr's biography in 1866».

1848

Frederic H. Hedge, *Prose Writers of Germany*, Philadelphia.

1851

J.D.W. [James Davenport Whelpley], *Lessing's Laocoon. The Secret of Classic Composition in Poetry, Painting, and Statuary*, «The American Whig Review», 37, pp. 17-26, New York.

1856

John Durand, *Lessing*, «The Crayon», 11, pp. 325-330, New York.

1866

Traduzione dal tedesco di *Life and Works of Lessing* di Adolf Stahr (edizione originale: *G.E. Lessing. Sein Leben und seine Werke*, Berlino 1859) a cura di Edward Payson Evans, Boston.

Cfr. LOWELL 1888, p. 267: «I have hinted that Herr Stahr's *Life of Lessing* is not precisely the kind of biography that would have been most pleasing to the man who could not conceive that an author should be satisfied with anything more than truth in praise, or anything else»; *ivi*, p. 272: «Of Mr. Evans's translation we can speak for the most part with high commendation. There are great difficulties in translating German prose; and whatever other good things Herr Stahr may have learned from Lessing, terseness and clearness are not among them. We have seldom seen a translation which read more easily, or was generally more faithful».

Cfr. POCHMANN 1957, p. 338: «It was in the sixties that Lessing came into his own. *Nathan*, *Minna*, and the famous essay *Laocoon* were newly translated, and the reviews carried several critical sketches, notably a long essay by Lowell (1867) and the translation by Edwin D. Mead on Eduard Zeller's essay 'Lessing as a Theologian' (1878). Adolph Stahr's two volume *Lessing. Sein Leben und seine Werke* was translated in 1866 by Professor E.P. Evans».

Cfr. SEEBA 2005b, p. 343: «Popular interest in Lessing's work began in 1866, when an American translation of Adolf Stahr's republican-inspired monograph of 1859 appeared; it was thoroughly reviewed by James Russell Lowell, Professor of Modern Languages at Harvard University».

1874

Traduzione dal tedesco di *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry* (*Laocoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlino 1766) a cura di Ellen Frothingham, Boston.

Cfr. *LITERARY* 1874: «We have reason to congratulate ourselves upon the careful and scholarly translation which Miss Ellen Frothingham has given us in the volume that has suggested these remarks, and to congratulate her on a well-earned addition to the reputation gained by her translation of the same author's *Nathan, the Wise* (Boston: Roberts Bros.)».

Cfr. *LITERARY NOTICES* 1874, p. 634: «Miss Frothingham's translation is scholarly and careful, and can not but add to the high reputation which she has already achieved as a translator».

Cfr. *REVIEW LAOCOON* 1874, p. 233: «Miss Frothingham's version seems to us excellent; it reads easily, and at the same time has much of the conciseness and point of the original».

1877

Gotthold Ephraim Lessing, *A Condensation of Lessing's Laocoon: an Essay on the Limits of Painting and Poetry. Prepared from the Original German*, a cura di C.W. Sever, Cambridge.

Cfr. MORGAN 1965, p. 330, sigla n. 3540: «A brief statement of Lessing's general contentions, cleverly done».

1877

James Sime, *Lessing* (I-II), Boston.

Cfr. *RECENT LITERATURE* 1878, p. 804: «The facts of Lessing's life are collected with great industry and accuracy; the quotations from his writings are well chosen and carefully selected; there are no omissions of important matters; the analyses of Lessing's writings are thorough and exact; but with all these good and indeed essential qualities, the lack of anything like charm is but too noticeable. It would be harsh to call the book dull, and it would not be precisely fair, because there is enough quoted from Lessing himself to redeem his biographer's commonplace; but there is a noticeable want of vivacity and interest in the six hundred and seventy-five pages that form the life. [...] In a word, any one who is anxious to know about Lessing cannot do better than to consult this new biography».

Cfr. HAZELTINE 1879, pp. 690-691: «Upon that considerable class of English readers who would fain know something about Lessing, and ponder at first hand his germinal suggestions, but who at the same time lack the leisure or the patience to learn German, Mr. Sime has conferred a veritable book. Of all the more admirable and fruitful achievements of his author he exhibits the substantive contents, the vital core of original and characteristic thought, in a condensed and denuded, but perspicuous and accurate form. The summaries, for instance, of the *Laokoon* and the *Hamburgische Dramaturgie* are particularly lucid and complete. [...] Mr. Sime has worked on the sound principle of allowing his subject to expound himself, and so far as possible in his own words».

Cfr. HAERTEL 1908, p. 39: «Several publications on Lessing appeared during this period and called forth the customary reviews. In connections with the Frothingham translation, Boston 1874, *Laocoon* was greeted as "one of the masterpieces of German criticism", and a standard by which art is even now be judged. Opinion on Sime's *Lessing*, Boston 1877, was divided. The *Atlantic Monthly* finds it not so good as the work of Lewes, while the *North American Review* commends it; Lessing is highly praised, while the English are condemned as "insular" because they refused to recognize its importance».

Le traduzioni britanniche del trattato (1826-1874)

Contrariamente alla dichiarazione di Maria Luisa Astaldi, secondo cui «poca eco destò il Lessing» in Inghilterra (ASTALDI 1955, p. 42), le opere dell'autore tedesco avevano sollevato un grande interesse, sebbene la sua fama non fosse paragonabile a quella di Friedrich Schiller (*ibidem*). Per quanto concerne il *Laocoonte*, Thomas de Quincey pare essere il primo ad aver provveduto a una sua traduzione, sebbene incompleta e assai libera (1826-1827). Sydney H. Kenwood, autore di uno studio datato (1914) ma tutt'oggi imprescindibile per ricostruire la fortuna del trattato nella cultura anglofona, confuta l'originaria notizia di Karl Goedeke secondo cui una prima versione britannica sarebbe apparsa nel 1767, ossia un anno dopo la stampa dell'edizione tedesca (KENWOOD 1914a, p. 210). Come John Louis Haney sostiene nel suo contributo *German Literature in England Before 1790*, l'errore di Goedeke si deve a un ingenuo equivoco: nel 1767, la «Monthly Review» aveva infatti recensito il trattato di Lessing presentandolo col titolo di *Laocoon, or a Treatise concerning the Limits which separate Painting and Poetry, &c.*, poi frainteso dallo studioso come la prima traduzione integrale dell'opera (HANEY 1902, p. 142). Il resoconto di Haney offre un utile termine di confronto per datare l'inizio della fortuna lessinghiana in Inghilterra, che egli colloca intorno al 1790 (*ibidem*); Kenwood tende invece ad anticipare la cronologia agli anni Settanta, come sembra dimostrare la datazione della traduzione

delle *Favole* (1773) (KENWOOD 1914a, p. 197).

Alla traduzione libera proposta da de Quincey, pubblicata in due parti sul «Blackwood's Magazine», segue la prima edizione integrale del testo curata da William Ross (1836), assai celebrata sia da George Henry Lewes sia dalle recensioni americane. La versione di Edward Calvert Beasley, stampata nel 1853, sembra invece non eguagliare in eleganza e cura filologica quella del suo predecessore. Del resto, le due edizioni sono difficilmente paragonabili: se la prima, quella di Ross, sposa una prospettiva obiettiva e neutrale, la seconda, al contrario, dichiara la propria parzialità ossia le intenzioni di riproporre il trattato come argine al dilagare dell'estetica preraffaellita, supportata dalla critica di John Ruskin. Gli intenti e lo spirito di polemica che stanno alla base dell'edizione del 1853 hanno forse compromesso una sua più larga diffusione, specialmente in America.

Nel 1874, ben due traduzioni del *Laocoonte* vedono la luce nei capi opposti del mondo anglofono: l'edizione di Boston di Ellen Frothingham e quella londinese di Sir Robert Phillimore vengono stampate nel medesimo anno, una coincidenza che incoraggia a credere nell'esistenza di una forte competizione tra i due paesi nel campo delle traduzioni.

1826

Thomas de Quincey, *Gallery of the German Prose Classics. By the English Opium-Eater. Lessing's Laocoon, No. I*, «Blackwood's Magazine», 121, pp. 9-24.

1827

Thomas de Quincey, *Gallery of the German Prose Classics. By the English Opium-Eater. Lessing's Laocoon, No. II*, «Blackwood's Magazine», 119, pp. 728-744.

1836

Prima traduzione integrale del *Laokoon* a cura di William Ross, Londra.

1853

Seconda traduzione integrale del *Laokoon* a cura di Edward Calvert Beasley, Londra.

1874

Terza traduzione integrale del *Laokoon* a cura di Sir Robert Phillimore, Londra.

La fortuna del Laocoonte nella cultura americana tra inizio e metà Novecento

Nell'arco di un solo biennio (1909-1910), tre contributi intorno al *Laocoonte* di Lessing sono pubblicati da due studiosi afferenti a due distinti dipartimenti di Harvard College: il primo, William Guild Howard, a quello di Germanistica, il secondo, Irving Babbitt, a quello di Lingue romanze. I rispettivi approcci al trattato si rivelano opposti: se il secondo, col suo *The New Laocoon. An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), intende aggiornare il pensiero di Lessing e adeguarlo a un moderno discorso sulle arti, il primo (1909-1910), al contrario, propende per un'analisi filologica del testo originale e per una sua rigorosa contestualizzazione storica, in quanto convinto che la comprensione approfondita del processo storico e critico nella sua interezza rappresenti la *conditio sine qua non* per cogliere la spinta rivoluzionaria del *Laocoonte*, «a polemical document of almost unexampled timeliness» (HOWARD 1909, p. 41).

Nell'arco di meno di un decennio, la stagione culturale seguente vede la pubblicazione di tre saggi d'indagine, di cui due segnano l'inizio di un discorso più moderno intorno al *Laocoonte*. Il celebre contributo di Rensselaer W. Lee (1940), omonimo del precedente howardiano, *Ut Pictura Poesis*, mantiene reminiscenze del trattato di Babbitt e resta fedele a una impostazione di

pensiero di derivazione neumanista. I secondi due invece spingono il *Laocoonte* verso confini ancora inesplorati e tentano di riconvertire il trattato in una chiave estetica d'avanguardia: il primo, Clement Greenberg (1940), recupera i parametri lessinghiani coniugandoli con le nuove istanze della pittura astrattista e segna così l'inizio della futura retorica modernista; il secondo, Nicolas Calas (1948), anziché perpetuare gli schemi del *Laocoonte* in merito alla corretta separazione tra le arti visive e quelle verbali, si interessa al trattato per l'implicita volontà lessinghiana di rinnovare il discorso sulle arti e, in modo particolare, ammira la libertà espressiva dell'antico gruppo scultoreo, ove l'esternazione del dolore è interpretata come manifestazione dell'emancipazione dai vincoli della morale.

1909

William Guild Howard, *Ut Pictura Poesis*, «Publications of the Modern Language Association», 1, pp. 40-123.

1910

Irving Babbitt, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston-New York.

1910

William Guild Howard, *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe*, New York.

1940

Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*, «Partisan Review», 4, pp. 290-310.

1940

Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», 4, pp. 197-269.

1948

Nicolas Calas, *The Laocoon: An Approach to Art Criticism*, «College Art Journal», 4, pp. 268-277.

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN 1958

J.S. ACKERMAN, *On American Scholarship in the Arts*, «College Art Journal», 4, 1958, pp. 357-362.

ACKERMAN–CARPENTER 1963

J.S. ACKERMAN, R. CARPENTER, *Art and Archaeology, Art History in America*, Englewood Cliffs 1963.

ANDREWS 1977

D.F. ANDREWS, *“The American Whig Review”, 1845-1852: Its History and Literary Contents*, tesi di Dottorato, University of Tennessee, A.A. 1977.

ASTALDI 1955

M.L. ASTALDI, *Influenze tedesche sulla letteratura inglese del primo 800. Con particolare riferimento all'opera di Carlyle*, Milano 1955.

BABBITT 1910

I. BABBITT, *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston-New York 1910.

BOCH 1997

J. BOCH, *L'esthétique du comte de Caylus : un nouveau classicisme expressif*, «Littératures», 36, 1997, pp. 49-69.

BROADDUS 1994

D. BROADDUS, *Authoring Elitism: Francis Hutcheson and Hugh Blair in Scotland and America*, «Rhetoric Society Quarterly», 3-4, 1994, pp. 39-52.

BROWN 1976

R.D. BROWN, *Modernization. The Transformation of American Life 1600-1865*, New York 1976.

BURKE/SERTOLI–MIGLIETTA 1987

E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. SERTOLI, G. MIGLIETTA, Palermo 1987 (edizione originale: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londra 1757).

BURNS 1996

S. BURNS, *Inventing the Modern Artist. Art & Culture in Gilded Age America*, New Haven 1996.

CARPITA 2014

V. CARPITA, *Caylus e la pittura antica: tra teoria estetica e didattica artistica*, «Studi di Memofonte», 12, 2014, pp. 255-274.

CARR 2002

S.L. CARR, *The Circulation of Blair's Lectures*, «Rhetoric Society Quarterly», 4, 2002, pp. 75-104.

CASTERAS 1990

S.P. CASTERAS, *English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century*, Londra-Toronto 1990.

COGSWELL 1840

J.G. COGSWELL, *Lessing's Character and Writings*, «The New York Review», 12, 1840, pp. 323-368.

CRAVEN 1968

W. CRAVEN, *Sculpture in America*, New York 1968.

CURTI 1959

M. CURTI, *Storia della cultura e della società americana*, a cura di F. Mei, Venezia 1959 (edizione originale: *The Growth of American Thought*, New York-Londra 1943).

DICKASON 1953

D.H. DICKASON, *The Daring Young Men. The Story of the American Pre-Raphaelites*, Bloomington 1953.

DICTIONARY OF LITERARY BIOGRAPHY 1978

Dictionary of Literary Biography, I. *The American Renaissance in New England*, a cura di J. Myerson, Detroit 1978.

DÖNIKE 2005

M. DÖNIKE, *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796-1806*, Berlino 2005.

DURAND 1856

J. DURAND, *Lessing*, «The Crayon», 11, 1856, pp. 325-330.

FANSHAW 1827

D. FANSHAW, *Review. The Exhibition of the National Academy of Design, 1827*, «The United States Review and Literary Gazette», 2-4, 1827, pp. 241-263.

FARRELL-NOONE 1993

J.M. FARRELL, J.M. NOONE, *Rhetoric, Eloquence, and Oratory in Eighteenth-Century American Periodicals: An Annotated Bibliography*, «Rhetoric Society Quarterly», 2, 1993, pp. 72-80.

FERBER 2008

L.S. FERBER, *An American Pre-Raphaelite in New York: William Trost Richards*, «Archives of American Art Journal», 1-2, 2008, pp. 4-15.

FERGUSON 1992

F. FERGUSON, *Solitude and the Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York-Londra 1992.

FICK 2010

M. FICK, *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stoccarda-Weimar 2010 (prima edizione: Stoccarda-Weimar 2000).

FUMAROLI 2018

M. FUMAROLI, *The Republic of Letters*, New Haven-Londra 2018 (edizione originale: *La République des Lettres*, Parigi 2015).

GERDTS 1969

W.H. GERDTS, *The Influence of Ruskin and Pre-Raphaelitism on American Still-Life Painting*, «The American Art Journal», 2, 1969, pp. 80-97.

GERDTS 1977

W.H. GERDTS, *Henry Inman: Genre Painter*, «The American Art Journal», 1, 1977, pp. 26-48.

GERDTS 1985

W.H. GERDTS, *American Landscape Painting: Critical Judgments, 1730-1845*, «The American Art Journal», 1, 1985, pp. 28-59.

GHIA 2008

G. GHIA, *Nota biografica*, in LESSING/GHIA 2008, pp. 47-52.

GILMORE 1985

M.T. GILMORE, *American Romanticism and the Marketplace*, Chicago 1985.

GOODNIGHT 1907

S.H. GOODNIGHT, *German Literature in American Magazines Prior to 1846*, Madison 1907.

GORDON KANTOR 1993

S. GORDON KANTOR, *The Beginning of Art History at Harvard and the 'Fogg Method'*, in *THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993, pp. 161-174.

GREENBERG 1940

C. GREENBERG, *Towards a Newer Laocoon*, «Partisan Review», 4, 1940, pp. 290-310.

HAERTEL 1908

M.H. HAERTEL, *German Literature in American Magazines 1846 to 1880*, Madison 1908.

HALLIGAN 2000

E.J. HALLIGAN, *Art Criticism in America Before The Crayon: Perceptions of Landscape Painting, 1825-1855*, tesi di Dottorato, University of Delaware, A.A. 2000.

HANEY 1902

J.L. HANEY, *German Literature in England Before 1790*, «Americana Germanica», 2, 1902, pp. 130-154.

HARRIS 1982

N. HARRIS, *The Artist in American Society. The Formative Years 1790-1860*, Chicago-Londra 1982.

HAZELTINE 1879

M.W. HAZELTINE, *Current Literature*, «The North American Review», 271, 1879, pp. 681-694.

HEDGE 1848

F.H. HEDGE, *Prose Writers of Germany*, Philadelphia 1848.

HEINSOHN 1973

W.E. HEINSOHN, *The Reception of German Literature in America as Exemplified by the New York Times. Part I: 1870-1918*, tesi di Dottorato, New York University, A.A. 1973.

HEWETT-THAYER 1958

H.W. HEWETT-THAYER, *American Literature As Viewed In Germany, 1818-1861*, Chapel Hill 1958.

HOWARD 1909

W.G. HOWARD, *Ut Pictura Poesis*, «Publications of the Modern Language Association», 1, 1909, pp. 40-123.

HOWARD 1910

W.G. HOWARD, *Laokoon: Lessing, Herder, Goethe*, New York 1910.

KENWOOD 1914a

S.H. KENWOOD, *Lessing in England*, «The Modern Language Review», 2, 1914, pp. 197-212.

KENWOOD 1914b

S.H. KENWOOD, *Lessing in England. II. The Influence of Lessing in England*, «The Modern Language Review», 3, 1914, pp. 344-358.

LAOCOON 1823

Laocoon, «The New York Mirror and Ladies' Literary Gazette», 4, 1823, pp. 29-30.

LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE 2014

La storia delle storie dell'arte, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014.

LAWALL 1977

D.B. LAWALL, *Asber Brown Durand. His Art and Art Theory in Relation to His Times*, New York-Londra 1977.

LEARS 1994

T.J.J. LEARS, *No Place of Grace. Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*, Chicago 1994 (prima edizione: New York 1981).

LEE 1940

R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», 4, 1940, pp. 197-269.

LEE 2011

R.W. LEE, *Ut Pictura Poesis. La teoria umanistica della pittura*, Milano 2011 (edizione originale: *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967).

LEJA 2011

M. LEJA, *Fortified Images for the Masses*, «Art Journal», 4, 2011, pp. 60-83.

LEPLER 2013

J.M. LEPLER, *The Many Panics of 1837. People, Politics, and the Creation of a Transatlantic Financial Crisis*, New York 2013.

LESSING/BLÜMNER 1880

G.E. LESSING, *Lessings Laokoon, zweite verbesserte und vermehrte Auflage*, a cura di H. BLÜMNER, Berlino 1880 (edizione originale: *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlino 1766).

LESSING/COMETA 1991

G.E. LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. COMETA, Palermo 1991.

LESSING/GHIA 2008

G.E. LESSING, *Laocoonte*, in *Opere filosofiche*, a cura di G. GHIA, Torino 2008, pp. 133-308.

LIEDER 1911

F.W.C. LIEDER, *Goethe in England and America*, «The Journal of English and Germanic Philology», 4, 1911, pp. 535-556.

LITERARY 1874

Literary, «Appleton's Journal», 264, 1874, p. 475.

LITERARY NOTICES 1874

Literary Notices, «The Eclectic Magazine of Foreign Literature, Science, and Art», 5, 1874, pp. 633-634.

LITERATURE 1874

Literature, «The Aldine», 5, 1874, p. 107.

LOWELL 1888

J.R. LOWELL, *The English Poets. Lessing, Rousseau: Essays by James Russell Lowell, With "An Apology for a Preface"*, Londra 1888.

MARINO 1975

L. MARINO, *I maestri della Germania. Göttingen 1770-1820*, Torino 1975.

MAYER 1848

B. MAYER, *Commerce, Literature and Art. A Discourse*, Baltimore 1848.

MCCOUBREY 1965

J.W. MCCOUBREY, *American Art 1700-1960. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1965.

MCINNIS 1996

M.D. MCINNIS, *The Politics of Taste: Classicism in Charleston, South Carolina, 1815-1840*, tesi di Dottorato, Yale University, A.A. 1996.

MEYER 2011

S.A. MEYER, *Gli storici dell'arte in lingua tedesca e l'emigrazione dopo il 1933*, in *Testimonianze della cultura ebraica: ricerca, valorizzazione, digitale. Il progetto Judaica Europea*, Macerata 2011, pp. 205-223.

MEYER 2014

S.A. MEYER, *Epoche, nazioni, stili (1815-1873)*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 180-238.

MILLER 1967

L.B. MILLER, *Paintings, Sculpture, and the National Character, 1815-1860*, «The Journal of American History», 4, 1967, pp. 696-707.

MORGAN 1922

B.Q. MORGAN, *A Bibliography of German Literature in English Translation*, Madison 1922.

MORGAN 1932

B.Q. MORGAN, *On Translations of Goethe's Works*, «Monatshefte für Deutschen Unterricht», 3-4, 1932, pp. 103-106.

MORGAN 1965

B.Q. MORGAN, *A Critical Bibliography of German Literature in English Translation, 1481-1927. Supplement Embracing the Years 1928-1955*, New York-Londra 1965.

MOTT 1962

F.L. MOTT, *American Journalism. A History: 1690-1960*, New York 1962.

MOTT 1966-1967

F.L. MOTT, *A History of American Magazines*, I-III, Cambridge 1966-1967.

MULQUEEN 1969

J.E. MULQUEEN, *Conservatism and Criticism: The Literary Standards of American Whigs, 1845-1852*, «American Literature», 3, 1969, pp. 355-372.

NOVAK O'DOHERTY 1969

B. NOVAK O'DOHERTY, *Some American Words: Basic Aesthetic Guidelines, 1825-1870*, «The American Art Journal», 1, 1969, pp. 78-91.

NOVAK 1974

B. NOVAK, *American Painting of the Nineteenth Century. Realism, Idealism, and the American Experience*, New York-Londra 1974.

NOVAK 1980

B. NOVAK, *Nature and Culture. American Landscape and Painting 1825-1875*, Londra 1980.

NYE 1943

R.B. NYE, *George Bancroft, Early Critic of German Literature*, «Modern Language Notes», 2, 1943, pp. 128-130.

ORAVEC 1986

C. ORAVEC, *The Democratic Critics: An Alternative American Rhetorical Tradition of the Nineteenth Century*, «Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric», 4, 1986, pp. 395-421.

PANOFSKY 1962

E. PANOFSKY, *Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato*, in *Il significato delle arti visive*, Torino 1962, pp. 303-329 (edizione originale: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York 1955).

PARKER 1841

T. PARKER, *German Literature*, «The Dial», 3, 1841, pp. 315-339.

POCHMANN 1957

H.A. POCHMANN, *German Culture in America. Philosophical and Literary Influences 1600-1900*, Madison 1957.

PRITCHARD 1963

J.P. PRITCHARD, *Literary Wise Men of Gotham. Criticism in New York, 1815-1860*, Baton Rouge 1963.

RAYMOND 1894

G.L. RAYMOND, *Art in Theory. An Introduction to the Study of Comparative Aesthetics*, New York 1894.

RECENT LITERATURE 1878

Recent Literature, «The Atlantic Monthly», 248, 1878, pp. 803-804.

REVIEW LAOCOON 1874

Review Laocoon. An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art, By Gotthold Ephraim Lessing, Translated by Ellen Frothingham, «The North American Review», 244, 1874, pp. 230-233.

RICHTER SHERMAN 1993

C. RICHTER SHERMAN, *The Departments of Art, Wellesley College, and the History of Art and Classical Archaeology, Bryn Mawr College, 1875-1914*, in *THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993, pp. 151-159.

RIVAL SISTERS 2014

Rival Sisters, Art and Music at the Birth of Modernism, 1815-1915, a cura di J.H. Rubin, O. Mattis, Farnham-Burlington 2014.

ROBERTSON 2017

R. ROBERTSON, *Suffering in Art: Laocoon Between Lessing and Goethe*, in *Rethinking Lessing's Laocoon. Antiquity, Enlightenment, and the 'Limits' of Painting and Poetry*, a cura di A. Lifschitz, M. Squire, Oxford 2017, pp. 257-277.

ROSE 1981

A.C. ROSE, *Transcendentalism as a Social Movement, 1830-1850*, New Haven 1981.

ROSSI PINELLI 1996

O. ROSSI PINELLI, *Arte di frontiera. Pittura e identità nazionale nell'Ottocento nord-americano*, Roma 1996.

ROSSI PINELLI 2014

O. ROSSI PINELLI, *Diaspore e rinascite intorno al 1945*, in *LA STORIA DELLE STORIE DELL'ARTE* 2014, pp. 398-451.

ROWLAND 2000

H. ROWLAND, *Lessing in American Magazines of the Nineteenth Century*, «Lessing Yearbook», 32, 2000, pp. 269-281.

ROWLAND 2007

H. ROWLAND, *Laocoon, Nathan the Wise, and the Contexts of Their Critical Reception in Nineteenth-Century American Reviews*, in *Practicing Progress. The Promise and Limitations of Enlightenment*, a cura di R.É. Schade, D. Sevin, Amsterdam-New York 2007, pp. 153-172.

RUTLEDGE 1949

A.W. RUTLEDGE, *Artists in the Life of Charleston. Through Colony and State from Restoration to Reconstruction*, «Transactions of the American Philosophical Society», 2, 1949, pp. 101-250.

SCHADE 1980

R.É. SCHADE, *'Lessing ist ein Mann, auch, für Amerika'. Zur Lessing-Rezeption in den Vereinigten Staaten*, in *Lessing-Konferenz*, atti del convegno (Halle 15-18 maggio 1979), a cura di H.G. Werner, Halle 1980, pp. 508-516.

SCIOLLA 2006

G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 2006 (prima edizione: Torino 1995).

SCOTT 1984

P. SCOTT, *From Rhetoric to English: Nineteenth Century English Teaching at South Carolina College*, «The South Carolina Historical Magazine», 3, 1984, pp. 233-243.

SEEBA 2005a

H.C. SEEBA, *Cultural History: An American Refuge for a German Idea*, in *German Culture in Nineteenth-Century America. Reception, Adaptation, Transformation*, a cura di L. Tatlock, M. Erlin, Rochester 2005, pp. 3-20.

SEEBA 2005b

H.C. SEEBA, *Modern Criticism in Historical Context: 200 Years of Lessing Reception*, in *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*, a cura di B. Fischer, T.C. Fox, New York 2005, pp. 327-350.

SIME 1877

J. SIME, *Lessing*, I-II, Boston 1877.

SIMON 1990

J. SIMON, *"The Crayon" 1855-1861: The Voice of Nature in Criticism, Poetry, and the Fine Arts*, I-II, tesi di Dottorato, University of Michigan, A.A. 1990.

SMITH 2016

M.S. SMITH, *The Artistic Commitment of Kenyon Cox: An American Neoclassical Artist*, «E-Rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone», 2, 2016 (<http://journals.openedition.org/erea/5164> <30 luglio 2020>).

SORIA 1960

R. SORIA, *Washington Allston's Lectures on Art: The First American Art Treatise*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 3, 1960, pp. 329-344.

SPINOZZI-BIZZOTTO 2012

L. SPINOZZI, E. BIZZOTTO, *The Germ. Origins and Progenies of Pre-Raphaelite Interart Aesthetics*, Oxford 2012.

SPULER 1982

R. SPULER, "Germanistik" in America: *The Reception of German Classicism, 1870-1905*, Stoccarda 1982.

STAITI 1978

P. STAITI, *Samuel F.B. Morse in Charleston 1818-1821*, «The South Carolina Historical Magazine», 2, 1978, pp. 87-112.

STANKIEWICZ 1984

M.A. STANKIEWICZ, "The Eye Is a Nobler Organ": *Ruskin and American Art Education*, «Journal of Aesthetic Education», 2, 1984, pp. 51-64.

STEIN 1967

R.B. STEIN, *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900*, Cambridge 1967.

STEIN 1975

R.L. STEIN, *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts As Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge-Londra 1975.

STORR 1992

A.V.F. STORR, *Ut Pictura Rhetorica: The Oratory of the Visual Arts in the Early Republic and the Formation of American Cultural Values, 1790-1840*, I-II, tesi di Dottorato, University of Delaware, A.A. 1992.

TAYLOR 1968

G.R. TAYLOR, *The Transportation Revolution 1815-1860*, New York 1968 (prima edizione: New York 1951).

TEBBEL 1972

J.W. TEBBEL, *A History of Book Publishing in the United States*, I. *The Creation of an Industry 1630-1865*, New York 1972.

THE CRAYON 1993

The Crayon and the American Landscape, catalogo della mostra, a cura di M. Grzesiak, Montclair 1993.

THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES 1993

The Early Years of Art History in the United States. Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars, a cura di C.H. Smyth, P.M. Lukehart, Princeton 1993.

THE HUDSON RIVER SCHOOL 1945

The Hudson River School and the Early American Landscape Tradition, catalogo della mostra, a cura di F.A. Sweet, Chicago 1945.

THE NEW PATH 1985

The New Path. Ruskin and the American Pre-Raphaelites, catalogo della mostra, a cura di L.S. Ferber, W.H. Gerds, New York 1985.

TOLZMANN 1977

D.H. TOLZMANN, *German-American Literature*, Metuchen-Londra 1977.

TOWNSEND 1953

F.G. TOWNSEND, *The American Estimate of Ruskin, 1847-1860*, «Philological Quarterly», 4, 1953, pp. 69-82.

VAN ZANTEN 1993

D. VAN ZANTEN, *Formulating Art History at Princeton and the 'Humanistic Laboratory'*, in *THE EARLY YEARS OF ART HISTORY IN THE UNITED STATES* 1993, pp. 175-182.

WAGNER 1988

V.L. WAGNER, *John Ruskin and Artistical Geology in America*, «Winterthur Portfolio», 2-3, 1988, pp. 151-167.

WHELPLEY 1851

J.D. WHELPLEY, *Lessing's Laocoön. The Secret of Classic Composition in Poetry, Painting, and Statuary*, «The American Whig Review», 37, 1851, pp. 17-26.

WILSON 1979

R.G. WILSON, *The Great Civilization*, in *The American Renaissance 1876-1917*, catalogo della mostra, a cura di R.G. Wilson, D.H. Pilgrim, R.N. Murray, New York 1979, pp. 11-71.

Fonti archivistiche

COGDELL 1816-1829

J.S. COGDELL, *Notebook*, 1816-1829, South Carolina Historical Society di Charleston.

ABSTRACT

Lungo il corso del XIX secolo in Nord America, specialmente nell'area del New England, si assiste a un interesse sempre crescente per il pensiero tedesco: presto trasformatasi in una moda letteraria, questa stagione culturale ha favorito la conoscenza delle opere dei maggiori autori attraverso la pubblicazione di traduzioni e di recensioni.

Il *Laocoonte ovvero dei confini della pittura e della poesia* di Gotthold Ephraim Lessing è tra i testi che hanno goduto di maggiore fortuna oltreoceano: verso la metà del secolo, la conoscenza del trattato ha ravvivato il dibattito americano sul rapporto tra le discipline visive e quelle verbali, indirizzando così la cultura del paese verso un percorso di maggiore e più matura consapevolezza critico-artistica. Attraverso la selezione e lo studio di documenti compresi tra il 1840 e il 1874, il contributo si propone di comprendere il ruolo e il valore della ricezione del *Laocoonte* in Nord America, ricostruendo le modalità di lettura, di volgarizzazione e poi di canonizzazione dei principali snodi critici dell'opera. A cavallo tra la prima e la seconda metà del secolo, le chiavi di lettura del trattato si snodano e modificano, combinandosi con altre problematiche, quale il ruolo sociale dell'artista e il rapporto tra testo e immagine.

An increasing interest in German culture took shape in North America, especially in New England, during the XIXth century: it represented a significant cultural phenomenon that led to a new and collective demand for English translations and reviews of the most popular works by German authors.

Over the years, Gotthold Ephraim Lessing's *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry* attracted the critics' attention becoming one of the most requested texts by the American audience: its translations enriched the American debate about the relationship between visual and verbal arts, turning the treatise into a vehicle for the increase of aesthetic knowledge. As the research points out, the different interpretations of the *Laocoon's* statements were radically conditioned by a complex net of pre-existing values and utilities. Through the analysis of selected documents, dated between 1840 and 1874, the present article aims at a better comprehension of the critical reception of Lessing's work in North America over the century.

UNA RIVISTA ATTRAVERSO IL NOVECENTO

Lo studio di «Rivista d'Arte», nella sua secolare durata, tra continuità e discontinuità, permette di leggere in controtelaio la storia dei periodici di arti figurative italiani del Novecento. Nelle sue quattro serie novecentesche (la quinta si data al 2011), infatti, questa rivista segue e riflette gli andamenti della critica d'arte italiana, ma allo stesso tempo conserva tratti distintivi che la connotano sin dall'esordio: dagli inizi come «Miscellanea d'Arte» ai primi del Novecento, alla ripresa della seconda serie nel 1929, nel cuore del Ventennio durante una stagione di una fioritura di riviste specialistiche in Italia, alla nuova serie avviata tra enormi difficoltà e alte speranze all'indomani della Seconda guerra mondiale, sino a quella intrapresa nel 1984 dal solo Ugo Procacci in qualità di direttore¹. In effetti, la vita di «Rivista d'Arte» a partire dai primi anni Venti si intreccia alla biografia di quest'ultimo, e da ciò deriva ulteriore conferma della tendenza di molti degli storici dell'arte del Novecento a riservarsi uno spazio di pubblicazione privilegiato, si potrebbe dire di riferimento, un bacino in cui raccogliere la loro bibliografia principale, a cui poi si associano più o meno frequenti deviazioni verso altre testate. Un luogo che perimetra anche un metodo di lavoro, in cui trovano spazio le pubblicazioni di allievi, studiosi ancora giovani o che condividono principi comuni.

«Rivista d'Arte» di fatto è il periodico che identifica il percorso di Procacci nella ricerca storico-artistica, dalla formazione sino all'ultimo periodo di attività: sebbene i suoi contributi abbiano conosciuto ulteriori e prestigiose sedi di pubblicazione, dal «Burlington Magazine» a «Commentari» sino ad «Antichità Viva», e sebbene nel suo caso non si tratti di quel processo di simbiosi tra uno storico dell'arte e un periodico – caso del resto non infrequente in Italia (basti pensare a «Paragone» o a «Storia dell'Arte») – «Rivista d'Arte» rappresenta un elemento qualificante della sua biografia intellettuale. Da giovanissimo segretario di redazione, all'esordio della seconda serie nel 1929, Procacci divenne direttore insieme a Giuseppe Fiocco, Antonio Minto, Giovanni Poggi e Mario Salmi nella terza serie avviata nel 1950, per poi assumere il ruolo di direttore unico, come ricordato, nel 1984; un percorso che ricalca in parte quello che, all'interno della stessa rivista aveva fatto Poggi, prima studioso e collaboratore, poi «redattore responsabile» (1905), quindi «direttore responsabile» (1909) nonché vera anima del periodico sino alla terza serie². Ma è un percorso, specie considerando il nuovo riavvio della serie nel 1984, che, se da un lato attesta le frequenti difficoltà dei periodici di mantenere regolarità nelle pubblicazioni, dimostra altresì la convinzione dell'utilità di «Rivista d'Arte» all'interno della cultura italiana, della sua specificità rispetto alle altre riviste, almeno di settore. Il sodalizio tra gli studiosi che avevano retto la rivista sin dal suo esordio e Procacci, che li riconosceva come maestri, insieme all'impegno dell'editore Olschki, sono fattori qualificanti: proprio la necessità di «onorare la memoria dei miei maestri» è stato uno degli stimoli che Procacci ha posto a fondamento dello sforzo di richiamare la rivista per l'ultima serie novecentesca³.

Quando, siamo nel 1929, Giovanni Poggi riprese in mano «Rivista d'Arte» – la cui prima serie si era conclusa nel 1918 –, nella redazione figuravano Giuseppe Fiocco, Mario Salmi, Peleo Bacci, cioè a dire quegli autori che avevano contribuito in modo sostanziale alla prima serie del periodico e che incarnavano una precisa modalità di fare storia dell'arte. Siamo lontani sia dal «Dedalo» ogettiano, sia, più marcatamente, dalle sperimentazioni di «Vita Artistica» e «Pinacotheca»; allo stesso modo siamo lontani dalle innovazioni nei metodi di fare

¹ La storia, i protagonisti e le vicende della rivista sono descritti in HAINES 2006. Sugli esordi della stessa si vedano GALASSI 2014 e 2016. Si veda anche la concisa ma pregnante nota del consiglio di redazione della sua nuova, quinta serie: EDITORIALE 2011.

² PROCACCI 1984a; L'ARCHIVIO DI GIOVANNI POGGI 2011.

³ PROCACCI 1984a.

storia dell'arte introdotte dalla filosofia crociana che di lì a poco vedranno una declinazione precisa ne «La Critica d'Arte» di Ragghianti e Bianchi Bandinelli; siamo invece maggiormente in linea col solido tronco della tradizione venturiana dell'«Archivio Storico dell'Arte» poi trasformato ne «L'Arte», dalle cui colonne erano passati la maggioranza degli storici dell'arte italiani. Nei primi decenni del Novecento, ma in particolare proprio col terzo e quarto decennio del secolo, si assiste a un passaggio importante nella storia delle riviste italiane, che coinvolge anche la stessa «Rivista d'Arte»: non è un caso che proprio nel 1929, a ben undici anni dalla cessazione della prima serie, questa riprenda il suo percorso, col medesimo titolo e con i medesimi intenti. È tra secondo e terzo decennio del Novecento, infatti, che si assiste in Italia a un profondo rinnovamento della ricerca storico-artistica alle cui sollecitazioni rispondono le fioriture delle pubblicazioni specialistiche. Al rapporto occhio-documento che aveva sorretto i metodi della scuola venturiana, si associa l'onda della filosofia crociana, che trascina con sé le riflessioni sul formalismo, specialmente d'ambito viennese, recepita in maniera diversificata dagli storici dell'arte più attenti, da Longhi a Bianchi Bandinelli. Il portato innovativo di riviste come «La Critica d'Arte», progettata nel 1934 e avviata nel 1935, risalta meglio anche in via comparativa rispetto ai progetti editoriali tradizionali, quelli di lunga durata che avevano segnato il passaggio tra Ottocento e Novecento: «Rassegna d'Arte» di Malaguzzi Valeri, l'istituzionale «Bollettino d'Arte», il «Dedalo» ojetiano, una rivista come «Emporium», di più ampia divulgazione, e persino «L'Arte» di Venturi, 'primogenita' nello specifico settore delle arti visive⁴. È, come denuncia tale semplice e lacunosa lista, una fibrillazione che segue il rafforzamento della storia dell'arte quale disciplina universitaria e settore di ricerca capace, a queste altezze cronologiche, di rafforzare la propria strumentazione scientifica in modo da rispondere all'apertura di molteplici direzioni di ricerca. Il 14 gennaio del 1920, cioè a dire nel pieno di questa stagione, Pietro Toesca scriveva a Bernard Berenson della sua intenzione di far rinascere, seppure con altra veste, «Rassegna d'Arte»:

e mi rallegro che ci rimanga una rivista che non sia popolare, come saranno quelle di Ojetti e di Ricci, o scolastica, come quella di Venturi. Ma perché non far rinascere la «Rassegna» qui a Firenze? Ne ho parlato anche col nostro De Nicola; e sarei lietissimo di poter collaborare a un periodico in cui la scelta degli articoli fosse *infinitamente* più severa che nella passata «Rassegna», e si potesse essere sicuri di avere sempre vicini dei compagni di lavoro. Per contrastare meglio con le altre nuove riviste, il periodico potrebbe avere per titolo: «Studi d'Arte»; e dovrebbe essere diretto, insieme col Cagnola, da un comitato di amici il meno numeroso possibile.

E, mentre il successivo 4 febbraio tornava sul progetto della rivista, già sottoposto agli editori Zanichelli e Le Monnier, il 2 marzo chiosava:

Intanto, e purtroppo, qui pullulano i nuovi periodici d'arte. Ne annunzia uno appunto il dott. Malaguzzi Valeri, e pubblicato precisamente dall'editore di Bologna [Zanichelli] al quale ci eravamo rivolti noi!⁵

La seconda serie di «Rivista d'Arte» possiede una sua ben riconoscibile fisionomia all'interno di tale vivace e ricco contesto. È una rivista che poggia su un convinto radicamento

⁴ Per un inquadramento generale delle riviste italiane tra Ottocento e Novecento si vedano LANGELLA 1982; *IL SECOLO DEI MANIFESTI* 2006, in particolare l'introduzione di Giuseppe Langella alle pp. XI-XXXI; *RIVISTE D'ARTE FRA OTTOCENTO ED ETÀ CONTEMPORANEA* 2003; *PERCORSI DI CRITICA* 2007; SCIOLLA 2013. Sulle riviste ojetiane, si rimanda a DE LORENZI 2004; sulla vicenda di «Emporium» si vedano *EMPORIUM* 2009; *EMPORIUM II* 2014.

⁵ The Berenson Archive, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze, Carteggio generale, *Pietro Toesca, sub data*. Sul ruolo di Malaguzzi Valeri si veda *FRANCESCO MALAGUZZI VALERI* 2013.

territoriale, che costituisce non una limitazione bensì un tratto identitario. Pubblicata a Firenze, la rivista restava fiorentinocentrica – o comunque toscanicentrica – soprattutto per gli argomenti trattati; se si eccettuano alcuni articoli di affondo extraregionale, la maggioranza dei contributi rispecchia l'incardinamento professionale, almeno iniziale, del direttore Poggi – allora direttore delle Gallerie fiorentine –, di Mario Salmi, che proprio nel 1929 era succeduto, alla cattedra universitaria fiorentina, a Giuseppe Fiocco, il quale a sua volta, in quello stesso anno, aveva lasciato l'Università di Firenze per quella di Padova, ma il cui percorso sarebbe rimasto biforcuto tra Veneto e Toscana⁶. Sono questi stessi interessi di studio, più che il metodo di lavoro, a segnare la scelta dei collaboratori, garantendo così una coerenza e una continuità a una rivista che nella prima serie aveva ospitato autori come Aby Warburg e Bernard Berenson, mentre nella seconda Bernhard Degenhart e Millard Meiss, per citarne solo alcuni⁷. Anche perché, a considerare la distribuzione degli autori tra le riviste intese nel loro complesso, non è difficile notare come ci sia una continua osmosi: gli stessi Fiocco e Salmi, per esempio, avevano pubblicato su «Dedalo» nel 1933 (Fiocco era stato anche segretario della rivista dal 1926 al 1928) e Poggi ne era stato un collaboratore sin dagli esordi nel 1920; riviste innovatrici come «La Critica d'Arte» non ebbero difficoltà ad accettare gli scritti di Fiocco o Adolfo Venturi, storici dell'arte ampiamente affermati che contribuivano a rafforzare e accrescere la loro struttura e visibilità, ma che certo non potevano dirsi vicini alle nuove prospettive di lavoro che iniziavano a maturare in ambito storico-artistico, mentore soprattutto Roberto Longhi⁸.

Ugo Procacci, laureatosi nel 1927 con Giuseppe Fiocco a Firenze, era rimasto a ricoprire il ruolo di assistente presso quella università: ed è senz'altro attraverso l'asse Fiocco-Salmi, altro docente di riferimento per Procacci, che quest'ultimo venne chiamato a svolgere le mansioni di segretario di redazione della rivista⁹. Con questa netta differenza generazionale e di posizione accademica, Procacci faceva il suo ingresso nel complesso meccanismo di un comitato di redazione in cui dovette sentirsi subito a proprio agio dato che vi ritrovava i suoi maestri insieme a Giovanni Poggi, divenuto nel frattempo suo riferimento per il lavoro sul campo, poiché dalla fine degli anni Venti Procacci aveva iniziato a collaborare con la Soprintendenza di Firenze, divenendo il braccio destro dello stesso Poggi¹⁰. Se si considera la formazione e l'esordio di studioso di Procacci, la sua attività in «Rivista d'Arte», sia come redattore sia come autore, appare assolutamente organica, direi quasi naturale. È come se questo impegno fosse stato un esito scontato nella prima formazione di uno studioso che mutuava dalla quotidiana esperienza dell'amministrazione quella capillare e minuziosa indagine territoriale, costruita su crescenti capacità filologiche in termini visivi e documentari. Dai carteggi, e dalla documentazione superstite, appare evidente che, almeno nella prima fase di vita del periodico, Procacci, nonostante «tutto il solito lavoro di soprintendenza e di Direzione», fosse colui che concretamente teneva le fila organizzative di «Rivista d'Arte», funzionando da terminale soprattutto tra Poggi, Salmi, Fiocco e la tipografia, lavorando

⁶ SERIO 1991; TOMASELLA 2002; TOMASELLA 2005. Per un inquadramento generale si veda LEVI 2013. Molto materiale al riguardo in ACS, Fondo Mario Salmi.

⁷ HAINES 2006, p. 202.

⁸ POGGI 1920; SALMI 1933; FIOCCO 1933. Per un profilo generale si veda ROSSI PINELLI 2014.

⁹ DAMIANELLI 2006, p. 26; DAMIANELLI 2007.

¹⁰ *Ibidem*, *ibidem*. Il lavoro di redazione, e quindi l'attività di Procacci nella rivista, è molto ben documentato dalle carte conservate presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Carte Procacci, Rivista d'Arte. Sugli incontri fiorentini tra Salmi, Poggi e Procacci, si vedano quindi a esempio: la lettera di Poggi a Salmi del 18 gennaio 1937 (in questa lettera si evince anche che Salmi aveva chiamato Poggi a tenere due lezioni presso l'Università di Firenze) e quelle di Procacci a Salmi del 6 agosto 1932 e del 21 ottobre 1935, entrambe in ACS, Fondo Mario Salmi, busta 125, corrispondenza lettera P.

all'organizzazione e distribuzione del materiale nei singoli numeri¹¹. Un ruolo chiave dunque, anche per il contatto diretto con l'editore Olschki, frequentemente «molto arrabbiato» per i ritardi, tanto che spesso Procacci ricorreva a Salmi affinché facesse in un certo senso da garante del suo operato¹².

Più che col versante accademico, è in questo legame così forte con le strutture della tutela che va riconosciuto uno dei tratti distintivi di «Rivista d'Arte» nella serie apertasi col 1929, a cominciare dalla sede in via della Ninna, cioè a dire il cuore stesso delle Gallerie fiorentine. Inevitabilmente questo segnò il modo con cui Procacci intese una rivista dedicata agli studi storico-artistici: lo stesso dialogo fra i tre direttori e il loro giovane redattore, almeno per quanto è dato evincere dai carteggi superstiti che recano le tracce più vive degli scambi personali e della quotidianità delle relazioni lavorative, molto spesso ha per centro commenti su restauri e sopralluoghi da effettuare. Data la loro posizione rispettivamente nell'amministrazione delle Belle Arti e nell'Università, Poggi e Salmi dovettero risultare particolarmente utili per mettere al riparo la rivista da problemi di carattere politico durante il Ventennio. Del resto era questa una soluzione assai praticata, basata su quella 'dissimulazione onesta' che Muscetta aveva richiamato per la vicenda de «La Ruota», periodico a cui parteciparono attivamente numerosi antifascisti sotto la copertura di un tesserato come Mario Alberto Meschini¹³. Che «Rivista d'Arte», come tutte le riviste dell'epoca, avesse dovuto gestire situazioni esterne al mero dibattito scientifico, regolarsi su pressioni, prodursi in esercizi di equilibrio tra la libertà della ricerca e le ingerenze di un regime dittatoriale, è provato da alcuni documenti: il 30 maggio del 1932, a esempio, salutando «fascisticamente», il gruppo universitario fascista presentò a «Rivista d'Arte» un articolo del neolaureato Pasquale Rotondi sulla cappella Caracciolo di Vido nella chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli, che la redazione discusse, accettò proponendo modifiche, ma alla fine non pubblicò¹⁴. Oppure il tema, forse più delicato e degno di maggiore approfondimento, della partecipazione degli studiosi ebrei all'indomani delle leggi razziali emanate nel 1938. Mentre non ci sono prove dirimenti relativamente a discriminazioni, si dovrà constatare come tra gli articoli ricevuti ma non pubblicati ci siano gli scritti di Selim Augusti (ideatore dei laboratori di chimica presso l'Istituto Centrale del Restauro di Roma) sulla *Natura e cause dell'alterazione degli affreschi di Paolo Uccello nel Chiostro verde di S. Maria Novella in Firenze*, e di Angelo Lipinsky, quest'ultimo caso più complesso e interessante. Esperto di oreficeria che aveva estensivamente pubblicato su riviste italiane e non («L'Illustrazione Vaticana», «Emporium», «Maso Finiguerra», «Die Christliche Kunst»), Lipinsky aveva proposto un saggio a «Rivista d'Arte» su un tema non precisato. Nella documentazione rinvenuta lo scambio figura nella cartella degli articoli «sospesi e mai

¹¹ La citazione è tratta da una lettera di Procacci a Fiocco dell'8 marzo 1935 (FCV, Fondo Fiocco, 119, vol. 6, quaderno 1935). Altri esempi del lavoro redazionale in ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 17, corrispondenza K-Z, a esempio le lettere di Procacci del 1° luglio 1939; FCV, Fondo Fiocco, 113, vol. 4, quaderno 1929-1930, lettera del 26 gennaio 1935; *ivi*, 119, vol. 6, quaderno 1935, lettera da Firenze dell'8 marzo 1935; *ivi*, 132, vol. 7, quaderno 1937, lettera senza data. Si veda anche *LETTERE A WART* 2005, pp. 110-111.

¹² Altro materiale in ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 125, corrispondenza lettera P, lettera del 21 ottobre 1935: «La pregherei in ogni modo di scrivere un rigo, se questo le pare opportuno, al comm. Olschki per dirgli che il ritardo deriva da cause non dipendenti dalla mia volontà; a Lei egli crede subito ed è contento; a me invece ricomincia a fare le solite tiritere, che ci rimette un occhio della testa, che non siamo mai di parola etc. etc».

¹³ MUSCETTA 1992, pp. 70, 74.

¹⁴ È Procacci, in qualità di segretario, che si interfaccia direttamente coi proponenti: si veda la sua lettera del 27 ottobre 1932 (e quindi quella autografa di Rotondi del 23 novembre 1932) in OPD, Archivio Procacci, Fondo Rivista d'Arte, Cartella Rivista d'Arte - Articoli non pubblicati ma tutti restituiti agli autori. L'articolo in effetti non fu pubblicato su «Rivista d'Arte»: è probabile che questo contributo sia stato proposto o rifiuto in uno degli articoli che in questi anni Rotondi aveva dedicato a Pietro Bernini e in particolare alla sua stagione napoletana: ROTONDI 1933a, 1933b, 1935.

pubblicati», tanto che nel 1946 l'autore chiese la restituzione del manoscritto¹⁵. Egli, il quale aveva avuto l'interdetto alla pubblicazione su riviste tedesche nel 1934 e, in Italia, era stato dichiarato di 'razza ebraica' con un provvedimento del 14 febbraio 1939, aveva visto però revocata l'interdizione nel 1941, fatto che gli permise di tornare a pubblicare liberamente; tanto che, appunto, nel 1942, compare proprio tra gli autori della rivista con un articolo su Vuolvinio¹⁶. È probabile che anche all'interno della redazione di «Rivista d'Arte», come in molte altre riviste del periodo, si cercasse comunque di salvaguardare la qualità scientifica degli articoli e di gestire di conseguenza, al meglio possibile, gli elementi all'altro rispetto al dibattito storico-artistico. In questo caso la triade direttoriale Poggi, Salmi e Fiocco garantiva una dorsale istituzionale piuttosto forte che poneva al riparo «Rivista d'Arte» da sospetti o particolari attenzioni. E certamente Procacci, un allievo di Salvemini che ha sempre rivendicato la sua opposizione al regime e che ha sempre mantenuto eccellenti rapporti con gli studiosi ebrei (a partire dall'editore Olschki), come molti altri intellettuali si dovette trovare in questi anni in posizioni spesso difficili, compreso fra intransigenza e mediazione sia rispetto al quadro politico generale sia rispetto alle decisioni dei direttori a cui pur doveva sottostare.

In ogni caso l'impegno di Procacci fu, al solito, costante e determinato, ed egli finì per trasformare in metodo di lavoro la forte connessione tra attività dell'amministrazione e attività redazionale. Se già l'impostazione delle riviste venturiane aveva marcato la rilevanza degli scambi con l'attività degli uffici tecnici di tutela, poi sanciti in via ufficiale con la nascita del «Bollettino d'Arte», «Rivista d'Arte» accentuò e rimarcò questa caratteristica, riuscendo ancor più a fondere l'aspetto della ricerca con quello della gestione, in termini soprattutto di conservazione del patrimonio culturale. Il lavoro di Procacci è veramente indicativo in questo senso. «Rivista d'Arte» divenne il luogo dove poterono trovare spazio le sue prime pubblicazioni, che ben rispecchiavano l'insegnamento ricevuto all'università e la pratica sul campo: da un lato la ricerca documentaria – non si dimentichi che un avido documentarista e soprintendente a Siena (1923-1940) come Peleo Bacci faceva parte della redazione, da cui si ritirò nel 1932 –, dall'altro un'acuta filologia visiva, messa al servizio della scoperta di nuove opere o della loro riproposta a una attenzione più ampia (si veda la sezione *Opere d'arte ignote o poco note*)¹⁷. Rubriche che segnano una tradizione di ricerca specificamente italiana, nell'unione tra occhio e documento che si concretizzava in analoghe soluzioni pubblicate in altre riviste coeve, come «Rassegna d'Arte», senza dimenticare il riferimento costante al magistero venturiano (la sezione *Appunti d'archivio* di «Rivista d'Arte» forse rappresenta l'omaggio più evidente all'«Archivio Storico dell'Arte» di Adolfo Venturi)¹⁸. La tradizione di scavo documentario degli eruditi locali italiani si associa quindi a una *connoisseurship* più cavalcaselliana che morelliana, meno legata al mercato e al collezionismo privato e invece maggiormente connessa alla riscoperta del territorio, conseguenza diretta, anche questa, dell'impegno istituzionale nei ranghi dell'amministrazione delle Belle Arti e nelle diurne responsabilità di tutela del patrimonio culturale. Quella stessa amministrazione in cui avevano lavorato sia Salmi che Fiocco prima di assumere la cattedra universitaria.

Ma è pur vero che proprio in queste sezioni così legate al contesto generale degli studi storico-artistici italiani e alla loro tradizione, in cui appare più evidente la fusione tra filologia visiva e testuale, è possibile misurare la distanza da altri metodi. Il *Genio degli anonimi*, rubrica che di lì a qualche anno Longhi pensò per «La Critica d'Arte», per segnalare opere poco note,

¹⁵ Per la documentazione si veda OPD, Archivio Procacci, rispettivamente Cartella Rivista d'Arte – Articoli sospesi e mai pubblicati e Cartella Rivista d'Arte – Articoli non pubblicati ma tutti restituiti agli autori. Gli autori richiesero indietro gli articoli rispettivamente nel 1945 e nel 1946: non ho prove che l'articolo di Augusti sia stato pubblicato; per il caso Lipinsky si veda la nota successiva.

¹⁶ LIPINSKY 1942. Si veda MAZZOTTI 2005.

¹⁷ PROCACCI 1929a e 1929b.

¹⁸ ROVETTA 2013; per il ruolo, non secondario, di Corrado Ricci nella formazione delle riviste specialistiche italiane si veda SCIOLLA 2008.

ma che poi si esaurì col solo episodio di Giovanni di Piamonte, non ha quell'affondo documentario che invece caratterizza la rubrica di «Rivista d'Arte», sempre legata alla ricerca d'archivio, al documento come fonte primaria. L'ancoraggio all'apporto documentario resta, in «Rivista d'Arte», centrale. Ritroveremo questo aspetto, tematizzato come fondamento delle scelte redazionali, nelle successive serie del periodico. In queste pieghe apparentemente secondarie delle riviste si scontravano le placche della connoisseurship nostrana. Contro Longhi, infatti, muove con grande sicurezza il giovane Procacci, in particolare nel contestare l'attribuzione di alcune opere ad Arcangelo di Cola; sarà quindi Fiocco, col tramite del medesimo Procacci, a gestire una polemica ancora con Longhi, una delle molte che avevano visti i due studiosi fronteggiarsi sin dai primi anni Venti¹⁹.

Principi cardine, dunque, rivendicati nell'agone di un dibattito scientifico sempre più ramificato e complesso. Pertanto, sospesa la rivista nel 1940, nonostante l'impegno per proseguire con la pubblicazione²⁰, fu del tutto naturale che al momento di avviare la nuova serie i principi fondanti restassero immutati. Nel rispondere a Carlo Ludovico Ragghianti, il quale lo aveva invitato a scrivere qualcosa per la miscellanea in onore di Bernard Berenson (in preparazione nel 1948 sebbene poi non pubblicata), Procacci asseriva che lo avrebbe fatto molto volentieri, ma di essere in quel momento assai impegnato: «V'è poi anche il fatto che dovrà uscire, prima della fine dell'anno, la "Rivista d'Arte", di cui io sarò uno dei direttori: e qualche cosa, per onor di firma, dovrò pur pubblicare anche lì»²¹. In effetti era da qualche anno che Procacci tentava a più riprese di riaccendere il periodico, pur nei traumi della guerra, il che la dice lunga da un lato sulla sua ferma volontà di riportare in vita una iniziativa di cultura che evidentemente sentiva propria, non esaurita bensì ancor viva e necessaria nel panorama italiano, dall'altro sulle difficoltà che persistevano per la ripresa delle attività, anche editoriali.

Durante la guerra la rivista aveva in effetti incontrato comprensibili ostacoli, con numerosi autori incerti sul destino dei loro saggi, tra cui alcuni di rilevante importanza, come lo studio su Jacopino del Conte di Federico Zeri²². Ma il lavoro non si era interrotto, anzi, gli articoli continuavano a essere procurati, a segno che, sebbene nell'assenza di pubblicazione, restavano attive le operazioni di raccolta; e lo stesso Salmi si era attivamente interessato per trovare un editore²³. Ancora nell'agosto del 1945, in una toccante lettera a Mario Salmi sulle rovine lasciate dalla guerra appena conclusa, Procacci discuteva della possibile pubblicazione, nel successivo numero della rivista, delle necrologie di Campetti, Mesnil, Lányi, Venturi e

¹⁹ PROCACCI 1929b, p. 127.

²⁰ Procacci scriveva a Fiocco: «Se ha qualche articolo pronto me lo mandi per piacere subito perché se no non si completa il numero» (FCV, Fondo Fiocco, 164, vol. 9, quaderno 1940, lettera del 4 giugno 1940).

²¹ FRL, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, serie Carteggio generale, Ugo Procacci, lettera del 9 agosto 1948.

²² Il saggio poi verrà pubblicato su «Proporzioni» nel 1948 (ZERI 1948): si veda la lettera di Zeri del 27 maggio 1943 a Procacci che comincia così: «Si ricorda di me? Sono "quello di Jacopino del Conte"»; e ancora il 16 novembre 1945 tornava a chiedere alla segreteria di redazione se l'articolo sarebbe uscito, altrimenti «avrei l'intenzione di inserire la nota che consegnai al dott. Procacci in un altro saggio, che dovrebbe essere pubblicato altrove»: una nota a lapis conferma che l'articolo era stato consegnato dall'autore il 2 luglio 1943 e restituitogli il 2 luglio 1946 (OPD, Carte Procacci, Cartella Rivista d'Arte - Articoli non pubblicati ma tutti restituiti agli autori; altri esempi nella corrispondenza di Salmi, ad esempio, ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 17, corrispondenza K-Z, lettera di Georg Weise del 26 luglio 1940).

²³ «Sono dolente di doverle dire che l'Editore Cantagalli da me interpellato, pur dichiarandosi onorato della proposta, non ritiene possibile assumersi la pubblicazione della Rivista d'Arte, perché ciò rappresenterebbe per lui una esperienza nuova da tentarsi in un momento particolarmente difficile dato il costo enorme della carta e della mano d'opera» (ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 17, corrispondenza K-Z, lettera di Luisa Ponticelli del 19 agosto 1946). Per la gestione degli articoli si veda a esempio il caso di Mirella Levi d'Ancona, *Un dipinto del Bourdichon al Museo Nazionale di Napoli*, che nella documentazione è indicato come «avuto dal prof. Salmi per mezzo del prof. Rossi il 7 luglio 1943» (OPD, Carte Procacci, Rivista d'Arte, Cartella Rivista d'Arte, 1949-1950 – Bozze).

Tarchiani e offriva uno squarcio dei rapporti di collaborazione, evidentemente immutati, con Poggi:

Per gli articoli che furono scelti è tutto pronto e darò nei prossimi giorni i manoscritti in tipografia. Non si sa però in che rubrica mettere l'articolo della Pittaluga. Se ne è parlato col Poggi: è cosa di troppa poca importanza per metterlo fra gli articoli; fra le opere d'arte non può andare; tra gli appunti d'archivio neppure perché non porta nessun nuovo documento, ma discute solamente su documenti ormai da tutti conosciutissimi. Ci sembrerebbe quindi che l'unico posto adatto sarebbe nella bibliografia, dato che in realtà si tratta proprio di una recensione ampia, come altre ne sono state fatte nella nostra Rivista. Si voleva sapere però il suo parere e se crede che la Pittaluga possa aversi a male di questo²⁴.

Dopo aver richiesto a Garrison un articolo sul Maestro di Forlì e aver annunciato che la rivista avrebbe ripreso le pubblicazioni nel 1947, il 12 agosto del 1948, Aldo Olschki proponeva a Procacci di trasformare «Rivista d'Arte» in annuario, nell'imminenza di una prossima ripresa:

Or io, pensando e ripensando, mi convinco che è prematuro riprendere la Rivista come periodico e vorrei proporre di risolvere il problema nel seguente modo. Stabilito che il XXV anno farà l'indice che è presso che pronto per la stampa, la "Rivista d'Arte" dovrebbe essere ripresa come "Annuario d'Arte" come nuova serie e con nuovo titolo che con il vecchio in qualche modo si riconnette

e chiudeva dicendo che se il comitato fosse stato d'accordo avrebbe voluto fare la «ripresa col titolo "Annuario" o "Annali" d'Arte o quel che potrà essere escogitato come miglior titolo»²⁵.

Di fatto si dovette attendere il 1950 per vedere la terza serie della rivista, pubblicata fino al 1962, che coincide con il passaggio di Procacci alla direzione e con l'ingresso di Margherita Moriondo come segretaria di redazione, e, dal 1957, di due validi segretari di redazione, gli allora giovani studiosi Luciano Berti e Umberto Baldini. Restava comunque il solito ruolo di Procacci, il quale si rivolgeva ancora a Poggi e Salmi per sentire la loro opinione rispetto ad articoli da pubblicare o alla gestione di precedenza, e la collaborazione attiva con Fiocco, tre figure che però giocavano sempre più un ruolo esterno, maggiormente decentrato e di supervisione rispetto all'impegno attivo di Procacci²⁶. Restavano, invece, e pressanti, i problemi con l'editore, del resto comuni a tutte le riviste (non soltanto di quegli anni), in costante ricerca di abbonamenti e vendite e in continuo contrasto coi direttori: nella lettera di Aldo Olschki a Procacci dell'8 novembre 1950, in cui si annunciava che «Rivista d'Arte» era risorta, l'editore si raccomandava di non fare troppi omaggi, tanto più che il 16 maggio 1951 si lamentava di avere in tutto 95 abbonamenti:

le confesso che quel che più mi avvilisce è il dover constatare che, mentre per gli altri periodici della Casa la collaborazione coi Direttori è frequente e il segno del loro interessamento al fine di alleggerirmi del grave peso economico, evidente, il collegio dei dirigenti della Rivista d'Arte ben

²⁴ ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 125, corrispondenza lettera P, lettera del 19 agosto 1945. Sullo stesso pratico tenore *ivi*, le lettere del 25 giugno e 24 agosto 1932. Fiocco compare meno, ma si vedano *ivi*, le lettere non datate (ma da fissare ai primi anni Trenta). Si tratta di PITTALUGA 1950.

²⁵ OPD, Carte Procacci, Rivista d'Arte, Cartella Rivista d'Arte, Annuario 1950, corrispondenza.

²⁶ A esempio: ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 22, fasc. corrispondenza varia anni 1950-1952, II parte, lettera di Procacci a Salmi del 18 settembre 1952; FCV, Fondo Fiocco, 321, vol. 16, quaderno 1954-1955, Firenze 21 novembre 1954; *ivi*, 322, vol. 16, quaderno 1954-1955, lettera del 13 ottobre 1954 (queste lettere a Fiocco sono anche una testimonianza dell'incessante lavoro d'archivio di Procacci, che spesso e volentieri gli invia interi blocchi di documenti).

poca assistenza mi dà. E non solo nel segnalarmi privati e istituti cui io possa ricordare la ripresa e offrire gli arretrati, ma anche nell'informarmi sulla formazione del nuovo volume 1951 di cui non so nulla.

Per concludere: «E non mi piacerebbe di essere considerato come il deus ex machina che all'ultim'ora riceve tutto il materiale», magari essendo costretto a lavorare «con quella velocità che dà luogo, come Lei sa, a tanti inconvenienti». Quindi si rivolge a lui, «il più giovane dei direttori», affinché ci sia maggiore collaborazione, e tornava a sollecitare tutti i direttori affinché facessero una riga di appoggio per richiesta di finanziamento delle riviste presso Ufficio Libri e Carta della Presidenza del Consiglio che forniva sostegno alle riviste culturali²⁷. Sostegno che prontamente era arrivato, a documentare come il ruolo di Salmi, sebbene forse meno attivo sul piano della scelta dei pezzi da pubblicare o della vita concreta della rivista (anche a causa dell'assunzione della direzione di «Commentari» insieme a Lionello Venturi), era tuttavia presente:

Le rinnovo il mio grazie per il valido concorso che mi è stato annunziato per la Rivista d'Arte. Dalla Presidenza del Consiglio, commissione apposta per le pubblicazioni di Alta Cultura, mi è già segnalato l'invio del contributo: esso mi viene a proposito, perché – ben lontano ancora dall'aver coperto la spesa dell'Indice e dell'Annuario – ho già speso non poco per quello che sarà pronto a settembre, bello e nutrito ma che costa un patrimonio. Né ancora si vedono cadere le cortine di ogni natura che impacciano il libero circolare dei libri nella maggior parte del mondo... civile. È certo un bel peso quello che, immagino per tuo autorevole intervento, mi si toglie dalle mie proprie spalle ed è bello che al largo consenso che mi viene espresso alla mia missione si pensi anche in forma così eloquente²⁸.

L'avvio della terza serie rispecchia ancora un andamento generale, cioè quello della fioritura delle riviste d'arte nell'immediato dopoguerra: «Proporzioni» uscì nel 1948, «Paragone» nel 1950, «Commentari» e la nuova serie di «Critica d'Arte» nel 1949, per non citare che le maggiori. Tra le quattro serie di «Rivista d'Arte» che hanno visto la luce nel Novecento, questa terza presentò l'innovazione più marcata ossia l'introduzione dell'archeologia. L'unione di storia dell'arte e archeologia è un aspetto più volte tentato dalle riviste, ma non sempre riuscito. In questa scelta, Procacci e gli altri membri della redazione guardarono senza dubbio al «Bollettino d'Arte», che copriva sin dal suo esordio i due ambiti, il «Dedalo» di Ojetti e quindi «La Critica d'Arte», la rivista che incarnava negli stessi due direttori iniziali questo tentativo di unione, ma che era cessata definitivamente nel 1942 e alla sua ripresa, nel 1949, si trovava sotto la direzione del solo Raghianti, il che comportò una inevitabile riduzione degli articoli di ambito archeologico. «Rivista d'Arte» raccolse questa eredità, restando ferma la forte connessione territoriale: Antonio Minto, entrato nella direzione, era allora soprintendente alle Antichità per la Toscana e redasse il suo articolo d'esordio su un sarcofago conservato nel duomo di Cortona²⁹. La collaborazione durò ben poco, per il sopraggiungere della morte dello stesso Minto nel 1954; a questo evento si

²⁷ OPD, Carte Procacci, Rivista d'Arte, Cartella Annuario 1951-1952, corrispondenza. «I letterati e gli studiosi guardano talvolta a noi editori come se ci impinguassimo con la loro scienza. Ella sa che io ci rimetto del mio [...]» (OPD, Carte Procacci, Rivista d'Arte, Cartella Annuario 1950, corrispondenza, la precedente lettera del 14 aprile 1949). Un punto sulle riviste Olschki viene fatto nella lettera dello stesso Olschki a Mario Salmi del 14 ottobre nel 1952, dove appunto si cita anche l'«Annuario della Rivista d'Arte» e la possibilità di fare numeri speciali, con un particolare interesse per la miniatura «la cui fortuna sta salendo nel cielo degli interessi di cose d'arte ed è scienza di grandi promesse» (ACS, Fondo Mario Salmi, busta 21, fasc. corrispondenza varia, anni 1950-1952, parte I).

²⁸ ACS, Fondo Mario Salmi, scatola 22, fasc. corrispondenza varia anni 1950-1952, II parte, lettera di Olschki del 12 agosto 1952.

²⁹ MINTO 1950.

aggiunse anche la difficoltà, tipica di tutti i periodici, di restare in vita e soprattutto di non perdere l'allineamento tra annata ed effettiva data di pubblicazione. La morte di Giovanni Poggi, nel 1961, l'impegno di Mario Salmi in «Commentari», il lavoro del medesimo Procacci in qualità di soprintendente, sono tutti elementi che indebolirono questa terza serie della rivista³⁰. Ma evidentemente quest'ultimo, da considerarsi ormai il vero animatore di «Rivista d'Arte», doveva sentire quasi come una necessità l'esistenza del periodico: aspetto tanto più rilevante se si considera che l'interruzione tra la terza e la quarta serie fu piuttosto lunga. Già nel 1981 Procacci scriveva ancora a Raggianti della sua intenzione di riprendere la rivista, in coincidenza col suo pensionamento e quindi con maggiori possibilità di dedicarsi alle attività di ricerca:

Riprenderò la pubblicazione della Rivista d'Arte e vorrei fare una collana di volumi, portata avanti con i concetti di cui ti ho fatto parola. Tutto questo occuperà il mio tempo, almeno per i primi anni (dopo di che, data la mia età, dovrò pensare a tirare i remi in barca) e non posso quindi prendere altri gravosi impegni [...]»³¹.

La quarta serie diretta dal solo Procacci (1984-1992), con il sussidio di Alessandro Guidotti e Margaret Haines come membri della redazione, poi passati nella direzione, finì per sancire *expressis verbis* un processo che seguiva la rivista sin dal suo esordio: il nuovo sottotitolo recita infatti «Studi documentari per la storia delle arti in Toscana». Veniva così esplicitata con grande chiarezza la dichiarata centralità del documento e della ricerca archivistica nonché il relativo territorio di interesse. Tuttavia, se questo secondo aspetto, connaturato alla rivista, non pare particolarmente originale, tale è invece il primo. All'inizio degli anni Ottanta, infatti, dichiarare la centralità dello studio documentario in maniera così diretta assumeva un significato ben diverso rispetto a quanto poteva esserlo nei primi decenni del secolo. Come ben spiegato nella *Prefazione* a firma dello stesso Procacci, la centralità del documento diventava una sorta di rivendicazione metodologica: la rivista si sarebbe dedicata, «in modo assoluto, a studi che abbiano a base ricerche documentarie; essa infatti accoglierà ora solo scritti di tal genere e sarà l'organo di quel Centro di ricerche archivistiche per lo studio della storia dell'arte in Toscana» che era stato da poco costituito presso la Fondazione Horne, diretta dallo stesso Procacci. Il fatto che quest'ultimo si richiami all'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze, presso cui, «per volere di docenti, si è avuta appunto una ripresa di studi con fondamento di ricerche archivistiche», ed esorti altri studiosi a praticare questo tipo di studi, traccia una vera indicazione programmatica³². Procacci aveva infatti tenuto presso l'Istituto fiorentino l'insegnamento «per la lettura e l'interpretazione delle fonti documentarie per la storia dell'arte»³³. Tale insistenza sulle fonti, anche in termini didattici, in una stagione in cui la critica d'arte italiana iniziava a ibridarsi in maniera sempre più marcata con studi iconologici, sociologici e strutturalisti, che in parte facevano perdere centralità alla ricerca strettamente documentaria, consente di nutrire il sospetto che Procacci coltivasse anche il timore di uno spostamento delle pratiche storico-artistiche verso metodi che portavano a ignorare del tutto o almeno a trascurare l'indagine d'archivio. Non si trattava, a bene vedere, del documento inteso in senso generale, bensì proprio del documento archivistico *strictu sensu*, quello che può connettere l'opera alla sua stessa presenza storica (attribuzione, spostamenti, spazi fisici della conservazione). Sono ancora i dati dei catasti e delle anagrafi a emergere con forza dalla ricerca procacciana. Era un modo per restare nella tradizione della rivista, ma al contempo era anche

³⁰ HAINES 2006, p. 206; SCIOLLA 2016. Si veda anche ACS, Fondo Mario Salmi, busta 107, fasc. «Corrispondenza su Commentari. Vari anni».

³¹ FRL, ACLR, Carteggio generale, Ugo Procacci, *sub data*.

³² PROCACCI 1984a, pp. 5-7.

³³ *IN MEMORIA DI UGO PROCACCI* 1990, p.n.n.

un modo per indicare in quella stessa tradizione un riferimento imprescindibile che aveva innervato la storia della storia dell'arte, in particolare italiana. Non per niente il primo numero di questa nuova serie lasciava largo spazio alla continuazione della pubblicazione dei documenti inerenti a Masaccio che, dal 1932, percorrono come un filo rosso tutta la bibliografia di Procacci e si segnalano come principale suo contributo di studioso nonché figurano tra i saggi principali di «Rivista d'Arte»³⁴. Ne vengono fuori, a considerare nel loro insieme le ultime sei annate della rivista, contributi basilari agli studi di storia dell'arte 'medievale e moderna' secondo una dizione classica che abbraccia i secoli dal tredicesimo al diciottesimo. I limiti di questa stessa scelta, che sono evidenti nella mancanza di apertura verso affondi cronologici ulteriori, soprattutto verso l'arte contemporanea (l'assenza più vistosa), o ibridazioni metodologiche, sono invece riscattati dal rigore con cui viene rivendicato un procedimento di studio comunque produttivo e, quasi per paradosso, anche innovativo, perché il richiamo agli studi documentari diventa un modo per ridare centralità alla filologia nei metodi di ricerca.

Se questo è un primo elemento che garantisce continuità a «Rivista d'Arte», l'altro è senz'altro dato dalla partecipazione di studiosi che a loro volta si affermeranno nei decenni successivi nei ranghi della ricerca storico-artistica e dell'amministrazione delle Belle Arti: cioè i due rami che costituiscono il principale bacino di pescaggio dei collaboratori. Penso, per fare qualche nome, a Bruno Toscano, Eugenio Battisti, Umberto Baldini, Luisa Becherucci negli anni Cinquanta; a Cecilia Frosinini, Marco Ciatti e Marco Collareta negli anni Ottanta.

Nell'arco pur interrotto di un secolo di vita, dunque, le generazioni si sono intrecciate su «Rivista d'Arte», ancora una volta riaccesa nel 2011, in quel continuo passaggio di competenze che è l'eredità più importante di questa come di ogni rivista. Il ventaglio delle collaborazioni rispecchia la capacità, soprattutto di Ugo Procacci, di non incasellarsi in scuole determinate, rischio tutt'altro che basso nella critica d'arte del Novecento, anche in considerazione della presenza, non tanto di Poggi, quanto di Mario Salmi e Giuseppe Fiocco, rimasti alla direzione della rivista sino alla terza serie. Seppure nella generale difficoltà in cui si dibattono tutte le riviste, cartacee e non, resta ferma la fecondità e la validità di un progetto culturale che ha accompagnato lo sviluppo della storia dell'arte italiana. In particolare ha retto un impianto metodologico giocato sulla doppia interazione tra studio documentario e filologia visiva alla prova della griglia della dimensione territoriale: programma tanto semplice, tradizionale, quanto di duratura solidità.

³⁴ PROCACCI 1984b, in particolare pp. 231-233; *IN MEMORIA DI UGO PROCACCI* 1990.

BIBLIOGRAFIA

DAMIANELLI 2006

S. DAMIANELLI, *Ugo Procacci, vita e opere*, in UGO PROCACCI 2006, pp. 25-84.

DAMIANELLI 2007

S. DAMIANELLI, *Ugo Procacci*, voce in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 481-496.

DE LORENZI 2004

G. DE LORENZI, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Firenze 2004.

EDITORIALE 2011

Editoriale, «Rivista d'Arte», s. 5, I, 1, 2011, pp. 1-2.

EMPORIUM 2009

Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964, atti del convegno (Pisa 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.

EMPORIUM II 2014

Emporium II. Parole e figure tra 1895 e 1964, atti del convegno (Pisa 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2014.

FIOCCO 1933

G. FIOCCO, *Francesco Guardi pittore di teatro*, «Dedalo», 6, 1933, pp. 360-367.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI 2013

Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela, atti del convegno (Milano 19 ottobre; Bologna 20-21 ottobre 2011), a cura di A. Rovetta, G.C. Sciolla, Milano 2013.

GALASSI 2014

C. GALASSI, *Opera d'arte e documento in «Miscellanea d'Arte» (1903) di Igino Benvenuto Supino: prodromi di «Rivista d'Arte»*, «Annali di Critica d'Arte», 2014, pp. 285-315, 385.

GALASSI 2016

C. GALASSI, *La prima serie di «Rivista d'Arte» (1904-1917/18): dal 'triumvirato' di Igino Benvenuto Supino, Corrado Ricci e Giovanni Poggi alla direzione di Giovanni Poggi alla direzione unica di Giovanni Poggi*, «Annali di Critica d'Arte», 2016, pp. 285-342.

HAINES 2006

M. HAINES, *Ugo Procacci e la Rivista d'Arte*, in UGO PROCACCI 2006, pp. 201-207.

IL SECOLO DEI MANIFESTI 2006

Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento, a cura di G. Lupo, introduzione di G. Langella, Torino 2006.

IN MEMORIA DI UGO PROCACCI 1990

In memoria di Ugo Procacci, «Rivista d'Arte», s. 4, VI, 42, 1990, pp. 1-2.

LANGELLA 1982

G. LANGELLA, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano 1982.

L'ARCHIVIO DI GIOVANNI POGGI 2011

L'Archivio di Giovanni Poggi (1880-1961). Soprintendente alle Gallerie Fiorentine, a cura di E. Lombardi, Firenze 2011.

LETTERE A WART 2005

Lettere a Wart. Il fondo Arslan: studi e percorsi di uno storico dell'arte, a cura di R. Ruscio, Spoleto 2005.

LEVI 2013

D. LEVI, *L'affermazione di una figura professionale. Lo storico dell'arte fra tutela e insegnamento*, «Annali di Critica d'Arte», 2013, I, pp. 15-29.

LIPINSKY 1942

A. LIPINSKY, *Vuohinius Magist. Phaber*, «Rivista d'Arte», s. 2, XIV, 24, 1942, pp. 1-11.

MAZZOTTI 2005

L. MAZZOTTI, *Lipinsky Angelo*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-lipinsky_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-lipinsky_(Dizionario-Biografico)/)).

MINTO 1950

A. MINTO, *Il sarcofago romano del Duomo di Cortona*, «Rivista d'Arte», s. 3, I, 26, 1950, pp. 1-22.

MUSCETTA 1992

C. MUSCETTA, *L'erranza. Memorie in forma di lettere*, Valverde 1992.

PERCORSI DI CRITICA 2007

Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento, atti del convegno (Milano 30 novembre - 1° dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2007.

PITTALUGA 1950

M. PITTALUGA, Recensione a Bacci, *Peleo: Documenti e commenti per la storia dell'arte. Il Pesellino, fra Filippo Lippi, Domenico discepolo di fra Filippo etc. e la tavola pistoiese della «Trinità» nella Galleria Nazionale di Londra*, in «Le Arti», 1941, V/VI, pp. 333 e sgg.; 418 e sgg., «Rivista d'Arte», s. 3, I, 26, 1950, pp. 233-239.

POGGI 1920

G. POGGI, *Un vaso in lapislazzuli nel Gabinetto delle Gemme agli Uffizi*, «Dedalo», 1, 1920, pp. 5-7.

PROCACCI 1929a

U. PROCACCI, *Opere d'arte ignote o poco note. Un affresco trecentesco nella Pieve d'Arezzo*, «Rivista d'Arte», s. 2, I, 11, 1929, pp. 99-100.

PROCACCI 1929b

U. PROCACCI, *Il soggiorno fiorentino di Arcangelo di Cola*, «Rivista d'Arte», s. 2, I, 11, 1929, pp. 119-131.

PROCACCI 1984a

U. PROCACCI, *Prefazione*, «Rivista d'Arte», s. 4, I, 1, 1984, pp. 3-8.

PROCACCI 1984b

U. PROCACCI, *Documenti e ricerche sopra Masaccio e la sua famiglia. Le portate al catasto di Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia*, «Rivista d'Arte», s. 4, I, 1984, pp. 235-257.

RIVISTE D'ARTE FRA OTTOCENTO ED ETÀ CONTEMPORANEA 2003

Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni, a cura di G.C. Sciolla, Milano 2003.

ROSSI PINELLI 2014

O. ROSSI PINELLI, *La disciplina si consolida e si specializza (1912-1945)*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, Torino 2014, pp. 320-397.

ROTONDI 1933a

P. ROTONDI, *Due opere giovanili di Pietro Bernini*, «Capitolium», 1, 1933, pp. 10-11.

ROTONDI 1933b

P. ROTONDI, *L'educazione artistica di Pietro Bernino*, «Capitolium», 8, 1933, pp. 392-398.

ROTONDI 1935

P. ROTONDI, *Un'opera negata e due nuove opere attribuite a Pietro Bernino*, «Bollettino d'Arte», 12, 1935, pp. 544-548.

ROVETTA 2013

A. ROVETTA, *Francesco Malaguzzi Valeri a Milano tra la "Rassegna d'Arte" e La corte di Ludovico il Moro*, in *FRANCESCO MALAGUZZI VALERI* 2013, pp. 89-105.

SALMI 1933

M. SALMI, *Nota su Pietro da Rimini*, «Dedalo», 1, 1933, pp. 3-17.

SCIOLLA 2008

G.C. SCIOLLA, *Le riviste e le guide*, in *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, catalogo della mostra, a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano 2008, pp. 59-71.

SCIOLLA 2013

G.C. SCIOLLA, *Per le riviste della Nuova Italia. Qualche considerazione in margine*, «Annali di Critica d'Arte», 2013, I, pp. 351-369.

SCIOLLA 2016

G.C. SCIOLLA, *"Commentari" 1950-1960. Una scheda*, «Annali di Critica d'Arte», 2016, pp. 255-283.

SERIO 1991

M. SERIO, *L'attività di Mario Salmi nelle istituzioni*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, atti della giornata di studio (Roma 30 novembre 1990), Spoleto 1991, pp. 5-16.

TOMASELLA 2002

G. TOMASELLA, *Giuseppe Fiocco al crocevia fra Toscana e Veneto. Note a margine di un carteggio*, in *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, a cura di T. Franco, G. Valenzano, Padova 2002, pp. 383-395.

TOMASELLA 2005

G. TOMASELLA, *L'insegnamento universitario di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 29, 2005, pp. 217-224.

UGO PROCACCI 2006

Ugo Procacci a cento anni dalla nascita (1905-2005), atti della giornata di studio (Firenze 31 marzo 2005), a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, con la collaborazione di S. Damianelli, Firenze 2006.

ZERI 1948

F. ZERI, *Salviati e Jacopino del Conte*, «Proporzioni», 2, 1948, pp. 180-183.

Sigle archivistiche

ACS = Archivio Centrale dello Stato, Roma

FCV = Fondazione Cini, Venezia

FRL = Fondazione Ragghianti, Lucca

OPD = Opificio delle Pietre Dure, Firenze

ABSTRACT

Dal Ventennio alla ripresa negli anni Cinquanta, sino alle nuove serie attivate nel 1984 e nel 2011, «Rivista d'Arte» ha seguito, mantenendo la propria identità, l'evoluzione della storia della critica d'arte italiana nell'ultimo secolo. L'articolo ripercorre le vicende novecentesche di quello che è uno dei principali periodici italiani, con particolare attenzione al lavoro di Ugo Procacci, prima alacre membro della redazione, poi condirettore e quindi direttore unico. Attraverso l'analisi di documentazione archivistica, l'articolo offre alcune precisazioni sia sui rapporti di forza interni alla direzione e alla redazione della rivista, sia sugli equilibri nel passaggio tra le varie serie che ne hanno segnato la storia, tra continuità e discontinuità.

One of the main Italian art history magazines, «Rivista d'Arte» has been published, in different series, from Fascism, through the postwar period, to the brand new series published in 1984 and 2011. This paper sheds new light on the history of «Rivista d'Arte», focusing in particular on Ugo Procacci's activities within the editorial board, he quick member first, then co-director and finally sole director. Thanks to archival research, this paper offers new insight on the relationship among directors and external collaborators, on the articles selection during Fascism and on some of the continuities and discontinuities that «Rivista d'Arte» faced from the Sixties.

UNA POLEMICA TRA FRANCESCO ARCANGELI E CESARE VIVALDI SULLA PITTURA MODERNA (1958-1960)*

1. *Sette lettere private e un intreccio di scritture pubbliche*

Nell'estate del 1958 Francesco Arcangeli intercetta, sul settimanale «Corrispondenza Socialista», tre recensioni di Cesare Vivaldi alla XXIX Biennale di Venezia¹. Il nome di Vivaldi non gli è ignoto e la prima impressione che aveva avuto di lui non era stata buona: in un testo a sua firma apparso a fine 1957 su «L'esperienza moderna» Arcangeli aveva letto un virulento attacco al suo scritto più programmatico e sofferto del decennio, *Una situazione non improbabile*². Chi scriveva non ci era andato giù leggero, e gli aveva rivolto persino l'accusa di maneggiare idee «malamente orecchiat[e] da tesi francesi ed americane»³.

Ma nelle recensioni di Vivaldi alla Biennale del 1958 Arcangeli apprezza, e glielo racconterà di lì a poco per lettera, «un sufficiente fregarsene di molte cose; uno spirito non conformista; scelte che non condividevo, ma che erano scelte»⁴. A rileggerli oggi questi tre articoli, sin qui sfuggiti agli studi, sono tutt'altro che memorabili. Con una scrittura che unisce la veemenza di giovanili posizionamenti militanti e gli obblighi di una rassegna informativa Vivaldi stigmatizzava il padiglione italiano «repleto quasi intieramente della più vieta accademia astrattista, di desolante uniformità e squallore»; riconosceva la qualità della selezione di Lucio Fontana («quadri di raffinatissima impaginazione ed improntati ad un grafismo quasi orientaleggiante»); rivendicava l'originalità di Nino Franchina («felicissimo, brillantissimo, estroso autore di ferri battuti e martellati in forme chimeriche»); ammirava la svolta *informel* di Toti Scialoja e avanzava il sospetto di stasi «manierista» per uno dei tre quadri di Alberto Burri⁵; denunciava la dimenticanza di Antoine Pevsner tra i premiati, cui era stato preferito Umberto Mastroianni⁶; anteponeva la qualità delle selezioni di Mark Rothko e Mark Tobey a quella di tutti gli altri espositori; riconosceva a chiare lettere la grandezza di Wols⁷.

Ringrazio Maria Comerci della Biblioteca Fondazione Mario Novaro di Genova e Patrizia Busi della Unità Manoscritti e Rari e Gabinetto Disegni e Stampe della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna per l'aiuto e la disponibilità in questa ricerca. Un ringraziamento speciale a Silvia Costanzi Porrini, che mi ha facilitato l'accesso ai documenti di Cesare Vivaldi; a Giulia Brandinelli, dottoranda all'Università di Roma Tor Vergata con un progetto di tesi su Vivaldi, per lo scambio di materiali e di opinioni; infine al mio studente palermitano Giorgio Motisi per il ritrovamento degli articoli di Vivaldi su «L'Ora» del 1956.

* In memoria di Dario Trento (1953-2015).

¹ VIVALDI 1958d, VIVALDI 1958e, VIVALDI 1958f. Il settimanale «Corrispondenza Socialista», fondato nel giugno 1957 da Eugenio Reale e Giuseppe Averardi, sosteneva posizioni di dialogo tra PSI e PSDI ed era animato da una aggressiva polemica anticomunista e antisovietica.

² ARCANGELI 1957/1977.

³ In VIVALDI 1957d, pp. 21-23, un duro passaggio era dedicato proprio ad ARCANGELI 1957/1977: «Giova dire, a questo punto, che il problema della 'natura', che qualche critico ha creduto possibile riproporre come una conquista attuale, presentandolo in termini di 'continuum' materico, ed esemplandolo su Morlotti ed altri anche più mediocri (con discorsi – vedi Francesco Arcangeli su *Paragone* del gennaio 1957 – malamente orecchiat[i] da tesi francesi ed americane) non solo non rappresenta nulla di nuovo, ma non ha in realtà neppure la consistenza di un vero e proprio problema».

⁴ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

⁵ Tutto in VIVALDI 1958d; il quadro «manierista» di Burri era il monocromo *Tutto Bianco* in BURRI 2015, p. 102, n. 887.

⁶ VIVALDI 1958e.

⁷ VIVALDI 1958f; il titolo dell'articolo (*Tobey e Wols. I due maggiori presentati alla Biennale di Venezia*), evidentemente redazionale, non rispecchiava la scala di valori espressa dal recensore.

Fontana, Franchina, Scialoja, Pevsner e lo stesso Rothko non sono certo artisti nella costellazione di riferimento di Arcangeli. Ma il riconoscimento che Vivaldi aveva tributato alla nuova libertà di linguaggio del Mafai post-realista, l'apprezzamento per Carlo Corsi, la netta presa di posizione a favore di Wols sono, per Arcangeli, spie di una testa che non ragiona secondo schemi precostituiti. Tanto bastava per distinguerlo da quella koinè filorentina (Umbro Apollonio, Palma Bucarelli, Nello Ponente) che, in catalogo o nelle recensioni, aveva scritto della Biennale e che continuava a ritrovare nella discendenza post-cubista e nell'approdo a una astrazione più o meno geometrica le linee guida della modernità.

Così nell'autunno del 1958 Arcangeli cerca Vivaldi per telefono e i due si incontrano, per la prima volta, a Roma a inizio novembre. Vivaldi restituisce la visita a Bologna: ad accoglierlo c'è anche Sergio Vacchi, il pittore che Arcangeli sta seguendo con continuità nel transito difficile dal paesaggio alla figura; la tappa comune nello studio di Giorgio Morandi è la spia, da parte di Arcangeli, di una significativa apertura di credito⁸.

Inizia in questo modo la relazione tra due intellettuali molto diversi per generazione, formazione, città di riferimento, predilezioni artistiche. Da una parte c'è un bolognese nato nel 1915 che è stato il primo allievo di Roberto Longhi e che si è impegnato nella rivendicazione di una continuità dell'arte dell'Italia settentrionale, più specificamente padana, da Wiligelmo a Vitale, dai Carracci ai paesisti dell'Ottocento fino ai pittori padani dell'«ultimo naturalismo»⁹: si sente isolato soprattutto dopo che ha abbracciato il campo della militanza critica sul contemporaneo, con tutti i rischi di un ambiente non sempre ben frequentato (le prese di posizione a partire da *Gli ultimi naturalisti* del 1954 in poi gli hanno procurato «una solitudine senza compagni»¹⁰). Dall'altra c'è un ligure nato nel 1925 che si è presto trasferito con la famiglia a Roma e si è laureato con Giuseppe Ungaretti alla Sapienza: a lungo nel dopoguerra quadro organico del Partito Comunista Italiano, è impegnato nei campi della poesia, della traduzione letteraria e, solo da poco, della critica d'arte¹¹. Dopo l'uscita dal partito, che data

⁸ Tutte queste informazioni nella lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Sergio Vacchi aveva già scritto a Vivaldi, in una lettera del 7 novembre 1958 conservata nello stesso archivio, che «per noi [Vacchi e Arcangeli] la tua visita a Bologna è stata un acquisto o meglio incontrare una persona che ha tutta l'aria di poter diventare un amico»; la visita gli era parsa «stranamente delicata per i tempi [che] corrono (esempio: i fiori per Morandi)», e continuava: «mi è piaciuta la tua intelligenza stranamente 'settentrionale' per la città in cui vivi. Insomma un'intelligenza corposa»; a chiusura della lettera Vacchi prometteva a Vivaldi il regalo di un suo quadro per il giorno del suo compleanno. Nel dicembre successivo Vivaldi avrebbe ospitato Vacchi e la moglie nella sua casa di Roma. Giorgio Morandi, cui Vivaldi aveva già inviato in dono un suo libro di poesie (con ogni probabilità il recente *Il cuore d'una volta*, del 1956: lettera del 4 marzo 1957), rispose all'invio da parte di Vivaldi di un numero di «Tempo presente» che lo vedeva tra i collaboratori la consueta formalissima lettera di ringraziamento (datata 20 novembre 1958) in cui ricordava la visita di Vivaldi nella sua casa-studio di Bologna.

⁹ La dichiarazione più appassionata ed esplicita di sostegno a questa linea (da Catullo a Giuseppe Verdi, da Wiligelmo a Carrà e ai pittori dell'«ultimo naturalismo»), in ARCANGELI 1954/1977, pp. 318-319. Sono numerosi gli strumenti oggi disponibili per l'inquadramento della figura culturale di Arcangeli: la biografia e la bibliografia più complete si ritrovano in SALVATORI 2005 e RIZZI 2005 (la bibliografia va integrata con quella in ROVATI 1998b, pp. 149-169); esistono una raccolta antologica degli scritti sull'arte contemporanea (ARCANGELI 1977); una raccolta completa degli scritti di galleria (ARCANGELI/TRENTO 1994); una raccolta degli scritti sul Trecento bolognese (ARCANGELI 1978); i testi delle lezioni universitarie del periodo 1967-1970 (ARCANGELI/PIETRANTONIO 2015). La tesi di laurea su Jacopo di Paolo e la corrispondenza con il relatore Roberto Longhi si leggono in MASSACESI 2011; il primo libro sulle *Tarsie* (1942) in ARCANGELI 2014; la raccolta delle poesie in ARCANGELI 1996. Per gli studi su Arcangeli vanno ricordati almeno TRENTO 1992; TRENTO 1994; ROVATI 1998a e ROVATI 1998b; BRUNETTI 2002; RAIMONDI 2010; TURNER MONET POLLOCK 2006; ROVATI 2011; FERRETTI 2014; EMILIANI 2018.

¹⁰ Lo dichiara lo scrivente stesso in apertura di ARCANGELI 1957/1977, p. 338.

¹¹ I materiali e gli studi oggi disponibili sulla figura e l'opera di Cesare Vivaldi sono limitati: dopo la sua morte (1999) sono state ripubblicate solo le poesie (VIVALDI 1999; VIVALDI 2002) e le traduzioni dell'*Eneide* del 1962 (VIRGILIO/VIVALDI 2005) e de *L'arte di amare* del 1996 (OVIDIO/VIVALDI 1996). A porlo in una posizione di rilievo nella critica d'arte militante italiana tra anni Cinquanta e Sessanta è stato il rinnovato interesse per la Scuola

ancor prima dei fatti d'Ungheria, Vivaldi si trova in un isolamento diverso da quello di Arcangeli, non tanto esistenziale quanto politico («La cosa più ardua da affrontare, uscendo da un organismo compatto come il PCI, è proprio vincere la sensazione di isolamento che subito ti afferra, il terrore di aver abbandonato un clan di cui eri parte per l'ignoto»¹²); l'aggiornamento sui periodici culturali europei, testimoniato dalla rubrica che tiene mensilmente su «Tempo presente», dimostra un vorace interesse interdisciplinare. I due, Arcangeli e Vivaldi, hanno un carattere poco portato agli accomodamenti tattici, ed è questo che più di tutto li avvicina. Ed entrambi vivono sulla propria pelle una condizione di irregolari, fuori dall'accademia e dalle posizioni che contano nel sistema culturale italiano: Arcangeli professore di liceo, Vivaldi giornalista freelance uscito volontariamente dalla rete della stampa comunista.

Potrebbe essere una delle tante relazioni intellettuali che si imbastiscono, per poi magari rapidamente naufragare, in una Italia ancora policentrica in cui discutere di arte moderna vuol dire allargare il campo ai temi della cultura umanistica e civile: relazioni che non escludono il confronto di idee, anche aspro. La scintilla di un interesse più profondo da parte di Arcangeli scatta quando legge, nel numero di settembre-ottobre 1958 di «Tempo presente» (la rivista di Silone e Chiaromonte che ospita molti transfughi dal PCI), una lunga confessione di Vivaldi dedicata alle ragioni della propria uscita dal partito di Togliatti: Arcangeli capisce che è possibile trovare con quell'inquieto trentatreenne, e glielo scrive per lettera, «un punto utile di contatto». E non solo perché Vivaldi è un uomo colto, un gran lettore¹³; ma perché, afferma, lo ha fatto riflettere su «quanto di conformistico, di non vero, ci sia anche sulla sponda dove bene o male io (che non sono mai stato comunista) sono sempre stato, e dove tu sei approdato»¹⁴: la sponda, cioè, di una collocazione politica laica e progressista, con un dichiarato credo anarchico per Arcangeli¹⁵, una vicinanza, seppur tiepida, al PSI per Vivaldi¹⁶.

romana di Piazza del Popolo a partire dall'intervista rilasciata da Vivaldi a Marco Di Capua in *ROMA ANNI '60* 1990, p. 384; gli affondi più fruttuosi si devono a MESSINA 2011; CINELLI 2014; CINELLI 2017.

¹² VIVALDI 1958g, p. 730.

¹³ «Madonna, quanto hai letto! Io mi prendo paura, con la mia cultura paurosamente lacunosa, anche perché so che tu non hai sprecato le tue letture; per me, con la mia cultura, sono ancora a dover risolvere delle immense parole incrociate di cui ho riempito solo qualche quadratino, qua e là» (lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova). Arcangeli commentava qui un passaggio di Cesare Vivaldi del 1958: «A vent'anni ero un accanito e velocissimo divoratore di libri, qualità che invero m'è rimasta, e sommuovevo implacabilmente biblioteche e librerie alla ricerca di testi rari (allora) dei più oscuri (allora) autori contemporanei, soprattutto americani; i classici, italiani e stranieri, li avevo letti praticamente tutti, anche molti 'minori', tra i quindici e i diciott'anni, e in quel momento non mi interessavano. 'Consumavo' tre o quattro libri al giorno, le antologie di Untermeyer, Hughes, Whitman e Sandburg (entrambi da me tradotti quasi per intero), Pound, Eliot, Anderson, Hemingway, Hughes, e giù giù sino a Dos Passos, Mac Kay, Hergesheimer perfino, sino ai più trascurabili. E leggevo gli spagnoli, russi come Babel e la Sejfulina (che credevo 'ortodossi'), i francesi, inglesi come Hopkins e Joyce, i tedeschi, e naturalmente gli italiani. Tutto quel che leggevo mi spingeva verso un *engagement* letterario-politico, romantico ed esaltante. Con in più la buona fede ero un po' come quei commentatori fascisti di Dante che identificavano Mussolini con il 'veltro': in tutto vedevo comunismo. *Le mur* mi sembrava un libro comunista, e così *Per chi suona la campana*; *La condition humaine* mi innamorava. L'antifascismo di Sartre e di Hemingway, la spinta sociale del primo Auden, l'antirazzismo dei poeti negri, il democraticismo di Whitman, il realismo di Sandburg erano altrettanti incoraggiamenti all'*engagement*» (VIVALDI 1958g, p. 723).

¹⁴ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

¹⁵ La dichiarazione di personale anarchia fatta da Arcangeli in *Una situazione non improbabile* (ARCANGELI 1957/1977, p. 349): «il richiamo a un ordine, a un equilibrio, alla difesa d'una civiltà che, soprattutto da noi, è ancora tutto da istituire e da pagare: prima d'ogni altra cosa, come tentativo di fondazione d'un rapporto non disonorevole fra cittadino e cittadino, fra cittadino e stato») sarà poi ribadita in ARCANGELI 1958c, p. 14: «Quel concetto non era e non è, a mio avviso, né asociale né astorico, essendo anzi, per le mie forze, il modo meno fittizio, e sia pur disperato, di colmare, individualmente, la frattura, ormai paurosa in Italia, fra la possibile figura d'un uomo vero e quella morfinizzata e improbabile d'un uomo-cittadino che tutto intorno a noi smentisce.

Dopo il primo incontro bolognese Arcangeli e Vivaldi cominciano a scriverci e continuano a farlo fino agli anni Sessanta inoltrati. Le lettere più importanti che si scambiano, sette, datano a un arco di mesi ristretto, dal novembre del 1958 all'aprile del 1960, e trattano temi decisivi per l'arte italiana dello scorcio del sesto decennio: finora inedite, sono conservate nel Fondo Arcangeli della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (quelle di Vivaldi ad Arcangeli) e nell'Archivio Cesare Vivaldi della Biblioteca Fondazione Mario Novaro di Genova (quelle di Arcangeli a Vivaldi)¹⁷. Lo sguardo sui fatti e sulle opinioni è, in queste lettere, sempre franco, spesso carico di umori: a un certo punto le distanze prevalgono sulle intese e si risolvono in un confronto anche aspro, con la consapevolezza di trovare nell'altro un interlocutore comunque comprensivo («di tanto in tanto ci si aggredisce, o ci si accarezza, non so», prova a rimediare Vivaldi in una lettera¹⁸). La polemica, perché di polemica vera e propria si tratta (e così l'avrebbe ricordata retrospettivamente Vivaldi¹⁹), si scandisce negli interventi pubblici: soprattutto introduzioni a cataloghi di mostra ma anche scritti su riviste e giornali, dove la distanza tra il credo naturalista di Arcangeli e le passioni di internazionalismo modernista di Vivaldi appare non colmabile. Ma le spiegazioni tra i due avvengono in privato: nelle lettere le rispettive posizioni sono rivendicate con forza; le allusioni, talvolta velate nei testi pubblici, si esplicitano; non si risparmiano nomi e cognomi, fatti precisi, retroscena e insofferenze. Tra queste sette lettere ce n'è una, lunga e articolata (otto cartelle dattiloscritte), di Arcangeli dell'aprile 1960: è un'amara riflessione sul costume dell'arte moderna italiana che fa il consuntivo del decennio appena chiuso²⁰. Non mi è consentito di pubblicarla integralmente perché non ho ottenuto il permesso da Nadia Arcangeli, che detiene oggi i diritti degli scritti di Francesco Arcangeli²¹. Questo divieto impedisce la lettura di un testo che, per ampiezza degli argomenti e tensione della scrittura, ha lo statuto di un vero e proprio saggio: qualche breve citazione nel presente contributo ne darà una testimonianza parziale. Nell'impossibilità di pubblicare le lettere ho provato a intrecciare, per il periodo 1958-1960, scritti pubblici e privati dei due corrispondenti cercando di inserirli nella trama della discussione critica italiana del tempo.

Questa polemica, che si esaurisce nel 1960, lascerà in entrambi il segno. Non poche delle rispettive scelte critiche dei primi anni Sessanta (la monografia su Morandi come bilancio culturale di una generazione per Arcangeli; il sostegno alla nuova figurazione dei giovani artisti

Vedevo anzi nell'anarchia il tentativo di proseguire un nostro rapporto vero con gli altri». Una importante riflessione sul significato dell'anarchia in Arcangeli è in ROVATI 1998b, pp. 137-140.

¹⁶ «Voglio comunque precisare che il mio voto alle ultime elezioni è andato al PSI, anche se con poca convinzione. Sono socialista ma la politica, nel senso della politica dei partiti, oggi come oggi non ha per me alcun significato» (VIVALDI 1958g, p. 730).

¹⁷ Per il periodo qui indagato la sequenza delle lettere dei due scriventi è la seguente: 1. Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958 (6 facciate manoscritte, con allegata poesia dattiloscritta); 2. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1948 [errore per 1958] (4 facciate manoscritte); 3. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 20 novembre 1958 (1 facciata manoscritta, ad accompagnamento di un appello dattiloscritto al Ministro della Pubblica Istruzione); 4. Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 15 gennaio 1959 (6 facciate manoscritte); 5. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 12 aprile 1960 (8 facciate manoscritte); 6. Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960 (8 facciate dattiloscritte, con interventi autografi manoscritti); 7. Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 4 maggio 1960 (6 facciate dattiloscritte con interventi autografi manoscritti a penna e commenti di Arcangeli a matita). Non si è conservata una lettera di Arcangeli a Vivaldi di inizio 1960 cui la lettera di Vivaldi ad Arcangeli del 12 gennaio 1960 fa chiaro riferimento.

¹⁸ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 4 maggio 1960, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.

¹⁹ Così nella intervista di Marco Di Capua a Cesare Vivaldi in *ROMA ANNI '60* 1990, p. 384: «Ha mai avuto polemiche culturali? Con Arcangeli, ma questo alla fine degli anni '50».

²⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

²¹ Con lettera a chi scrive del 23 luglio 2020.

romani della Scuola di Piazza del Popolo per Vivaldi) devono più di qualcosa proprio a questo scambio di idee. E, come quasi sempre avviene in questi casi, ognuno dei due contendenti non defletterà dalle proprie convinzioni: le sentirà, anzi, confermate dalle accuse dell'altro.

2. Sein *contro* Dasein

Che sia stata la Biennale di Venezia del 1958 (anche se indirettamente, con la lettura di tre recensioni nel defilato settimanale politico «Corrispondenza Socialista») l'occasione dell'incontro tra Arcangeli e Vivaldi non è un fatto senza significato, e da qui conviene partire.

A un anno e mezzo dalla decisiva pubblicazione su «Paragone» di *Una situazione non improbabile* Arcangeli sembra giocare agli occhi di molti una partita di rimessa: le sue presentazioni nel catalogo della Biennale di Carlo Corsi e di Piero Giunni (due declinazioni, di generazioni diverse, di un postimpressionismo che trova il suo approdo in un superamento della figurazione di sapore informale)²² rivelano predilezioni di squisita coerenza ma assestate su posizioni ormai un po' anacronistiche: questo, almeno, di fronte alle maggiori novità emerse dalla Biennale stessa.

La prima novità era rappresentata da una vasta rassegna internazionale di giovani artisti ospitati nel padiglione italiano²³. Nelle loro opere il curatore Franco Russoli aveva riconosciuto come collante un rinnovato «impegno di contenuto»: da ritrovare nelle «immagini in atto» di una generazione di trentenni che stavano superando l'opposizione tra figurazione e astrazione e, soprattutto, le «certezze formali di origine nazionale»²⁴. Le proposte degli arcangeliani Sergio Romiti, Enzo Brunori, Sergio Vacchi e Piero Raspi erano messe a confronto con quelle dei milanesi Roberto Crippa, Sergio Dangelo, Enrico Baj, dei romani Piero Dorazio e Achille Perilli, persino dei britannici Alan Davie e Anthony Caro e degli americani Richard Stankiewicz, Joan Mitchell e Jasper Johns. Era una mostra, se valutata con gli occhi di oggi, senza capo né coda, incomprensibile per la distanza incolmabile tra le opere: ma, come tutte le situazioni in divenire, dava conto di un orizzonte di ricerca pieno di inquietudini nel terreno comune del confronto tra l'interiorità dell'artista e la realtà delle cose.

La seconda novità era rappresentata dalla mostra di Mark Rothko nel padiglione americano, sicuramente la più discussa di tutta la Biennale: nei quadri esposti, dalle vaste superfici pulsanti, lo spazio-luce astratto acquistava una perturbante vitalità²⁵. Queste opere mettevano in crisi l'impianto arcangeliano che ritrovava nella interazione segno-materia la ragione delle più avanzate ricerche dell'informale. Non è un caso che il nome di Rothko, la cui opera era già stata riprodotta nei fascicoli di «Art News» che furono per Arcangeli il veicolo di informazione privilegiata del mondo artistico americano²⁶, non era stato da lui speso nella *Situazione non improbabile*. Rivedendo i suoi quadri a documenta 2 di Kassel nell'autunno del 1959 Arcangeli li avrebbe rubricati all'interno di una per lui poco convincente «nuova

²² «Il suo [di Piero Giunni] quadro che può parere in superficie è tutto intessuto di accumuli e di logorii, di sfaceli e di crescenze, per toccare la densità d'una materia intima e splendente a un tempo» (ARCANGELI 1958a, p. 75); «Così schiarito, ma non scarnito per fortuna, Corsi ha affrontato e affronta, senza arbitrio, con la debita sapienza, il duro problema di dare verità umane (il 'timbro' d'un suo quadro non si confonde) alle libertà della pratica astratta» (ARCANGELI 1958b, p. 92).

²³ XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958, pp. 115-144. La mostra occupava ben 11 sale: un simile spaccato generazionale, per di più ad apertura internazionale, rappresentava un evento del tutto inedito nello spazio del padiglione maggiore dell'esposizione veneziana.

²⁴ RUSSOLI 1958, rispettivamente pp. 118, 117, 116.

²⁵ XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958, pp. 345-346. Per l'importanza delle 10 grandi tele di Rothko esposte alla Biennale del 1958 si veda TERENCE 1958; per la loro ricezione critica GASTALDON 2017a e GASTALDON 2017b.

²⁶ ROVATI 2011.

operazione metafisica»: che «rilancia, appena modificate, le forme della vecchia pittura astratta e potrebbe servire agli idealismi e spiritualismi d'ogni specie»²⁷.

Nel 1958 Arcangeli non recensisce la Biennale²⁸: un po' perché non firma più la rubrica sull'«Europeo» che gli aveva ceduto Longhi e un po' perché l'impegno della mostra e del catalogo dei *Maestri della pittura del Seicento emiliano* che avrebbe inaugurato nella primavera del 1959 lo tiene lontano dalle collaborazioni più occasionali; ma è possibile che, visitando la Biennale, e soprattutto la mostra riunita da Russoli, abbia potuto riconoscervi velleitarismi e ambiguità e pericoli che aveva già trovato in un testo di Cesare Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*²⁹, lo stesso dove aveva letto con fastidio l'attacco alle proprie posizioni filonaturaliste.

Uscito nel dicembre 1957 questo testo risulta, a una prima lettura, di non facile comprensione specie se misurato sulla situazione pittorica romana di quell'arco di mesi; ma è addirittura profetico se si considerano gli sviluppi futuri del gruppo di artisti di cui Vivaldi ha iniziato a occuparsi. Si capisce bene quanti stimoli un giovane letterato come lui avesse trovato dalla frequentazione degli studi e delle gallerie; e quanto l'esercizio della critica d'arte, iniziato in sordina nel 1956³⁰, abbia dato una spinta decisiva alla sua maturazione intellettuale. Vivaldi individua una «nuova scuola di Roma» (Salvatore Scarpitta, Achille Perilli, Gastone Novelli, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Ugo Sterpini, Mimmo Rotella, Nuvolo, Cy Twombly) che ha un merito sostanziale, quello di interrompere la continuità tra arte dell'anteguerra e arte del dopoguerra:

Con mezzi diversi, ed in modi diversi, questi artisti battono tuttavia un comune sentiero, si sforzano di comunicare quanto i classici mezzi della pittura non sono in grado di comunicare, di *andare oltre il visibile*, oltre il *razionale*, oltre il *logico*, nella persuasione che l'odierna realtà ha una logica ed una razionalità *diverse* e ben superiori alla logica ed alla razionalità tradizionali, che è possibile attingere al segreto del mondo con altri tramiti da quelli tradizionali di forma-colore, che è forse, anzi è possibile, se non abolire ogni tramite, almeno ridurlo al minimo. [...]. Le vecchie idee di bellezza, di costruzione, di forma, di colore, non servono più, vanno spazzate via

²⁷ ARCANGELI 1960a.

²⁸ Il suo parere, nel complesso affatto negativo, è espresso in ARCANGELI 1958c, p. 14: «Proprio al punto in cui molti critici, che sono certamente colti, notevolmente o sufficientemente sensibili, e che hanno larghe possibilità d'informazione, potevano dar bella prova del loro senso di responsabilità (parlo della Biennale, e della mostra di Wols), han preferito scrivere che alla Biennale, quest'anno, non c'è niente di nuovo. Sì, è vero, un certo numero di noi, artisti e critici, sapeva già, più o meno bene, chi era Wols; ma è alla gente che bisogna dirlo, dalle colonne dei quotidiani e dei settimanali. Senza mitologie se è possibile, ma con la debita chiarezza, e con un minimo di indispensabile entusiasmo. Invece si preferiscono le vie traverse, oppure si introducono le cose in modo da sfornarle nude e crude a un pubblico e a dei giovani necessariamente impreparati. La ruota ha girato, è arrivata un'ondata: Pollock, Dubuffet, Bacon, Wols, Fautrier, si sono ormai visti in Italia, la mostra americana è arrivata a Milano. Ma spesso queste mostre son cadute nelle mani di chi, per forza, doveva fraintenderne il significato; e non han potuto produrre, quindi (trascinate al più in polemica per difendere etichette generiche o false, come quella, 'sic et simpliciter', dell'«astrattismo») effetti civili 'decenti'. Senza una meditazione preventiva, senza la debita sottolineatura, non diaframmati, questi artisti affascinanti diventano oggetto di assorbimento, imitazione e smercio, come se si trattasse delle ultime canzonette in un juke-box, o della moda dei blue jeans».

²⁹ VIVALDI 1957d.

³⁰ «Alla Biennale di Venezia del 1956, che seguì per 'L'Ora' (mi sono sempre occupato, più o meno attivamente, di critica d'arte) mi colpirono i quadri non già dei 'realisti', ma degli astrattisti americani Pollock, De Kooning e Kline. Quei quadri esprimevano realmente un dramma, una tragica condizione d'esistenza che non era troppo diversa dalla mia. Fatto sta che mandai al giornale un pezzo sugli artisti siciliani in cui parlavo male del quadrone volgare e melodrammatico esposto da Guttuso, *La spiaggia*, e parlavo invece bene dell'astrattista Consagra: pezzo che uscì, godendo 'L'Ora' di una condizione di relativa libertà» (VIVALDI 1958g, p. 730). Gli articoli pubblicati su «L'Ora» sono VIVALDI 1956a (le sculture di Pietro Consagra «sono fatte per immergersi nello spazio, al cui urto offrono superfici dure piatte e schiacciate, veri monumenti all'uomo moderno, oppresso dal peso della sua civiltà e delle sue conquiste tecniche») e VIVALDI 1956b (*La spiaggia* di Renato Guttuso, «con i suoi colori inutilmente sgargianti e la composizione affollata e asmatica, è nel complesso piuttosto brutto»).

di prepotenza dalla scena dell'arte. Oggi ci basta molto meno, un *tramite* quasi inesistente: una differenza di materie, un graffio, una screpolatura, un segno, una macchia, per ricavare un'*immagine* fedele e profonda della vita³¹.

Proprio ad Arcangeli era dedicato un passaggio decisivo dello scritto. Era l'accusa che l'immersione sensoriale nella natura aveva rappresentato una regressione e non un progresso, perché comportava la compromissione dell'unità del quadro:

Il rapporto dialettico tra «natura» e «occhio», su cui è stata impostata la «naturalistica» pittura della generazione di mezzo, rimane identico comunque si voglia mutare l'ordine dei due «opposti», sia che si voglia dare la precedenza all'occhio, sia che si voglia dare la precedenza alla natura. Il tentativo piccolo-lombardo, di rompere questo rapporto, chiamando a soccorso de «l'occhio» altri sensi (di estendere quindi il dominio sensoriale) nei casi migliori non altera il rapporto stesso (in quanto «l'occhio» continua indisturbato la sua funzione sintetica, subordinando gli altri sensi), nei casi peggiori si altera a vantaggio di vecchi «schemi», segnando cioè un regresso rispetto alla stessa visione «naturalistica» della generazione di mezzo. Perciò accade che «l'occhio» non filtra più le apparenze fenomeniche, non le riconduce più ad unità, ma sono le stesse «apparenze» a scaraventarsi sulla tela così come sono captate dai sensi, ed a comporsi (perduto «l'ordine visivo», smarrita quindi quella coscienza unitaria) negli schemi «semantici» tradizionali³².

Era una parola decisiva, «immagine» (una parola così cara a Cesare Brandi al punto da averlo spinto a sceglierla come titolo per una rivista del dopoguerra; ma piena di rischi se vista dalla prospettiva di Arcangeli), a imporsi come centrale nei primi scritti che, tra 1957 e 1958, Vivaldi dedica agli artisti da lui sostenuti nelle presentazioni di galleria. «Immagine» si accompagna in Vivaldi, fino a sovrapporsi (e non sempre in modo convincente), al sintagma chiave «nuova figurazione»: anche se né una immagine né una figurazione nel senso tradizionale del termine erano riconoscibili nelle opere in oggetto, che presentavano invece forme e segni irrecognoscibili.

Per i quadri astratti e densi di materia di Scarpitta (in una stagione in cui il pittore era ancora in dialogo con l'astrazione cromatica dalle larghe campiture alla Poliakoff) presentati alla Galleria La Tartaruga nel maggio 1957 la lettura di Vivaldi vuole contrapporsi puntualmente all'informale di Arcangeli: la materia è secondaria, «non esorbita, malgrado le apparenze, da 'medium' necessario, da scegliere e ricreare di volta in volta»; è evitato ogni pericolo di «panismo»; la sua è una «nuova figurazione del reale», un «lirismo puro, sempre al calor bianco, ma da cui ormai sempre più netta si libera l'immagine»³³. Nel Novelli che presenta nel marzo 1958 alla Galleria La Salita quadri di macchie, segni e colature Vivaldi pone in primo piano la protesta contro «la necessità di un tramite (materia, colore, graffio di spatola, pennellata)»; l'approdo è a «un'immagine drammatica e nello stesso tempo già pacificata»³⁴. Per la fondamentale mostra di Scarpitta alla Tartaruga nell'aprile 1958 dove sono esposte le prime bande monocrome di tela tagliate, tese sul telaio e ritorte, Vivaldi si dice convinto di essere di fronte a un punto e a capo generazionale: «da tempo persuaso che il flusso dell'informe vada finalmente scandagliato (dentro e fuori di sé medesimi)» Scarpitta è giunto a dare «un'immagine fedele del mondo»³⁵.

³¹ VIVALDI 1957d, p. 24.

³² *Ivi*, p. 23.

³³ VIVALDI 1957a, p.n.n.

³⁴ VIVALDI 1958a, p.n.n.

³⁵ VIVALDI 1958b, p.n.n.; l'opuscolo è pubblicato in occasione della personale di Scarpitta alla Galleria La Tartaruga inaugurata nell'aprile 1958.

Nell'articolo dedicato alla svolta recente di Giulio Turcato (pubblicato sul secondo numero de «L'esperienza moderna» nell'agosto 1957) Vivaldi aveva adottato per la prima volta due termini del lessico filosofico di Martin Heidegger (*Sein e Dasein*) per spiegare l'approdo dell'artista a una nuova «immagine»: che era, per Vivaldi, il risultato di una intuizione assoluta, una forma di «essere», libera finalmente dall'«essere qui» delle poetiche dell'informale³⁶. *Essere e tempo* di Heidegger era stato reso accessibile a un più largo bacino di lettori italiani dopo la traduzione pubblicata nel 1953 da Pietro Chiodi³⁷; e la contrapposizione tra *Sein e Dasein* era già stata trasferita nel dibattito sull'astrazione dallo stesso Chiodi³⁸. In un passo della *Nuova figurazione nella giovane arte italiana* Vivaldi pone la dicotomia centrale di *Essere e tempo* (quella tra *Sein e Dasein*) come discriminante nella propria riflessione sugli ultimi sviluppi della pittura italiana:

La generazione di mezzo [...] non è tutta «naturalistica». I problemi di Capogrossi, Burri, Vedova, Turcato e degli altri citati come eterodossi rispetto ai loro coetanei vanno oltre l'ordine visivo, non solo più problemi connessi al rapporto uomo-spettacolo del mondo, bensì ad un rapporto diverso e più vasto: quello tra l'uomo e l'Essere, tra l'uomo e il cosmo, tra l'uomo e l'essenza stessa del mondo. In termini heideggeriani potremmo dire che l'interesse, l'impegno, si spostano dal *Dasein* – dall'essere qui, su questa terra, estrinsecati in una vita che si fa uomo, pianta, animale, roccia, acqua – al *Sein*, all'Essere (e non avrebbe senso l'obiezione eventuale che l'arte è sempre stata intuizione, attraverso il *Dasein* del *Sein*; l'importante, il *nuovo*, nel nostro caso, è che *per la prima volta* si tende ad un rapporto il più possibile *diretto*, abolendo la via tradizionale *Dasein-Sein* che passa attraverso l'osservazione empirica). È un interesse veramente «autre», diverso da quello tradizionale, che in Capogrossi assume l'aspetto di una ricerca ritmica sul segno, in Burri quello di nuove *associazioni*, della ricerca sulla materia, in Vedova quello dell'apertura di uno spazio *mentale* in cui colare la sua emotività, in Turcato quello di una ricerca ritmica non sul segno ma sul colore³⁹.

La lettera che il 15 novembre 1958 Arcangeli scrive a Vivaldi a ridosso della cordiale visita di quest'ultimo a Bologna prende di petto la questione spostando i termini della discussione nel campo della storia pittorica del dopoguerra. Il lessico heideggeriano è accettato da Arcangeli soprattutto per fare chiarezza:

Io dicevo, madonna, s'è appena tentato, malamente magari, di riportare l'accento su una più modesta ma più vera sperimentazione che alcuni artisti hanno proseguito anche dentro la balorda prolungata antitesi astrattismo-realismo, c'è un terribile bisogno del *dasein* più esaurito, umano, nuovo se si potrà (il mio «ultimo naturalismo» non era altro che un senso, più o meno confusamente, «autre», d'un nuovo *dasein* dell'artista), ed ecco che questo qua (eri tu) richiude subito il gioco, quasi prima che sia cominciato. Nella tua polemica del «sein» io non vedevo altro che un recupero (e ancora non penso di avere avuto tutti i torti) del vecchio astrattismo

³⁶ «Questi giovani tendono ad una 'nuova figurazione' della realtà, una interpretazione di essa che possa riassumerla, *essenzializzarla*, renderne la *struttura* in un segno, in una rottura dell'unità della materia, in un contrasto coloristico, recuperando dal marasma tachiste l'immagine. La tendenza 'concettuale' di Turcato, non poteva, a ben vedere, portare ad altro punto d'approdo che a questo della 'nuova figurazione' [...]. Itinerario esemplare, che, in termini esistenziali, ha portato il nostro artista dal *Dasein* al *Sein*, quale può essere intraveduto dal peculiare angolo visivo delle nuove generazioni» (VIVALDI 1957b).

³⁷ HEIDEGGER 1953; i due concetti heideggeriani erano già stati spiegati e discussi dal traduttore in CHIODI 1947.

³⁸ CHIODI 1956; per un utilizzo immediatamente successivo a quello di Vivaldi si veda MAZZARIOL 1958, p. 24.

³⁹ VIVALDI 1957d, p. 23.

razionale appena aerato dalle nuove mode grafico-orientali, o un depuramento, più o meno felice, del per me quasi insopportabile (a cominciare dal nome) «astratto-concreto»⁴⁰.

Questo nel tono conciliante di una lettera privata, scritta dopo l'incontro bolognese. Non così era però avvenuto qualche mese prima, in aprile, nel testo di presentazione a un pittore spoletino, Piero Raspi, alla romana Galleria L'Attico. Qui Arcangeli era andato alla radice della questione secondo un procedimento che gli era usuale: ritrovare nell'Ottocento i prodromi delle conquiste pittoriche del Novecento. Alla diretta filiazione da Cézanne per i pittori dell'ultimo naturalismo avanzata polemicamente (e con qualche disinvoltura) da Vivaldi⁴¹ Arcangeli aveva contrapposto, con non poca provocazione agli occhi di un ex PCI, il nome di Gustave Courbet come riferimento per l'immersione dell'io del pittore nella natura e nella materia pittorica:

Perché non ricordare ora che il padre di questa tecnica, strettamente legata alla concezione e alla resa del «continuum» materico, è Courbet? A Courbet, stranamente temuto, e quasi odioso all'arcadia modernistica italiana, risale tutto questo; non certo a Cézanne, che voleva invece strutturare a nuovo, intellettualmente, ed illuminare in modo inusato quella continuità⁴².

Sembrirebbe una disputa un po' accademica sui padri nobili della pittura moderna. E invece coinvolge in modo diretto nomi, valori e proposte critiche del presente: nella citata presentazione a Raspi Arcangeli chiama in causa, come termine di polemica, l'incolpevole nuclearista Gianni Dova, «possente personalità» secondo Vivaldi, da scoraggiare nel suo vago surrealismo secondo lo stesso Arcangeli⁴³. Nella lettera del 15 novembre quest'ultimo propone una conciliazione:

Penso che io e te saremo sempre distanti su molti punti (forse tu per educazione e natura sarai sempre di fondamento più razionale, non so se anche illuminista, di me; io invece credo a un universale solo profondamente, così profondamente implicito nel *dasein* da non essere riconoscibile se non come segreta tendenzialità: così la forma è profondamente implicita nei «veri» quadri dell'informel e, mi permetto di aggiungere, anche in alcuni dell'«ultimo naturalismo» – vorrei che tu vedessi certi Morlotti, tanto per dire: quadri un po' simili a quelli dell'ultimo Mafai – che del resto fu decisamente influenzato dai Morlotti dell'ultima

⁴⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Senza il riferimento al lessico heideggeriano Arcangeli aveva statuito la propria poetica incentrata sull'irrinunciabile relazione uomo-mondo (nell'accezione specifica uomo-natura) in ARCANGELI 1954/1977, p. 314).

⁴¹ «La continuità della materia, e la sua identità non sono questioni recenti. Il primo ad averne l'esatta percezione fu probabilmente Cézanne, con la sua indifferenza per il soggetto e col suo deliberato porre sullo stesso piano la mela e l'uomo, la collina e il mare (in termini opposti, ma paralleli, a quelli dell'ultimo Monet). La generazione di mezzo italiana (come quella francese) non ha certo contraddetto tali postulati, guardando appunto al mondo come a qualcosa di ininterrotto, la cui apparenza fenomenica può essere ricondotta alla sua unità e sostanziale identità attraverso l'occhio del pittore» (VIVALDI 1957d, p. 23).

⁴² ARCANGELI 1958/1994b, p. 264.

⁴³ «Non sarà, quella di Raspi, una 'possente personalità' (come ha affermato di un giovane pur notevole come Dova, recentemente, il Vivaldi, proprio nel momento in cui sarebbe il caso di scoraggiarlo nel suo tentativo eteroclitico di combinare Ernst e Brauner con Cassinari)» (ARCANGELI 1958/1994b, p. 264). Il riferimento a Gianni Dova è ancora legato a un passaggio finale di VIVALDI 1957d, p. 24: «[ai 'romani' Scarpitta, Perilli, Novelli, Sanfilippo, Accardi, Sterpini, Rotella, Nuvolo, Twombly] rispondono, da Milano, la possente personalità di Dova, e il timbro ancora ingenuo ma vibrante e intenso di Dangelo, da Genova la voce di Scanavino». Una presa di distanza netta di Arcangeli dal nuclearismo di Dova era stata espressa in ARCANGELI 1954/1977, p. 317: «Il nostro occhio è inquietato dalle dimensioni moltiplicate, dalle ipotesi nucleari; è inquietato mentre guarda, mentre sogna, mentre ricorda. [...] Ma l'attuale volontà di molti di essere, in pittura, direttamente 'nucleari', o le analoghe ambizioni, ci paiono equivoci di scarso significato: stravolte, inutili velleità».

Quadriennale – ma d’una potenza e tenuta talvolta sconvolgenti – insomma io sono invece o tendo a essere provinciale-naturalista-sperimentale-empirico, con un certo entusiasmo romantico addosso); ma spero che questo non tolga che saremo amici⁴⁴.

Dopo questa lettera Vivaldi deve essere ritornato con una attenzione diversa su *Una situazione non improbabile*. Nella risposta ad Arcangeli (18 novembre 1958) l’ammissione di una interpretazione troppo malevola riservata a quel testo lungo e complesso si affianca a una importante rivelazione: gli scritti che Roberto Longhi aveva chiesto e ottenuto da Giovanni Testori e da Renato Guttuso⁴⁵ per controbilanciare, nello stesso numero di «Paragone», l’apertura all’informale internazionale di Arcangeli avevano fatto, nella percezione di Vivaldi, tutt’uno con lo scritto arcangeliano. Lo avevano fatto apparire, cioè, come un attacco alla linea dell’avanguardia novecentesca in nome di una identità tra materia e natura di sapore attardato, ancora ottocentesco: non troppo diversamente, in fondo, da come Guttuso aveva condotto la sua battaglia scrivendo in nome di una presunta disumanità dell’avanguardia e Testori in nome di un necessario collante tra realtà e storia. Che poi Vivaldi sovrapponga le scelte di Arcangeli a quelle di Marco Valsecchi, un critico della stessa generazione fautore della continuità di una linea lombarda estesa dal Seicento caravaggista all’Ottocento della Scapigliatura, da Carrà e Tosi all’ultimo Sironi («nel pastrocchio valsecchiano [...] salgono la corrente pessimi pittori come Romagnoni o Banchieri»⁴⁶) dà ben conto delle semplificazioni con cui, a Roma, poteva essere letta la compagine longhiana nel suo rapporto con l’arte contemporanea:

Io non ho capito allora affatto il tuo scritto sulla *Situazione*. Ero troppo irritato con la speculazione che si andava intentando, cercando di contrabbandare dietro la tua figura l’assurdo discorso di Testori e Renato Guttuso eccetera eccetera. E poi non ce l’avevo tanto con te quanto con il rilancio operato da Valsecchi d’una storia sironiana, e peggio che sironiana, con tutta la merda lombarda (Ranzoni-Cremona-Goliana) e poi Carrà-Sironi-Chighiniana eccetera scaraventata sulle tele di mezza Italia per far «moderno», per far «natura» e chi più ne ha più ne metta⁴⁷.

⁴⁴ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna], 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Dei nove quadri di Ennio Morlotti esposti alla Quadriennale romana del 1955-1956 uno solo (*Viti e granoturco. Paesaggio lombardo n. 1*, 1955) è identificato in BRUNO–CASTAGNOLI–BIASIN 2000, I, p. 147, n. 321. Nella conclusione della presentazione della mostra personale di Pompilio Mandelli alla galleria del Milione nel febbraio 1956 Arcangeli aveva efficacemente descritto la condizione da lui avvertita di «un universale solo profondamente, così profondamente implicito nel dasein». «Qualche cosa ci accompagna e ci fa vivere, ci rende felici o inquieti, ci angoschia entro la solenne marea dei pochi cicli naturali che ci è dato vivere. Se all’uomo d’un tempo (‘classico’, come chiamarlo?) era concessa una saggezza proporzionata agli eventi naturali che la sua mente dominava, dal romanticismo in poi la scena che ci accoglie si è fatta angosciosamente mutevole: le cose appena accadono, si avvertono, sono, che già sfuggono, labili come le nubi che il vento logora in cielo. Nasce, in noi, un’alternativa d’orgoglio e d’umiltà: ci crediamo, ormai, padroni di qualche cosa che in realtà ci elude, siamo ancor dominati, in sostanza, da qualche cosa che segretamente ci incombe. Difficile, se non impossibile, evitare questa condizione, che corrode, alla base, i più moderni tentativi per un equilibrio. Anche per questo è così ardua, ove sia sincera, la figurazione umana, nell’arte moderna; perché, se s’interroga, subito l’uomo si sente distrutto a una sua dignità intera» (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, p. 194).

⁴⁵ TESTORI 1957; GUTTUSO 1957.

⁴⁶ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell’Archiginnasio, Bologna. Vivaldi si era già espresso in termini negativi sulla figurazione surrealisteggiante di Bepi Romagnoni («un pittore parecchio scadente, sciatto e approssimativo», VIVALDI 1957c); tre quadri di realismo esistenziale di Giuseppe Banchieri erano stati visti da Vivaldi alla Biennale del 1958 senza che il critico li nominasse nella sua recensione (VIVALDI 1958d). Marco Valsecchi, storico dell’arte dilettante, collaboratore della galleria del Milione e prolificissimo autore di testi di storia dell’arte di taglio soprattutto divulgativo, sosteneva il ruolo centrale dell’opera di Carlo Carrà, Mario Sironi e Arturo Tosi per gli sviluppi della pittura italiana moderna (VALSECCHI 1957b).

⁴⁷ Arcangeli, un anno e mezzo più tardi, avrebbe protestato con Vivaldi per l’equivoco: «E sarebbe anche ora di smetterla nel confondere me con Valsecchi, e i miei pittori coi suoi» (lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova).

Il rischio, insomma, è per Vivaldi quello di leggere l'ultimo naturalismo (fino ad Alfredo Chighine, un pittore che non era certo tra quelli promossi da Arcangeli) come possibilità di ridare fiato a un racconto dell'arte italiana novecentesca ancora fondato sull'eccellenza dei valori di cromatismo tonale e di intimismo lirico, gli stessi che l'avevano tenuta separata dall'agone internazionale tra le due guerre:

È possibile che lo schifoso, fascista 1900 di Carrà e Sironi, con le loro materie lutulente e postcremoniere, sia nuovamente contrabbandato sotto le etichette di quel mediocre pittore che si chiama Birolli e sotto quelle del più fiacco Morlotti (non dubitare, rispetto il Morlotti migliore) o sotto quelle del più oscuro chighinismo della malora?⁴⁸

Il cuore della discussione resta però sottotraccia ed è l'interpretazione che a fine anni Cinquanta i due, Arcangeli e Vivaldi, riservano alla «generazione di mezzo»: a quella generazione di artisti nati tra il 1900 e il 1920 che avevano ereditato le invenzioni linguistiche delle avanguardie e ne avevano sviluppato le premesse nei decenni più tragici del Novecento⁴⁹. Il concetto di «generazione di mezzo» diventa, negli anni Cinquanta, centrale nella visione dell'Arcangeli critico d'arte moderna⁵⁰ (lui stesso sentiva con sofferita consapevolezza di far parte di questa stessa generazione); ed è accettato da Vivaldi senza difficoltà e importato nei suoi scritti. Ma la loro valutazione sul contributo che hanno offerto gli artisti della «generazione di mezzo» alla ricerca del presente è opposta. È più cauta e problematica per Arcangeli, consapevole dei rischi di cadute manieriste e di perdite di tensione morale (la

L'equivoco di Vivaldi nasceva dalle presentazioni scritte da Valsecchi alle mostre di Sergio Romiti (VALSECCHI-ARCANGELI 1952) e Bruno Pulga (VALSECCHI 1958a) e dalle monografie da lui dedicate a Filippo de Pisis (VALSECCHI 1956) e Sergio Vacchi (VALSECCHI 1957a), artisti sostenuti anche da Arcangeli. Datava ormai a più di un quindicennio la recisa presa di distanza di Arcangeli contro la critica «ermetica» di Valsecchi (ARCANGELI 1942).

⁴⁸ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna: Vivaldi fa qui riferimento a un testo di Valsecchi dedicato alle cere di Birolli (VALSECCHI 1958b) interpretate come esito maturo della tradizione cromatica lombarda; alla lettura di Franco Russoli dei recenti quadri di Alfredo Chighine (*SECONDA MOSTRA PERSONALE* 1958); e, con probabilità, ai quadri di Ennio Morlotti da lui visti, tra 1957 e 1958, nelle gallerie romane dell'Attico e della Salita.

⁴⁹ Il concetto è specificato con didascalica chiarezza nella introduzione di Arcangeli al catalogo del *Premio Morgan's Paint* di Rimini del 1957 (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, p. 224).

⁵⁰ Due esempi eloquenti sono forniti in ARCANGELI 1952, p. 106 (sulla mostra *Pittori d'oggi Italia Francia* del 1952: «Quel che dovrebbe costituire ora il nerbo, il fiore della maturità pittorica italiana, francese, europea, sembra intinto invece di generico, di risaputo, d'una sorta di compromesso internazionale [...]. Si pensa, se non sarà la generazione dei giovani e giovanissimi a raddrizzare la barca, a quel che sarà il panorama internazionale dell'attuale 'generazione di mezzo' quando saranno scomparsi i 'maestri' [...]. Sembra gravemente diminuita la possibilità di rintracciare, nell'artista, un uomo che pensi e senta umanamente, nel senso pieno e totale della parola, per un vivo e spontaneo rapporto fra sé e il mondo, da cui nasca una autonoma e schietta capacità di figurare; di rintracciare in lui quella che ho chiamato responsabilità o dimensione umana. Alcuni grandi pittori, chi morto da poco, chi già sul declinare della vita, ne sono stati ancora pienamente in possesso: e con patimento e invenzione di idee espressero, nel giro d'una quindicina d'anni (dal 1905 al 1920 circa), tutte le novità sostanziali del nostro secolo, in arte. Dopo, si è lavorato di svolgimento, di rielaborazione, di composizione o di combinazione»); e, ancor più, in ARCANGELI 1956b (su Jackson Pollock: «La nostra generazione di mezzo [...] è stata lenta a maturare, probabilmente in tutto il mondo, oltretutto in Italia: e forse non era facile le accadesse diversamente, frenata, come fu, prima entro la pesante atmosfera prebellica, poi frastornata dai disastri della guerra. Pollock, insieme col tedesco Wols, è stato il primo a rifiutare decisamente la tutela dei maestri della prima metà del nostro secolo. Erano stati, per la più gran parte, severi e geniali assertori del prevalere dei valori formali, e perciò intellettuali, nell'opera d'arte. Pollock si buttò decisamente entro il gorgo d'una pittura che si può genericamente definire aformale. Avevano istituito e difeso un rapporto di equilibrio fra sé e il mondo e un calibro entro l'opera stessa: Pollock ruppe decisamente l'equilibrio in favore d'un 'pieno' esorbitante e sfrenato»).

parabola di Afro era, a suo avviso, l'esempio più eloquente⁵¹); più positiva per Vivaldi, cui la «generazione di mezzo» sembra aver assolto un compito di minima, quello di consegnare gli esiti della rivoluzione primonovecentesca alla generazione dei più giovani. Così Vivaldi spiega ad Arcangeli, nella stessa lettera, la necessità di superare l'*informel* in nome di una nuova arte del *Sein*:

Credo nella fine dell'*informel*, che sta degenerando in Accademia, come credo nella fine dell'Action Painting, e alla fine di Michel Tapié. Non disconosco l'*informel* di Wols, Fautrier, Dubuffet, anzi mi piace tanto, ma dico che è roba dei nostri padri. Qualcosa di nuovo deve venir fuori (qualcosa che tenga conto dell'*informel* come dell'Action Painting) per andare oltre. Non credi che il nuovo (Tapié ha liquidato l'«autre») debba venir fuori da una reazione dei giovani post-astrattisti (i Perilli, Novelli, Scarpitta ecc.) e i post-*informel*? Io penso di sì⁵².

Pochi mesi dopo questa lettera Vivaldi avrebbe meglio messo a fuoco la sua prospettiva post-informale in una direzione americana del tutto alternativa rispetto a quella di Arcangeli, che nel duo Pollock-de Kooning aveva riconosciuto gli esiti più alti dell'«ultima avanguardia»: sono i neo-dada Robert Rauschenberg e Jasper Johns (una definizione e una compagine intercettata dalle letture di «Art News» e «Arts Magazine»⁵³) ad aprire una via nuova. Possiedono, secondo Vivaldi, «una sorta di atteggiamento tra il serio e il canzonatorio verso se stessi e l'arte» che è la vera eredità dei grandi dell'espressionismo astratto («non si tratta dell'azione per se stessa ma dell'azione del dipingere»⁵⁴); hanno un rapporto disincantato con la visione da cui osano importare brani letterali; è possibile riconoscere nel loro lavoro una volontà ironica, specie quando si pongono di fronte al tema della rappresentazione degli oggetti. Non ha per questo molte pezze d'appoggio teoriche e deve riferirsi a uno scritto di Cy Twombly comparso nel 1957 su «L'esperienza moderna»: Twombly sosteneva che in pittura

⁵¹ Alcuni spietati giudizi su Afro Basaldella («fumista, cioè venditore di fumo»; «Afro-Boldini»; «l'astuto levantinismo di Afro») saranno espressi da Arcangeli nella lettera a Cesare Vivaldi del 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova; il termine «fumista», associato alla pittura di Afro (e di Giulio Turcato), era stato speso da Arcangeli nella presentazione alla retrospettiva bolognese di Burri nell'ottobre 1957 (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, p. 230). L'insofferenza di Arcangeli per Afro datava al tempo delle sue opere ancora figurative esposte al IV Premio Bergamo del 1942 e alla XXIII Biennale di Venezia dello stesso anno («se Afro, in sette opere esposte in due mostre pressoché contemporanee, mostra ben tre maniere, e senza il tono problematico della ricerca, ma con la facilità di chi si accomoda, perché non dirgli, francamente, del camaleonte?», ARCANGELI 1943/1993, p. 112); si era poi espressa senza remore in occasione della Biennale di Venezia del 1956, quando Afro vinse il primo premio della pittura per un artista italiano («da sua pittura, evasiva tra figurazione e non figurazione, elegantemente letteraria, sfiora, allude, è tutta 'para', 'sub', e così via. Ci impegna e ci commuove troppo poco, da quella sua strana tasca di spazio culturale ricavata in margine a fatti ormai scontati della civiltà figurativa occidentale», ARCANGELI 1956a, p. 26).

⁵² Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna. Vivaldi anticipa in queste righe l'opinione sulla crisi dell'*informel* che avrebbe rappresentato, in termini non differenti, in VIVALDI 1959e, p. 8: «En une période où, de tous côtés, l'on assiste à la transformation des styles en procédés commerciaux, l'*informel* lui-même et, avec lui, l'Action Painting' risque de tourner rapidement au 'Kitsch' et se trouve actuellement au stade de l'académisme, de la fausse avant-garde. Tapié lui-même s'en est aperçu, qui fait appel, dans sa présentation d'une exposition du peintre Serpan, à la 'conscience' avec des mots qui, en Italie, n'ont certainement pas rendu un son nouveau». Con notevole tempismo Vivaldi fa riferimento nella lettera ad Arcangeli al testo di presentazione scritto da Michel Tapié per la mostra personale di Jaroslav Serpan alla Galerie Stadler di Parigi aperta a fine ottobre 1958 (TAPIÉ 1958); Wols, Fautrier e Dubuffet si erano assestati, nelle pagine di Arcangeli tra 1957 e 1958, come i più alti esempi della modernità europea (ARCANGELI 1957/1977; ARCANGELI 1958/1994c).

⁵³ PORTER 1958; ROSENBLUM 1958; RAUSCHENBERG 1958.

⁵⁴ VIVALDI 1959b.

«l'atto è la formazione dell'immagine, l'azione necessaria del suo divenire, la spinta diretta e indiretta portata all'exasperazione nell'atto acuto dell'inventare»⁵⁵.

Siamo nel febbraio 1959: i nomi di Rauschenberg e Johns entrano per la prima volta, con questa pagina di Vivaldi, nella discussione critica italiana. Ci entrano attraverso un tema passe-partout, quello del «tempo», croce e delizia del decennio che sta per chiudersi, almeno da quando l'informale ha portato in primo piano, nel quadro, il binomio tempo-azione. Un tema, quest'ultimo, non particolarmente caro ad Arcangeli: che era poco portato a interrogarsi sul tempo di esecuzione del quadro e dava, invece, la priorità al tempo interiore dell'artista nella sua relazione con il tempo naturale, il succedersi dei mesi e delle stagioni. Vivaldi ha in questo senso su Arcangeli un vantaggio che non è solo generazionale. Per capire qualcosa dell'evoluzione dell'ultima pittura americana Roma è un osservatorio migliore di Bologna. Ai numeri di «Art News», studiati con attenzione da Arcangeli⁵⁶, alle sue verifiche sugli originali possibili alle Biennali veneziane o alla mostra milanese del 1958 sulla moderna pittura americana⁵⁷, si aggiunge a Roma, tra 1958 e 1960, un clima ben più vitale. Erano sufficienti le occasioni offerte dalla Galleria La Tartaruga: i Rothko e i Kline acquistati da Giorgio Franchetti sono esposti in più occasioni e con imprevedibili accostamenti (uno, memorabile, nel 1960 con Burri⁵⁸); Twombly viene proposto da solo⁵⁹, o con Novelli e Perilli, o accanto agli artisti dell'espressionismo astratto con l'aggiunta di Scarpitta nel 1959⁶⁰; nello stesso anno sono esposti i fogli di Robert Rauschenberg⁶¹.

3. *Equivoci e sospetti. La capitale e la provincia*

Vivaldi, lo si è visto, sullo scorcio degli anni Cinquanta guarda con sospetto l'equivocabilità della posizione critica di chi, come Arcangeli, apprezza la svolta dal postcubismo all'informale dei pittori della generazione di mezzo: Morlotti è per lui l'esempio più eloquente.

Anche Arcangeli, negli stessi anni, vede insidie e pericoli un po' dappertutto. Li vede nella caparbia tenuta, in termini di successo critico e mercantile, di un «astratto-concreto» che sospetta possa essere agevolato, magari indirettamente, dalla proposta critica di Vivaldi di una «nuova figurazione»: e non poco devono averlo infastidito il lussuoso librone dedicato da Lionello Venturi nel 1958 ai *Pittori italiani d'oggi* (dove nella scia di Afro, Birolli, Corpora, Santomaso venivano disinvoltamente sussunti Mafai, Pirandello e Scialoja) e la recensione positiva dedicatagli dallo stesso Vivaldi su «Tempo presente» nel febbraio 1959 (l'astratto-concreto resta, secondo Vivaldi, il vero «termine di paragone» della pittura del dopoguerra)⁶². In un articolo di sintesi pubblicato da Vivaldi lo stesso mese su «Art et Architecture» e dedicato allo stato della più moderna pittura italiana (sbilanciatisimo a favore dei giovani romani con l'inclusione, quasi provocatoria, di un quadro di Mattia Moreni) Arcangeli deve

⁵⁵ TWOMBLY 1957; la traduzione italiana di Vivaldi appare orientata sulla tesi dello scrivente rispetto alla lettera dell'originale inglese di Twombly («In painting it is the forming of the image; the compulsive action of becoming; the direct and indirect pressures brought to a climax in the acute act of forming»). Ho provato a dettagliare i tempi e i modi dell'avvicinamento di Vivaldi al neo-dada americano in FERGONZI 2019, pp. 35-39, 63-69.

⁵⁶ ROVATI 2011.

⁵⁷ *THE NEW AMERICAN PAINTING* 1958.

⁵⁸ *BURRI CONSAGRA DE KOONING MATTIA ROTHKO* 1960.

⁵⁹ *CY TWOMBLY* 1958; *CY TWOMBLY* 1960.

⁶⁰ *KLINE ROTHKO SCARPITTA TWOMBLY* 1959; *NOVELLI PERILLI TWOMBLY SCARPITTA VANDERCAM* 1959.

⁶¹ *RAUSCHENBERG* 1959.

⁶² VENTURI 1958; il volume viene più volte pubblicizzato su «Tempo presente». Nella recensione di Vivaldi (VIVALDI 1959c) è ritenuta di fatto superata l'esperienza dell'astratto-concreto ma è giustificata l'impostazione critica del libro di Venturi: che sosteneva come la pittura ormai *informel* di Turcato, Vedova e Scialoja si appoggiasse a strutture astratte che discendevano dalla stagione dell'astratto-concreto.

aver letto con vero dispetto la celebrazione della funzione storica dell'astratto-concreto per il suo «immense travail de nettoyage culturel»: un movimento che ha, secondo Vivaldi, cancellato provincialismi e residui ottocenteschi e ha permesso il nascere di un libero clima di ricerca⁶³.

Ma Arcangeli insidie ne vede anche tra chi, fautore dell'arte informale, invoca un rinnovato impegno sociale dell'artista: come se il cuore dell'impegno dell'artista si dovesse spostare dal quadro all'azione che, attraverso il quadro, l'artista esercita sulla società. Per questo sente il bisogno di rispondere allo scritto del giovanissimo Enrico Crispolti, classe 1933, che dalle pagine di una rivista di galleria, «Notizie. Arti Figurative», aveva negato all'informale il prevalente carattere romantico e individualista: Crispolti riteneva che dipingere un quadro informale era soprattutto, per l'artista, una operazione di «verifica [della] propria funzionalità sociale»⁶⁴. La risposta di Arcangeli era stata netta, formulata, credo, anche sulla base della sua esperienza di docente di Storia dell'Arte nei licei⁶⁵: il connettivo tra arte e società va cercato a monte dell'opera, tentando di «allargare ragionevolmente, se è possibile, la quantità delle 'minoranze', e di renderne più intensa la qualità»⁶⁶.

Nella discussione con Vivaldi che sto cercando qui di ricostruire la posizione che Arcangeli esprime con tanta chiarezza nella sua risposta a Crispolti non è un dettaglio. La critica d'arte italiana sta infatti iniziando a leggere l'informale come una poetica di partecipazione storica e sociale al presente: i contributi dello stesso Crispolti, di Argan, di Renato Barilli, di Maurizio Calvesi nel numero del giugno 1961 de «Il Verri» dedicato a *L'informale* andranno, con sfumature diverse, tutti in questa direzione⁶⁷. E, sebbene espressa in modi più o meno espliciti, sembra necessaria a tutti coloro che ne scrivono una forma di comunicazione visiva moderna fondata su nuove «immagini». Il più chiaro è Vivaldi, cui meno interessa la funzione sociale (ma molto quella comunicativa) dell'immagine: discende secondo lui dall'informale una ricerca che va in direzione «grosso modo neogeometrica, non immune da affinità col neodadaismo, che saremmo tentati di definire neometafisica», i cui rappresentanti sono «gli esordienti Schifano, Kounellis e Festa»⁶⁸.

La carta che Arcangeli sa di poter giocare, sullo scorcio degli anni Cinquanta, in questo agone di critici più giovani non è tanto il sostegno militante offerto all'ultimo naturalismo di area padana: che è apprezzato solo da una ristretta cerchia di appassionati e non si è mai affermato sulla scena internazionale. È piuttosto l'aver intuito, per primo in Italia, la grandezza di Alberto Burri. Perché Burri, emarginato nel sistema dell'arte italiana almeno fino alla Quadriennale del 1955, sta diventando per i critici italiani l'artista su cui verificare la tenuta

⁶³ VIVALDI 1959e, p. 9.

⁶⁴ CRISPOLTI 1958b, p. 15; il testo era rivolto ad Arcangeli («È su questo [la responsabilità sociale dell'artista] che mi sembra occorra richiamare l'avvertenza anche dei nostri amici migliori»).

⁶⁵ Dopo vari incarichi di docenza al Liceo Minghetti di Bologna (dall'anno scolastico 1939-1940 a quello 1942-1943) Arcangeli conseguì nel luglio del 1948 l'abilitazione all'insegnamento di Storia dell'Arte in «qualunque scuola media»; solo nel dicembre 1953 ebbe la nomina in ruolo e nel marzo 1954 l'assegnazione al Liceo Massimo D'Azeglio di Torino. Il suo insegnamento torinese fu interrotto da due congedi straordinari per «ragioni di studio e di famiglia» negli anni scolastici 1954-1955 e 1955-1956 (era, nel frattempo, assistente incaricato di Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna). Insegnò poi negli anni scolastici 1956-1957 e 1957-1958 al Liceo Romagnosi di Parma: dopo il primo anno di insegnamento ininterrotto ottenne anche qui, dall'ottobre 1957 al settembre 1958, un congedo straordinario «per motivi di salute». Nella lettera a Vivaldi del 19 aprile 1960, a seguito della comunicazione di non poter cumulare l'impegno di docente di ruolo dei licei e di incarico di direzione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna (ottenuto a partire dall'agosto 1958), Arcangeli lamentava che «mi hanno obbligato a lasciare un posto di liceo dove potevo svolgere, nella mia regione, un lavoro modesto ma serio di semina culturale, a cui ero appassionato».

⁶⁶ ARCANGELI 1958c, p. 13.

⁶⁷ Soprattutto CRISPOLTI 1961, ma anche ARGAN 1961; BARILLI 1961; CALVESI 1961b. Resta isolatissima, in questo dibattito, la lettura dell'informale come «naturalismo moderno» di ARCANGELI 1961.

⁶⁸ VIVALDI 1961a, p. 177.

delle rispettive letture dell'informale⁶⁹. E per i pittori, specie quelli romani, sta rappresentando un ineludibile termine di confronto: per la severa eloquenza dei suoi quadri e per la sperimentazione materica sempre subordinata a un rigoroso controllo della grammatica del piano pittorico.

Il testo che Arcangeli pubblica nell'ottobre 1957 a introduzione di una ricca mostra di opere di Burri alla Galleria La Loggia di Bologna dovette stupire, e non poco, chi relegava il critico al ruolo di sostenitore di maestri locali, troppo succube dell'ombra ingombrante di Roberto Longhi e delle sue avversioni antipicassiane e antiestrattiste. Lo scritto su Burri insiste su un tema di notevole acutezza e totalmente nuovo rispetto alla letteratura critica (anche internazionale) sull'artista fino a quella data. Non esiste, secondo Arcangeli, «nessun antefatto» per l'opera di Burri che sia rintracciabile nella recente tradizione modernista: la dialettica formale che produce, nei suoi *Sacchi*, «incredibili possibilità di grazia», non va ritrovata nella pluridecennale vicenda del collage⁷⁰. L'esercizio di ricercare precedenti internazionali di primo Novecento per i migliori artisti italiani del secondo Novecento (una pratica ossessiva nella critica italiana dell'arte moderna, sintomo di un evidente provincialismo culturale) viene tacitato con una lucidità e un coraggio che ancora oggi lasciano ammirati. Il riferimento maggiore di Burri è invece per Arcangeli il dialogo che il pittore istituisce con il paesaggio e la pittura trecentesca di una «Umbria remota»⁷¹. Si tocca qui un punto decisivo: l'identità locale agisce, nel pensiero di Arcangeli, come controveleno contro la confusione internazionalista e l'appiattimento dei valori della Roma dove Burri opera. Scrivendo di Leoncillo Leonardi, in una presentazione del 1958, avrebbe chiarito bene il concetto, parlando di

provincia umbra intesa non come folclore strapaesano, ma come area di valore umano tuttora vigente contro la dubbiezza, invece, delle persistenze artistiche nazionali, e capace di inserirsi, con la tensione più autentica, con la pressione più giusta per chi non sarà mai apolide, entro l'area dialettica dei valori universali di oggi⁷².

Il tema dell'opposizione tra capitale e provincia (che Vivaldi interpreterà, banalizzandola, nell'opposizione tra internazionalismo e localismo) diventa centrale nella discussione epistolare con Vivaldi già nella prima lettera. Così Arcangeli:

In ogni modo io sto, almeno nei riguardi con Roma cattiva capitale (ma quale è buona? Forse New York), per la provincia, come ho tentato di ripetere in modo più scoperto nella presentazione a Leoncillo. Temo che Burri, Leoncillo, e quei quattro ragazzi umbri siano i più «veri» a Roma. È un'aratura italiana (nel senso provinciale, non nazionale del termine) dei problemi di oggi; in difetto, forse, ma vera⁷³.

⁶⁹ Nei testi di Enrico Crispolti dal 1957 al 1962 (oggi raccolti in CRISPOLTI 2015, pp. 62-94), di Maurizio Calvesi (CALVESI 1959), di Giulio Carlo Argan (ARGAN 1959), di Giuseppe Marchiori (MARCHIORI-DRUDI GAMBILLO 1961).

⁷⁰ ARCANGELI 1957/1994b, p. 227.

⁷¹ ARCANGELI 1957/1994b, p. 229.

⁷² ARCANGELI 1958/1994a, pp. 275-276.

⁷³ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, [Bologna] 15 novembre 1958, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Oltre che alle citate pagine di galleria dedicate a Burri e a Leoncillo Arcangeli fa qui riferimento ai cinque (e non quattro) pittori spoletini (Giuseppe De Gregorio, Filippo Marignoli, Giannetto Orsini, Piero Raspi, Bruno Toscano) da lui presentati in una mostra alla Galleria Il Fiore a Firenze nel marzo-aprile 1957: nel testo introduttivo alla mostra Arcangeli aveva sottolineato come loro tratto comune fosse il felice passaggio da un «postcubismo semiastratto» a una più recente «pittura non formale» di area romantica e neonaturalista» (ARCANGELI 1957/1994a, pp. 216-220). Il termine «aratura» si allinea, nel lessico arcangeliano, ad altri presi dal linguaggio contadino («raccolto», «vendemmia») usuali «sulla bocca e nella penna di Morlotti quando parlava del suo lavoro» come è acutamente notato nell'analisi dell'epistolario tra Ennio Morlotti e Francesco Arcangeli in FERRETTI 1994, pp. 19-20.

La risposta di Vivaldi a difesa di Roma e dei pittori romani era stata generica («Non disprezzo la provincia. Io credo a una Roma italiana e a un certo senso provinciale, ma che arrivi a un discorso autonomo»), con l'invito a «venire a vedere [...] una città di giovani pittori in piena attività»⁷⁴. Ma vale la pena di leggere alcune righe della lettera successiva di Arcangeli (15 gennaio 1959) sullo stesso tema per capire quanto europea fosse la sua dimensione regionale. Si fa strada in lui l'idea di una Milano moderna (la Milano delle mostre di Longhi a Palazzo Reale; di gallerie attente, come nel caso della Galleria del Milione, a un arco ampio di proposte, con in primo piano proprio i migliori artisti dell'ultimo naturalismo; di un vivace collezionismo privato; di una Galleria Civica d'Arte Moderna capace di acquisti mirati) da contrapporre alla pigrizia romana:

Ho appena cominciato, lo so, e forse non ce la farò mai del tutto; però so di avere lavorato, con certi miei saggi, dal '48 in poi, a una cultura di media Europa; non italiana, perché a me dell'Italia poco me ne importa, se l'Italia deve impedirmi di vivere, e tenta di soffocare le idee umane, che, magari incomplete ma tuttavia non interamente morte, mi lavorano nella testa. [...]. Vedi, Bologna per esempio si sta, faticosissimamente, sgravando delle sue vecchie condizioni pontificie. Io voglio che torni per quanto posso io, città del Nord, perché i costumi che mi hanno insegnato mio padre e mia madre, erano quelli del lavoro onesto, che Roma capitale impedisce agli italiani. Non bastano i tuoi amici, i rapporti con l'America, e non so quale altra cosa, a farne una buona capitale. Fai benissimo ad avere entusiasmo, ad arrabbiarti per le cose tue; è l'unico modo di lavorare, e qualche frutto darà per forza. Ma quanto al fatto che noi si debba aver fiducia in Roma, lasciamo perdere.

Milano, caro Vivaldi, con tutti i suoi grossi difetti, è l'unica città seria di Italia, l'unica città, senza sopravvalutarla, mitteleuropea, l'unica che ha un mercato, che mantiene istituzioni, compra quadri con i suoi soldi. Disgraziatamente, colpa sua (ma anche della retorica degli intellettuali italiani, che preferiscono gli illusori ponti con l'America o con la Russia a una certa più modesta verità) non ha un livello critico paragonabile alle sue forze. Perciò, io approvo fino a un certo segno il tuo antilombardismo, come tu approverai fino a un certo segno, anzi disapproverai, il mio antiromanismo. Ma io ormai la parola «italiano» che dici tu per Roma comincio a non capirla più, perché direi che è «tutta da ridimostrare». Fortunatamente o no che sia, il mondo lavora ormai su vasta scala: quindi i passaggi «provincia-Europa» o «provincia-mondo occidentale» cominciano a riacquistare un senso senza un così grave pericolo di «strapaese»⁷⁵.

Vivaldi si deve essere fermato con uno sguardo non benevolo su queste righe. La risposta che sceglie non è privata ma pubblica e inspiegabilmente aggressiva: appare, a caldo dopo la lettura di questa lettera, nel febbraio 1959 a introduzione di una mostra collettiva a La Tartaruga dove egli riunisce per la prima volta i pittori con cui si sta impegnando nella sua azione critica (Scarpitta, Novelli, Perilli) e altri come Mimmo Rotella, Carla Accardi, Gino Marotta, che entreranno a breve nel suo arco di interessi. Tutto sembra voler colpire le idiosincrasie di Arcangeli: Afro messo insieme a Burri tra i ripulitori a Roma di «ogni sterpaglia» naturalistica; il riconoscimento all'attività di Lionello Venturi, «critico coraggioso e acuto»; il superamento dell'informale in nome di «memorie, conoscenze, sogni» (dunque, immagini) recuperati come dopo un naufragio; l'intuizione, precisa e geniale, che la direzione da prendere sarà «un oggetto costruito e insieme 'naturale', un quadro»⁷⁶. L'avvio del testo, per il quale manifesterà un genuino entusiasmo un artista rivoluzionario come Piero Manzoni⁷⁷, è

⁷⁴ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 18 novembre 1958, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna. Una ferma difesa del mondo artistico romano e della politica espositiva della Galleria Nazionale d'Arte Moderna era già stata espressa dallo scrivente in VIVALDI 1958c.

⁷⁵ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 15 gennaio 1959, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

⁷⁶ VIVALDI 1959a.

⁷⁷ Lettera di Piero Manzoni a Cesare Vivaldi del 27 aprile 1959, cit. in CINELLI 2017, p. 58.

un attacco diretto (e non poco sguaiato) all'asse provincia padana-America di *Una situazione non improbabile*:

Apprezziamo la provincia come produttrice di cotechini e zamponi, di capitonì, caciocavalli e mozzarelle, la lodiamo, la rispettiamo e amiamo come serbatoio naturale del paese, come «allevatrice» di materiale umano ad uso e consumo delle grandi città (tutti noi qui a Roma veniamo più o meno da qualche provincia, e per vent'anni almeno Roma stessa è stata «provincia»), ma non possiamo accettare la pretesa di una provincia «produttrice di cultura». I risultati di una simile pretesa si son visti: i sughi mefistofelici di Dubuffet e il sorbetto di panna e zucchero e fragole di Fautrier, tradotti nei vari dialetti della penisola si son trasformati in frittate pesanti di lardo e gocciolanti d'olio, la materia preziosa s'è affogata in brumose risaie, vi ha ritrovato il fango di Carcano, l'erba marcia di Tranquillo Cremona, il bitume di Sironi e del «novecento»⁷⁸.

Vivaldi individua nell'asse Roma-New York la via di fuga dell'arte italiana dal provincialismo che la opprime. Ma qui sta la novità più rilevante. Il dialogo con gli artisti americani non deve a suo avviso continuare guardando a Pollock, in quella direzione che la retrospettiva del 1958 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma aveva tracciato. Agisce nel pensiero di Vivaldi il dialogo serrato con Toti Scialoja: che è stato negli Stati Uniti nel 1956; pubblica intense pagine di diario su «L'esperienza moderna», «Tempo presente» e «Appia Antica»; e, anche grazie alla compagna Gabriella Drudi, anglofona e dalle varie letture, presta una attenzione di prima mano alle pubblicazioni artistiche americane. A inizio 1959, disegnando il bilancio della pittura d'avanguardia in Italia in un articolo per «Aujourd'hui» cui si è già fatto cenno, Vivaldi lo dice chiaramente: Scialoja non è solo il ponte di contatto tra la generazione di mezzo e i più giovani, quella di Novelli o Perilli o Scarpitta; è, piuttosto, il vero capofila di questi ultimi⁷⁹.

Proprio nel 1959 Scialoja sta cominciando ad aver chiaro cosa fare della lezione dell'espressionismo astratto: è il primo, in Italia, ad aver colto le implicazioni di un articolo fondamentale di Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, uscito nel numero di ottobre 1958 di «Art News». A due anni dalla morte del pittore americano, Kaprow aveva letto nella sua opera una apertura al mondo extrapittorico capace di superare i limiti stessi del quadro⁸⁰. Una pagina del diario di Scialoja dell'ottobre 1959 è una efficace testimonianza di questa inedita ricerca di «partecipazione»:

Pittura d'azione: non vuol dire agire sulla tela, contro la tela; ma agire dalla tela, attraverso la tela e oltre ad essa, dalla nostra parte. Rimbalzare nella vita. Partecipazione attiva al tessuto del pensiero quotidiano, alla esplorazione in atto del mondo; non gesticolazione davanti lo specchio, in una privata-monumentale sala di ginnastica⁸¹.

Persino i quadri di impronte, varati da Scialoja nel 1958, sono da lui visti come il superamento definitivo dell'incontro tra l'artista e la materia (il colore, la tela). Sono l'indicazione del suo opposto, una «assoluta incomunicabilità»: c'è, sostiene Scialoja, «solo l'atto, identico a sé, che si ripete, e vale per il suo urto puro, il suo puro risorgere»⁸².

⁷⁸ VIVALDI 1959a.

⁷⁹ VIVALDI 1959e, p. 9.

⁸⁰ KAPROW 1958, in particolare p. 56: «Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street. Not satisfied with the *suggestion* through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sigh, sound, movements, people, odors, touch».

⁸¹ SCIALOJA 1991, p. 135. Questa pagina del *Giornale di pittura* non venne pubblicata in periodico prima del 1960.

⁸² *Ivi*, pp. 142-143. Il passo era già stato pubblicato in SCIALOJA 1960, p. 150.

Nell'aprile del 1960, in una lettera da New York scritta proprio a Cesare Vivaldi, Scialoja avrebbe chiuso il cerchio con un giudizio entusiastico sui *combine-paintings* di Robert Rauschenberg: «l'immagine è interamente omogenea e impastata come se si trattasse dei detriti di un'alluvione»⁸³. Quella del lavoro artistico moderno come ricomposizione di detriti dopo una catastrofe è una immagine che significativamente Vivaldi deriverà da Scialoja nella introduzione al numero unico *Crack* nello stesso 1960: «scampati a innumerevoli naufragi, ecco che pazientemente, senza fretta e senza preoccupazioni, facciamo i conti, inventiamo e inventeremo»⁸⁴.

Nell'ultimo numero dell'«Esperienza moderna», uscito nel marzo 1959, Vivaldi aveva d'altra parte chiarito cosa intendeva per «nuova figurazione» dei giovani pittori romani. Era il «recupero dell'immagine in un'arte di dimensione umana eminentemente 'comunicativa':

Il Dewey che ideologicamente presiede a parte del lavoro di Pollock, cede il passo, nel nostro caso, a insegnamenti ben europei (non per mera coincidenza la maggioranza dei giovani che ci interessano sono di formazione marxista): si tratta di comprendere il mondo per contribuire, ognuno a proprio modo, a cambiarlo, nel cuore stesso e nel cervello dell'uomo. Ed è importante e, forse, determinante, il fatto che questo possa avvenire, oggi, «in letizia» con mezzi (oltre Burri!) quali non s'erano più visti dall'epoca *dada*, allegramente arricchendo la pittura di tutto ciò che è «antipittorico».

Il momento, per noi, è favorevole⁸⁵.

4. Uno sfogo e un allontanamento

Nell'ottobre del 1959 Vivaldi inizia a collaborare stabilmente alla pagina culturale di un settimanale romano, «Italia domani», di quell'area laico-socialista che abbiamo visto essere la sua di riferimento: vi scrivono Antonio Giolitti, Aldo Capitini, Mario Socrate e Italo Calvino⁸⁶. La firma di Vivaldi apparirà quasi in ogni numero fino al marzo 1960. Anche questi testi sono letti da Arcangeli con attenzione particolare; ma, a differenza di quelli su «Corrispondenza Socialista», da lui giudicati con molta severità.

Quasi sempre intrisi di uno spirito polemico⁸⁷ ben accetto in una testata che voleva rivaleggiare per aggressività militante con «L'Espresso», gli articoli di Vivaldi accompagnano analiticamente gli avvenimenti della scena artistica romana di quello scorcio di mesi. Talvolta contengono informazioni fondamentali per l'aggiornamento internazionale dell'arte moderna italiana: in una intervista a Willem de Kooning (29 novembre 1959) si leggono due dichiarazioni inedite dell'artista⁸⁸; la pagina dedicata al movimento neo-dada americano (3 gennaio 1960) allinea le riproduzioni di *Monogram* di Robert Rauschenberg e di una serie di *combine-paintings* fotografati nel suo studio che sono per la prima volta resi accessibili in Italia⁸⁹.

⁸³ Lo stralcio di lettera è pubblicato in CINELLI 2017, p. 62.

⁸⁴ VIVALDI 1960f, p. 7.

⁸⁵ VIVALDI 1959d, p. 18.

⁸⁶ Sul settimanale, di proprietà di Ugo Pirrone (che ne era anche il direttore) e di cui Gianni Rocca era il redattore capo, sono significative le opinioni e le perplessità (sulla linea editoriale) di Italo Calvino in due lettere dell'ottobre e del novembre 1958 a Mario Socrate e Romano Bilenchi (CALVINO/BARANELLI 2000, pp. 565-567, 572).

⁸⁷ Contro il segretario della Quadriennale romana Fortunato Bellonzi e la commissione degli inviti da lui formata che avrebbe condotto a scelte passatiste e familiste (VIVALDI 1959f e 1959g); contro il taglio troppo inclusivo della mostra *Venticinque anni di pittura americana* alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (VIVALDI 1960e).

⁸⁸ VIVALDI 1959h.

⁸⁹ Il testo in VIVALDI 1960a aggiorna e amplia quello uscito qualche mese prima su «Tempo presente» (VIVALDI 1959b): le due fotografie di corredo che rappresentavano Robert Rauschenberg nello studio includono una ripresa di *Monogram* (1955-1959) da un angolo laterale (diversa dunque da quella frontale già pubblicata nel

Infastidisce Arcangeli la linea di credito sempre tenuta aperta da Vivaldi verso Lionello Venturi e gli artisti che avevano fatto parte del gruppo degli «Otto pittori» (con articoli-intervista su Giuseppe Santomaso e su Antonio Corpora⁹⁰) ora che si stanno aprendo a un informale un po' alla moda. Persino una delle dichiarazioni rilasciate da de Kooning dovette sembrare ad Arcangeli un tradimento delle posizioni pregresse del pittore americano, specie quando l'artista parlava del progetto di una nuova misurazione con la «realtà esistenziale dell'oggetto» e della necessità di rappresentare una «luce oggettivata»⁹¹. E a volte sembra proprio che Vivaldi cerchi con Arcangeli lo scontro aperto. I quadri non più figurativi di Mario Mafai sono, ad esempio, oggetto di una polemica indirizzata contro la passione arcangeliana per il tardo Monet:

Vediamo già parte della critica intenta a guardare, non disinteressatamente, le nuove opere di Mafai in chiave monettiana. Che un equivoco in questo senso possa anche sorgere è abbastanza plausibile, poiché la tentazione di collocare i grovigli di colore mafaieschi nel filone «impressionista astratto», e quindi farli rientrare di contrabbando nell'informal-naturalismo può essere irresistibile a chi si limiti alla superficie, alle prime apparenze. In realtà i gomitoli delle *Ninfee*, i riflessi d'acque e d'alge e d'erba del tardo Monet, lo sprofondarsi «naturalistico» in una realtà esistenziale, è quanto di più lontano possa esserci dall'odierno Mafai⁹².

Ma è soprattutto uno degli articoli dedicati da Vivaldi alla Quadriennale romana aperta nel dicembre 1959 a offendere Arcangeli: per il sollievo manifestato dallo scrivente a cospetto della fine di uno dei «fenomeni tra i più appariscenti e dittatoriali di questi anni [...], certo informel di timbro padano»; per l'attacco ai quadri di un pittore seguito con particolare attenzione e affetto da Arcangeli, Sergio Romiti (sono, per Vivaldi, «nove piccole tele che sono caramelline al rosolio, lievemente stantie»); e, soprattutto, per la sottovalutazione degli invii di Morlotti, un pittore definito da Vivaldi «dal talento pittorico mediocrissimo»⁹³.

Non si è conservata nelle carte Vivaldi della Fondazione Mario Novaro di Genova la lettera di Arcangeli che contiene la reazione a caldo a questi duri giudizi: Vivaldi la riceve (lo sappiamo dalla sua risposta) in un momento difficile, proprio quando si è appena dimesso da «Italia domani» per contrasti con la direzione e inizia a capire, dopo l'infatuazione iniziale, come il campo d'azione del critico d'arte moderna sia pieno di tranelli:

Sono in grave crisi. Penso che d'arte non mi occuperò più: ho avute troppe amarezze e i pittori son tutti delle bestie immeritevoli che ci si sprechi per loro. In fondo uno scopre di esser stato

settembre 1959 da «Azimuth») e soprattutto *Bed* (1955), *Interview* (1955), *Untitled (Man with White Shoes)* (1954) e *Odalisk* (1955-1958).

⁹⁰ VIVALDI 1959j e 1960d: la piaggeria sottesa a questi articoli-intervista è notata da Arcangeli nella lettera a Cesare Vivaldi del 18 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova: «Di' quello che vuoi, ma quando Corpora protesta contro l'accademia e Santomaso dichiara che il pericolo maggiore del momento è l'alessandrinismo, e tu avalli queste interviste, dove, magari in buona fede, questi troppo noti pittori denunciano sfacciatamente i vizi di cui sono profondamente intinti, non potrai non ammettere che ci si resta male».

⁹¹ «Non mi importa – ci ha dichiarato – della simbologia dell'oggetto, non mi importa della sua forma, ma solo della sua realtà esistenziale. Non mi importa della luce in quanto tale, ma della luce sull'oggetto, della luce 'oggettivata'. Parlare di astrattismo o no è assurdo, poiché non si può pensare a 'figurare' nel senso tradizionale. Qui a Roma ho cominciato a fare dei disegni e delle 'gouaches' in preparazione a nuovi quadri dove vorrei ci fosse 'tutto': la realtà naturale e il gesto astratto, i miei sensi di uomo e i miei pensieri. Non voglio interessarmi d'un solo problema ben preciso, come fece Pollock o come fa il vostro Scialoja, ma di tutti i problemi; e che siano pure in contraddizione, e che ne derivino pure degli errori. Forse la realtà non è piena di contraddizioni e di errori?» (VIVALDI 1959h).

⁹² VIVALDI 1959i.

⁹³ VIVALDI 1960b.

magari fazioso e ingiusto per gente sempre disposta a vendersi al primo offerente. E ti dirò che peggio dei pittori sono certi pseudo-mercanti⁹⁴.

La lunga replica di Francesco Arcangeli a quest'ultima lettera di Vivaldi ricapitola e rilancia con efficacia i termini dell'intera discussione: è allo stesso tempo uno sfogo e una risoluta presa di distanza dalle posizioni dell'amico. Insieme alla consueta polemica antiromana, rinfocolata dalla coeva apparizione sugli schermi de *La dolce vita* di Federico Fellini⁹⁵, Arcangeli affronta a viso aperto con Vivaldi alcune questioni di rilievo.

La prima è quella dell'azione dell'ultimo naturalismo padano sulla pittura italiana degli anni Cinquanta. Mai nelle sue pagine pubbliche Arcangeli aveva fatto un bilancio storico con una simile, perentoria chiarezza:

Prendo per esempio la tua frase del gennaio scorso, che la Quadriennale ha segnato «la fine di due fenomeni tra i più appariscenti e dittatoriali di questi anni, l'«astratto concreto» e certo pigro «informel» di timbro padano». Ho scritto vicino a matita «brutto porco», e mi pare che, scrivendo in quel modo, te lo meritavi. Vuoi che ti spieghi perché, scrivendo così, eri, più o meno coscientemente, un vero porco? Perché, criticamente, l'«informel» di timbro padano, o meglio l'«ultimo naturalismo» fu, in origine, così poco pigro, che fu decisamente subito anche a Roma, perlomeno da Mafai e da Corpora in modo diretto, e indirettamente condizionò molti movimenti anche degli altri (salvo che di Burri). Per due anni fioccarono i «paesaggi» in tutta la pittura italiana, e furono gli anni dal '55 al '56, dove la tematica del paesismo non risparmiò nessuno, e nemmeno Burri (mi ricordo bene l'«Umbria vera» del '55), e questo movimento che tu chiamavi disonestamente «dittatoriale» fu originato prima dal movimento spontaneo di Morlotti di Moreni di Mandelli di Vacchi etc., poi dalla registrazione d'un critico come me che non ha né alleanze né relazioni vere [...]. Naturalmente, a Roma Venturi cominciò a scrivere che Mafai era «astratto» quando era appena «ultimo naturalista», e così, con astuzia non degna del suo vantatissimo candore, mise in testa agli undici pittori lui e Pirandello, fingendo che questi non avessero avuto nulla a che fare con l'«ultimo naturalismo» e con quanto per l'«ultimo naturalismo» in Italia fu introdotto. I 9 Morlotti della Quadriennale del '55-'56 furono determinanti per lui, questo voi a Roma non lo direte mai, perché non vi fa comodo dirlo, né tanto meno lo poteva dire Venturi; ma ho i documenti diretti di quelli che erano i nove Mafai di quella mostra, di quello che erano i 9 Morlotti, di quanto Morlotti piacque a Mafai. Le tappe della riscossa da quel più o meno raffinato ripetere se stesso a cui era ridotto Mafai nel '55 furono Morlotti, poi Monet, poi, come scossa più potentemente traumatica, la mostra di Pollock. Se non è «impressionismo astratto», «informal-naturalismo», quello dell'attuale Mafai

⁹⁴ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 12 aprile 1960, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna; le ragioni dell'abbandono del settimanale sono spiegate nella stessa lettera: «Da 'Italia domani' son venuto via, se vuoi saperlo perché mi sono rifiutato di scrivere un pezzo su Amerigo Tot che la direzione pretendeva scrivessi. Il che, se tu mi permetti, non può tornare che a mio onore».

⁹⁵ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova: «Puoi credere che il mio giudizio su Roma come luogo morale, civile, sociale e mettine quante più vuoi, come 'capitale' d'Italia in una parola, è anteriore alla 'Dolce vita'; che del resto è, a mio modesto avviso, un regalo anche troppo bello, fatto da un romagnolo della mia generazione, all'Urbe. Roma è un cesso, a mio parere, e chi ci deve stare tutto il giorno mica può essere sicuro di non 'andare in merda', come si dice volgarmente. In ogni modo non penso che tutti ci vadano, e ti auguro di cuore di non andarci, come penso che tu non ci sia andato finora, e che troverai nel tuo temperamento risentito la forza di non andarci. Ma bisogna, caro Vivaldi, che tu non sia ottimista su questa città, e che tu ne intenda il vuoto profondo, e la reale inconsistenza, e l'oggettiva 'mercificazione'. Il giudizio entusiasta di Arcangeli sul film di Federico Fellini, apparso negli schermi italiani a inizio febbraio 1960 e subito al centro di un clamoroso *succès de scandale*, venne pubblicamente espresso in ARCANGELI 1960b, pp. 77, 79: «Raramente l'arte del cinema aveva offerto alle mie capacità di reazione qualcosa di simile [...]. La moralità profonda, non esibita, di quel grande 'occhio comprensivo' in cui si trasforma tra le sue mani la macchina da presa è per me indiscutibile, e direi implicita e ovvia; e sembra persino troppo bello sperare che l'intento silenzio del pubblico significhi qualche cosa, un principio di raccoglimento, un tempo veramente sottratto alle balorde distrazioni che, in proporzione ormai degradante, assorbono l'animo dei più».

(ammettendo che non copia nessuno e che alcuni sono bei quadri) non so quali quadri allora possano meritare questi titoli. Insomma, si sa anche troppo bene come sono andate certe cose e ce ne sono i documenti, ma nessuno ha interesse a dirlo, e perciò non lo dirà mai⁹⁶.

La scoperta, alla Quadriennale del 1955-1956, della grandezza di Burri, e quelle, appena successive, di Pollock e Fautrier, sono rivendicate da Arcangeli con una forza ormai rassegnata. E tanto più gli sembra una ingiustizia l'appropriazione che di questi nomi hanno fatto i critici romani:

Quello che ti vorrei ricordare, è che in Italia tutti quei maggiori critici e più noti di cui parli tu a proposito di Corpora (i Venturi, Argan, Marchiori, Ballo, Apollonio, Ponente, eccetera), se vuoi non tenere in conto i Morlotti e Moreni, hanno aspettato me, per Pollock, hanno aspettato me per Fautrier, hanno aspettato me, per Burri. Dopo, naturalmente, sono organizzati, hanno soldi, relazioni, viaggi in aereo, inviti, borse di studio se sono giovani, e mi fanno fuori tranquilli. Ma questo non toglie che Burri ce lo avevate tutti sotto al naso, e dei critici italiani che si conoscono (non metto nella categoria, senza volergli togliere meriti, Emilio Villa) sono stato io il primo a muovermi, immediatamente, appena visti i nove Burri all'inizio del '56. E dopo, talvolta soltanto molto dopo, sono venuti a Burri come le pecorine. Bene bene, la mostra di Pollock se la sono presi la Palmina e Ponente, il libro su Fautrier lo farà la Bucarelli, etc. etc. C'è proprio da ridere, un vero spettacolo. In ogni caso io ormai sono abituato a farmi considerare un reazionario, e so di essere stato, (non grande merito certo dato il nostro basso livello, e dato il mio, lo ammetto, non certo precoce sviluppo) tuttavia, per l'Italia, guastatore e rompighiaccio⁹⁷.

Il passaggio più duro, certamente il più importante di tutta la lettera, è riservato alle nuove passioni neo-dadaiste di Vivaldi. Arcangeli risponde con la memoria rivolta a due testi recenti. In quello apparso sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1960* Vivaldi aveva tratto dall'uscita di scena di artisti recentemente mancati (Gorky, Pollock, Wols) e dalla involuzione manieristica di altri (de Kooning, Hartung, Fautrier) una sentenza di morte dell'informale, incapace di un vero rinnovamento:

I manieristi dell'action painting estenuano in variazioni raffinatissime, o in ostentazioni da muscle power, grandi temi degli ultimi dieci anni. L'autentico vitalismo dekooninghiano ha prodotto l'involuzione illustrativa di un Diebenkorn e la baldanza dei piccoli supermen al testosterone come Resnik o Carone o Goldberg. Il furore e il limpido lirismo di Pollock si sono illeggiadriti e svirilizzati nei cocktails multicolori di Brooks, nei corretti, puliti collages di Marcarelli, fino a disperdersi nei tocchi argentini di una Joan Mitchell. [...]. Il cinismo, la nera disperazione di Burri, hanno avuto un seguito imprevedutamente civettuolo nella gustosissima archeologia mondana dello spagnolo Tàpies. L'umor macabro, la necrofilia di Dubuffet si sono addolcite nel *bric à brac* di Paolozzi. Infine il naufragio kleiano di Wols ha generato bastardi innumerevoli, e minaccia di generarne all'infinito⁹⁸.

⁹⁶ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Per i nove quadri di Morlotti esposti alla Quadriennale romana del 1955-1956 si veda la nota 44.

⁹⁷ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. Arcangeli non considera in questa lettera veri e propri atti di critica d'arte gli scritti (che sono di fatto parafrasi poetiche delle opere) di Emilio Villa dedicati ad Alberto Burri, a partire da VILLA 1953. La scoperta che Arcangeli fece di Burri, avvenuta di fronte alle nove opere esposte alla Quadriennale Romana del 1955-1956, avrebbe avuto come esito l'intensa pagina a lui dedicata in *Una situazione non improbabile* (ARCANGELI 1957/1977, p. 373) scritta nell'autunno 1956; e si sarebbe concretizzata nella presentazione della personale bolognese dell'autunno 1957 (ARCANGELI 1957/1994b). Per la mostra di Pollock Arcangeli fa qui riferimento a JACKSON POLLOCK 1958; per il libro su Fautrier a BUCARELLI 1960.

⁹⁸ VIVALDI 1959k, pp. 131-132.

Nel testo pubblicato nell'ultimo numero de «L'esperienza moderna» Vivaldi aveva trovato salvifico l'atteggiamento tra «ironia» e «letizia» (cioè una sorta di allegria arresa e disimpegnata) che si poteva leggere negli artisti del neo-dada, americano ed europeo⁹⁹. Arcangeli, nella lettera dell'aprile 1960, insorge:

Che cosa ce ne deve poi fregare a noi dell'ironia, Dio solo lo sa. Se i giovani americani, che non hanno più la benzina della «generazione di mezzo», tornano a una vecchia figurazione come Diebenkorn, oppure cercano di farsi una coscienza adulta con l'ironia, niente di male: dove c'è eccesso di vita, anche un ritorno in pausa, anche una ironia può fare civiltà. Ma da noi? che cosa vuoi ironizzare, di che cosa vuoi avere letizia? Misteri che non capirò mai, e che forse soltanto l'immersione nella profondissima civiltà romana mi chiarirebbe. Scusa se a mia volta ironizzo, ma credo che i nostri padroni qualunque non chiedano altro, da noi, che ironia e letizia. A me l'unico serio e concreto «dadaista», oltreché vero pittore (anche se l'eccessivo successo non gli giova) è proprio il da te spregiatissimo Romiti: il quale non è affatto il formalista che si dice, l'armoniosetto che si dice, ma un vero ironico preoccupato, uno che ha veri tics, veri dada, e che si mangia veramente le unghie, e, ad un tempo, fa della vera pittura: in Quadriennale su nove quadri tre in bianco grigio e nero sono di prima classe, tre quadri di un ottimo europeo certamente, più nuovi e ironici, anche se meno sorprendenti, di Jasper Johns. (A proposito cosa c'entra con lo spirito dada il vero pittore, lirico estenuato, Cy Twombly?: che mi pare proprio come un Chet Baker della pittura)¹⁰⁰.

La conclusione di questa lunga lettera di Arcangeli è amara. Allegare ai fogli dattiloscritti un ritaglio de «Il Resto del Carlino» con un articolo a sua firma incentrato sulla libertà e sulla modernità del pittore romano Marco Benefial, da lui isolato nel calderone della mostra del *Settecento a Roma* aperta nella primavera 1959¹⁰¹, è insieme un gesto provocatorio (la qualità in pittura la si deve saper riconoscere a partire da quella degli altri secoli) e una dichiarazione di indipendenza rispetto alle mode critiche contemporanee:

⁹⁹ VIVALDI 1959d.

¹⁰⁰ Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova. La conoscenza della pittura di Richard Diebenkorn viene ad Arcangeli, attento lettore di «Art News», da CHIPP 1957. Sulla qualità pittorica di Sergio Romiti Arcangeli si era precocemente espresso già nel 1951 presentando la sua opera alla Strozziina (ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 108-109: «Io credo nella schiettezza, nella legittimità del suo atto originario di pittore; c'è in lui una scelta preventiva e tenace di certi temi, solo apparentemente formali, una fiducia che nessuna ventata astrattiva o idealizzante possa mai distruggere certe strutture, diroccare entro la nostra mente e nel nostro occhio gli oggetti [...]. La presenza della vita, ecco quello che importa; ed è presente, la vita entro l'unità della sua lucidezza mentale, in variazioni che toccano l'eleganza, la limpidezza, la malinconia e ora, soprattutto in nature morte recenti dove la condotta pittorica è più carica e arrischiata, il vigore del dramma. Brillano certe scaglie di chiari, sulle brocche, sugli oggetti, come cocci emergenti a forza dai fondi bruni, verdoni; ne nasce un effetto animato, una reazione fra l'impeto volontario e l'impegno della struttura, da riappellarsi, in traslato minore, ma non indegnamente, al gran padre Cézanne»). Dei nove quadri esposti da Sergio Romiti alla Quadriennale romana del 1959-1960 (*VIII QUADRIENNALE NAZIONALE* 1959, pp. 180-181, nn. 1-9) Arcangeli fa riferimento in questa lettera ai nn. 6 (*Composizione verticale grigia*, 1959), 8 (*Nello spazio n. 1*, 1959) e 9 (*Composizione in grigio-Scala musicale*, 1959), rispettivamente in *SERGIO ROMITI* 2019, II, nn. 753, 760, 752. La protesta contro l'inserimento di Cy Twombly tra gli artisti del neo-dada americano nasce come risposta a VIVALDI 1959k: «una certa idea di 'tempo' si può intravedere anche nel lavoro che svolge in America il gruppo neo-dadaista (Rauschenberg, Johns, Twombly), tutto teso all'intersezione, su una superficie, di 'modi d'essere' diversi: l'ironia, il dramma, l'eleganza, il patetismo». Il trombettista jazz americano Chet Baker cui Arcangeli associa la pittura di Cy Twombly era tra i principali esponenti del nascente cool jazz (nella sua variante più lirica e intimista) e aveva tenuto nel 1959 una fortunata tournée italiana da cui era scaturito il disco *Chet Baker in Milan* (Jazzland/OJC, 1959).

¹⁰¹ ARCANGELI 1959: l'articolo è in buona parte incentrato sull'attività ritrattistica di Marco Benefial, con una lunga e appassionata lettura del *Ritratto della famiglia Marefoschi* della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini.

Continuo a vivere nelle fogne, con cinquantamila lire al mese, litigo con violenza con i miei amici, sono completamente solo: ma, almeno, ho il bene di assistere a questo modesto carnevale, e il bene, anche (sarà presunzione) di avere o di farmi le mie idee, sulla vita se posso, e su tutta la pittura d'occidente da Bisanzio fino al 19 aprile 1960, come specialista, con la mia testa e con i miei occhi¹⁰².

L'ultima lettera di questa corrispondenza, la risposta di Vivaldi al lungo sfogo di Arcangeli, non aggiunge molto alla discussione: a Roma, ribatte Vivaldi, ci sono «quattro o cinque artisti seri»; nel corso della lettera li riduce a tre, «due pittori (Scialoja e Dorazio) e una speranza (Novelli)»: sono, afferma, «l'unica mia speranza contro il neo-surrealismo che sta sbaragliando il campo a Milano e contro l'accademismo in cui sta ormai da tempo degenerando l'*informel*». La decisione di più frequenti soggiorni a Parigi, dopo che un primo breve viaggio parigino dell'aprile lo aveva entusiasmato per «la solita vecchia aria di libertà e di stimolo intellettuale», è comunicata ad Arcangeli con un certo sollievo («da quando Scialoja, stufo, dopo aver distrutto una sessantina di quadri, è partito per New York con l'intenzione di rimanerci abbastanza a lungo, Roma è diventata il deserto»). E trapela un inedito fastidio per la scarsa attenzione che dimostra il collezionismo romano verso i pittori romani più giovani («il ministro Campilli, influenzato da Crispolti e dalla Crispolti, tutto compra tranne i giovani romani o residenti a Roma – come Twombly che pure è un buon pittore»): un segno della disaffezione che Vivaldi inizia a mostrare verso quel mondo di relazioni costruite con artisti e gallerie negli anni precedenti¹⁰³.

Non sappiamo se la mancanza di altre lettere successive a questa sia da imputare a fatti contingenti o all'esaurimento degli argomenti fra i due. Ma gli sviluppi, nei primi anni Sessanta, del pensiero critico di Arcangeli e di Vivaldi devono non poco allo scambio polemico fin qui ricostruito. Non certo perché i due abbiano avvicinato le loro opinioni, anzi, per il contrario: ognuno dei due sembra riconfermare caparbiamente le proprie, misurate e messe alla prova dal confronto con quelle dell'altro.

Leggere di Cesare Vivaldi, a pochi mesi di distanza dalla sua presentazione delle opere ancora surrealisteggianti e materiche di Franco Angeli alla Galleria La Salita nel gennaio 1960 (dominate, scrive Vivaldi, da una «nostalgia visiva, nostalgia di forme [...]». Sono rappresentate non le cose, ma le lacrime delle cose¹⁰⁴), l'introduzione al numero unico *Crack. Documenti d'arte moderna*, pubblicato nel giugno, impressiona non poco. È, questa, la prima matura discesa in campo militante di Vivaldi, che riunisce sotto una comune appartenenza a un neo-dada europeo i quadri di Piero Dorazio, Gastone Novelli, Achille Perilli, Giulio Turcato e i collages e gli assemblages di Gino Marotta, Fabio Mauri e Mimmo Rotella. Nell'introduzione a *Crack* sembra che l'atteggiamento del Vivaldi poeta, il disilluso e a un tempo candido sguardo rivolto al mondo moderno senza cedimenti sentimentali o lirismi di *Telefono più radio* o di *Taccuino Flegreo* della raccolta *Dialogo con l'ombra*¹⁰⁵, sia stato trasferito per la prima volta in un testo di critica d'arte:

Amiamo il mondo. La tavola pitagorica che è il mondo. Le sensazioni dissociate attraverso cui si esprime, come numeri in tante caselle irrimediabili. Le disarmonie che lo rendono armonico. Il paesaggio melenso del Vesuvio, e il ringhio furbo e millantatore delle «seicento» che cambiano marcia per affrontare la salita. Il neon sentimentale, i tiscis riflettori del Colosseo e le dolci, arroganti lamiere lacerate e insanguinate dopo lo scontro. Amiamo Dracula e la sua vittima, il

¹⁰² Lettera di Francesco Arcangeli a Cesare Vivaldi, Bologna, 19 aprile 1960, Archivio Cesare Vivaldi, Biblioteca Fondazione Mario Novaro, Genova.

¹⁰³ Lettera di Cesare Vivaldi a Francesco Arcangeli, Roma, 4 maggio 1960, Fondo Arcangeli, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna.

¹⁰⁴ VIVALDI 1960c.

¹⁰⁵ VIVALDI 1960f, pp. 16, 26-27.

morto e il vivo, il demonio e il cherubino. I miracoli della TV o del Cinemascope, oltre ogni idiozia, ci affascinano; e così lo spettacolo di un pubblico abbruttito dai «mass media». [...] Sui tramonti di Roma vorremmo fissare col «vinavil» le immagini, i frammenti che ci piacciono. Sovrapporre alla porta del Popolo sempre ingombra di grasse automobili le gambe di Marilina, uno stecco, un pappagallo impagliato, una bustina di caffè Hag¹⁰⁶.

Su questo scritto ha certo agito l'allineamento di Vivaldi all'ultimo lavoro di Mauri, Novelli e Rotella; ma anche, come ha efficacemente dimostrato Maria Grazia Messina, la conoscenza del testo di Pierre Restany dedicato ai *Nouveaux Réalistes* pubblicato ad apertura della mostra milanese alla Galleria Apollinaire nell'aprile dello stesso 1960: con l'invito agli artisti a vivere «la 'passionante aventure du réel perçu en soi' e non attraverso il prisma della sua trascrizione concettuale o immaginativa»¹⁰⁷. La svolta di Vivaldi è stata repentina e *Crack* rappresenta, per lui, l'abbandono di una critica d'arte fondata soprattutto sulla interrogazione e l'interpretazione dei linguaggi visivi. In questo passaggio parla più a nome suo che degli artisti da lui coinvolti:

Rifiutiamo il linguaggio. Anzi abbiamo smesso di credere nel linguaggio, senza nemmeno bisogno di rifiutarlo. Non crediamo nell'ordine convenzionale del linguaggio (sintassi, sequenze, toni, segni) e nemmeno nel suo «negativo», nell'informe. Ci limitiamo al minimo, all'elemento irriducibile, alla parola singola o al blocco di parole, alla linea, al punto, a una trama di luce, all'oggetto. Vorremmo elevare il mondo «in toto» a monumento, ma ci accontentiamo di metterne insieme dei pezzi staccati, dei frammenti; senza mistero, senza iniziazioni, alla luce del sole. L'oceano informe s'è ritirato, il caos coagulato, in un modo, in un ordine qualsiasi ma pure saldo. Scampati a innumerevoli naufragi ecco che pazientemente, senza fretta e senza preoccupazioni, facciamo i conti, inventariamo ed inventiamo¹⁰⁸.

Parte da questo rifiuto della centralità dei linguaggi visivi l'azione critica del Vivaldi oggi più noto, colui che di lì a breve sarebbe diventato il sostenitore degli artisti romani della Scuola di Piazza del Popolo: quando avrà l'intelligenza di leggere le ripetute strutture elementari di Tano Festa (1961) non come episodio tardo-costruttivista ma come il prodotto di una «azione» («Tano Festa dipinge nel modo caparbio e ostinatamente candido con cui un bimbo si delizia nel correre strisciando un bastone lungo un'interminabile cancellata»¹⁰⁹); o quando saprà inquadrare il ritorno alla figurazione di Mario Schifano (1963) entro un moto ormai diffuso di insopprimibile «fame di realtà»¹¹⁰, in opposizione all'esaurimento di una pittura troppo autoriflessiva.

A chiusura del suo *Giorgio Morandi* Francesco Arcangeli indica, come data di inizio della scrittura, «luglio 1960»¹¹¹. La lunga e sofferta monografia¹¹² ha come tema di fondo il dialogo silenzioso di un artista della generazione eroica delle avanguardie con gli artisti e i poeti della sua stessa generazione; ma anche, soprattutto, il lascito di Morandi agli intellettuali e agli artisti della generazione successiva, la «generazione di mezzo», la stessa di Arcangeli e del cui ruolo egli ha a lungo discusso con Vivaldi. Misurare i valori della pittura del 1960 su quelli della pittura morandiana (a sua volta misurata sulla pittura dei secoli precedenti) significa per Arcangeli affermare che non esiste discontinuità tra pittura antica e pittura moderna; e che

¹⁰⁶ VIVALDI 1960g, p. 5.

¹⁰⁷ MESSINA 2011, p. 60 (la citazione proviene da RESTANY 1960, p. 8); nello stesso studio sono ricostruite la cronologia e le modalità dell'avvicinamento del mondo artistico romano a Pierre Restany.

¹⁰⁸ VIVALDI 1960g, p. 7.

¹⁰⁹ VIVALDI 1961b, p.n.n.

¹¹⁰ VIVALDI 1963, p.n.n.

¹¹¹ ARCANGELI 1964, p. 342.

¹¹² Tutte le travagliate vicende della stesura e della pubblicazione del libro sono ricostruite in ARCANGELI/CESARI 2007.

perciò non esiste differenza nel giudizio di valore tra pittura antica e pittura moderna. L'aveva scritto con chiarezza in un testo poco noto del 1953, quando aveva spiegato che l'arte contemporanea non deve aver paura del confronto con l'arte antica, e che è l'arte antica a stabilire le coordinate di giudizio dell'arte moderna¹¹³. Nel 1953 era più facile affermarlo, in piena polemica tra realismo e astrazione; nel 1960, con il rilancio diffuso di Dada, con i primi quadri monocromi, con il crollo del confine tra pittura e scultura, questa posizione era meno ovvia, e più difficilmente sostenibile.

Va tenuto infine presente, credo, un altro fatto. La monografia su Morandi viene scritta da Arcangeli proprio mentre sta prendendo avvio, in Italia, la prima seria storiografia sul Novecento: Maurizio Calvesi con gli studi su Boccioni nel passaggio dal simbolismo al futurismo; Enrico Crispolti con le ricerche sul secondo futurismo e su Arturo Martini a Ca' Pesaro¹¹⁴. Arcangeli deve fare i conti con questa generazione di critici e storici più giovani. Sceglie la via di una storia dell'arte del Novecento che ne rilegge, nel complesso, i valori. La sua storia dell'arte si contrappone a chi, come Vivaldi, partecipa della novità delle ultime ricerche degli artisti e sulla spinta delle proprie ricerche di poeta, affronta le opere prodotte dai giovani del suo tempo senza più bisogno dei saperi tradizionali della disciplina. Ma scrive anche una «monografia militante»: da contrapporre, questa volta, ai nascenti tentativi di una storia dell'arte italiana del Novecento che isolano gli studi in un campo di prevalente ricerca storico-documentaria, senza una effettiva continuità di giudizio con i valori affermati nella stretta contemporaneità.

¹¹³ «Abbiamo dunque sbagliato ad affaticarci tanto per educare i giovani al senso che la pittura non può non essere, prima di ogni altra cosa, veramente e specificamente, pittura? Un momento, signori, un momento: non confondete, per favore, le etichette con la sostanza delle cose. Quando in liceo io e tanti della mia professione ci sforzavamo di avvicinare i giovani all'arte, non si intendeva certo di accostarli agli arcaici greci o ai bizantini o ai romanici per allontanarli da Correggio o da Prassitele o dal Caravaggio, come qualche frettoloso avrebbe preteso. Si intendeva soltanto arricchire durevolmente la loro vita; aiutarli a intendere l'enorme e molteplice retaggio della più grande civiltà figurativa che, dagli egizi su su fino a Matisse, a Klee, a Soutine, a Morandi, la storia dell'uomo abbia coscientemente posseduto; aiutarli a intenderlo liberamente, senza prevenzioni, senza ingombri mentali. Ora, Antonello da Messina, Luca Signorelli, Lorenzo Lotto, Giambattista Moroni, Guido Reni, Evaristo Baschenis, Vittore Ghislandi, Giacomo Ceruti, sono parte vivente di quel retaggio; non appartennero a nessuna schiera organizzata, non danno ragione né agli astrattisti né ai neorealisti; furono tutti, in varia misura, uomini interi, non dimezzati; artisti grandi, artisti veri. L'arte contemporanea, se è grande (come, nelle sue migliori espressioni, crediamo fermamente che sia), non deve aver paura del loro confronto [...]. Pericoloso è esporre i cattivi pittori, non quelli grandi e veri. Diremo di più; se il pubblico saprà intendere davvero il 'bello ideale' di Guido Reni amerà molto meno quello di Hayez o di Funi; se saprà intendere davvero la 'realtà' di Fra Galgario non potrà più sopportare quella di Michetti. Vi parrebbe un risultato di poco conto? Sarebbe questa, anzi, la più solida piattaforma per una comprensione intelligente e profonda di Matisse, Braque, ecc. ecc.» (ARCANGELI 1953, pp. 106-107).

¹¹⁴ CALVESI 1958 e 1961a; CRISPOLTI 1958a e 1959.

BIBLIOGRAFIA

VIII QUADRIENNALE NAZIONALE 1959

VIII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, catalogo della mostra, Roma 1959.

XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958

XXIX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, catalogo della mostra, Venezia 1958.

ALMANACCO LETTERARIO BOMPIANI 1960 1959

Almanacco Letterario Bompiani 1960, Milano 1959.

ARCANGELI 1942

F. ARCANGELI, *Parabola evangelica*, «Architrave», 10, 1933, p. 10.

ARCANGELI 1943/1993

F. ARCANGELI, *Della giovane pittura italiana, e di una sua radice malata*, «Proporzioni», 1943, pp. 85-98, ora in *IL PREMIO BERGAMO* 1993, pp. 110-116.

ARCANGELI 1952

F. ARCANGELI, *Le Arti figurative*, «L'Approdo», 4, 1952, pp. 106-108.

ARCANGELI 1953

F. ARCANGELI, *Le arti figurative*, «L'Approdo», 1, 1953, pp. 106-108.

ARCANGELI 1954/1977

F. ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», 59, 1954, pp. 29-43, ora in *ARCANGELI 1977*, pp. 313-326.

ARCANGELI 1956a

F. ARCANGELI, *L'affannoso padiglione italiano*, «L'Europeo», 28, 1956, pp. 25-27.

ARCANGELI 1956b

F. ARCANGELI, *Colava grovigli di smalto sulla tela stesa a terra. Jackson Pollock*, «L'Europeo», 53, 1956, p. 52.

ARCANGELI 1957/1977

F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, «Paragone», 85, 1957, pp. 3-45, ora in *ARCANGELI 1977*, pp. 338-376.

ARCANGELI 1957/1994a

F. ARCANGELI, *De Gregorio Marignoli Orsini Raspi Toscano*, opuscolo della mostra (Firenze, Galleria Il Fiore, marzo-aprile 1957), Bologna 1957, ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994, I*, pp. 216-220.

ARCANGELI 1957/1994b

F. ARCANGELI, *Opere di Alberto Burri*, opuscolo della mostra (Bologna, Galleria La Loggia, ottobre-novembre 1957), Bologna 1957, ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994, I*, pp. 226-232.

ARCANGELI 1958a

F. ARCANGELI, *Piero Giunni*, in *XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958*, pp. 75-76.

ARCANGELI 1958b

F. ARCANGELI, *Carlo Corsi*, in *XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958*, pp. 91-93.

ARCANGELI 1958c

F. ARCANGELI, *Francesco Arcangeli e Sergio Vacchi intervengono nel dibattito apertosi nel precedente numero di «Notizie» con uno scritto di Enrico Crispolti*, «Notizie. Arti Figurative», 7, 1958, pp. 11-16.

ARCANGELI 1958/1994a

F. ARCANGELI, *Leoncillo*, opuscolo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, ottobre 1958), Roma 1958, ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994*, I, pp. 275-281.

ARCANGELI 1958/1994b

F. ARCANGELI, *Raspi*, opuscolo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, aprile-maggio 1958), Roma 1958, ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994*, I, pp. 263-266.

ARCANGELI 1958/1994c

F. ARCANGELI, *Tempere, disegni, litografie di Fautrier*, opuscolo della mostra (Bologna, Galleria La Loggia, marzo 1958), ora in *ARCANGELI/TRENTO 1994*, I, pp. 257-262.

ARCANGELI 1959

F. ARCANGELI, *Un pittore incorrotto*, «Il Resto del Carlino», 4 agosto 1959, p.3.

ARCANGELI 1960a

F. ARCANGELI, *La pittura degli «anni zero»*, «Il Resto del Carlino», 27 gennaio 1960, p. 3.

ARCANGELI 1960b

F. ARCANGELI, *Un brano di epica moderna*, «Palatina», 13, 1960, pp. 77-79.

ARCANGELI 1961

F. ARCANGELI, *Un naturalismo moderno*, «Il Verrì», 3, 1961, pp. 143-145.

ARCANGELI 1964

F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Milano 1964.

ARCANGELI 1977

F. ARCANGELI, *Dal romanticismo all'informale. II. Il secondo dopoguerra*, Torino 1977.

ARCANGELI 1978

F. ARCANGELI, *Pittura bolognese del '300*, presentazione di C. Gnudi, profili di artisti e schede a cura di P.G. Castagnoli, A. Conti, M. Ferretti, Bologna 1978.

ARCANGELI 1996

F. ARCANGELI, *Stella sola. Poesie*, Cittadella 1996.

ARCANGELI 2014

F. ARCANGELI, *Tarsie*, postfazione di M. Ferretti, Pisa 2014 (ristampa anastatica; prima edizione: Roma 1942).

ARCANGELI/CESARI 2007

F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, stesura originaria inedita, a cura di L. CESARI, Torino 2007.

ARCANGELI/PIETRANTONIO 2015

F. ARCANGELI, *Corpo, azione, sentimento, fantasia. Naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, a cura di V. PIETRANTONIO, Bologna 2015.

ARCANGELI/TRENTO 1994

F. ARCANGELI, *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, a cura di D. TRENTO, I-II, Bologna 1994.

ARGAN 1959

G.C. ARGAN, *Burri*, opuscolo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, aprile 1959), Bruxelles 1959.

ARGAN 1961

G.C. ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, «Il Verrini», 3, 1961, pp. 3-42.

BARILLI 1961

R. BARILLI, *Considerazioni sull'informale*, «Il Verrini», 3, 1961, pp. 43-62.

BRUNETTI 2002

A. BRUNETTI, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori"*. *Tracce per un percorso*, Firenze 2002.

BRUNO-CASTAGNOLI-BIASIN 2000

G. BRUNO, P.G. CASTAGNOLI, D. BIASIN, *Ennio Morlotti. Catalogo Ragionato dei dipinti*, I-II, Milano 2000.

BUCARELLI 1960

P. BUCARELLI, *Jean Fautrier, pittura e materia. Catalogo illustrato con 700 riproduzioni*, prefazione di G. Ungaretti, Milano 1960.

BURRI 2015

Burri. Catalogo generale, II. *Pittura 1958-1978*, a cura di B. Corà, Città di Castello 2015.

BURRI CONSAGRA DE KOONING MATTÀ ROTHKO 1960

Burri Consagra De Kooning Matta Rothko, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, novembre 1960), Roma 1960.

CALVESI 1958

M. CALVESI, *Il futurismo di Boccioni: formazione e tempi*, «Arte antica e moderna», 2, 1958, pp. 149-169.

CALVESI 1959

M. CALVESI, *Burri*, «Quadruplo», 7, 1959, pp. 79-90 (ripubblicato in CALVESI 1966, pp. 190-203).

CALVESI 1961a

M. CALVESI, *Boccioni e Previati*, «Commentari», 1, 1961, pp. 57-65.

CALVESI 1961b

M. CALVESI, *Informale e dopo-informale*, «Il Verrì», 3, 1961, pp. 150-153.

CALVESI 1966

M. CALVESI, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop Art*, Milano 1966.

CALVINO/BARANELLI 2000

I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. BARANELLI, Milano 2000.

CHIODI 1947

P. CHIODI, *L'esistenzialismo di Heidegger*, prefazione di N. Abbagnano, Torino 1947.

CHIODI 1956

P. CHIODI, *L'astrattismo e l'arte d'oggi*, «I 4 Soli», 1, 1956, pp. 20-21.

CHIPP 1957

H.B. CHIPP, *Diebenkorn Paints a Picture*, «Art News», 3, 1957, pp. 44-47, 54-55.

CINELLI 2014

B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e il Gruppo 70: fra quadri e poesie*, in *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, atti del convegno (Firenze giugno 2013), a cura di T. Spignoli, M. Corsi, F. Fastelli, M.C. Papini, Udine 2014, pp. 53-64.

CINELLI 2017

B. CINELLI, *Cesare Vivaldi e la giovane scuola di Roma alla Galleria La Tartaruga, 1957-1963*, in *Arte Italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani*, atti della giornata di studi (Milano 25 ottobre 2013), a cura di F. Fergonzi, F. Tedeschi, Milano 2017, pp. 53-67.

CRISPOLTI 1958a

E. CRISPOLTI, *Appunti sul problema del Secondo Futurismo nella cultura italiana fra le due guerre*, «Notizie. Arti Figurative», 5, 1958, pp. 35-51.

CRISPOLTI 1958b

E. CRISPOLTI, *Sintomi di crisi*, «Notizie. Arti Figurative», 6, 1958, pp. 11-15.

CRISPOLTI 1959

E. CRISPOLTI, *Arturo Martini futurista*, «Emporium», CXXX, fasc. 778, 1959, pp. 155-160.

CRISPOLTI 1961

E. CRISPOLTI, *Ipotesi attuali*, «Il Verrì», 3, 1961, pp. 63-97.

CRISPOLTI 2015

E. CRISPOLTI, *Burri «esistenziale». Un «taccuino critico» storico preceduto da un dialogo attuale*, a cura di L.P. Nicoletti, Macerata 2015.

CY TWOMBLY 1958

Cy Twombly, opuscolo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1958), Roma 1958.

CY TWOMBLY 1960

Cy Twombly, opuscolo della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1960), Roma 1960.

EMILIANI 2018

A. EMILIANI, *Ritratto di Francesco Arcangeli*, in *Francesco Arcangeli. Maestro e fratello*, atti del convegno (Bologna 12 novembre 2015), a cura di A. Emiliani, Bologna 2018, pp. 19-73.

FERGONZI 2019

F. FERGONZI, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Milano 2019.

FERRETTI 1994

M. FERRETTI, *Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli*, in *Morlotti. Opere 1940-1992*, catalogo della mostra, a cura di A. Buzzoni, Ferrara 1994, pp. 19-35.

FERRETTI 2014

M. FERRETTI, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma «da ricordarsene un pezzo»*, in ARCANGELI 2014, pp. 85-152.

GASTALDON 2017a

G. GASTALDON, *Uno sguardo oltreoceano: assenze, presenze e fraintendimenti nella ricezione dell'arte americana a Roma (1958-1963)*, «Palinsesti», 6, 2017, pp. 1-18.

GASTALDON 2017b

G. GASTALDON, *Uno sguardo oltreoceano, Tab. 2 Mark Rothko*, «Palinsesti», 6, 2017, pp.n.nn.

GIORNATA DI STUDI 2005

Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli, a cura di G. Salvatori, (*Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna*; 5), Bologna 2005.

GUTTUSO 1957

R. GUTTUSO, *Del realismo, del presente e altro*, «Paragone», 85, 1957, pp. 63-74.

HEIDEGGER 1953

M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, traduzione di P. Chiodi, Milano-Roma 1953.

IL PREMIO BERGAMO 1993

Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie, a cura di M. Lorandi, F. Rea, C. Tellini Perina, Milano 1993.

JACKSON POLLOCK 1958

Jackson Pollock, catalogo della mostra, a cura di N. Ponente, presentazione di P. Bucarelli, introduzione di S. Hunter, Roma 1958.

KAPROW 1958

A. KAPROW, *The Legacy of Jackson Pollock*, «Art News», 6, 1958, pp. 24-26, 55-57.

KLINEROTHKO SCARPITTA TWOMBLY 1959

Kline Rothko Scarpitta Twombly, manifesto della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, aprile 1959), Roma 1959.

MARCHIORI-DRUDI GAMBILLO 1961

G. MARCHIORI, M. DRUDI GAMBILLO, *I ferri di Burri*, Roma 1961.

MASSACCESI 2011

F. MASSACCESI, *Francesco Arcangeli nell'officina bolognese di Longhi. La tesi su Jacopo di Paolo, 1937*, Cinisello Balsamo 2011.

MAZZARIOL 1958

G. MAZZARIOL, *Giovane pittura italiana alla XXIX Biennale*, «La Biennale di Venezia», 30, 1958, pp. 18-26.

MESSINA 2011

M.G. MESSINA, *Convergenze neodada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Ricerche sul Novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, atti della giornata di studio (Napoli 27 novembre 2008), a cura di M. De Vivo, R. Naldi, Napoli 2011, pp. 57-68.

NOVELLI PERILLI TWOMBLY SCARPITTA VANDERCAM 1959

Novelli Perilli Twombly Scarpitta Vandercam, dépliant della mostra (Roma Galleria La Tartaruga, luglio 1959), Roma 1959.

OVIDIO/VIVALDI 1996

P. OVIDIO, *L'arte di amare. Come curar l'amore. L'arte del trucco*, cura e traduzione di C. VIVALDI, Milano 1996.

PORTER 1958

F. PORTER, *Jasper Johns (Castelli, Jan 20, Febr. 8)*, «Art News», 9, 1958, p. 20.

RAIMONDI 2010

E. RAIMONDI, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, a cura di G. Fenocchio, G. Zanetti, Bologna 2010.

RAUSCHENBERG 1958

R. RAUSCHENBERG, [Statement], in *Is today's artist with or against the past?*, «Art News», 4, 1958, pp. 46, 56.

RAUSCHENBERG 1959

Rauschenberg, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, maggio 1959), Roma 1959.

RESTANY 1960

P. RESTANY, *Les Nouveaux Réalistes*, opuscolo della mostra, Milano, Galleria Apollinaire, 16 aprile 1960, pp. 3-8.

RIZZI 2005

A. RIZZI, *Scritti di Francesco Arcangeli*, in *GIORNATA DI STUDI* 2005, pp. 39-64.

ROMA ANNI '60 1990

Roma anni '60. *Al di là della pittura*, catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990.

ROSENBLUM 1958

R. ROSENBLUM, *First one-man show at Castelli Gallery*, «Arts Magazine», 4, 1958, p. 54.

ROVATI 1998a

F. ROVATI, *Francesco Arcangeli: note sullo stile (1954-1964)*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», 1, 1998, pp. 237-245.

ROVATI 1998b

F. ROVATI, *Il 'Romanticismo' di Francesco Arcangeli*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s., 38-39, 1998-1999, pp. 117-169.

ROVATI 2011

F. ROVATI, *Francesco Arcangeli lettore di «Art News»*, «Paragone», s. 3, 95, 2011, pp. 59-66.

RUSSOLI 1958

F. RUSSOLI, *Giovani artisti italiani e stranieri*, in *XXIX ESPOSIZIONE BIENNALE INTERNAZIONALE 1958*, pp. 115-119.

SALVATORI 2005

G. SALVATORI, *Biografia di Francesco Arcangeli*, in *GIORNATA DI STUDI 2005*, pp. 65-85.

SCIALOJA 1960

T. SCIALOJA, *Diario di un pittore*, «Tempo presente», 2-3, 1960, pp. 143-150.

SCIALOJA 1991

T. SCIALOJA, *Giornale di pittura*, prefazione di G. Dorfles, Roma 1991.

SECONDA MOSTRA PERSONALE 1958

Seconda mostra personale di Alfredo Chighine con trenta dipinti del 1957 e 1958, opuscolo della mostra, testo di F. Russoli, Milano 1958.

SERGIO ROMITI 2019

Sergio Romiti. Catalogo ragionato dei dipinti, a cura di G. Salvatori, I-II, Bologna 2019.

TAPIÉ 1958

M. TAPIÉ, *Serpan*, dépliant della mostra (Parigi, Galerie Stadler, 29 ottobre 1958), Parigi 1958.

TERENZI 1958

C. TERENZI, *Rothko: le mostre e la critica in Italia*, in *Rothko*, catalogo della mostra, a cura di O. Wick, Milano 2007, pp. 57-69.

TESTORI 1957

G. TESTORI, *Realtà e natura*, «Paragone», 85, 1957, pp. 45-62.

THE NEW AMERICAN PAINTING 1958

The New American Painting / La nuova pittura americana, a cura di F. Russoli, A. Barr jr., Cinisello Balsamo 1958.

TRENTO 1992

D. TRENTO, *Francesco Arcangeli e Pier Paolo Pasolini tra arte e letteratura nelle riviste bolognesi degli anni Quaranta*, «Arte a Bologna», 2, 1992, pp. 138-171.

TRENTO 1994

D. TRENTO, *Francesco Arcangeli e l'arte contemporanea*, in ARCANGELI/TRENTO 1994, I, pp. 15-47.

TURNER MONET POLLOCK 2006

Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli, catalogo della mostra, a cura di C. Spadoni, Milano 2006.

TWOMBLY 1957

C. TWOMBLY, [dichiarazione senza titolo, nella serie *Documenti di una nuova figurazione*], «L'esperienza moderna», 2, 1957, p. 32.

VALSECCHI 1956

M. VALSECCHI, *Filippo de Pisis*, Milano 1956.

VALSECCHI 1957a

M. VALSECCHI, *Dipinti recenti di Sergio Vacchi. Sculture e disegni di Isa Pizzoni*, opuscolo della mostra, Milano 1957.

VALSECCHI 1957b

M. VALSECCHI, *Maestri moderni*, Milano 1957.

VALSECCHI 1958a

M. VALSECCHI, *Bruno Pulga. 12 opere*, Milano 1958.

VALSECCHI 1958b

M. VALSECCHI, *Renato Birolli. Momenti di un'estate in Liguria. Cere colorate esposte alla Galleria Odyssea*, dépliant della mostra, Roma 1958.

VALSECCHI-ARCANGELI 1952

M. VALSECCHI, F. ARCANGELI, *Sergio Romiti. Peintures*, dépliant della mostra, Parigi 1952.

VENTURI 1958

L. VENTURI, *Pittori italiani d'oggi*, Roma 1958.

VILLA 1953

E. VILLA, *Burri*, «Arti visive», 4-5, 1953, pp.n.nn.

VIVALDI 1956a

C. VIVALDI, *Gli scultori siciliani alla Biennale di Venezia*, «L'Ora», 12 luglio 1956, p.3.

VIVALDI 1956b

C. VIVALDI, *I pittori siciliani e la crisi del realismo*, «L'Ora», 3 agosto 1956, p.3.

VIVALDI 1957a

C. VIVALDI, *Scarpitta*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, 27 maggio 1957), Roma 1957, pp.n.nn.

VIVALDI 1957b

C. VIVALDI, *Giulio Turcato*, «L'esperienza moderna», 2, 1957, p. 20.

VIVALDI 1957c

C. VIVALDI, *Romagnoni e Treccani*, «Corrispondenza Socialista», 24 novembre 1957, p. 4.

VIVALDI 1957d

C. VIVALDI, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, «L'esperienza moderna», 3-4, 1957, pp. 20-24.

VIVALDI 1958a

C. VIVALDI, *Gastone Novelli*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Salita, 29 marzo 1958), Roma 1958, pp.n.nn.

VIVALDI 1958b

C. VIVALDI, *Scarpitta*, Roma 1958, pp.n.nn.

VIVALDI 1958c

C. VIVALDI, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, «Artecronaca», numero unico, 1958, pp. 1, 8.

VIVALDI 1958d

C. VIVALDI, *Troppi primi della classe. Panorama del padiglione italiano alla ventinovesima Biennale*, «Corrispondenza Socialista», 51, 1958, p. 4.

VIVALDI 1958e

C. VIVALDI, *Un «record». Alla Biennale i paesi stranieri sono 36*, «Corrispondenza Socialista», 53, 1958, p. 4.

VIVALDI 1958f

C. VIVALDI, *Tobey e Wols. I due maggiori presentati alla Biennale di Venezia*, «Corrispondenza Socialista», 55, 1958, p. 4.

VIVALDI 1958g

C. VIVALDI, *Perché ce ne siamo andati*, «Tempo presente», 9-10, 1958, pp. 722-730.

VIVALDI 1959a

C. VIVALDI, *Giovane pittura di Roma. Scarpitta, Perilli, Novelli, Accardi, Sanfilippo, Bignardi, Rotella, Marotta, Nuvolo, Buggiani*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Tartaruga, febbraio 1959), Roma 1959.

VIVALDI 1959b

C. VIVALDI, *America neo-dada*, «Tempo presente», 2, 1959, p. 152.

VIVALDI 1959c

C. VIVALDI, *Astratto-concreto*, «Tempo presente», 2, 1959, p. 160.

VIVALDI 1959d

C. VIVALDI, *Ancora della «nuova figurazione»*, «L'esperienza moderna», 5, 1958, pp. 17-18.

VIVALDI 1959e

C. VIVALDI, *La nouvelle avant-garde italienne*, «Aujourd'hui. Art et Architecture», 21, 1959, pp. 8-15.

VIVALDI 1959f

C. VIVALDI, *La Quadriennale d'Arte Moderna si farà?*, «Italia domani», 4 ottobre 1959, pp. 10-11.

VIVALDI 1959g

C. VIVALDI, *Quadriennale. Ogni scherzo vale*, «Italia domani», 22 novembre 1959, p.16.

VIVALDI 1959h

C. VIVALDI, *Una intervista con De Kooning*, «Italia domani», 29 novembre 1959, p.16.

VIVALDI 1959i

C. VIVALDI, *L'astrattismo di Mafai*, «Italia domani», 6 dicembre 1959, p. 16.

VIVALDI 1959j

C. VIVALDI, *I pellegrinaggi di Santomaso*, «Italia domani», 13 dicembre 1959, p. 17.

VIVALDI 1959k

C. VIVALDI, *Nuove vie dell'arte*, in *ALMANACCO LETTERARIO BOMPLANI 1960* 1959, pp. 131-136.

VIVALDI 1960a

C. VIVALDI, *America neo-dadaista*, «Italia domani», 3 gennaio 1960, p. 17.

VIVALDI 1960b

C. VIVALDI, *Astrattisti alla Quadriennale*, «Italia domani», 17 gennaio 1960, p. 16.

VIVALDI 1960c

C. VIVALDI, *Franco Angeli*, dépliant della mostra (Galleria La Salita, Roma, 20 gennaio 1960), Roma 1960.

VIVALDI 1960d

C. VIVALDI, *Avventura di Corpora*, «Italia domani», 24 gennaio 1960, p. 17.

VIVALDI 1960e

C. VIVALDI, *Ma quale America?*, «Italia domani», 14 febbraio 1960, p.16.

VIVALDI 1960f

C. VIVALDI, *Dialogo con l'ombra*, Roma 1960.

VIVALDI 1960g

C. VIVALDI, [senza titolo], in *Crack. Documenti d'arte moderna. Pietro Cascella, Piero Dorazio, Gino Marotta, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Achille Perilli, Mimmo Rotella, Giulio Turcato, Cesare Vivaldi*, a cura di G. Marotta, F. Mauri, C. Vivaldi, Milano 1960, pp. 5-17.

VIVALDI 1961a

C. VIVALDI, *Eredità dell'informale*, «Il Verri», 3, 1961, pp. 176-178.

VIVALDI 1961b

C. VIVALDI, *Festa*, dépliant della mostra (Roma, Galleria La Salita, 3 maggio 1961), Roma 1961.

VIVALDI 1963

C. VIVALDI, [Presentazione senza titolo], in *Tutto Schifano*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Odyssa, aprile 1963), testi di M. Calvesi, C. Vivaldi, Roma 1963, pp.n.nn.

VIVALDI 1999

C. VIVALDI, *Il colore della speranza. Poesie 1951-1998*, introduzione di S. Verdino, Roma 1999.

VIVALDI 2002

C. VIVALDI, *Poesie. 1995-1998*, prefazione di S. Verdino, Genova 2002.

VIRGILIO/VIVALDI 2005

P. VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di C. VIVALDI, Milano 2005.

ABSTRACT

Il contributo ricostruisce una polemica oggi dimenticata sull'arte italiana moderna che, tra 1958 e 1960, si svolse tra un affermato critico e storico dell'arte italiana, Francesco Arcangeli e un più giovane poeta e critico letterario romano, Cesare Vivaldi. Questa polemica è fatta rivivere attraverso i testi pubblicati dai due scriventi, spesso in fogli periodici di difficile reperimento; e, soprattutto, attraverso alcune loro importanti lettere inedite, qui pubblicate per stralci. I due contendenti affermano le loro convinzioni critiche (la necessità che la pittura moderna interroghi la visione della natura, sull'asse Monet-Pollock, per Arcangeli; la necessità di un rinnovamento pittorico nella direzione neo-dadaista per Vivaldi) poste in stretta connessione con i principali eventi artistici italiani del biennio 1958-1960: di questi eventi i due forniscono una lettura originale, vivida e piena di interessanti informazioni e opinioni. I temi discussi in questa polemica peseranno sulle scelte critiche dei due negli anni Sessanta: la volontà di spiegare i valori dell'arte italiana del Novecento attraverso la pittura di Giorgio Morandi, per Francesco Arcangeli; il sostegno alla nuova figurazione degli artisti della Scuola di Piazza del Popolo per Vivaldi.

The paper affords and retraces a forgotten controversy on modern Italian art which, between 1958 and 1960, took place between an established critic and historian of Italian art, Francesco Arcangeli, and a younger Roman poet and literary critic, Cesare Vivaldi. The controversy is revived through the texts published by the two writers (often dispersed in rare magazines, newspapers and periodicals) and through excerpts of some unpublished letters. The two contenders affirm their critical convictions (the need for modern painting to interrogate the vision of nature, on the Monet-Pollock axis, in Arcangeli's opinion; the necessity of a pictorial renewal in a neo-Dadaist direction for Vivaldi) and discuss these convictions in a close connection with the main Italian artistic events of the two-year period 1958-1960, of whom Arcangeli and Vivaldi provide an original, vivid and fully opinionated interpretation. The issues discussed in their controversy can explain some of the critical directions of the two in 1960s: Arcangeli tried to explain the hierarchies of pictorial values in Italian art of the 20th century through the paintings of Giorgio Morandi; Vivaldi supported the alternative 'New Figuration' of the Roman artists of the Scuola di Piazza del Popolo.

UN CAMBIO DI PASSO: LA PARTECIPAZIONE ITALIANA ALLA VII BIENNALE DI PARIGI DEL 1971

*Nell'esistenza di oggi,
l'individuo non può che opporre al mondo
l'anarchia della fantasia¹.*

Tra il 1958 e il 1959 viene fondata a Parigi l'Association Française pour la Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, al fine di organizzare nella capitale francese la prima biennale internazionale d'arte contemporanea interamente dedicata ai giovani dai venti ai trentacinque anni². La manifestazione – inaugurata il 2 ottobre 1959 e patrocinata dal ministro per gli Affari Culturali, André Malraux – nasce per iniziativa di Raymond Cogniat, critico francese di lungo corso che in quel periodo rivestiva la doppia carica di ispettore alle Belle Arti e commissario per la Francia alla Biennale di Venezia³. Il progetto si inserisce all'interno di un contesto internazionale ricco di nuove occasioni espositive a cadenza periodica, nate nella seconda metà degli anni Cinquanta – in un momento storico di graduale ripresa economica dopo la fine della seconda guerra mondiale – sul modello della Biennale di Venezia e dall'esigenza sempre più cogente di diversi paesi di partecipare a un confronto aperto alla contemporaneità in una dimensione sovranazionale⁴.

La Biennale di Parigi si lega da subito alla sua caratteristica peculiare: l'appellativo ufficiale viene accompagnato o alle volte sostituito, soprattutto dalla stampa, con il termine *Biennale des jeunes*⁵.

La partecipazione italiana all'evento non è stata finora oggetto di uno studio sistematico, pertanto parte della ricerca è stata dedicata alla ricostruzione delle edizioni curate sino al 1965 dal segretario della Quadriennale di Roma Fortunato Bellonzi, sostituito poi nel biennio 1967-1969 dalla soprintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma Palma Bucarelli⁶.

Questo studio è stato presentato durante il seminario *La Biennale de Paris, un objet d'étude polymorphe: investigations documentaires de jeunes chercheurs* (Parigi, INHA-Institut National d'Histoire de l'Art, 13 novembre 2018), nell'ambito del progetto di ricerca internazionale *1959-1985, Au prisme de la Biennale de Paris* coordinato da Elitza Dulguerova. In seguito, il lavoro è stato oggetto di un intervento tenuto in occasione di due giornate di studio dedicate alla storia della fotografia e organizzate dalle Università di Firenze e Roma Tre, con la collaborazione di RSF-Rivista di Studi di Fotografia e di SISF-Società Italiana per lo Studio della Fotografia (Roma, Università Roma Tre, 10-11 dicembre 2019, quarta edizione). Sono grata a Paolo Mussat Sartor e Giulia Abate per avermi generosamente concesso di studiare del materiale fotografico inedito e privato, che si è rivelato fondamentale nella ricostruzione dell'evento. Desidero inoltre ringraziare Laura Iamurri, Barbara Cinelli e Giulia Pedace, con le quali mi sono costantemente confrontata sin dalle prime fasi del lavoro di ricerca.

¹ BONITO OLIVA 1971b.

² Per la storia della Biennale di Parigi si fa riferimento a LAVAU 1992. Una prima riflessione era già stata avviata durante la X Biennale di Parigi del 1977 in occasione di una mostra retrospettiva dedicata alla manifestazione. Cfr. BIENNALE DE PARIS 1977.

³ Il *Salon de Mai*, il *Salon Comparison*, il *Salon d'Automne* e quello della *Jeune Peinture* erano occasioni espositive già note al pubblico internazionale ma non avevano la risonanza di una Biennale. La mostra *Biennale 57, Jeune Peinture, Jeune Sculpture*, organizzata nel 1957 da Jean-Albert Cartier negli spazi del Musée des Arts Décoratifs, costituisce un precedente per la futura Biennale dei giovani: vi partecipano infatti artisti selezionati secondo il criterio anagrafico (non più di quarant'anni per i pittori, non più di quarantacinque per gli scultori). Cfr. BIENNALE 57 1957.

⁴ Si ricorda a tal proposito la fondazione della documenta a Kassel nel 1955. Cfr. CESTELLI GUIDI 1997.

⁵ LAVAU 1992, p. 28.

⁶ Una prima e breve ricostruzione delle edizioni dal 1959 al 1967 è stata tracciata da Mirella Bandini sulla rivista «Data», in una recensione sulla mostra retrospettiva organizzata in occasione della X Biennale di Parigi nel 1977. Cfr. BANDINI 1977. La partecipazione italiana all'edizione del 1971 è stata trattata da Luigia Lonardelli in margine ai suoi studi sull'associazione Incontri Internazionali d'Arte. Cfr. LONARDELLI 2016, in particolare pp. 128-150.

La ricognizione sui primi anni della manifestazione costituisce una premessa necessaria all'edizione del 1971, che presenta caratteri inediti dovuti a un vero e proprio cambio generazionale, a partire dalla nomina di Achille Bonito Oliva a commissario italiano.

1. *L'attualità dell'arte italiana all'estero secondo Fortunato Bellonzi: bilanci e polemiche tra Roma e Parigi*

Nel 1959 l'organizzazione della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi viene affidata alla Quadriennale di Roma dal Ministero della Pubblica Istruzione e dal Ministero degli Esteri. Contestualmente un comitato di esperti selezionati dai due dicasteri nomina Fortunato Bellonzi, già segretario dal 1950 dell'ente romano, commissario italiano per l'esposizione parigina⁷.

La prima edizione della Biennale, diversamente dalle successive, si profila come una mostra sostanzialmente di pittura, tutta giocata sul confronto tra astrazione e figurazione in linea con il dibattito critico europeo di quegli anni. Anche la selezione italiana delle opere sembra ricollegarsi ai «due campi estremi dell'astrazione e del realismo»⁸. Tuttavia l'elenco dei partecipanti smentisce l'intenzione manifestata dal commissario italiano nella presentazione in catalogo e rimanda essenzialmente ad artisti di pittura figurativa, ignorando dunque il portato di novità di alcuni giovani che, sul finire degli anni Cinquanta, si stavano affacciando sulla scena italiana con diverse ipotesi di lavoro, sperimentando un linguaggio decisamente innovativo, lontano dalla *querelle* tra pittura astratta e pittura figurativa, di cui il critico scrive ancora nel 1959 definendo i due orientamenti pittorici «due mondi inconciliabili»⁹. A ben vedere, gli artisti invitati da Bellonzi non fanno parte nemmeno dell'ultima compagine della lunga e fortunata stagione dell'Informale, che pure occupa diverse sale della Biennale parigina e che l'anno seguente sarebbe stata consacrata tardivamente con i Gran Premi alla pittura a Hans Hartung e Jean Fautrier alla Biennale di Venezia¹⁰. Eppure i nomi selezionati da Bellonzi non sono del tutto nuovi al panorama espositivo italiano: alcuni artisti espongono in quegli anni alle Biennali veneziane, ma soprattutto figurano come presenze costanti alle Quadriennali e nell'intensa attività espositiva organizzata all'estero dallo stesso Ente romano a partire dalla fine degli anni Cinquanta e per tutto il decennio successivo¹¹.

Il giudizio della stampa italiana ed estera sull'operato di Bellonzi a Parigi appare tuttavia unanime. La partecipazione dell'Italia risulta «inspiegabilmente debole»¹², tanto da passare inosservata o essere stroncata in alcune caustiche recensioni¹³. Il bilancio negativo della curatela del segretario della Quadriennale sollecita da più parti riflessioni sul criterio di selezione degli artisti italiani, molti dei quali lontani «dalle qualità necessarie per una competizione internazionale» e selezionati secondo una dannosa forma di «paternalismo

⁷ Il regolamento francese imponeva che per ogni edizione il delegato generale della Biennale di Parigi facesse appello agli ambasciatori stranieri invitandoli a segnalare una rosa di artisti scelti da un commissario nazionale. Si veda a tal proposito la lettera dattiloscritta di Raymond Cogniat al consigliere culturale dell'ambasciata italiana in Francia Luigi Ferrarino, Parigi, 27 aprile 1959, ASQ. In un'altra lettera, datata sempre 27 aprile 1959, Cogniat si rivolge a Jean-René Viellefond, consigliere culturale dell'ambasciata francese in Italia, per prendere i contatti necessari con le istituzioni italiane auspicando che venga nominato come commissario Lionello Venturi o Rodolfo Pallucchini (quest'ultimo parteciperà alla manifestazione come membro della giuria internazionale). Cfr. *PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS* 1959, p. XV.

⁸ BELLONZI 1959.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *XXX BIENNALE* 1960, p. VI.

¹¹ SALARIS 2004, in particolare pp. 132-135.

¹² ROMANI 1959.

¹³ Sull'edizione del 1959 si vedano le seguenti recensioni: BOUDAILLE-RAGON *ET ALII* 1960, in particolare p. 44; ROMANI 1959; MARINELLI 1959; DI SAN LAZZARO 1959.

burocratico»¹⁴. Ciononostante Bellonzi viene riconfermato nel ruolo di commissario nazionale nelle successive tre edizioni della manifestazione parigina in cui propone sostanzialmente le stesse scelte critiche adottate nel 1959 e nelle Quadriennali romane. La stagione da commissario nazionale si chiude per Bellonzi nel 1965 tra polemiche e insuccessi, registrando malumori anche tra le stesse istituzioni promotrici¹⁵.

A questo clima di acceso dibattito si può ascrivere una petizione – firmata dai più noti esponenti dell’ambiente culturale romano (artisti, critici, galleristi e collezionisti) e indirizzata al Ministero della Pubblica Istruzione e a quello degli Esteri – in cui si chiede che le mostre all’estero non siano più affidate alla Quadriennale di Roma¹⁶. Nella petizione non è riportata la data ma un’attenta lettura dei contenuti consente di datarla verosimilmente tra la fine del 1965 e il 1966, dopo la chiusura della quarta edizione della Biennale:

In una grande competizione internazionale, quale la Biennale d’Arte dei giovani a Parigi, la rappresentanza italiana è stata per unanime giudizio della Critica più qualificata, del tutto scadente e per nulla rappresentativa del livello oggi raggiunto e universalmente riconosciuto dell’Arte italiana¹⁷.

In risposta il Ministro della Pubblica Istruzione, pur dovendo per prassi istituzionale continuare ad affidare le mostre all’estero alla Quadriennale, decide di istituire un comitato consultivo per vigilare sull’operato del commissario nazionale¹⁸. In un documento dello stesso Ministero datato gennaio 1967, Bellonzi non compare più come commissario nazionale per la Biennale di Parigi ma resta comunque dietro le quinte, partecipando nelle successive edizioni alla commissione di esperti e rappresentando, in qualità di segretario, la Quadriennale di Roma, che resta di fatto l’ente incaricato dell’organizzazione della manifestazione¹⁹. Al suo posto viene nominata Palma Bucarelli, soprintendente della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, che darà un nuovo slancio alla partecipazione italiana, grazie a una costante attività di aggiornamento sulle vicende artistiche italiane e internazionali in perfetta sintonia con la direzione del museo di Valle Giulia.

2. 1967-1969, Palma Bucarelli commissario nazionale alla Biennale di Parigi

La posizione critica di Bellonzi, per certi versi passatista, si può giustificare con ragioni anche di natura politica legate ai rapporti con il Ministero della Pubblica Istruzione e quello degli Esteri. Le vicende che si susseguono tra 1965 e 1966 rendono ad ogni modo evidente

¹⁴ CAUSA 1959.

¹⁵ Si veda la lettera dattiloscritta di Giovanni Fornari a Pio Antonio Archi, Parigi, 13 ottobre 1965, ASQ. Scrive Fornari: «Per quanto riguarda la nostra partecipazione, collocata al secondo piano, è spiacevole constatare la mediocrità della scelta fatta, e si può comprendere l’assoluto disinteresse dimostrato finora nei suoi riguardi dalla critica internazionale. Infatti, per la pittura, [...] sono assenti quelle ricerche che travagliano le nuove generazioni, e non c’è quanto di meglio conta oggi la giovane pittura italiana».

¹⁶ Petizione indirizzata al Ministero dell’Istruzione e degli Esteri, non datata, AbGNAMC. Tra i firmatari compaiono gli artisti Franco Angeli, Mario Ceroli, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Tano Festa, Sergio Lombardo, Pino Pascali, Cesare Tacchi, Giulio Turcato; i critici d’arte Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo dell’Arco, Carla Lonzi, Filiberto Menna, Italo Mussa, Sandra Orienti, Vittorio Rubiu, Marisa Volpi; i galleristi Claudio Bruni Sakraischik, Plinio De Martiis, Gian Tommaso Liverani e il collezionista e mecenate Giorgio Franchetti.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Nota del Ministero della Pubblica Istruzione e degli Esteri in risposta alla petizione degli artisti, critici d’arte, collezionisti e galleristi, non datata, AbGNAMC.

¹⁹ Nota del Ministero della Pubblica Istruzione indirizzata al segretario della Quadriennale di Roma Fortunato Bellonzi, Roma, 25 gennaio 1967, ASQ.

che erano stati i retaggi di pittura figurativa e quell'«illustrativismo corsivo e dimesso che era già diffuso prima dell'ultima guerra» a decretare l'insuccesso della gestione Bellonzi a Parigi²⁰.

Diametralmente opposto è l'approccio alle occasioni istituzionali di Palma Bucarelli. In linea con la politica culturale portata avanti in quegli anni come direttrice della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la soprintendente individua ad esempio nei Premi di incoraggiamento indetti dal Ministero della Pubblica Istruzione un canale per promuovere il lavoro della nuova generazione tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta²¹. L'attività a sostegno dei giovani artisti prosegue attraverso un importante programma di esposizioni all'estero teso a diffondere la conoscenza dell'arte italiana contemporanea in ambito internazionale, a cominciare dalla mostra, in seguito itinerante, *Aspetti dell'arte italiana contemporanea* inaugurata a Cannes nel dicembre del 1965²². Secondo la recensione di Carla Lonzi, le opere erano state selezionate presentando all'estero «finalmente una situazione viva dell'attività artistica italiana»²³. Il merito di questo confronto stringente con la più recente produzione artistica italiana si deve a Giorgio de Marchis e a Sandra Pinto, in questi anni tra i più stretti collaboratori della soprintendente. Nel percorso della mostra si profilano due linee di ricerca tra i giovani, che corrispondono fondamentalmente a quelle romane e milanesi di quegli anni e che saranno i due campi di interesse entro cui si muoverà la Bucarelli per la rosa di artisti da presentare alla Biennale di Parigi l'anno seguente.

Nella quinta edizione della manifestazione parigina – inaugurata il 30 settembre nei consueti spazi del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris²⁴ – l'esperienza artistica italiana rientra a pieno titolo nel vivace clima internazionale della mostra attraverso un'attenta e aggiornata selezione di artisti²⁵, proposta dal nuovo commissario nazionale sempre con il valido contributo di de Marchis e Pinto²⁶.

L'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma conserva diciassette fotografie in bianco e nero di André Morain, relative alla Biennale di Parigi del 1967, che documentano per la prima volta la partecipazione italiana alla manifestazione parigina²⁷. La sala italiana curata da Bucarelli si presenta negli scatti di Morain come uno spazio fluido, da percorrere tra le opere che vengono allestite in modo da tenere distinti i due filoni di ricerca,

²⁰ CAUSA 1959.

²¹ Sulla storia del Premio di incoraggiamento si veda *DEBUTTO D'ARTISTA* 2006. La gestione del premio era affidata all'Ufficio per l'Arte Contemporanea, incaricato di formare una giuria all'interno della quale era prevista la presenza della soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

²² *ASPETTI DELL'ARTE ITALIANA CONTEMPORANEA* 1966.

²³ LONZI 2012, pp. 455-457. Si veda anche IAMURRI 2016, pp. 120-122.

²⁴ In occasione della quinta Biennale di Parigi vengono introdotte le sezioni di fotografia e architettura. Cfr. *CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS 1967*.

²⁵ Pittura: Carlo Alfano, Agostino Bonalumi, Tano Festa, Ettore Innocente, Jannis Kounellis, Giuseppe Perrucchini, Michelangelo Pistoletto, Giovanni Pizzo, Paolo Scheggi, Mario Schifano; scultura: Davide Boriani, Nicola Carrino, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Lucio Del Pezzo, Marcolino Gandini, Paolo Icaro, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Eliseo Mattiacci, Pino Pascali, Pasquale Santoro; incisione: Alberto Biasi, Paolo Carosone, Edoardo Landi, Luca Patella; architettura: Costantino Dardi, Pier Francesco Papisogoli, Luciano Semerani; film: Roberto Capanna, Carlo Di Carlo, Alfredo Leonardi, Luca Patella, Mario Schifano; fotografia: Luca Patella; musica: Mario Bertoncini, Marcello Panni, Francesco Pennisi, Ivan Vandro; *travaux d'équipe*: Gruppo Centro Proposte – Firenze; scenografia teatrale: Roberto Francia, Jannis Kounellis. Cfr. *BUCARELLI 1967*.

²⁶ Il coinvolgimento dei due giovani funzionari è confermato da una testimonianza della stessa Pinto e da un suo appunto manoscritto con i nomi degli artisti da presentare alla Biennale di Parigi del 1967 conservato negli archivi della Galleria. Cfr. Sandra Pinto, appunto manoscritto, firmato e non datato (ma 1967, n.d.a.), AbGNAMC; conversazione con Sandra Pinto, 1° dicembre 2017.

²⁷ Finora non è stato possibile rintracciare testimonianze fotografiche della partecipazione italiana alle prime quattro edizioni. Le fotografie di Morain non hanno avuto una grande circolazione. È probabile che siano state acquistate dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per essere conservate in archivio insieme alla documentazione relativa all'evento.

«cinetica-visuale» da un lato e «figurativo-oggettuale» dall'altro²⁸. Le vasche del *Fiume a tripla foce* (1967) – riunite in quell'occasione sotto il titolo di «Acque dormienti» – e la *Ricostruzione del dinosauro* (1966) di Pino Pascali, che a Parigi debutta sulla scena internazionale un anno prima della consacrazione alla Biennale di Venezia, sono le opere più fotografate, alla luce della loro posizione privilegiata al centro della sala, e in qualche modo introducono alla sezione italiana e ne segnano il percorso con il loro protagonismo spaziale, costringendo i visitatori ad attraversarle per proseguire la visita²⁹. La partecipazione italiana riceve il plauso della critica e della stampa nazionale ed estera, ed è al centro di numerosi servizi televisivi che si aprono tutti con il *Tubo* (1967) di Eliseo Mattiacci, esposto all'esterno del Musée d'Art Moderne insieme alla *Gabbia-non gabbia* (1967) di Paolo Icaro e preso d'assalto da bambini e visitatori curiosi³⁰.

Le tensioni politiche del Sessantotto scuotono anche i vertici della Biennale di Parigi, fortemente contestata nell'edizione del 1969. Alcuni lavori al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris costringono inoltre gli organizzatori a ridurre lo spazio espositivo e il numero dei partecipanti per nazione³¹. Per l'Italia Palma Bucarelli – riconfermata nel ruolo di commissario nazionale – presenta opere di Giulio Paolini, Maurizio Mochetti e Sergio Lombardo³². I fatti del Sessantotto e il fenomeno della contestazione obbligano a un ripensamento dell'opera d'arte e del ruolo dell'artista, in una nuova esperienza che «esige il coraggio di posizioni estreme», come scrive Bucarelli nella presentazione in catalogo: «Un art qui se dit pauvre n'est pas nécessairement un art humble et désarmé: il choisit la pauvreté afin de récupérer une condition de liberté totale»³³.

La Biennale di Parigi del 1969 termina tra polemiche e disordini che provocano il danneggiamento di molte opere in mostra, anche italiane, come emerge dalla corrispondenza tra gli organizzatori francesi e Palma Bucarelli. Da questo momento i rapporti della soprintendente con il comitato esecutivo della manifestazione parigina si incrinano, fino a provocare le dimissioni di Bucarelli dalla carica di commissario nazionale per l'edizione del 1971³⁴.

3. 1971, una Biennale di transizione

Sin dall'inizio la Biennale di Parigi si presenta come una manifestazione «senza barriere», dove ai commissari nazionali e ai giovani artisti viene lasciata piena libertà d'intervento, ma proprio l'eterogeneità delle opere presentate, insieme ai problemi finanziari di gestione, diventano sul finire degli anni Sessanta punti critici su cui discutere³⁵. Nell'autunno del 1970

²⁸ Traggo questa distinzione critica dalla recensione di Filiberto Menna su «Il Mattino» (MENNA 1967).

²⁹ PINTO 1967.

³⁰ *La Biennale de Paris 67*, reportage di Charles Chaboud, 4 novembre 1967, durata: 00:56:04, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, Courtesy INA France. Si veda anche *Mostra d'arte a Parigi, la V Biennale dei giovani artisti internazionali*, «L'Approdo-Settimanale di Lettere ed Arti», ottobre 1967, durata: 00:05:48, RAI. Radio Televisione Italiana. Courtesy Rai Teche. Tra i numerosi articoli italiani ed esteri si segnalano: MENNA 1967; FAGIOLO DELL'ARCO 1967; HAHN 1967; CUTLER 1967.

³¹ *SIXIÈME BIENNALE DE PARIS* 1969. Sulla Biennale di Parigi del 1969 si veda l'articolo RESTANY 1970, con particolare attenzione al corredo iconografico.

³² BUCARELLI 1969. Viene confermata anche in questa edizione la partecipazione del gruppo Nuova Consonanza, mentre la sezione di architettura viene sostituita con il *travail d'équipe Anticamera* (1969) di Cloti Ricciardi, Egidio De Grossi, Oscar Manelli, Cesare Righetti.

³³ *Ivi*, p. 80. Nel testo, il richiamo agli scritti sull'arte povera di Germano Celant è esplicito. Cfr. CELANT 1967; CELANT 1969.

³⁴ Si veda la corrispondenza tra la fine del 1969 e i primi mesi del 1970 tra Palma Bucarelli e il delegato generale della Biennale di Parigi Jacques Lassaigne conservata presso gli ACA, fondo Biennale de Paris.

³⁵ LAVAUR 1992, p. 39. Si avverte inoltre la necessità di adeguare la manifestazione alle nuove tendenze dell'arte contemporanea, che in questo momento trovano nella capitale francese importanti momenti di promozione e di

un gruppo di giovani critici francesi – Bernard Borgeaud, Michel Claura, Patrick D’Elme, Olivier Nanteau, Philippe Sers, Catherine Millet e Daniel Abadie – propone al nuovo delegato generale, Georges Boudaille, di modificare nello statuto il sistema di selezione degli artisti stranieri e il criterio di nomina dei commissari nazionali, chiedendo di fissare per questi ultimi lo stesso limite d’età imposto dal regolamento agli artisti. In sostanza i critici, che fino a quel momento avevano avuto solo una funzione consultiva circoscritta alla sezione francese, rivendicano un controllo diretto sulla selezione delle partecipazioni internazionali³⁶. Dopo lunghe e accese discussioni e le dimissioni di cinque critici su sette (restano soltanto Millet e Abadie), si decide un nuovo assetto dell’esposizione, che viene organizzata in tre macroaree tematiche: *Hyperréalisme*, *Art conceptuel*, *Interventions*³⁷. In questa nuova ottica, la selezione degli artisti e delle opere sarebbe rimasta comunque in carico ai commissari nazionali, i quali però si sarebbero dovuti attenere alle tre opzioni indicate nel regolamento. Alla prova dei fatti, questa inedita impostazione critica si sarebbe scontrata con il carattere internazionale a cui era votata la manifestazione. Non sempre si sarebbe riusciti a ricondurre i criteri critico-estetici e le espressioni artistiche di ogni nazione partecipante a tre campi tematici. Per ovviare al problema, Boudaille introduce una quarta sezione – *Option IV* – in cui far confluire tutte quelle opere non in linea con i tre ambiti fissati nel regolamento, operando una scelta che di fatto si pone in continuità con le precedenti edizioni³⁸. Anche la sezione *Interventions* si sottrae a questa rigida mappatura, riunendo artisti di tendenze affini ma distinte, dalla land art alla body art, secondo un *modus operandi* frequente nelle mostre organizzate in questi anni, volto a enfatizzare le convergenze fra le varie ricerche artistiche in campo internazionale³⁹. Nel catalogo viene infine presentata come appendice dell’*Art conceptuel* un’esposizione dedicata alla mail art curata da Jean-Marc Poinsot⁴⁰.

L’altra novità significativa della VII Biennale di Parigi riguarda il trasferimento della sede espositiva dal Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris alla Cartoucherie del Parc Floral de Vincennes, una sorta di hangar costruito nell’Ottocento per la produzione di munizioni, quando il Bois de Vincennes ospitava un campo di addestramento militare. Per la prima volta la manifestazione si svolge fuori da un contesto museale e in una zona relativamente periferica della capitale, nel dodicesimo *arrondissement*. Questa scelta asseconda, dal punto di vista degli organizzatori, l’esigenza degli artisti di «uscire dallo spazio del museo», in accordo con il nuovo protagonismo spaziale delle opere⁴¹. L’iniziativa, promossa da una massiccia campagna pubblicitaria con il supporto dell’Office de Radiodiffusion Télévision Française, registra un grande successo di pubblico, come testimoniano alcuni servizi televisivi. Questi ultimi forniscono inoltre informazioni sull’allestimento, curato da Jean Nouvel – al suo primo

confronto grazie alla nascita tra 1966 e 1967 di alcune realtà votate al contemporaneo come il CNAC (Centre National d’Art Contemporain) e l’ARC (Animation-Recherche-Confrontation).

³⁶ *Ivi*, pp. 70-71. Si veda anche MILLET 1971.

³⁷ *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS* 1971, p. 11; LAVAUR 1992, pp. 72-73.

³⁸ *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS* 1971, p. 4.

³⁹ A titolo esemplificativo si veda, in ambito italiano, la mostra *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970, ma poi anche *DOCUMENTA 5* 1972, a cura di Harald Szeemann.

⁴⁰ *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS* 1971, pp. 63-72. Il rigido schema tematico avrebbe incluso anche le consuete sezioni di fotografia, architettura, musica, cinema e teatro, con una particolare attenzione alla musica jazz ed elettronica e ai *travaux d’équipe*.

⁴¹ BOUDAILLE 1971. Atti delle riunioni del direttivo con i commissari nazionali (Parigi, CNAC, ottobre-novembre 1970), ACA, fondo Biennale de Paris. Da qualche tempo a Parigi si stava verificando uno spostamento degli eventi culturali verso la periferia e il Parc de Vincennes era già diventato in quegli anni un polo di attrazione culturale. Nel 1969 il CNAC aveva commissionato ad alcuni artisti come Tinguely, Giacometti e Calder delle sculture per il parco, e il Théâtre du Soleil aveva iniziato nel 1970 a utilizzare gli spazi della Cartoucherie come palcoscenico per le proprie rappresentazioni, da un’idea di Ariane Mnouchkine, che insieme a Philippe Léotard aveva fondato la compagnia nel 1964. Cfr. PLANCHET 1971.

incarico pubblico – insieme a François Seigneur⁴². I due giovani architetti adottano una soluzione semplice ed economica ma perfettamente in linea con il carattere industriale dell'edificio. Lo spazio di circa diecimila metri quadrati, reso interamente praticabile e scandito da due file di pilastri di ghisa ottocenteschi, mantiene le tracce della sua storia passata, che non vengono occultate, anzi valorizzate e sfruttate al meglio fino a diventare parte integrante dell'allestimento. Le colonne di ghisa vengono infatti scelte dagli architetti come elementi di sostegno di lunghe strisce di tela bianca tese attraverso una rete di cavi e tiranti lasciati volutamente a vista. Le tele hanno una duplice funzione: possono essere utilizzate sia come pareti divisorie sia come superfici su cui montare le opere con un sistema di ganci e tiranti, che permette in base alle esigenze di regolarne l'altezza da terra e di orientarle verso più direzioni, creando così diversi percorsi di visita⁴³. Per alcuni testimoni dell'epoca, come Jean-Marc Poinot, l'allestimento di Nouvel e Seigneur appare una soluzione estremamente semplificata, un lavoro di «bricolage» visto l'utilizzo 'fai-da-te' dei materiali industriali⁴⁴. In realtà questa scelta, come documentano i filmati dell'epoca, avrebbe contribuito a fissare nella memoria collettiva l'immagine di questa edizione della Biennale di Parigi come uno spazio *work in progress* svincolato dalle logiche allestitriche tradizionali del museo, dove poter riunire finalmente insieme tutte le discipline contemporanee, dando inoltre la possibilità agli artisti di realizzare durante la manifestazione opere *in situ*. A Parigi, come altrove, l'arte contemporanea stava definitivamente uscendo dalle sale dei musei per invadere nuovi angoli di città spesso periferici⁴⁵.

4. *La nomina del commissario italiano: una questione romana*

In una nota informativa dell'8 dicembre 1970 indirizzata a Palma Bucarelli, Georges Boudaille si congratula con la soprintendente, riconfermata nel ruolo di commissario italiano anche per l'edizione del 1971, e le illustra i nuovi criteri di selezione, consigliando di farsi assistere da uno o più figure, artisti o critici, al di sotto dei trentacinque anni d'età⁴⁶. La Bucarelli decide di rinunciare all'incarico con una lunga lettera di dimissioni al Ministero della Pubblica Istruzione in cui espone con vigore polemico le proprie motivazioni⁴⁷. Contestando la legittimità delle decisioni prese dal comitato organizzativo della Biennale, il commissario uscente trova ingiustificabile l'imposizione del criterio anagrafico anche ai commissari⁴⁸. Dopo aver rifiutato la proposta di Boudaille di ritirare le dimissioni, la soprintendente continua comunque a interessarsi della causa, sollecitando il Ministero della Pubblica Istruzione a nominare un commissario con criteri idonei al nuovo regolamento. La questione tuttavia presenta alcune difficoltà d'ordine tecnico: il Ministero avrebbe potuto concedere la gestione di fondi statali per l'organizzazione di mostre solo a un ufficio o ente pubblico formalmente riconosciuti, ma sarebbe stato difficile rintracciare delle figure a capo di queste istituzioni al di sotto dei trentacinque anni. Per aggirare questo ostacolo burocratico, Bucarelli propone al

⁴² *Espace et œuvres à la Biennale de Paris*, 25 settembre 1971, durata: 00:26:12, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, Courtesy INA France; *La Biennale de Paris 71*, 14 novembre 1971, durata: 00:38:28, Office National de Radiodiffusion Télévision Française, Courtesy INA France. Per gentile concessione di Catherine Gonnard.

⁴³ *Ibidem*; NOUVEL–SEIGNEUR 1971.

⁴⁴ Intervista a Jean-Marc Poinot, 29 maggio 2018.

⁴⁵ Per un approfondimento sul tema, si vedano le esperienze di quegli anni in Italia in *ARTE A FIRENZE 2016*.

⁴⁶ Georges Boudaille, lettera dattiloscritta a Palma Bucarelli, Parigi, 8 novembre 1970, ACA, fondo Biennale de Paris.

⁴⁷ Palma Bucarelli, lettera dattiloscritta indirizzata all'Ufficio per l'Arte Contemporanea del Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 19 dicembre 1970, ACA, fondo Biennale de Paris.

⁴⁸ *Ibidem*.

Ministro della Pubblica Istruzione di riconfermare la Quadriennale di Roma come ente responsabile dell'organizzazione della partecipazione italiana, ma allo stesso tempo di tenere in considerazione anche quei giovani critici fuori dal giro delle istituzioni coinvolte⁴⁹. Nel frattempo a Parigi anche Boudaille si occupa della questione italiana, proponendo due nuovi possibili candidati: Germano Celant ed Enrico Crispolti⁵⁰. A distanza di qualche settimana, Bucarelli esce dall'impasse con un colpo di mano, segnalando al Ministero della Pubblica Istruzione il nome di Achille Bonito Oliva come suo sostituto nel ruolo di commissario italiano, negli stessi giorni in cui Crispolti e Celant comunicano la loro adesione alla direzione della Biennale di Parigi⁵¹. Il 23 aprile Palma Bucarelli scrive a Boudaille:

A seguito della mia lettera del 14 aprile scorso la informo che ho indicato al Ministero e al Presidente dell'Ente Quadriennale il nome del critico Achille Bonito Oliva, che ha dato buona prova con scritti sulle tendenze attuali dell'arte italiana e con l'organizzazione della mostra "Vitalità del Negativo" tenutasi recentemente a Roma nel Palazzo delle Esposizioni⁵².

La scelta di Bucarelli di puntare su Bonito Oliva, piuttosto che su Celant o Crispolti, non stupisce se si pensa che il giovane critico napoletano è attivo e conosciuto nella capitale già dal 1968, dai tempi del *Teatro delle mostre* alla Galleria La Tartaruga⁵³. In effetti era Roma il centro in cui, sin dai tempi di Fortunato Bellonzi, si prendevano le decisioni riguardo alla partecipazione italiana alla Biennale di Parigi. Nel 1971, Bonito Oliva può inoltre vantare già due importanti esperienze curatoriali: *Amore mio* a Montepulciano nell'estate del 1970 e *Vitalità del negativo*, che si era conclusa tre mesi prima al Palazzo delle Esposizioni di Roma⁵⁴. La mostra aveva inoltre segnato l'esordio sulla scena romana dell'associazione culturale Incontri Internazionali d'Arte, nata alla fine del 1970 da una felice unità d'intenti tra la fondatrice – la mecenate e collezionista Graziella Lonardi Buontempo – e Bonito Oliva, nominato nello statuto «coordinatore culturale-critico»⁵⁵. È dunque il successo della mostra *Vitalità del negativo*, esplicitamente menzionato nella lettera, la discriminante, secondo Bucarelli, per la scelta del commissario italiano.

Fin dalle sue prime prove, Bonito Oliva si era avvicinato all'establishment romano, in particolar modo a Palma Bucarelli e Giulio Carlo Argan, grazie all'amicizia con Filiberto Menna ma soprattutto grazie all'intraprendenza e alle straordinarie capacità relazionali di Graziella Lonardi, che avrebbe in seguito coinvolto direttamente Bucarelli e Argan nelle iniziative organizzate da Incontri Internazionali d'Arte⁵⁶. Nella sua rapida scalata ai vertici della

⁴⁹ Palma Bucarelli, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 14 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris.

⁵⁰ Georges Boudaille, lettera dattiloscritta a Pierre Pouget, Parigi, 10 marzo 1971, ACA, fondo Biennale de Paris.

⁵¹ Germano Celant, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Genova, 13 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris. Crispolti comunica di aver accettato la proposta di Boudaille tramite Giuseppe Marchiori (Giuseppe Marchiori, telegramma indirizzato a Georges Boudaille, Roma, 19 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris).

⁵² Palma Bucarelli, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 23 aprile 1971, ACA, fondo Biennale de Paris. L'ufficializzazione dell'incarico del critico napoletano arriva poco tempo dopo, il 28 aprile 1971 (Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta al presidente della Quadriennale di Roma Francesco Franceschini, Roma, 28 aprile 1971, ASQ).

⁵³ *TEATRO DELLE MOSTRE* 1968.

⁵⁴ *AMORE MIO* 1970; *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970. Sulla mostra di Montepulciano si veda BELLONI 2012. Sulla storia di Incontri Internazionali d'Arte si rimanda a: LONARDELLI 2016; *A ROMA, LA NOSTRA ERA AVANGUARDIA* 2010.

⁵⁵ L'associazione si costituisce formalmente con atto notarile qualche mese più tardi, nel luglio del 1971. Cfr. Statuto dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 19 luglio 1971, AIIA.

⁵⁶ Argan e Bucarelli partecipano a *Vitalità del negativo* come membri del comitato d'onore. Inoltre la soprintendente, in virtù del patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione, è autrice del testo istituzionale per il catalogo della mostra, che accoglie inoltre il testo introduttivo di Graziella Lonardi, quello del curatore Achille Bonito Oliva e saggi dello stesso Argan e di Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Gillo Dorfles, Filiberto Menna, Cesare Vivaldi. Cfr. *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970.

critica italiana, Bonito Oliva, nella primavera del 1971, non aveva tuttavia ancora ricoperto un incarico istituzionale all'estero. Dopo *Vitalità del negativo* partecipare in qualità di commissario italiano a una manifestazione internazionale come la Biennale di Parigi sarebbe stato quindi per il giovane critico e, di riflesso, per Incontri Internazionali d'Arte un ottimo trampolino di lancio per accreditarsi al di là dei confini italiani; un obiettivo, questo, caldeggiato dalla Lonardi già nel testo introduttivo del catalogo di *Vitalità del negativo*, in cui si propone attraverso l'attività dell'associazione di promuovere l'arte italiana all'estero.

5. Una mostra work in progress

Nell'idea originaria di Graziella Lonardi Buontempo *Vitalità del negativo* era destinata a diventare una mostra itinerante⁵⁷. Su impulso di Lonardi, che si impegna a cercare una sede straniera per l'esposizione, l'associazione Incontri Internazionali d'Arte inizia a stabilire i primi importanti contatti con l'estero, che si definiscono meglio negli anni seguenti per intensificarsi poi nel corso degli anni Ottanta attraverso una serie di iniziative espositive⁵⁸. L'ambizioso progetto di Graziella Lonardi resta solo un proposito per evidenti ragioni economiche. L'opportunità arriva finalmente nella primavera del 1971 con la partecipazione alla Biennale di Parigi e al Festival Internazionale di Teatro a Belgrado (meglio noto sotto il nome di BITEF), previsti entrambi per il mese di settembre. I due eventi – complici le scadenze imminenti e il ritardo della nomina di Bonito Oliva a commissario nazionale a Parigi – vengono organizzati simultaneamente in pochissimo tempo, con grande versatilità e secondo una modalità operativa già sperimentata a *Vitalità del negativo*, che diviene la cifra distintiva del gruppo di lavoro di Incontri⁵⁹. Confrontando i cataloghi delle due manifestazioni, si intuisce chiaramente che, visti i tempi ristretti, viene fatto un unico lavoro di raccolta del materiale informativo e del corredo iconografico⁶⁰. Le pubblicazioni sono stampate verosimilmente prima dell'inizio dei due eventi e questo fatto giustificerebbe le incongruenze tra le opere riprodotte in catalogo e quanto poi presentato in mostra.

Il 24 settembre 1971 si inaugura la VII Biennale di Parigi. Nelle settimane precedenti, in parallelo con l'organizzazione di *Persona*, il gruppo di lavoro di Incontri si concentra sulla promozione dell'evento parigino con l'invio di inviti e cataloghi. Scorrendo le liste dei nomi ci si accorge di quanto la rete di contatti dell'associazione sia già capillare, includendo non soltanto personalità dell'ambiente artistico romano, ma anche gran parte del mondo intellettuale italiano e della classe amministrativo-politica del tempo, a testimonianza del

⁵⁷ Come emerge dallo spoglio della corrispondenza con alcune istituzioni culturali estere conservata nell'unità archivistica *Vitalità del negativo*, AIIA.

⁵⁸ La prima mostra all'estero che si inaugura negli anni Ottanta e che chiude idealmente il primo decennio di attività di Incontri Internazionali d'Arte è *IDENTITÉ ITALIENNE* 1981 a cura di Germano Celant. Sulla mostra si vedano LONARDELLI 2016, pp. 180-196; MESSINA 2014. Per una visione d'insieme sulle attività dell'associazione è utile il regesto *INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE* 2003.

⁵⁹ Bonito Oliva chiede infatti agli organizzatori del festival serbo, che si apre il 10 settembre, di riservare agli artisti italiani i primi dieci giorni della manifestazione, in quanto la maggior parte di loro partecipa anche alla Biennale di Parigi, la cui inaugurazione è prevista per il 24 settembre. Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Jovan Ćirilov, Roma, non datata, AIIA. La lettera viene scritta probabilmente subito dopo aver ricevuto la conferma da parte degli artisti, invitati a Belgrado ai primi di luglio: Achille Bonito Oliva, lettere dattiloscritte agli artisti invitati a Belgrado, Roma, 7 luglio 1971, AIIA. Cfr. LONARDELLI 2016, p. 141.

⁶⁰ *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971; PERSONA 1971*. A Belgrado Bonito Oliva invita Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mimmo Germanà, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini. Sull'iniziativa si veda l'articolo *GLI ARTISTI VOYEURS 1971*, che riporta quasi interamente il comunicato stampa fatto circolare da Incontri; *Una mostra di gesti teatrali*, bozza comunicato stampa *Persona*, non datato, AIIA.

modello di «mecenatismo mondano» – come lo definisce Luigia Lonardelli – adottato da Incontri per promuovere le proprie attività⁶¹.

Incaricato ufficialmente a fine aprile, il 28 dello stesso mese Achille Bonito Oliva scrive al presidente della Quadriennale di Roma per l'accettazione formale della carica e presenta la lista dei suoi collaboratori per la mostra: Sylvano Bussotti per la sezione musicale, Paolo Bertetto per il cinema, Cesare Sughì per il teatro, Aldo Loris Rossi per l'architettura e Bruno Corà, Liana Mattacchini e Mina Biancolini per la redazione del catalogo e il lavoro di segreteria⁶². Quando Bonito Oliva spedisce le lettere di invito agli artisti (le prime partono alla fine di maggio), il catalogo generale della Biennale è già in fase di redazione pronto per essere ultimato e stampato⁶³. L'elenco delle opere italiane ivi riportato presenta quindi alcuni errori e non corrisponde *in toto* al risultato espositivo finale, poiché risale a una primissima selezione di Bonito Oliva inviata alla segreteria di Parigi ai primi di luglio⁶⁴. Questo è soltanto il primo di una lunga serie di episodi in cui lo scarto tra il ritardo organizzativo dell'Italia e i preparativi della manifestazione parigina (in quel momento già in una fase avanzata) genera inevitabilmente delle zone d'ombra e dei punti interrogativi che non sempre permettono di ricostruire con precisione tutte le fasi dell'evento. Nell'archivio di Incontri si conserva il primo elenco dattiloscritto con i nomi delle opere da presentare a Parigi corretto a più riprese con annotazioni, aggiunte o cancellature a penna, a testimonianza di quanto tutto sia in questa prima fase ancora in via di discussione⁶⁵. La selezione viene infatti più volte rivista, integrata e modificata in corso d'opera. In molti casi gli artisti aggiungono o sostituiscono le opere persino in fase di allestimento, per cui nemmeno le schede di prestito, compilate e spedite alla segreteria della Biennale di Parigi tra luglio e agosto, si rivelano uno strumento utile per ricostruire ciò che è stato esposto. Allo stesso modo nel catalogo sulla partecipazione italiana redatto da Incontri, edito dal Centro Di e stampato verosimilmente prima dell'inaugurazione della Biennale di Parigi, le opere citate come esposte o quelle riprodotte molto spesso non coincidono con i lavori effettivamente presenti in mostra⁶⁶.

In chiusura del catalogo compare un primo piano in bianco e nero di Bonito Oliva realizzato da Claudio Abate⁶⁷. Utilizzando l'espedito del ritratto fotografico il curatore, con una certa dose di narcisismo, appone la propria firma in chiusura del testo, rivendicando a sé il ruolo di regista dell'intera operazione. Questa posizione riflette uno dei suoi principali assunti critici di quegli anni, vale a dire la vicinanza agli artisti, di cui egli si fa garante attraverso una scrittura critica alternativa e partecipe, che cerca di penetrare le ragioni più profonde che animano le ricerche artistiche esplorando i territori dell'antropologia, della psicoanalisi, della sociologia e della filosofia. Gran parte di questi temi si ritrovano nella sua presentazione in catalogo, inviata alla segreteria della Biennale di Parigi l'8 luglio per essere inclusa nel catalogo

⁶¹ Elenco contatti per inviti e invio catalogo, AIIA. Cfr. LONARDELLI 2016, p. 141.

⁶² Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Francesco Franceschini, Roma, 28 aprile 1971, ASQ. Il documento costituisce l'unica testimonianza della presenza di collaboratori che altrove non vengono menzionati, ad eccezione di Bruno Corà, il cui nome compare in catalogo sotto la dicitura «redazione del catalogo e segreteria» (7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971, p.n.n.).

⁶³ Si veda il fascicolo relativo alla corrispondenza con gli artisti, 1971, AIIA.

⁶⁴ Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Chrystel D'Ornhjelm, Roma, 8 luglio 1971, AIIA.

⁶⁵ Elenco dattiloscritto con annotazioni manoscritte relativo alle opere e agli artisti selezionati per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi, non datato, AIIA.

⁶⁶ Il catalogo si presenta nel classico formato quadrato adottato in quegli anni dall'editore fiorentino Ferruccio De Marchi e raccoglie, alla stregua di quello realizzato per *PERSONA*, una serie di schede biografiche degli artisti corredate da riproduzioni a piena pagina di opere selezionate dagli stessi autori.

⁶⁷ Lo stesso scatto, riproposto a figura intera, compare nel catalogo di *PERSONA* 1971, p.n.n. Entrambe le foto possono essere attribuite a Claudio Abate grazie alla testimonianza di Bonito Oliva: BONITO OLIVA/CHIODI 2009, p. 263. Il precedente di questa modalità di autorappresentazione si ritrova nel catalogo di *Amore mio*, dove compare, nelle otto pagine riservate a Bonito Oliva, il ritratto del critico realizzato da Ugo Mulas: *AMORE MIO* 1970. Sul tema si vedano: BELLONI 2012, in particolare p. 127; LONARDELLI 2018, in particolare pp. 39-40.

ufficiale della manifestazione quando la squadra degli artisti deve essere ancora confermata, ma che fornisce già una prima indicazione sulla partecipazione italiana⁶⁸. Bonito Oliva elabora il proprio contributo sotto forma di «ipotesi critica», ricusando una descrizione didascalica di ciò che il visitatore avrebbe trovato esposto e rivendicando una certa autonomia di linguaggio in virtù del carattere anarchico e liberatorio dei gesti artistici, tratto che emerge già nell'incipit: «L'ipotesi critica in cui si articola la partecipazione italiana in tutte le sue sezioni, risponde alle seguenti motivazioni. Nell'esistenza di oggi, l'individuo non può che opporre al mondo l'anarchia della fantasia»⁶⁹. Al gesto anarchico dell'artista il critico fa corrispondere la libertà espressiva della sua scrittura. In merito alle ricerche artistiche si percepisce nel testo una certa propensione di Bonito Oliva verso l'arte concettuale e l'arte di comportamento, campo privilegiato di studio del critico al centro delle riflessioni contenute ne *Il territorio magico* (Fig. 1)⁷⁰. Editto nel 1971 dal Centro Di, il libro, frutto di questa prima stagione da critico militante, accompagna Bonito Oliva nelle sue prime esperienze curatoriali e resta a oggi uno strumento imprescindibile – compreso il corredo iconografico e i riferimenti bibliografici – per comprendere le scelte adottate in sede critica e in sede espositiva, in una logica di risposnde in cui le mostre – come dichiarato dallo stesso Bonito Oliva – diventano una sorta di esercizio creativo di trascrizione del pensiero⁷¹.

6. Uno sguardo inedito. Le fotografie di Claudio Abate e Paolo Mussat Sartor

Il lavoro di ricerca ha implicato necessariamente un'estensione di campo, comprendendo la mappatura di diverse tipologie d'archivio. Oltre alla base documentaria, ai cataloghi e alla relativa rassegna stampa⁷², è stato individuato del materiale fotografico inedito. Per la ricostruzione dell'evento, di fondamentale rilievo sono stati gli scatti realizzati da Paolo Mussat Sartor e Claudio Abate durante l'allestimento della mostra e qui pubblicati per la prima volta. È stato possibile rintracciare la presenza di Abate, e dunque di ipotizzare una sua partecipazione alla Biennale del 1971 come fotografo chiamato a realizzare un servizio su commissione, attraverso una fotografia scattata il giorno dell'inaugurazione da Massimo Piersanti (Fig. 2), al quale, fino a questo studio, si pensava fosse stata affidata l'intera documentazione ufficiale dell'evento. L'ipotesi è stata confermata dal riscontro con alcuni documenti relativi all'organizzazione della mostra. In particolare è stato individuato il preventivo firmato da Abate e controfirmato da Bonito Oliva, dove si indica come oggetto un servizio fotografico sulla VII Biennale di Parigi⁷³. La posizione in cui è conservato in archivio, accanto al preventivo di Massimo Piersanti che riporta la stessa data e in allegato al piano critico sulla partecipazione italiana, induce a pensare che inizialmente Incontri Internazionali d'Arte avesse affidato sia ad Abate che a Piersanti l'incarico. Tuttavia, per ragioni ancora da chiarire, sono state stampate e acquisite nell'archivio dell'associazione soltanto le fotografie di

⁶⁸ BONITO OLIVA 1971b.

⁶⁹ *Ibidem*. Per Bonito Oliva l'artista attraverso la sua azione individuale diviene agente della «liberazione della storia». L'eco del pensiero hegeliano svela la temperatura del linguaggio e dei riferimenti utilizzati dal critico nel testo, con citazioni dirette e indirette di Freud, Marcuse, Nietzsche, Blanchot, Goethe e Foucault.

⁷⁰ BONITO OLIVA 1971a. In realtà il testo era stato scritto nel 1969 ed era in origine destinato a essere pubblicato nella collana diretta da Filiberto Menna per la casa editrice di Marcello Rumma, la cui morte nel 1970 aveva fatto sfumare il progetto di stampa. Cfr. BONITO OLIVA/CHIODI 2009, pp. 254-255.

⁷¹ BONITO OLIVA/CHIODI 2009, p. 259. Nello specifico Bonito Oliva utilizza il termine di «scrittura espositiva» (*ivi*, p. 262).

⁷² L'articolo più esaustivo sulla partecipazione italiana alla Biennale di Parigi è MENNA 1971.

⁷³ Claudio Abate, preventivo per servizio fotografico 7ª Biennale di Parigi, Roma, 26 luglio 1971, ASQ.

Piersanti, dal momento che nello studio di Claudio Abate non si conservano le stampe bensì quattro fogli di provini stampati in bianco e nero e cinquanta diapositive a colori⁷⁴.

Parallelamente la testimonianza di Mussat Sartor, invitato a Parigi da Bonito Oliva a presentare il suo lavoro di fotografo, ha permesso di individuare ulteriore documentazione inedita dell'evento, conservata nel suo archivio personale ancora sotto forma di negativi, trattandosi di scatti senza committenza realizzati come ricordo privato della sua partecipazione all'evento⁷⁵.

Grazie al racconto per immagini di Abate e Mussat Sartor è stato possibile non soltanto identificare alcune opere e presenze non contemplate nelle fonti edite ma anche capire meglio la logica espositiva: i lavori allestiti dagli artisti condividono lo stesso spazio e per questo interagiscono tra di loro in un disegno espositivo solo apparentemente casuale (Fig. 3). Gli scatti dei due fotografi attestano inoltre la presenza di alcuni galleristi italiani di punta – come Lucio Amelio e Lia Rumma, amici di vecchia data di Bonito Oliva e della Lonardi (Fig. 4) – attraverso i quali l'associazione cerca di assicurarsi la giusta rete di contatti per promuovere le proprie attività.

7. Un esercizio di «scrittura espositiva». Artisti e opere in mostra

Sulla falsariga della presentazione in catalogo, alla fine di luglio Bonito Oliva scrive il piano critico per la partecipazione italiana approvato, insieme al preventivo delle spese, dal presidente della Quadriennale di Roma e comunicato al Ministero della Pubblica Istruzione e degli Affari Esteri⁷⁶. Qui si definiscono in maniera più precisa anche le opere da presentare in mostra, che compaiono per la prima volta, riunite in un unico elenco ufficiale, nella lettera informativa che Bruno Corà, per conto di Bonito Oliva, invia a Georges Boudaille il 28 luglio dopo numerosi solleciti da parte della segreteria della Biennale di Parigi⁷⁷. I nomi degli artisti e dei gruppi invitati nelle sezioni di arti figurative, cinema, musica, teatro, architettura, urbanistica, fotografia, concerti e *travaux d'équipe*, riflettono il panorama più aggiornato delle ricerche artistiche, musicali e architettoniche italiane dell'inizio del decennio: dagli esponenti dell'arte povera (Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Emilio Prini, Gilberto Zorio) ai giovani esordienti in area romana (Gino De Dominicis, Mimmo Germanà, Vettor Pisani), dalla musica sperimentale (Frederic Rzewski, Marcello Panni) al teatro e al cinema d'avanguardia (Giorgio Pressburger, Mario Franco, Umberto Silva, con interessanti incursioni di artisti come Jannis Kounellis, Giulio Paolini), dalla fotografia di Paolo Mussat Sartor all'architettura radicale presentata dai gruppi fiorentini Superstudio, Archizoom, Ufo⁷⁸. La selezione per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi riflette l'attitudine di Bonito Oliva a lavorare su diversi campi di ricerca, che diviene una costante nella sua attività di critico e curatore negli anni Settanta e si ritrova già ne *Il territorio magico*⁷⁹. Il testo del 1971 testimonia una lettura interdisciplinare della storia dell'arte, estendendo il discorso critico a tutte le altre espressioni della cultura contemporanea nel tentativo di mostrarne il retroterra comune. Tra le immagini riprodotte in chiusura del testo – montate in una sequenza che, oltre a supportare visivamente il ragionamento che si svolge a livello

⁷⁴ Massimo Piersanti, preventivo per servizio fotografico VII Biennale di Parigi, Roma, 26 luglio 1971, ASQ; Achille Bonito Oliva, piano critico per la partecipazione italiana alla 7ª Biennale di Parigi, Roma, 27 luglio 1971, AIIA.

⁷⁵ Si tratta di cinque rullini su pellicola in bianco e nero. Intervista a Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017.

⁷⁶ Achille Bonito Oliva, piano critico per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi, Roma, 27 luglio 1971, AIIA.

⁷⁷ Bruno Corà, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 28 luglio 1971, AIIA.

⁷⁸ 7ª BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971; SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971.

⁷⁹ Si veda la mostra CONTEMPORANEA 1973.

testuale, restituisce l'orizzonte culturale del critico – compare una fotografia del gruppo Musica Elettronica Viva, nato a Roma nel 1966 dall'incontro di compositori e strumentisti per la maggior parte statunitensi⁸⁰. Uno dei componenti, Frederic Rzewski, viene invitato da Bonito Oliva a rappresentare l'Italia nella sezione musicale della Biennale di Parigi, in virtù del nuovo regolamento che permette ai commissari nazionali di presentare anche artisti stranieri⁸¹.

Ne *Il territorio magico* il critico sceglie come sottotitolo «Comportamenti alternativi dell'arte». Il riferimento è a quell'arte di comportamento che a Roma, a inizio decennio, si afferma con i lavori performativi di Jannis Kounellis, Gino De Dominicis e Vettor Pisani. Sono in particolare questi ultimi gli artisti che Bonito Oliva sente più vicini al suo discorso critico, per il loro approccio psicanalitico e antropologico all'arte, reso attraverso l'uso quasi sistematico dell'allegoria, dell'appropriazione e della citazione⁸². Non a caso Bonito Oliva sceglie *Tentativo di volo* (1969) di De Dominicis come immagine manifesto per la VII Biennale di Parigi e Mimma Pisani fotografata da Claudio Abate a *Vitalità del negativo con Tavolo caricato a morte* (1970) come copertina del catalogo, in una logica di rispondenza visiva tra opera e assunto critico (Fig. 5).

Non è chiaro quali fossero le opere di Gino De Dominicis esposte a Parigi, la scheda di prestito ne indica tre senza specificarne il titolo⁸³. Le fotografie di Abate, Mussat Sartor e Piersanti documentano invece un'azione non prevista dal programma, messa in scena dall'artista il giorno dell'inaugurazione della Biennale. Per l'occasione De Dominicis si presenta vestito con un lungo cappotto nero e indossa una maschera da anziano con un cilindro sul capo che impedisce di riconoscerlo; tenendo in una mano una radio accesa e nell'altra un leopardo di peluche si aggira per la mostra e come un manifestante del Sessantotto sventola un cartello con su scritto «CHE COSA C'ENTRA LA MORTE?» (Fig. 6).

A Parigi Bonito Oliva sceglie di presentare anche artisti esordienti, principalmente di area romana, per definire una compagine artistica alternativa a quella delineata da Celant pochi anni prima⁸⁴. È il caso di Mimmo Germanà, che per l'occasione – come informa Filiberto Menna – realizza un lavoro concettuale *in situ*, una sorta di scrittura privata sulla sua vita dal giorno di nascita fino all'inaugurazione della mostra (Fig. 7)⁸⁵.

Tra i romani d'adozione invitati alla Biennale figura, accanto a De Dominicis e Germanà, Vettor Pisani, che viene sostituito in corso d'opera dalla moglie Mimma attraverso una dinamica che di fatto costituisce un interessante passaggio di autorialità⁸⁶. Questo trasferimento deve essere avvenuto in ogni caso prima della stampa del catalogo, dove è menzionata l'opera *Carne umana e oro* (1971) riferita a Mimma Pisani e citata come esposta⁸⁷.

⁸⁰ BONITO OLIVA 1971a, p. 178; sul gruppo Musica Elettronica Viva si rimanda a PIZZALEO 2014.

⁸¹ Per la sezione concerti Bonito Oliva chiama Marcello Panni, membro di Nuova Consonanza, che esegue a Parigi componimenti di Sylvano Bussotti e John Cage. Cfr. scheda di prestito relativa a Marcello Panni, AIIA; *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, p.n.n.

⁸² Sul tema si veda CHIODI 2017.

⁸³ Scheda di prestito relativa alle opere di Gino De Dominicis, non datata, AIIA.

⁸⁴ Già nella mostra *Amore mio* Bonito Oliva aveva riunito artisti d'area romana secondo una modalità simile che diventerà la cifra della sua pratica curatoriale. Sul tema si rimanda a: BELLONI 2012; LONARDELLI 2018, p. 32.

⁸⁵ L'artista aveva appena esordito sulla scena artistica romana con una personale nel 1970 all'Attico di Fabio Sargentini. Cfr. *ROMA IN MOSTRA* 1995, p. 34; MENNA 1971; scheda di prestito relativa alle opere di Mimmo Germanà, non datata, AIIA. La scheda di prestito indica quattro opere *Senza titolo* datate 1971 che non è stato possibile rintracciare. La presenza di Germanà è comunque testimoniata da numerose fotografie e da un servizio realizzato dalla Rai il giorno dell'inaugurazione: servizio televisivo sulla partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi, 24 settembre 1971, durata: 00:02:05, RAI. Radio Televisione Italiana. Courtesy Rai Teche.

⁸⁶ Scheda di prestito relativa alle opere di Vettor e Mimma Pisani, non datata, AIIA.

⁸⁷ *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, p.n.n. Un servizio dedicato a Vettor Pisani su «Data» nel febbraio 1972 riporta alcune fotografie di Claudio Abate che documentano l'opera: AICARDI [TRINI] 1972. Si tratta di una performance concepita nel 1971 insieme a Mimma Pisani sul tema dell'androgino ed eseguita da Gianni Macchia e Lynn Ruby nelle campagne fuori Roma. Su Vettor Pisani si rimanda al catalogo della mostra *VETTOR PISANI* 2016.

Mimma Pisani compare nuovamente insieme a De Dominicis e Germanà anche nella lista degli artisti ordinata da Bonito Oliva per la sezione film d'artista, in cui il commissario presenta un proprio lavoro su pellicola insieme a una serie di interventi, azioni e performance di artisti tutti registrati sul formato 16 mm e riuniti in un unico cortometraggio di circa quindici minuti⁸⁸. La presenza costante, quasi onnipresente, di Bonito Oliva non sembra essere accolta con favore dagli altri critici, i quali denunciano l'eccessivo «esibizionismo» che si risolve in un'operazione di autopromozione di «cattivo gusto» e di «pseudo avanguardia» (Fig. 8)⁸⁹.

In parallelo alla sezione film d'artista il commissario nazionale lavora a un primo elenco di artisti da proporre nell'ambito degli spettacoli teatrali. Inizialmente Bonito Oliva pensa di invitare solo il regista e drammaturgo Giorgio Pressburger, che a Parigi presenta *La torre di Babele* (1971), una composizione radiofonica riprodotta da un magnetofono senza la presenza di attori⁹⁰. Solo in un secondo momento nell'elenco dattiloscritto relativo alle opere teatrali vengono aggiunti a penna i nomi di Giulio Paolini e Jannis Kounellis. Da subito, come emerge dalla corrispondenza tra il commissario italiano e la segreteria della Biennale di Parigi, i due artisti creano delle difficoltà agli organizzatori francesi rispetto alla definizione dei loro lavori e delle date di messa in scena⁹¹. Condividendo l'ipotesi di Luigia Lonardelli, probabilmente gli artisti avevano concepito i loro interventi «non legati ad un momento preciso – elemento che avrebbe richiamato una formula teatrale tradizionale – ma, piuttosto, ideati come accadimenti spontanei e improvvisi all'interno del tempo espositivo» e questo avrebbe creato dei problemi con la programmazione degli spettacoli già fissata sul calendario⁹². Nella scheda di prestito relativa a Kounellis si legge: «Boogie Woogie, 1971, 8 attori, inedito, proprietà dell'autore»⁹³. Questo è il primo di una lunga serie di casi in cui l'inconsistenza materiale di alcune opere presentate dagli artisti italiani a Parigi, spesso concepite insieme a dispositivi tecnici, rende complicata non solo la loro ricostruzione a posteriori ma anche la compilazione delle schede di prestito, molto rigide nel formato e poco funzionali a questo genere di situazioni. In risposta a una lettera di Boudaille, in cui il delegato chiede chiarimenti sull'esecuzione dell'opera, il commissario italiano scrive: «L'azione, che prevede la presenza sulla scena di otto asini travestiti da uomini, è accompagnata da un musicista che suona il piano»⁹⁴. La lettera di Bonito Oliva costituisce la fonte principale da cui si possono attingere informazioni utili sul lavoro di Kounellis. Al momento, in assenza di riscontri bibliografici e della relativa documentazione fotografica, non è chiaro se lo spettacolo fosse andato effettivamente in scena, mentre è nota la partecipazione dell'artista durante le fasi di allestimento, come mostra

⁸⁸ Scheda di prestito relativa alla sezione film d'artista, AIIA. Dalla scheda di prestito il cortometraggio risulta inedito e di proprietà dell'Attico di Sargentini. Di alcuni lavori è possibile avere un riscontro visivo attraverso alcuni fotogrammi riprodotti in catalogo. Cfr. *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, p.n.n. Partecipano alla sezione anche Umberto Silva con *Come ti chiami, amore mio?* (1970) e Mario Franco con *L'enigma di Isidore Ducasse* (1971). Franco era legato da un rapporto di amicizia con Lucio Amelio, a cui aveva dedicato nello stesso anno un cortometraggio presentato alla Modern Art Agency di Napoli. Secondo la testimonianza di Franco, è probabile che Achille Bonito Oliva avesse visto i suoi lavori proprio in occasione della mostra da Amelio. Il regista non partecipa alla proiezione del film a Parigi e non visita la Biennale, ma demanda a Lucio Amelio l'intera organizzazione della sua partecipazione. Intervista a Mario Franco, 29 giugno 2018.

⁸⁹ POLITI 1971; VINCITORIO 1971, p. 42.

⁹⁰ Una descrizione puntuale dell'opera è fornita dallo stesso Bonito Oliva in una lettera a Boudaille: Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 29 luglio 1971, AIIA.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² LONARDELLI 2016, p. 135.

⁹³ Scheda di prestito relativa all'opera di Jannis Kounellis, Roma, 8 luglio 1971, AIIA.

⁹⁴ Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Georges Boudaille, Roma, 29 luglio 1971, AIIA. Nella lettera è specificata la durata: 30 minuti circa.

uno scatto di Claudio Abate che lo ritrae insieme a Emilio Prini (Fig. 9)⁹⁵. Del lavoro dell'artista restano soltanto dieci disegni pubblicati sul catalogo di *Pèrsona*, probabilmente concepiti come bozzetti per lo spettacolo⁹⁶. Ad ogni modo, l'episodio costituisce un'interessante testimonianza di quella serie di «immagini teatrali»⁹⁷ che l'artista concepisce in un giro ristretto di anni, dal 1970 al 1972, a cominciare dall'esecuzione del *Nabucco* di Giuseppe Verdi affidata al pianista Frederic Rzewski e presentata a *Vitalità del negativo*, in cui musica, teatro, immagine, spazio, pubblico e attori agiscono come presenze 'vive' nella «felice circolarità del suono» della dimensione performativa⁹⁸. Una situazione analoga si verifica con Giulio Paolini che presenta nella sezione teatrale *Apoteosi di Omero* (1970-1971)⁹⁹. L'intervento di Paolini a Parigi al momento può essere ricostruito solo attraverso i documenti e le testimonianze fotografiche relative agli allestimenti successivi dell'opera¹⁰⁰. In assenza di testimonianze visive, è difficile dunque ipotizzarne l'esecuzione, prevista per il 26 ottobre, lo stesso giorno riservato a Kounellis.

Con la mostra *Arte povera. 13 italianiische Künstler. Dokumentation und neue Werke* a Monaco di Baviera nella primavera del 1971 Germano Celant dichiara conclusa l'esperienza dell'arte povera¹⁰¹. Alla mostra partecipano Anselmo, Boetti, De Dominicis, Fabro, Kounellis, Paolini, Penone, Pistoletto, Pisani, Prini, Salvo, Zorio. A settembre lo stesso gruppo – salvo alcuni assenti e qualche new entry – viene chiamato da Bonito Oliva a rappresentare l'Italia alla *Biennale des jeunes*. Esporre opere del gruppo dell'arte povera in una manifestazione come la Biennale di Parigi è evidentemente – ancora nel 1971 – indice di aggiornamento, anche se per Giancarlo Politi una tendenza consolidata come l'arte povera rende la partecipazione italiana a Parigi «troppo ufficiale»¹⁰². Alla mostra di Monaco Emilio Prini partecipa senza esporre opere secondo una logica ricorrente nella sua pratica artistica di quegli anni, attestando la sua presenza solo attraverso l'uso di telegrammi o inviti¹⁰³. Alla Biennale di Parigi Prini espone il telegramma con cui conferma a Bonito Oliva la sua partecipazione¹⁰⁴. L'artista preleva inoltre durante i lavori di allestimento un piccolo mezzo di trasporto utilizzato dagli operai del Parc Floral e lo espone il giorno dell'inaugurazione con accanto un cartello su cui scrive in francese, senza firmarsi: «En representance [sic] de les ouvriers du Parc Floral»¹⁰⁵. L'episodio, ricostruito attraverso la testimonianza di Mussat Sartor e confermato dalle fotografie sue e di Abate (Figg. 10-11), evidenzia, oltre alla carica politica del messaggio dell'artista a sostegno degli operai del Parc Floral, la piena facoltà garantita agli artisti da Bonito Oliva e da Incontri Internazionali

⁹⁵ In un'altra lettera del 20 ottobre, quasi in chiusura della mostra, Bonito Oliva aveva infatti sollecitato Kounellis a confermare per il giorno 26 ottobre la data del suo spettacolo, chiedendogli inoltre di inviare ulteriori specifiche tecniche del suo intervento alla segreteria della Biennale di Parigi. È significativo che ancora a quella data non fosse giunta una conferma da parte dell'artista, conferma che peraltro non è emersa dallo spoglio dei documenti. Achille Bonito Oliva, lettera dattiloscritta a Jannis Kounellis, Roma, 20 ottobre 1971, AIIA.

⁹⁶ Kounellis aveva proposto lo stesso lavoro anche in occasione del BITEF di Belgrado. Sulla fattibilità dell'intervento già in occasione di *Pèrsona* gli organizzatori della rassegna belgradese avevano espresso a Bonito Oliva una certa preoccupazione e un certo scetticismo. Cfr. Biljana Tomić, lettera dattiloscritta ad Achille Bonito Oliva, Belgrado, non datata, AIIA; *PÈRSONA* 1971, p.n.n.

⁹⁷ KOUNELLIS 1984, p. 46.

⁹⁸ UGO MULAS 2010, p. 112. Sulle opere musicali di Kounellis si vedano *ibidem*; LANCIONI 2014; *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970, p.n.n.

⁹⁹ Scheda di prestito relativa all'opera di Giulio Paolini, Roma, non datata, AIIA. Sull'opera si veda la scheda di Maddalena Disch in *GIULIO PAOLINI* 2008, cat. N. 224, t. I, pp. 232-233, t. II, pp. 925-928.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 232.

¹⁰¹ *ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER* 1971.

¹⁰² POLITI 1971.

¹⁰³ G. CELANT, *Emilio Prini* (2010), in *ARTE POVERA* 2011, p. 294.

¹⁰⁴ Prini in questa occasione ripropone la stessa operazione condotta a Lucerna in occasione della mostra *PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI* 1970.

¹⁰⁵ Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017.

d'Arte di relazionarsi liberamente con il pubblico presentando in mostra una serie di interventi improvvisati e opere concepite *in situ*.

Diversa è la posizione di Fabro e Boetti, i quali a Parigi espongono opere che conservano ancora una forte dimensione oggettuale. Anche in questo caso per identificare i lavori di Fabro presentati a Parigi fanno fede le fotografie scattate da Piersanti, Abate e Mussat Sartor (Fig. 12). In mostra vengono esposte la *Corona di piombo* (1969-1971) accanto a *Concetto spaziale d'après Watteau* (1971), *l'Italia d'oro* in bronzo dorato (1971) e *Alluminio e seta naturale* (1971), appartenente alla serie dei *Piedi* a cui l'artista lavora dal 1968 (Fig. 12). In queste opere Fabro si misura da un lato con la pratica della scultura e della pittura, recuperando la lezione dei maestri della storia dell'arte, richiamati esplicitamente in numerose sue dichiarazioni¹⁰⁶; dall'altro con l'esperienza dello spazio proseguendo una ricerca iniziata con *In-cubo* (1967)¹⁰⁷.

A Parigi Boetti presenta *Lampada annuale* (1967) – secondo Menna un'importante anticipazione delle tendenze concettuali¹⁰⁸ – e *Dossier postale* (1969-1970) (Fig. 13). Una fotografia di Piersanti (Fig. 14) mostra di Boetti anche tre esemplari della serie *12 forme dal 10 giugno 1967* (1971), che al termine della Biennale entra nella collezione privata di Graziella Lonardi¹⁰⁹. Nella stessa fotografia (Fig. 14) un appunto a penna riporta il nome di Pier Paolo Calzolari e di Giuseppe Penone. Il primo presenta un'opera ambientale composta da dodici lampadine appese al soffitto, ognuna collegata a un tubo fluorescente e a un altoparlante che emette il suono delle parole forgiate sui neon¹¹⁰.

Nella scheda di prestito relativa a Penone viene menzionata l'opera *Rovesciare i propri occhi* (1970) assieme a «80 diapositive e proiettore carosello»¹¹¹. La stessa indicazione compare sul catalogo che accoglie alcune fotografie dell'azione *Svolgere la propria pelle* (1970), destinata a diventare nel 1971 anche un libro fotografico¹¹². L'articolo di Menna sulla mostra fornisce maggiori dettagli:

Giuseppe Penone, ad esempio, tende anche lui ad una sorta di occultamento, più che a una esibizione dell'evento estetico, sostituendo l'illuminazione al neon dell'ambiente con altri elementi egualmente collocati in alto sotto il soffitto, dopo aver riportato su di essi una pellicola riprodotte la propria epidermide¹¹³.

Si può dunque ipotizzare che l'artista avesse esposto a Parigi *Svolgere la propria pelle* in due modalità: da un lato proiettando le diapositive del lavoro fotografico e dall'altro riportando le stesse su pellicola e montandole attorno a dei tubi neon montati sul soffitto vicino a quelli di Calzolari. Il caso di Penone è emblematico dell'utilizzo in questi anni del medium fotografico, assunto dagli artisti non soltanto come testimonianza materiale del loro lavoro ma anche come amplificazione dell'esperienza artistica. Quando non è lui stesso a fotografare, Penone si avvale della collaborazione di fotografi come Paolo Mussat Sartor, invitato alla Biennale di Parigi come unico rappresentante della sezione fotografica. In questa sede il giovane fotografo

¹⁰⁶ A titolo esemplificativo si veda l'articolo FABRO 1971, ma poi anche FABRO 1978.

¹⁰⁷ Sulla dimensione oggettuale e spaziale dell'opera di Fabro si veda ZAMBIANCHI 2014, pp. 39-41.

¹⁰⁸ MENNA 1971.

¹⁰⁹ *INCONTRI...* 2003, p. 249. Su *12 forme dal 10 giugno 1967* si vedano: la scheda dell'opera a cura di Arianna Mercanti e Annemarie Sauzeau in *ALIGHIERO BOETTI 2009-2015*, I, cat. n. 349, pp. 277, 325; MESSINA 2013, p. 212; BIAGI 2018, p. 113.

¹¹⁰ Dal servizio televisivo della Rai si deduce che l'opera di Calzolari esposta a Parigi non corrisponde a quella attualmente conservata al Castello di Rivoli – *Senza titolo (mortificatio, imperfectio, putrefactio, combustio, incineratio, satisfactio, confirmatio, compositio, inventio, dispositio, actio, mneme)* (1970-1971) – ma alla versione realizzata nello stesso periodo con le scritte in inglese (*avid, present, elastic/closed, grasped, encircled, locked in/fluttering, mercurial, dense, intense*). Cfr. *CASTELLO DI RIVOLI* 1994, pp. 122-123.

¹¹¹ Scheda di prestito relativa alle opere di Giuseppe Penone, non datata, AIIA.

¹¹² PENONE 1971.

¹¹³ MENNA 1971.

torinese espone per la prima volta la serie *28 ritratti d'artista*¹¹⁴. Si tratta di ritratti realizzati tra il 1968 e il 1971, scattati principalmente a Torino, nella galleria di Gian Enzo Sperone (luogo di formazione dove Mussat Sartor inizia a fotografare appena ventenne) o in occasione di importanti mostre tenutesi alla Galleria Civica d'Arte Moderna, come *Conceptual art, Arte povera, Land art* nell'estate del 1970¹¹⁵. I nomi degli artisti ritratti si possono ricavare da un documento conservato nell'archivio di Incontri¹¹⁶. L'elenco riflette un ambiente di respiro internazionale, quella sorta di *koïnè* artistica individuata sia da Sperone nella strategia espositiva della sua galleria, sia da Celant nella sua operazione critica di lancio dell'arte povera. Sono infatti, a grandi linee, gli stessi artisti che espongono a *When Attitudes Become Form* (1969), a *Conceptual art, Arte povera, Land art* (1970) e successivamente a *documenta* (1972) a Kassel.

Nel lavoro di Mussat Sartor la metodologia dello scatto non è indice di una visione distaccata, bensì di una reale partecipazione ai processi creativi e di un proficuo rapporto di scambio con gli artisti, confermato anche dal racconto del fotografo sull'allestimento dei ventotto ritratti, pensato *in situ* e realizzato con l'aiuto di Zorio e Penone (Fig. 15). A testimonianza di questa felice intesa tra il fotografo e gli artisti sono presenti in mostra altre due serie di Mussat Sartor: le opere di Gilberto Zorio, *Fluidità radicale* (1969) e *Odio* (1971), significativamente allestite vicino ai *28 ritratti d'artista*.

Poche settimane dopo la chiusura della Biennale di Parigi, la serie fotografica viene riproposta a Roma nella rassegna *Informazioni sulla presenza italiana*, un ciclo di serate pensato per presentare al pubblico le opere esposte a Parigi nella nuova e definitiva sede di Incontri Internazionali d'Arte a Palazzo Taverna¹¹⁷, rispondendo così alla volontà di Graziella Lonardi di favorire «lo scambio di informazioni, esperienze e documentazione»¹¹⁸.

¹¹⁴ Alcune fotografie di Mussat Sartor già circolavano riprodotte sui cataloghi delle principali mostre italiane e straniere di quegli anni. Il nome del fotografo compare anche tra i crediti fotografici del catalogo di *Vitalità del negativo*. Mussat Sartor, oltre alla Biennale di Parigi, non ricorda altre collaborazioni con Incontri Internazionali d'Arte, fatto dovuto probabilmente alla sua sporadica frequentazione di Roma in quegli anni. Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017.

¹¹⁵ La maggior parte degli artisti non è stata ritratta in studio ma principalmente nella galleria di Sperone. Stando alle dichiarazioni del fotografo, solo Giulio Paolini e Vettor Pisani hanno chiesto una seduta di posa. I ritratti già circolavano e la serie non era nata esclusivamente per la Biennale di Parigi, ma era stata concepita *in fieri*. Dal punto di vista tecnico, si tratta di stampe in bianco e nero di formato 40x50 cm, mentre per i ritratti realizzati dopo il 1971 il fotografo ha preferito adottare dimensioni più contenute. Conversazione con Paolo Mussat Sartor, 8 giugno 2017. Nel catalogo della partecipazione italiana alla Biennale di Parigi sono riprodotti soltanto tre ritratti: quello di Michelangelo Pistoletto, quello di Gilbert & George e quello di Joseph Kosuth. Cfr. *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, pp.n.nn. Alcuni ritratti sono inoltre riprodotti nei cataloghi delle mostre: *PAOLO MUSSAT SARTOR 2008*; *PAOLO MUSSAT SARTOR 2006*.

¹¹⁶ L'elenco riporta i nomi di Giovanni Alselmo, Robert Barry, Mel Bochner, Alighiero Boetti, Daniel Buren, Pier Paolo Calzolari, Christo, Walter De Maria, Jan Dibbets, Luciano Fabro, Hamish Fulton, Gilbert & George, Giorgio Griffa, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Brice Marden, Mario Merz, Bruce Nauman, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Vettor Pisani, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Salvo, Lawrence Weiner, Gilberto Zorio. Cfr. elenco dattiloscritto relativo alla serie *28 ritratti d'artista*, non datato, AIIA.

¹¹⁷ Il format, un ciclo di incontri serali dal 25 novembre al 18 dicembre 1971, richiama la formula del *Teatro delle mostre*. Le fotografie dell'evento scattate da Massimo Piersanti sono state raccolte nel primo quaderno pubblicato dall'associazione: *INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972*.

¹¹⁸ Statuto dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte, Roma, 19 luglio 1971, AIIA.



Fig. 1: Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*. *Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971. In copertina: Gino De Dominicis, *Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*, 1968-1969



Fig. 2: Da sinistra: Claudio Abate, Gilberto Zorio, Lucio Amelio, Giuseppe Penone, Mimma Pisani, n.n., Achille Bonito Oliva, Lia Rumma, Mimmo Germanà, Vettor Pisani, Gino De Dominicis, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 3: Opere di Vettor Pisani, Pier Paolo Calzolari, Emilio Prini, Mimmo Germanà, Paolo Mussat Sartor, Luciano Fabro, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 4: Lucio Amelio davanti a 28 ritratti d'artista (1968-1971) di Paolo Mussat Sartor, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Paolo Mussat Sartor. Courtesy il fotografo

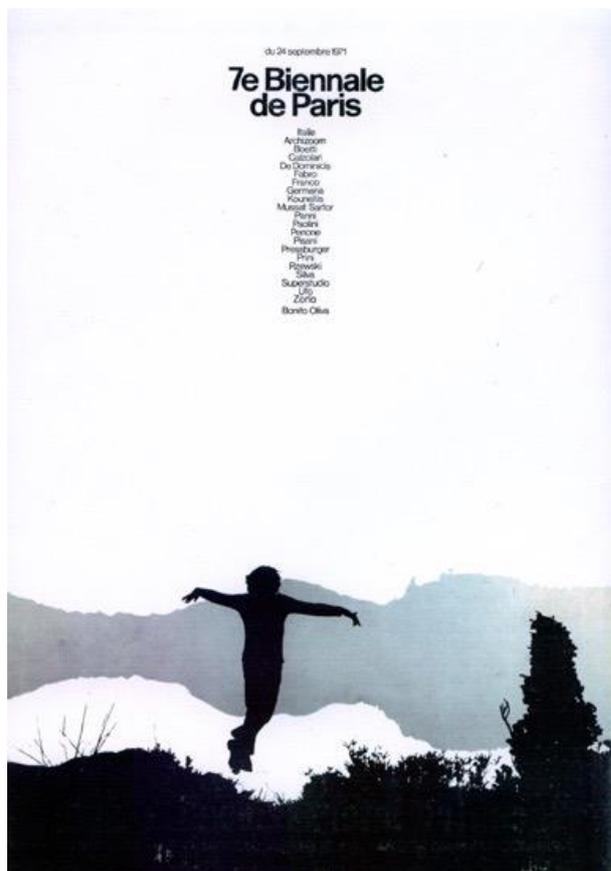


Fig. 5: Locandina per la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi con *Tentativo di volo* (1969) di Gino De Dominicis. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 6: Gino De Dominicis, *Che cosa c'entra la morte?*, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 7: Da sinistra: Mimmo Germanà, Gino De Dominicis, Graziella Lonardi Buontempo e Francesco Aldobrandini, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate

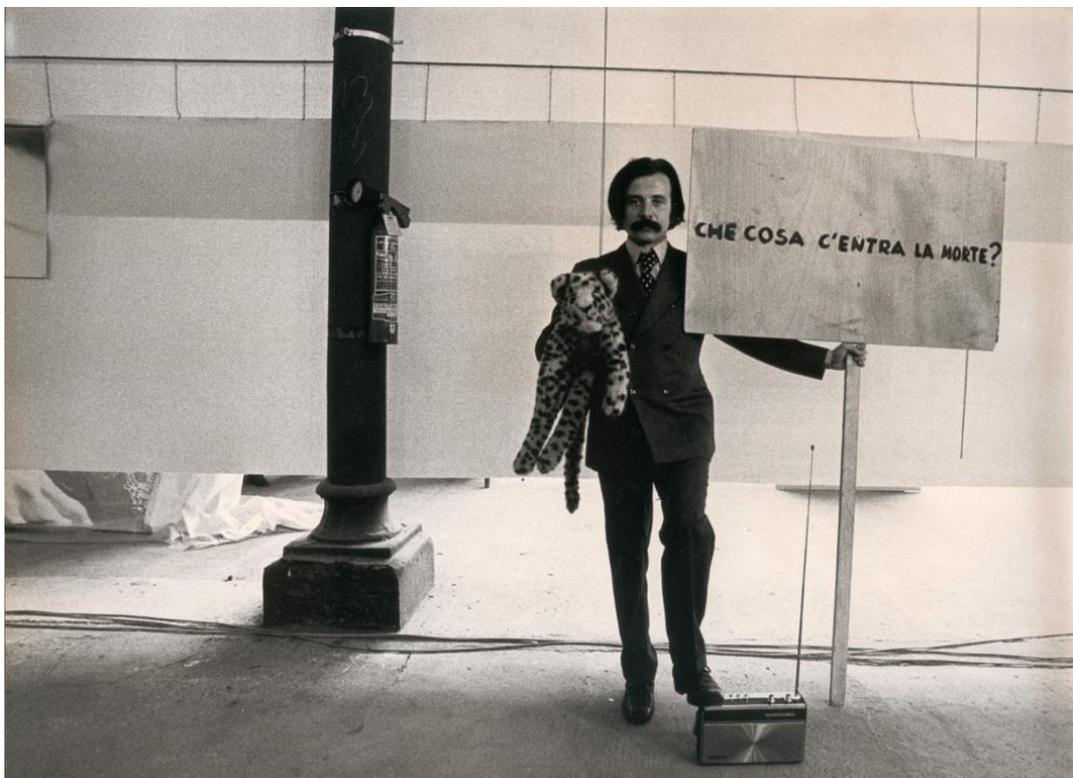


Fig. 8: Achille Bonito Oliva con *Che cosa c'entra la morte?* di Gino De Dominicis, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 9: Jannis Kounellis ed Emilio Prini, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Sulla sinistra è riconoscibile Paolo Mussat Sartor. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 10: Emilio Prini durante l'allestimento, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Paolo Mussat Sartor. Courtesy il fotografo



Fig. 11: Intervento di Emilio Prini, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 12: Luciano Fabro, *Alluminio e seta naturale* (1971), *Concetto spaziale après Watteau* (1971), *Italia d'oro* (1971), *Corona di piombo* (1969-1971), VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Claudio Abate. Courtesy Archivio Claudio Abate



Fig. 13: Alighiero Boetti, *Dossier postale* (1969-1970), VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti con annotazioni a penna. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 14: Opere di Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Gino De Dominicis, Giuseppe Penone, VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto di Massimo Piersanti con annotazioni a penna. Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte. Courtesy Fondazione MAXXI



Fig. 15: Paolo Mussat Sartor, *28 ritratti d'artista* (1968-1971), VII Biennale di Parigi, Parigi, Parc Floral de Vincennes, 1971. Foto inedita di Paolo Mussat Sartor. Courtesy il fotografo

BIBLIOGRAFIA

7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971

7a Biennale di Parigi. Italia, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, B. Corà, Firenze 1971.

XXX BIENNALE 1960

XXX Biennale Internazionale d'Arte, Venezia 1960.

AICARDI [TRINI] 1972

P. AICARDI [T. TRINI], *Traduzione da Vettor Pisani*, «Data», 2, 1972, pp. 16-21.

ALIGHIERO BOETTI 2009-2015

Alighiero Boetti. *Catalogo generale*, a cura di J.-C. Ammann, I-III, Milano 2009-2015.

AMORE MIO 1970

Amore mio, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

A ROMA, LA NOSTRA ERA AVANGUARDIA 2010

A Roma, la nostra era avanguardia, catalogo della mostra, a cura di L.M. Barbero, F. Pola, Milano 2010.

ARTE A FIRENZE 2016

Arte a Firenze 1970-2015. *Una città in prospettiva*, a cura di A. Acocella, C. Toschi, Macerata 2016.

ARTE POVERA 2011

Arte povera. *Storia e storie*, a cura di G. Celant, Milano 2011.

ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971

Arte povera. 13 italienische Künstler. *Dokumentation und neue Werke*, catalogo della mostra, a cura di A.M. Boerne, E. Madelung, P. Nemetschek, Monaco 1971.

ASPETTI DELL'ARTE ITALIANA CONTEMPORANEA 1966

Aspetti dell'arte italiana contemporanea. *Mostra allestita per la IX Settimana dei Musei*, catalogo della mostra, a cura della Soprintendenza alle Gallerie Roma II, Roma 1966.

BANDINI 1977

M. BANDINI, *La Biennale des jeunes è vecchia?*, «Data», 28-29, 1977, pp. 60-67.

BELLONI 2012

F. BELLONI, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 121-165.

BELLONZI 1959

F. BELLONZI, *Presentazione*, in *PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS 1959*, pp. 59-60.

BIAGI 2018

G. BIAGI, *Senza numero. Alighiero Boetti 1972*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 103-127.

BIENNALE 57 1957

Biennale 57. Jeune Peinture, Jeune Sculpture, catalogo della mostra, a cura di J.-A. Cartier, Parigi 1957.

BIENNALE DE PARIS 1977

Biennale de Paris. Une anthologie 1959-1967, catalogo della mostra, Parigi 1977.

BONITO OLIVA 1971a

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Firenze 1971.

BONITO OLIVA 1971b

A. BONITO OLIVA, senza titolo, in *7a BIENNALE DI PARIGI. ITALIA 1971*, pp.n.nn.

BONITO OLIVA/CHIODI 2009

A. BONITO OLIVA, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*, a cura di S. CHIODI, Firenze 2009 (edizione originale: BONITO OLIVA 1971a).

BOUDAILLE 1971

G. BOUDAILLE, *Prefazione*, in *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971*, pp. 13-14.

BOUDAILLE–RAGON ET ALII 1960

G. BOUDAILLE, M. RAGON ET ALII, *Après la première Biennale de Paris*, «Cimaise», 47, 1960, pp. 38-64.

BUCARELLI 1967

P. BUCARELLI, senza titolo, in *CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS 1967*, pp. 93-98.

BUCARELLI 1969

P. BUCARELLI, senza titolo, in *SIXIÈME BIENNALE DE PARIS 1969*, pp. 80-83.

CASTELLO DI RIVOLI 1994

Castello di Rivoli - Museo d'arte contemporanea. La collezione, Milano 1994.

CAUSA 1959

R. CAUSA, *Gli artisti italiani alla prima biennale dei giovani*, «Roma», 8 novembre 1959.

CELANT 1967

G. CELANT, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, «Flash Art», 5, 1967, p. 5 (ripubblicato in CELANT 2011, pp. 34-36).

CELANT 1969

G. CELANT, *Arte povera*, Milano 1969.

CESTELLI GUIDI 1997

A. CESTELLI GUIDI, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Milano 1997.

CHIODI 2017

S. CHIODI, *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, «Il verri», 64, 2017, pp. 89-107.

CINQUIÈME BIENNALE DE PARIS 1967

Cinquième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, catalogo della mostra, a cura di J. Lassaigue, Parigi 1967.

CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART 1970

Conceptual art, Arte povera, Land art, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

CONTEMPORANEA 1973

Contemporanea, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1973.

CUTLER 1967

C. CUTLER, *Youth and Authority Mark 5th Biennale*, «International Herald Tribune», 3 ottobre 1967.

DEBUTTO D'ARTISTA 2006

Debutto d'artista. I Premi di incoraggiamento 1942-1964, catalogo della mostra, a cura di A. Rorro, A. Barbuto, Roma 2006.

DI SAN LAZZARO 1959

G. DI SAN LAZZARO, *Chi ha più di trentacinque anni non potrà esporre alla Biennale di Parigi*, «Il Tempo», 31 ottobre 1959.

DOCUMENTA 5 1972

documenta 5. Befragung der Realität. Bildwelten heute, catalogo della mostra, a cura di H. Szeemann et alii, Kassel 1972.

FABRO 1971

L. FABRO, *Questi piedi non sono un'idea*, «Flash Art», 24, 1971, p. 5.

FABRO 1978

L. FABRO, *Attaccapanni*, Torino 1978.

FAGIOLO DELL'ARCO 1967

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Conferme e rivelazioni*, «Avanti!», 31 dicembre 1967.

GIULIO PAOLINI 2008

Giulio Paolini. Catalogo ragionato, a cura di M. Disch, I-II, Milano 2008.

GLI ARTISTI VOYEURS 1971

Gli artisti voyeurs, «Paese Sera», 12 novembre 1971, p. 15.

HAHN 1967

O. HAHN, *L'âge d'un peintre ne veut rien dire*, «L'Express», 2-8 ottobre 1967, p. 126.

IAMURRI 2016

L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata 2016.

IDENTITÉ ITALIENNE 1981

Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Firenze 1981.

INCONTRI... 2003

Incontri... dalla collezione di Graziella Lonardi Buontempo, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, J. Risset, P. Vagheggi, Roma 2003.

INCONTRI INTERNAZIONALI D'ARTE 2003

Incontri internazionali d'arte 1970-2003, a cura di D. Lancioni, Roma 2003.

INFORMAZIONI SULLA PRESENZA ITALIANA 1972

Informazioni sulla presenza italiana, catalogo della rassegna, a cura di A. Bonito Oliva, *Quaderni del Centro d'Informazione Alternativa*, 1, Roma 1972.

KOUNELLIS 1984

Kounellis. Frammenti teatrali 1968-1984, catalogo della mostra, a cura di R. Fuchs, Pesaro 1984.

LANCIONI 2014

D. LANCIONI, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 46-59.

LAVAU 1992

K. LAVAU, *La Biennale de Paris, 1959-1985. Éléments monographiques*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Université Rennes 2-Haute Bretagne, UFR des Arts, 1992.

LONARDELLI 2016

L. LONARDELLI, *Dalla sperimentazione alla crisi. Gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, 1970-1981*, Milano 2016.

LONARDELLI 2018

L. LONARDELLI, *Amore mio ovvero il catalogo come pratica curatoriale*, in *Esposizioni*, atti del convegno internazionale (Parma 27-28 gennaio 2017), a cura di F. Castellani, F. Gallo *et alii*, «Ricerche di s/confine», 4, 2018, pp. 32-41.

LONZI 2012

C. LONZI, *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012.

MARINELLI 1959

G. MARINELLI, *Francesi e stranieri*, «La Voce Repubblicana», 30 ottobre 1959.

MENNA 1967

F. MENNA, *La biennale dei giovani*, «Il Mattino», 294, 1967, p. 3.

MENNA 1971

F. MENNA, *Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi*, «Il Mattino», 303, 1971, p. 11.

MESSINA 2013

M.G. MESSINA, *Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle Mappe, 1967-1971*, «L'Uomo Nero», 10, 2013, pp. 211-225.

MESSINA 2014

M.G. MESSINA, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, «Palinsesti», 4, 2014, pp. 1-20.

MILLET 1971

C. MILLET, *La Biennale de Paris*, «Flash Art», 24, 1971, p. 2.

NOUVEL-SEIGNEUR 1971

J. NOUVEL, F. SEIGNEUR, *Un bangar, des cables et des baches*, in *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971*, pp. 15-16.

PAOLO MUSSAT SARTOR 2006

Paolo Mussat Sartor. *Viaggio continuo*, catalogo della mostra, Torino 2006.

PAOLO MUSSAT SARTOR 2008

Paolo Mussat Sartor. *Luoghi d'arte e di artisti 1968-2008*, catalogo della mostra, a cura di A. Bellini, Zurigo 2008.

PENONE 1971

G. PENONE, *Svolgere la propria pelle*, a cura di F. Mello, Torino 1971.

PÈRSONA 1971

Pèrsona, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1971.

PINTO 1967

S. PINTO, *Vivo interesse in ogni paese per la nuova arte italiana*, «Avanti!», 6 dicembre 1967.

PIZZALEO 2014

L. PIZZALEO, *MEV. Musica Elettronica Viva*, Lucca 2014.

PLANCHET 1971

A. PLANCHET, *Le Parc Floral de Paris*, in *SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971*, pp. 8-9.

POLITI 1971

G. POLITI, *A Parigi la Biennale dei bambini (idioti)*, «Flash Art», 27, 1971, pp. 1-3.

PREMIÈRE BIENNALE DE PARIS 1959

Première Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, catalogo della mostra, a cura di R. Cogniat, Parigi 1959.

PROCESSI DI PENSIERO VISUALIZZATI 1970

Processi di pensiero visualizzati. Junge italienische Avantgarde: Anselmo, Boetti, Calzolari, Fabro, Griffa, Kounellis, Maini, Mattiacci, Merz, Paolini, Penone, Pistoletto, Prini, Salvo, Zorio, catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, Lucerna 1970.

RESTANY 1970

P. RESTANY, *Pauvre jeunesse! Paris et la sixième Biennale des jeunes*, «Domus», 482, 1970, p. 47.

ROMA IN MOSTRA 1995

Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti, catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995.

ROMANI 1959

B. ROMANI, *Parigi: Gracili avanguardie alla «Biennale dei Giovani», «Il Secolo XIX», 17 ottobre 1959.*

SALARIS 2004

C. SALARIS, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia 2004.

SEPTIÈME BIENNALE DE PARIS 1971

Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, catalogo della mostra, a cura di G. Boudaille, Parigi 1971.

SIXIÈME BIENNALE DE PARIS 1969

Sixième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, catalogo della mostra, a cura di J. Lassaigue, Parigi 1969.

TEATRO DELLE MOSTRE 1968

Teatro delle mostre, catalogo della mostra, testi di M. Calvesi, didascalie di A. Bonito Oliva, Roma 1968.

UGO MULAS 2010

Ugo Mulas. Vitalità del negativo, a cura di G. Sergio, Monza 2010.

VETTOR PISANI 2016

Vettor Pisani: Eroica/Antieroa. Una monografia, catalogo della mostra, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Milano 2016.

VINCITORIO 1971

F. VINCITORIO, *Parigi. Biennale dei giovani*, «NAC», 11, 1971, pp. 40-42.

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70, catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

ZAMBIANCHI 2014

C. ZAMBIANCHI, «*Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance*», «Ricerche di storia dell'arte», 114, 2014, pp. 35-45.

Sigle archivistiche

AbGNAMC = Archivio bioiconografico Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

ACA = Archives de la Critique d'Art, Université Rennes 2

AIIA = Archivi MAXXI Arte - Fondo Archivio Incontri Internazionali d'Arte, Roma

ASQ = Archivio Storico Quadriennale di Roma

ABSTRACT

La Biennale di Parigi nasce nel 1959 in un contesto internazionale ricco di nuove occasioni espositive. Patrocinata dall'allora ministro per gli Affari Culturali André Malraux, la manifestazione si distingue per essere l'unica interamente dedicata ai giovani artisti tra i venti e i trentacinque anni.

Nel 1971 la nomina a commissario nazionale per la VII Biennale di Parigi di Achille Bonito Oliva – all'epoca «coordinatore culturale-critico» dell'associazione Incontri Internazionali d'Arte – segna un decisivo cambio di passo nell'organizzazione della partecipazione italiana all'evento.

Il presente contributo intende ricostruire, attraverso lo studio di diverse tipologie di materiali d'archivio e di inedita documentazione fotografica conservata negli archivi di Claudio Abate e Paolo Mussat Sartor, episodi relativi alla presenza italiana alla settima edizione non contemplati dalle fonti edite.

The Paris Biennale was created in 1959 in a context of unprecedented international attention to exhibitions. Supported by the then minister of Cultural Affairs André Malraux, the event was the only one to be entirely devoted to young artists aged 20-35.

In 1971, Achille Bonito Oliva – at the time «critical-cultural coordinator» of the association Incontri Internazionali d'Arte – was appointed as Italy's national commissioner for the 7th Biennale. This choice marks a decisive rupture in the organization of the Italian participation to the event.

This paper provides a novel reconstruction of Italy's presence at the 7th edition of the Paris Biennale based on comprehensive archival research and unpublished photographic documentation found in the archives of Claudio Abate and Paolo Mussat Sartor. Such newly discovered material allows to shed light on Italian artists' participation and to reconstruct dynamics unconsidered in literature so far.

MUNARI 1971.
IL PROGETTO CRITICO DI PAOLO FOSSATI PER *CODICE OVVIO*:
UN LIBRO D'ARTISTA DI MASSA

Il processo redazionale¹ che portò nell'autunno del 1971 alla stampa del volume intitolato *Codice Ovvio*² per la casa editrice Einaudi di Torino ebbe inizio nel marzo del 1970. Con Bruno Munari, in qualità di autore, altro fondamentale fautore di questa pubblicazione fu l'allora trentatreenne, studioso e critico d'arte, Paolo Fossati³. Entrambi con ruoli e con tempi differenti erano da tempo collaboratori di Giulio Einaudi. Pubblicato nella collana *Einaudi Letteratura*, diretta da Fossati⁴, la particolarità di *Codice Ovvio* si evince dall'articolazione bipartita dei contenuti ivi raccolti. Nella prima parte le riproduzioni delle opere e i testi che le accompagnano sono disposte secondo un arco temporale che va dal 1930 al 1971⁵. A livello dell'impaginato, questa cronologia è interrotta dal *Libro illeggibile* datato 1966, che è quasi un elemento a sé stante del volume: sono fogli di carta speciale grigia e semitrasparente, su cui linee geometriche gialle, scorrendo velocemente le pagine, si susseguono producendo un effetto di movimento virtuale come i libri animati per l'infanzia, altrimenti chiamati *flipbooks*. In continuità con quanto descritto, segue l'ultima parte del libro, ossia la nota critica di Fossati. Queste due parti conferiscono al volume un carattere eterogeneo poiché vengono riuniti insieme, un livello concettuale (storico, teorico e documentario) con un livello visuale e tattile dato dalla presenza del *Libro illeggibile*.

Anche se il volume in questione è stato inserito 'quasi' d'ufficio tra i libri d'artista di Munari⁶, si deve guardare agli anni attorno alla sua pubblicazione, quando il fenomeno del libro d'artista raggiunse il suo riconoscimento in sede critica, per comprendere la sua effettiva appartenenza a tale tipologia e di conseguenza la portata del progetto fossatiano. A tal riguardo è possibile citare l'intervento che Germano Celant pubblicò nel settembre dello stesso anno⁷. Il nodo centrale dell'analisi di Celant, qui assunta per il suo essere stata una prima ricognizione seppur schematica sul libro d'artista in Italia, aveva il proprio fulcro in ciò che definiva il «momento comunicazionale», che si avvaleva dell'impiego di diversi medium atti a superare i tradizionali materiali codificati dalla ricerca artistica. Il libro d'artista, quindi, aveva in sé i seguenti fattori: era autosignificante, e quindi non necessitava altro se non una partecipazione visivo-mentale del lettore ed era, fatto fondamentale, «il risultato di un'attività

Desidero ringraziare la dottoressa Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino per il suo supporto in questo difficile momento storico, causato dalla pandemia Covid-19.

Avvertenza: nel saggio non compaiono riproduzioni delle opere, poiché l'autore non ne detiene i diritti, perciò i riferimenti alle immagini, che compaiono di volta in volta in testi di Munari, diversi da *Codice ovvio*, o su Munari, sono riportati in nota.

¹ La ricerca qui presentata e più ampiamente sviluppata, ha avuto origine dalla collaborazione alla prima traduzione in lingua inglese di *Codice Ovvio*, per i tipi della The SurveyLibrary di New York. Si veda MUNARI/REINFURT-BERTOLOTTI-BAILEY ET ALII 2019, p. 55.

² MUNARI/FOSSATI 1971.

³ Per una testimonianza complessiva del lavoro redazionale nella Einaudi si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013; per Fossati pp. 41, 141.

⁴ Per una puntuale analisi e cronistoria dell'impresa fossatiana si veda RUSSO 2014.

⁵ Si ricorda nel settembre del 2017 la mostra intitolata *Bruno Munari – Codice Ovvio*, tenutasi presso la Galleria Corraini di Mantova, che ha esposto alcune opere – vicine ad altre assimilabili per tipologia - presenti nel libro.

⁶ DE MATTEIS-MAFFEI 1998, p. 169.

⁷ Si ricorda che all'articolo fece seguito la mostra londinese intitolata *Book as Artwork 1960-1972* tenutasi presso la Nigel Greenwood Gallery nel settembre 1972 e relativa ristampa del 2011 (cfr. CELANT 2011). Sul ruolo della critica di Celant nel delineare i tratti delle pratiche concettuali confluite nel libro d'artista e più in generale su dibattito storico-critico che negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo è andato accrescendosi attorno a esso si veda KLIMA 1998, pp. 19-20.

concreta» per «documentare e fornire i mezzi e materiali informativi»; infine era «un medium determinante per una maggiore diffusione pubblica delle idee e del lavoro»⁸. Per analogia i contenuti di *Codice Ovvio* si possono rapportare ad alcuni esempi che il critico genovese illustrava in ambito italiano e torinese in particolare.

Al 1962 risaliva *Piero Manzoni. Life and Works* di Piero Manzoni, in cui alla pagina opaca era contrapposta la trasparenza delle pagine in plastica, che potevano rimandare al *Libro illeggibile* contenuta in *Codice Ovvio*, laddove però la trasparenza era stata diversamente giocata da Munari al fine di costruire una successione di segni astratti che insistevano sul dinamismo visivo.

Per contestualizzare gli esempi di libro d'artista che, in ambito torinese, erano possibilmente conosciuti da Fossati, con un balzo cronologico di cinque anni, rispetto all'opera di Manzoni, si arriva a quella di Michelangelo Pistoletto, *Le ultime parole famose*, del 1967. In quest'opera l'artista conduceva un'analisi sulla propria attività artistica e dava spiegazione del senso delle proprie opere.

Nel 1968, anche Giulio Paolini sempre a Torino pubblicò *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, di cui Celant evidenziava che, a guisa di vocabolario, la presenza della vita di Paolini era ridotta a segni astratti attraverso i nomi dei suoi conoscenti, che rimandavano al lettore la loro reale esistenza. Richiedendo un processo mentale, quindi, che giocava sull'apparente non senso della stessa operazione.

A questi due esempi, nel 1970 seguivano i libri d'artista pubblicati dalla Galleria Sperone di Torino, tra cui si ricordavano le opere di L. Weiner, *Traces*, di M. Merz, *Fibonacci 1202 Marx 1970*, e di J. Kosuth, *Function*. Lasciando la specifica trattazione di ogni singola pubblicazione in Celant, si può dire che nell'insieme queste opere presentate dal gallerista Gian Enzo Sperone in qualità di editore rappresentavano ognuna le essenziali declinazioni del lavoro d'arte in una situazione artistica in cui «si affermano gradatamente le operazioni concettuali, che diventano funzionali, rispetto alle soluzioni fisicizzabili, con la pubblicazione dei lavori che usano come materiali il linguaggio scritto e l'operazione teorica come significato»⁹.

Tuttavia, non è possibile proporre un raffronto stringente con quanto in quel torno d'anni avevano realizzato i più giovani artisti, come per esempio Pistoletto e Paolini, poiché Munari aveva ben altro retroterra artistico e culturale, nonché altre finalità. In effetti, in *Codice Ovvio* la componente testuale e linguistica inventata da Munari era la risultante di un'attività sia teoretica sia poetica, che alternava frammenti scritti di natura didascalica ad altri che diventavano il corrispettivo verbale delle immagini a cui si riferivano. Il libro d'artista individuato da Celant, inoltre, restava un'operazione limitata a un ambito circoscritto tra artisti, galleristi e studiosi, mentre il progetto critico di Fossati sembrerebbe aver voluto rispondere a questo limite, con un libro d'artista prodotto in serie. Quest'ultima considerazione è più aderente all'analisi svolta da Tony White nel 2012 che, in riferimento alle pratiche degli anni Settanta, ha indicato il libro d'artista come «multiplo democratico»¹⁰.

Da parte propria, Fossati aveva già avuto modo di confrontarsi con il genere del libro d'artista, per esempio, in riferimento ai libri illeggibili di Munari quali illustri precedenti¹¹ o quando aveva recensito *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* di Paolini, sulle pagine di «Quindici» nel 1969, e aveva avvertito il senso ludico insito in questa operazione artistica¹².

⁸ CELANT 1971, p. 36.

⁹ *Ivi*, p. 45.

¹⁰ WHITE 2012, pp. 46-47.

¹¹ In merito ai libri illeggibili di Munari come libri d'artista *ante litteram*, già pubblicati con Einaudi, si veda FOSSATI 2009a, p. 93.

¹² FOSSATI 1969a.

In modo diverso e non direttamente rapportabile all'opera di Paolini¹³, tuttavia, *Codice Ovvio* può definirsi come un vocabolario verbo-visuale dell'opera di Munari, un repertorio iconografico che è una grammatica che lo stesso lettore può espandere solo se conosce a fondo l'opera dell'artista milanese. A una prima lettura di *Codice Ovvio* sembrerebbe quindi che le opere di Munari, in questo clima, vengano presentate non solo come documentazione ma anche come azioni percettive e mentali sia nelle *Fotocronache*, nell'*Alfabetiere* e nelle *Xerografie originali*. Tuttavia, se appare improbabile un avvicinamento di quest'opera al cosiddetto clima concettuale dell'epoca, resta da comprendere quale sia stato l'effettivo risultato della collaborazione tra l'artista e il critico, nel declinare a modo proprio la specifica pratica del libro d'artista.

Sulla base di quanto sopra esposto, il presente studio prende le mosse dal libro einaudiano come oggetto 'comunicazionale' e costruzione di una iconografia munariana, in rapporto alle corrispondenze fra testo artistico di Munari e quello critico di Fossati¹⁴, alla luce del loro carteggio, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino. I diversi livelli di analisi impiegati permettono quindi di rilevare un *modus operandi* proprio alla specificità di una tale innovativa operazione editoriale che, allontanandosi dalla monografia, sperimentava la produzione di un libro d'artista di massa, che avrebbe avuto una prosecuzione seppur differente nei libri di Giulio Paolini (1975), Giuseppe Penone (1977) e Luciano Fabro (1978), sempre nella collana *Einaudi Letteratura*¹⁵.

1. Fossati-Munari/Munari-Fossati: composizione a due voci e quattro mani

Nel fondo Einaudi, nella sezione dedicata agli autori e collaboratori della casa editrice, i documenti riguardanti l'incarico di Fossati ricoprono un arco temporale che va dal 1967 al 1978, quando egli si occupò delle proprie monografie e di quelle di altri autori in qualità di responsabile editoriale, ma purtroppo non tramandano le fasi di lavorazione per *Codice Ovvio*.

Rispetto a quella di Fossati, invece, la documentazione che riguarda Munari riempie due grandi faldoni, disposti in un arco cronologico che va dal 1942 al 1980. Munari operò per Einaudi principalmente in qualità di graphic designer e come curatore di alcune collane per l'infanzia negli anni Settanta. I documenti, suddivisi in fogli numerati, che riguardano il processo redazionale di *Codice Ovvio* vanno dal foglio 99 al foglio 125. A questi ultimi si deve collegare in qualità di primo documento il verbale della riunione editoriale del 11 marzo 1970, conservato nella sezione che raccoglie gli atti del comitato redazionale.

La proposta preliminare, vi si legge, era di imbastire un saggio modellato su *Lucio Fontana. Concetti spaziali*¹⁶, pubblicato un anno prima e curato da Fossati. Il volume, realizzato senza la diretta partecipazione di Fontana, era composto da una introduzione, le tavole dei disegni e le note relative a esse. Tale struttura così scandita tuttavia non convinceva lo stesso

¹³ Non si deve dimenticare, inoltre, la relazione che lo stesso Paolini ha posto tra la propria opera e quella di Munari, scrivendo: «Devo molto a Bruno Munari, alla sua sapienza acrobatica in grado di attraversare con eleganza e rigore la pittura e la scultura, la grafica, l'editoria e il design, territori apparentemente esclusivi ma tali soltanto per chi non sappia mescolare le carte. Le sue impeccabili evoluzioni, il suo tocco aggraziato capace di semplificare la complessità, i suoi stupefacenti giochi di prestigio insegnano – non soltanto a me – come mantenersi “in forma”» (*RICOSTRUZIONE TEORICA DI UN ARTISTA* 1996, p. 10).

¹⁴ Sul rapporto tra immagini e parole in Munari si veda SCHNAPP 2015.

¹⁵ In merito alle vicende editoriali di Paolini per *Idem*, di Penone per *Rovesciare gli occhi* e di Fabro per *Attaccapanni* si veda ancora RUSSO 2014, pp. 269-271.

¹⁶ LUCIO FONTANA 1970.

Giulio Einaudi che desiderava nel caso di Munari un rapporto diverso tra illustrazioni e testi, che fosse più aderente al percorso e al significato dell'opera dell'artista¹⁷.

Se nel 1970 per questa monografia e per quella dedicata a Man Ray, a cui seguiva nel marzo 1971 quella di Fausto Melotti¹⁸, Fossati era intervenuto nel ruolo principale di curatore e storico dell'arte, lasciando a delle brevi note l'esercizio della propria azione intellettuale, con *Codice Ovvio* la situazione cambiava. Sembrerebbe aver giocato maggiormente l'azione del critico militante¹⁹, in stretto dialogo con l'artista anche grazie alla disponibilità di quest'ultimo a un attivo confronto. Per completezza metodologica, infatti, si deve ricordare che negli anni precedenti questa pubblicazione, l'attenzione critica di Fossati non era stata direttamente coinvolta dall'opera di Munari, essendo concentrata in particolar modo sulle gallerie e sull'ambiente artistico torinese di cui il critico era un cronista mordace e sagace sulle pagine de «l'Unità» in un arco temporale compreso tra il 1965 e il 1970. Guardando, poi, ad altri testi sparsi su riviste e cataloghi pubblicati nello stesso periodo, tuttavia non erano mancate le occasioni di riflessione sulle opere e gli artisti vicini a Munari per ideazione, affinità e cronologia, *in primis* fra tutti Luigi Veronesi.

Il dialogo per corrispondenza tra Fossati e Munari ha inizio con la lettera del 18 marzo 1970²⁰ (foglio 99), in cui lo studioso informa l'artista della decisione da parte del comitato redazionale di pubblicare un libro che Munari stesso avrebbe dovuto progettare, dedicato alla sua opera. Da questa lettera si apprende che era già avvenuto un incontro preliminare, probabilmente alla fine del 1969 o ai primi mesi del 1970, quando Munari aveva indicato le linee generali da seguire per la composizione del volume.

Oltre alla felice accoglienza dimostrata dalla casa editrice, si viene a conoscenza dell'impegno di Fossati anche nel raggiungere nuovamente l'artista a Milano. Con le lettere del 25 giugno e del 3 luglio (rispettivamente fogli 102-103) si apprende che Munari stava raccogliendo il materiale per la pubblicazione. L'artista poi inviò una lettera, datata al 16 di luglio (foglio 104), per richiedere la diretta partecipazione di Fossati alla selezione e organizzazione del materiale inviato, donandogli una scultura da viaggio e mostrando un vivo interesse per un reciproco scambio professionale. Un altro insieme di missive inviate con finalità organizzativa (dal foglio 105 al 109) permettono di osservare l'evoluzione del rapporto tra critico e artista e di confermare l'incontro avvenuto nello studio di Munari il 10 dicembre, grazie al telegramma datato al giorno prima.

Due sono gli aspetti fondamentali in queste lettere. Il primo riguarda i materiali inviati che, come indicato da Munari, si dividono tra quelli che hanno un'impostazione ironica e altri di natura didattica, e possono porsi alla base dello stesso argomentare di Fossati; il secondo aspetto, forse ben più pregnante, è l'intenzione di Munari di polemizzare, con la propria opera,

¹⁷ Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, serie Verbali, cartella 7, fasc. 487. Nel verbale della riunione editoriale dell'11 marzo 1970, su precedente proposta di Fossati, si considera l'opportunità di continuare sul modello della precedente pubblicazione dedicata a Lucio Fontana ma allo stesso tempo di sperimentare una via diversa. Ne discutono Guido Davico Bonino, Guido Bollati e Giulio Einaudi. «Davico: "Fossati propone un libro tipo Fontana che dia conto della quarantennale attività di Munari. Sceglierebbe lui il materiale, Munari scriverebbe l'introduzione. Personalmente sono molto interessato, e la sede mi pare adatta". In risposta, Bollati: "Ho qualche dubbio su questo libro-mostra che sembra un po' un catalogo. È una via pericolosa. Ma trattandosi di Munari, con un arco di esperienze così varie, la cosa si giustifica". Interviene Einaudi: "Che non sia antologica, ma dia la chiave della sua ricerca. In linea di massima siamo d'accordo"».

¹⁸ RUSSO 2014, pp. 264-265.

¹⁹ Sull'azione di Fossati quale critico militante si veda FOSSATI 2009a, p. 171. Gli autori rilevano «la necessità sentita dal critico di uno scambio culturale con l'artista, visto come colui che crea e si contrappone quindi alla contemplazione propria di chi scrive sull'arte» (*ibidem*). Questa riflessione è utile per comprendere l'ulteriore dicotomia tra creazione artistica e contemplazione critica, che proprio alla fine degli anni Sessanta era stata messa in crisi dalle nuove strategie critiche poste in atto da Carla Lonzi e Germano Celant, come si vedrà più avanti nel corso della presente trattazione.

²⁰ Si vedano in appendice tutte le lettere indicate nel presente contributo.

contro il sistema contemporaneo dell'arte, quindi indicando in tale intenzione la vera finalità di *Codice Ovvio*. Per quanto riguarda il primo aspetto, in questa corrispondenza, seguono rispettivamente le lettere datate 11 e 16 dicembre (foglio 110-111), che chiariscono lo sviluppo di questa collaborazione profonda e mostrano le proposte di Fossati per le fotografie e i documenti da includere nel libro.

2. *Macchine*

La nostra conoscenza del materiale inviato, se non si può evincere direttamente dalle lettere, è ricavabile dall'intenzione espressa da Fossati di recuperare immagini già pubblicate²¹ o in possesso di Munari (lettera dell'11 dicembre). Di conseguenza la selezione effettuata potrebbe essersi basata su un principio di pregnanza e fortuna di certe immagini. Si può procedere perciò a una indagine iconologica relativa alle principali pubblicazioni antecedenti *Codice Ovvio*, attraverso articoli su riviste e altri volumi di Munari, seguendo la scansione proposta nell'opera einaudiana.

Il volume ha in apertura il teorema «Il quadrato costruito su di un lato del quadrato è uguale al quadrato costruito su qualunque altro lato» che delimita il campo d'azione alla messa in discussione della logica dell'osservatore, che l'artista ha costantemente riproposto nelle proprie opere.

La nota critica di Fossati, che nella prima edizione del 1971²² comincia a pagina 127, individua quali sono i confini della ricerca munariana, di cui l'autore riassume in generale le linee fondamentali, attraverso coppie di termini complementari: il rigore e la semplicità, l'ironia e il gioco, l'invenzione e la comunicazione.

La presentazione delle opere di Munari comincia con l'immagine fotografica di *Macchina aerea* del 1930. L'opera era andata perduta, non vi erano immagini del tempo ma era stata ricostruita da Munari per Bruno Danese nel 1971. Ripresa in primo piano, essa è impugnata da una mano destra, inquadrata fino al polso. La stessa immagine era apparsa in contemporanea sul catalogo della mostra itinerante *The Non-Objective World 1924-1939*²³ tenutasi alla Galleria Milano dal 15 ottobre 1971, ma precedentemente inaugurata nel giugno, a Parigi. Nel catalogo, però, la fotografia è ruotata, in orizzontale, e la didascalia che si riferisce ai dati dell'opera riporta come data 1930/1970. Rispetto alla verticalità di *Codice Ovvio*, in orizzontale la percezione che si ha della fotografia acquista tuttavia un senso leggermente diverso, avvicinandosi al tipo di inquadratura largamente impiegato negli anni Trenta e Quaranta. Sia in *Codice Ovvio* sia nel catalogo della mostra, quindi, questa riproduzione fotografica, forse antecedente, sostituisce quella che sarebbe stata la fotografia in presenza dell'opera rifatta dall'artista nel 1970.

In effetti una prima attestazione di *Macchina aerea* in presenza la si ritrova a corredo delle opinioni di Boriani, Olivieri e Tadini, nell'inchiesta intitolata *Tavola rotonda su Bruno Munari* apparsa su NAC nel dicembre 1971²⁴. Poiché prendeva piede dalla mostra personale di Munari tenutasi alla Galleria San Fedele di Milano, la tavola rotonda era illustrata da una fotografia che inquadrava Munari vicino alla riproduzione Danese della macchina aerea, e sulla parete vicina era posta una testimonianza fotografica dello studio di Munari negli anni Trenta.

²¹ Per una raccolta online dei testi e delle immagini che hanno accompagnato la carriera di Munari, si rimanda al poderoso lavoro di archiviazione condotto da Luca Zafferano sul sito web www.munart.org.

²² Si ricorda che del volume, oltre a due ristampe nel 1974 e nel 1981, nel 2007 la casa editrice Einaudi editò un'anastatica come edizione fuori commercio in 1000 esemplari numerati; nel 2008 vi fu, sempre dell'Einaudi, una ristampa del volume a cui seguirono nel 2017 la ristampa del solo *Libro illeggibile* estrapolato dal volume originario e ancora una ristampa anastatica dell'edizione 1971 per i tipi della Corraini Edizioni.

²³ *THE NON-OBJECTIVE WORLD* 1971, pp. 116-117.

²⁴ *TAVOLA ROTONDA SU BRUNO MUNARI* 1971, p. 10.

Ben più ricca è la documentazione di *Macchina inutile*. Sulla rivista «La Lettura», Munari aveva pubblicato nel 1937 un articolo dedicato alle macchine inutili, illustrando quest'opera con una fotografia²⁵ in cui è ripresa da un'angolazione leggermente diversa da quella di *Codice Ovvio* e intitolando l'opera come *Macchina inutile da giardino n. 21*. Successivamente, nel 1953 nell'articolo di Vincenzo Lacorazza *Le scoperte di Munari*²⁶ è riprodotta la stessa fotografia utilizzata in *Codice Ovvio*. Nel 1962, a firma di Carlo Ludovico Ragghianti sulla rivista «Comunità», nell'articolo intitolato *Munari e la fantasia esatta*, è riprodotta ancora una volta la stessa immagine²⁷. Inoltre, questo articolo sia per la scansione cronologica adottata sia per il procedimento analitico di Ragghianti, che tentava di mostrare le regole sottese alla produzione munariana, potrebbe porsi come un riferimento per il saggio di Fossati.

Il 1966 è la data di pubblicazione di uno tra i volumi più importanti di Munari, ossia *Arte come mestiere*, per le edizioni Laterza. La complessità e densità del testo munariano lo pone come diretto antecedente di *Codice Ovvio*; si apre infatti con le macchine inutili, riproducendone i disegni e alcune tra quelle realizzate dal 1935 e al 1954. Tra queste, vi è un'immagine fotografica della stessa macchina inutile che si trova in *Codice Ovvio*²⁸. Inoltre, il testo introduttivo del 1966 è molto simile a quello del 1971, riproponendo sia la presa di distanza dal cosiddetto Novecento italiano sia la diatriba con Calder sulla primogenitura di una tale tipologia di opera.

Ancora *Macchina inutile* del 1930 venne esposta nel 1967 per la mostra *Arte in Italia 1915-1935*, a cura di Ragghianti²⁹, e riprodotta in catalogo all'interno di una bacheca di vetro. La medesima fotografia venne poi ripresa per la lunga recensione a quest'ultima mostra, a firma di Raffaele Monti e pubblicata su «Critica d'Arte» nel numero doppio 91-92 del 1967³⁰.

In *Arte come mestiere* altri disegni di macchine, però solamente citati, sono quelli raccolti da Einaudi nel 1942 con il titolo *Le macchine di Munari*, che erano fantasie ispirate a forme meccaniche e che allo stesso tempo ne parodiavano il funzionamento sul modello dell'artista americano Rube Goldberg³¹.

Come si apprende dalla lettera dell'11 dicembre 1970, su suggerimento di Fossati, in *Codice Ovvio*, dopo il breve testo introduttivo sulle vicende editoriali del 1942 de *Le macchine di Munari*, seguono le riproduzioni anastatiche di alcune pagine, in cui in successione si passa da una filastrocca memore della decostruzione semantica di senso surrealista ai progetti impossibili di *Motore a lucertola per tartarughe stanche* e *Agitatori di coda per cani pigri*. Precedentemente una pagina da *Le macchine di Munari* era stata riprodotta in Lacorazza (1953)³².

In *Codice Ovvio*, per seguire una ferrea scansione cronologica, è frapposta tra le macchine un'altra opera che riserva alcune questioni riguardanti sia il titolo sia la datazione. *Anche la cornice*, risalente al 1935, è un olio su tela che col solo titolo di *Dipinto* era stato pubblicato in Ragghianti, nel 1962³³ e nel 1967³⁴, e in Monti, nel 1967³⁵. Tuttavia, in queste ultime due pubblicazioni era riportata la data del 1934, nonostante che sul dipinto sia scritto «1935».

In merito al periodo degli anni Trenta, un aspetto introdotto da Fossati riguarda il processo euristico che soggiace al metodo di Munari. Questo procedimento permette alle

²⁵ MUNARI 1937, p. 660.

²⁶ LACORAZZA 1953, p. 31.

²⁷ RAGGHIANI 1962a, p. 93.

²⁸ MUNARI 1975, p. 12.

²⁹ ARTE IN ITALIA 1967, p. 328.

³⁰ MONTI 1967, p. 127.

³¹ Si ricorda che un coevo omaggio a Goldberg era stato pubblicato nell'*Almanacco Letterario Bompiani 1970*, di cui Munari aveva curato la copertina. Cfr. *OMAGGIO A RUBE GOLDBERG* 1969.

³² LACORAZZA 1953, p. 29.

³³ RAGGHIANI 1962a, p. 93.

³⁴ ARTE IN ITALIA 1967, p. 328.

³⁵ MONTI 1967, p. 127.

macchine come ad *Anche la cornice* di essere «figure al di là delle immagini», con un chiaro riferimento all'altro saggio che il critico aveva scritto e stampato sempre per l'Einaudi nell'autunno del 1971. In *L'immagine sospesa*, fondamentale studio storico e critico sull'arte astratta e geometrica italiana degli anni Trenta e Quaranta, Fossati, pur se cita rapidamente Munari in confronto con gli altri artisti italiani, accenna a una comune indagine pittorica tesa a liberare le forme da qualsiasi finalità rappresentativa del mondo degli oggetti³⁶.

Per «figura» quindi va intesa la particolare strutturazione delle superfici pittoriche che si basa sul metodo, come lavoro intellettuale, nella creazione dell'opera. E con ciò si spiega anche la non velata ironia insita in *Anche la cornice*, parodiando così le idee metafisiche di Carlo Belli che circolavano nell'ambiente milanese degli astrattisti.

A tal proposito, negli scritti che Fossati aveva dedicato agli altri pionieri della pittura non figurativa – da Atanasio Soldati a Luigi Veronesi, da Osvaldo Licini a Mauro Reggiani, da Manlio Rho a Mario Radice e da Lucio Fontana a Fausto Melotti³⁷, tutti più o meno direttamente riferibili agli esordi e ai successivi sviluppi dell'opera di Munari³⁸ – era stato puntualizzato un aspetto che differenziava detti pionieri da quest'ultimo. Secondo Fossati, l'intero panorama dell'astrattismo italiano era rimasto estraneo a quelle finalità pedagogiche che erano maturate in seno alla Bauhaus e a De Stijl; laddove invece Munari, che a quelle stesse avanguardie aveva guardato, di una pedagogia dell'arte o di un'arte pedagogica ne aveva fatto la propria cifra sperimentale. Nella nota critica, Fossati constata, difatti, che le macchine inutili degli anni Trenta sono «inutili» poiché si basano sul gioco come esercizio gratuito della creatività, non sottoposte quindi come le altre macchine alla necessità di funzionare per un fine pratico. Poco più oltre, Fossati specifica che le macchine aeree e le macchine inutili sono l'oggettivazione del binomio «codice» e «ovvietà»³⁹. Ancora una volta, a questa coppia seguono quelle di «possibilità» e «virtualità», «semplificazione» e «economicità». Coppie di termini che sono le caratteristiche interne agli oggetti di Munari, sia dal punto di vista costruttivo sia da quello percettivo (ossia della visione da parte dell'osservatore). Ciò libera gli oggetti munariani da qualsiasi sovrastruttura letteraria e retorica.

3. Fotografie e conscio ottico

In *Codice Ovvio* una parte preponderante è riservata alle pagine estrapolate e lievemente rieditate dal volume *Fotocronache* del 1944, Editoriale Domus, che dopo molto tempo erano state riportate all'attenzione del pubblico italiano. Già dalla lettera del 16 luglio 1970 si apprende l'intenzione di Munari di inserire le *Fotocronache*. Osservando il montaggio delle

³⁶ Fossati collega l'ordine della macchina (propugnato in *L'arte meccanica*, dai futuristi Prampolini, Pannaggi e Paladini, che non poca influenza avrebbe avuto su Munari come si vedrà più avanti) con la classicità presente nell'astrazione geometrica dei pittori gravitanti attorno alla Galleria Il Milione. Fossati, argomentando i testi programmatici che avevano accompagnato le prime mostre astrattiste del 1935, scrive: «L'anno prima Bruno Munari aveva esposto alla Biennale un lavoro astratto dal titolo sintomatico e in qualche misura emblematico di *Al limite della pittura*, e al limite della pittura con un insieme di ragioni variamente pratiche si collocano le dichiarazioni di queste presentazioni delle mostre astratte» (FOSSATI 1971, pp. 88-89).

³⁷ Si vedano gli articoli su Soldati, Veronesi, Licini, Reggiani, Rho, Radice, Fontana e Melotti in FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010, pp. 17-20; 14; 449-451; 389-391; 525-527; 467-469; 141-143; 473.

³⁸ Nel 1968, Fossati per il testo in catalogo alla mostra dedicata a Luigi Veronesi, tenutasi presso la Galleria Martano/Due, cita il giovane Munari e le sue «mozioni», senza più riprendere questo lemma successivamente (cfr. FOSSATI 2009b). Sulla relazione umana e artistica tra Munari e Veronesi si veda BRUNO MUNARI LUIGI VERONESI 2003.

³⁹ Per delineare la cornice storico-critica in cui si andò formando Munari, si veda la raccolta di articoli dedicati al mito della macchina pubblicata da Enrico Crispolti nel 1969, in CRISPOLTI 1969, pp. 245-500.

pagine si nota che la sezione intitolata *L'arte è una vada* a precedere l'ultima immagine del 1945 intitolata *Manoscritto* che richiama i giochi linguistici cari all'alveo surrealista⁴⁰.

Il risultato della riflessione di Munari sull'utilizzo del medium fotografico, non solo con finalità grafica per le riviste ma anche come un autentico gioco linguistico, una sorta di conscio ottico però, è l'evidente portato della sua attenzione per le ricerche del surrealismo, come è dichiarato nell'edizione del 1944 da una sentenza lapidaria che recita «la parola è un surrogato dell'immagine»⁴¹.

Questa scelta di riportare all'attenzione del grande pubblico le *Fotocronache* quest'opera di Munari non a caso sembrava caduta, quindi, in un preciso momento di rinnovata ricerca sulla fotografia come medium per svelare le idiosincrasie cognitive sia a livello collettivo sia dei singoli individui, attraverso giochi di inquadrature, raffronto tra l'oggetto e la sua riproduzione fotografica, sfasature o inversioni di significato tra parte testuale e immagine⁴². Tuttavia, è evidente il rifiuto di un ricorso gratuito all'inconscio, attuato da un surrealismo postdatato divenuto ormai moda, come sottolinea Fossati nella nota critica, per preferire l'ironia logica del pensiero, che esige significati veri pur se con significanti ingannevoli o ludici. Con Munari si gioca infatti nella sfera del conscio⁴³. Da questa presa di posizione, nel volume einaudiano, una seconda e più consistente sezione, può dirsi introdotta da un teorema, che apre il capitolo *Teoremi*: «Il più grande ostacolo alla comprensione di un'opera d'arte è quello di *voler capire*»⁴⁴.

Munari, che desidera così siglare lo sviluppo della sua ricerca dal 1945 in poi, lancia un diretto '*j'accuse*' verso il mondo della critica d'arte che insegue più i valori di mercato che la conoscenza, e allo stesso tempo un'indiretta canzonatura contro gli artisti che volutamente sono complicati per dover essere poi sottoposti a esegesi critica. La posizione di questo teorema iniziale non è casuale ma rispecchia quella di introduzione già avuta nella raccolta *Teoremi sull'arte*, edizioni *All'insegna del pesce d'oro*, per i tipi dell'editore Scheiwiller di Milano nel 1961⁴⁵. Nello sberleffo rivolto alle convenzioni manualistiche e critiche, Munari si concentra sulle vulgate della storia dell'arte. Ciò si evince dall'ultimo teorema di questa sezione, dopo cui vengono riprodotte una sequenza delle sue opere più conosciute e realizzate tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Sessanta.

In tal senso, attorno alla seconda metà degli anni Sessanta, si assistette all'avanzare delle ricerche concettuali da un lato e della poesia visiva dall'altro, che avevano rispettivamente dematerializzato l'opera e scardinato la separazione tra grafica, tipografia e immagini. Indirettamente Munari era stato un precursore senza però cedere ai risvolti ideologizzanti che le suddette pratiche avevano manifestato al pubblico e alla critica. Questi aspetti sono fondamentali per considerare *Codice Ovvio* non solo come un libro d'artista ma come una struttura-repertorio, ibrida e seriale⁴⁶ che Munari, coadiuvato da Fossati, aveva creato per un

⁴⁰ MUNARI 2008a, pp. 58-63.

⁴¹ *Ivi*, p. 6.

⁴² Per una puntuale analisi di quest'opera munariana si veda PELIZZARI 2017.

⁴³ Occorrerebbe rivalutare la possibile relazione tra Munari e il surrealismo storico, come una relazione forse mediata già negli anni Trenta, grazie all'esperienza parigina di Enrico Prampolini. Si veda inoltre come tale connessione fosse stata già segnalata nel 1938 sulla rivista «Le grandi firme», in *UN FILM GRANDI FIRME 1938*.

⁴⁴ MUNARI 2006a, p. 3.

⁴⁵ *Ivi*, p. 5. Nell'introduzione datata 1961 Munari, riguardo all'arte contemporanea, affermava che «da situazione artistica non è molto cambiata in sostanza: ai vecchi preconcetti se ne sono sostituiti altri, le arti geometriche sbandano continuamente da un eccesso all'altro, dal tutto geometrico al tutto rigorosamente informale; una immensa accademia, resa più facile da una eliminazione totale di ogni regola o tecnica, invade il mercato e mantiene il pubblico in una costante confusione senza possibilità di una vera intesa».

⁴⁶ Gillo Dorfles a proposito dell'arte oggettualista attribuisce a Munari la capacità di aver anticipato molte delle soluzioni artistiche della fine degli anni Sessanta. «La pittura come "oggetto in sé" (an sich), e non come riferimento ad alcunché magari di astratto, di traslato, di surreale, sta oggi dominando la scena artistica dopo che i movimenti della pop art e dell'op [...] hanno raggiunto il loro punto di acme e di necessaria crisi»; inoltre in tali ricerche Dorfles specifica che si passa «dall'oggettualità tipica delle grandi strutture primarie americane [...] a

pubblico che avrebbe dovuto allo stesso tempo guardare, leggere e manipolare l'oggetto-libro stesso.

Guardando perciò alla facoltà immaginativa del pubblico, nella nota critica Fossati spiega che questa poteva essere opportunamente sviluppata per essere «capace di stimolazioni recepibili, di un uso spontaneo e economico e aperto a tutte le possibilità di sviluppo». Questa esegesi dell'opera munariana introduceva quindi a considerare l'interazione con il lettore anche come consumatore di un prodotto dell'industria culturale, un'attitudine da ritrovarsi anche nel consumo dell'oggetto artistico o industriale⁴⁷.

4. *Mettere in forma*

Ancora nella nota critica Fossati impiega l'espressione di «volontà formativa» di Munari, che riconduce l'oggetto sempre al dato reale, al fatto percepito e all'esperienza che si ha di esso. A livello di scrittura critica, pochi anni prima tali discorsi sul rapporto tra forma e formazione – come traslazione italiana della coppia di termini in lingua tedesca *Gestalt* e *Gestaltung* – erano stati già impiegati da Giulio Carlo Argan⁴⁸, che a sua volta aveva mutuato le proprie clausole critiche da quelle del pensiero filosofico di Luigi Pareyson, tra i maggiori filosofi di scuola fenomenologica italiana e, nello specifico, proveniente dall'ambito torinese⁴⁹.

A tal riguardo, altra citazione rimodulata da Fossati è tratta dall'articolo che Filiberto Menna aveva scritto nel 1966. Menna aveva delineato la carriera di Munari entro «le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, fondendole insieme in oggetti concreti»⁵⁰.

Secondo tale impostazione critica, in questa sezione di *Codice Orvivo* si comincia con gli scatti di Ada Ardessi, da un esemplare dell'opera *Concavo-convesso*, realizzata dal 1947 e che aveva segnato un passaggio fondamentale dalle prime macchine aeree alle ricerche plastiche di arte concreta, così definite dallo stesso Munari, secondo una strutturazione mutuata dall'opera di Max Bill. Precedenti riproduzioni fotografiche di *Concavo-convesso* si trovavano nel catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Borromini nel 1948⁵¹; nell'articolo di Lacorazza del 1953⁵², in cui l'opera inquadrata assieme all'artista permette anche di calcolare la giusta distanza tra oggetto e osservatore; nonché nel volume *Il quadrato*, che Munari aveva realizzato per i tipi di Scheiwiller nel 1960⁵³, e nello stesso anno parzialmente riprodotto sul numero 398 di «Domus»⁵⁴.

quelle di strutture minime, realizzate in serie come alcuni dei numerosi “multipli” che abbiamo potuto osservare di recente anche in Italia» (DORFLES 1976, p. 134).

⁴⁷ A tal proposito si ricorda quanto Munari aveva scritto precedentemente: «Si sa però che la coerenza formale, da sola, non basta a giustificare oggetti prodotti senza alcuna analisi preventiva delle possibilità di mercato, anzi favorisce una dinamica sociale di tipo emulativo invece di suscitare un interesse diretto per il prodotto qualificato» (MUNARI 2007a, pp. 24-26).

⁴⁸ «Affinché la tecnica industriale possa attuare la propria finalità sociale e qualificarsi come tipo di comportamento umano anche moralmente valido è necessario riportare la volontà di costruire [...] mostrando così che, come nell'ordine morale la libertà è sempre liberazione, nell'ordine estetico la forma è sempre formazione, la “Gestalt” è sempre “Gestaltung”» (ARGAN 1963, p. 3).

⁴⁹ Si vedano la prima edizione del 1954 (Torino, Edizioni Filosofia) dell'*Estetica. Teoria della formatività* e la seconda aggiornata nel 1960. Nella seconda edizione, Pareyson afferma che «Per un verso la persona è una forma che si rivela e si esprime intera in ciascuno dei suoi stati e dei suoi atti, e per l'altro ogni atto della persona è necessariamente plasmatore e figuratore, e tende a metter capo a forme. Ogni atto della persona è formativo ed espressivo al tempo stesso» (PAREYSON 1960, p. 157).

⁵⁰ MENNA 1966, p. 18.

⁵¹ MOSTRA DI MUNARI 1948.

⁵² LACORAZZA 1953, p. 29.

⁵³ MUNARI 2008b, p. 21.

⁵⁴ MUNARI 1960, p. 42.

Ne *Il quadrato* e nei successivi libri di Munari, la collocazione delle immagini che riproducono le sue opere non segue un'esatta scansione cronologica, diversamente da *Codice Ovvio*, ma sono esempi che illustrano altrettante idee sulle forme, sulla loro percezione e funzione nel quotidiano. Da *Il quadrato* si evince, più in generale, già una differenza di destinatari tra le pubblicazioni di Scheiwiller, Einaudi e Laterza, passando da una platea ristretta per le prime, ad una di massa per le seconde.

In particolar modo, per le pubblicazioni Scheiwiller si può procedere nell'indicare prima di tutto quali siano stati i possibili e principali modelli a cui l'artista potrebbe aver guardato, seguendo la nota critica di Fossati: primo fra tutti László Moholy-Nagy, di cui qui si può ricordare *The New Vision* del 1938⁵⁵. Per Munari la conoscenza delle ricerche di Moholy-Nagy risalirebbe ai tempi della frequentazione della Galleria Il Milione di Milano e del gruppo di astrattisti milanesi, tra cui si ricordano le specifiche ricerche di Luigi Veronesi nel campo della fotografia, quando tra di loro circolavano copie dei *Bauhausbücher* curate dall'artista ungherese⁵⁶.

Altra opera è *Language of Vision*, stampato nel 1944 e aggiornato nel 1964, che per la prima volta era stato tradotto in Italia nel 1971⁵⁷, e il cui autore è il graphic designer György Kepes, una diretta conoscenza di Munari, considerando che l'artista ungherese era già noto sulle pagine delle riviste «Arti visive» e «Domus». Nell'edizione italiana del volume di Kepes⁵⁸ è riprodotta un'opera di Munari dal titolo *Fotomontaggio*⁵⁹, che è un esempio di certa commistione tra automatismo del disegno e immagini di riporto, sul modello delle ricerche surrealiste ispirate a Max Ernst.

Se *Language of Vision* e *The New Vision* sono stati alcuni dei possibili rimandi esterni per l'impaginazione de *Il quadrato* e del successivo *Il cerchio* (1964)⁶⁰, passando a una ricognizione a livello interno, attraverso un decennio di pubblicazioni di Munari, si può osservare un progressivo evolversi della struttura del discorso munariano nel rapporto tra testo e immagini, alcune delle quali nel tempo sono state costantemente riproposte simili, se non le stesse.

Immortalata in modo simile a quella di *Codice Ovvio*, in Ragghianti (1962) vi è un'altra riproduzione fotografica di un *Concavo-convesso* datato al 1954⁶¹, che è la stessa fotografia già apparsa ne *Il quadrato* e nel relativo articolo su «Domus». A questa si accompagna una seconda fotografia che congela l'opera nel contesto della mostra tenutasi presso la Galleria Bruno Danese nel 1960 e intitolata *Mostra del quadrato*⁶². Si ricorda che in *Arte come mestiere* (1966), nella sezione *Design di ricerca*, ritorna come esempio di oggetto plastico un *Concavo-convesso*, il cui testo sarebbe stato parzialmente ripreso per quello di *Codice Ovvio*⁶³.

Guardando a una impaginazione sui modelli di Moholy-Nagy e Kepes per un volume che raccogliesse le ricerche condotte in quegli anni, nel 1968 Munari aveva pubblicato *Design e comunicazione visiva*. Questo libro, ancora per Laterza, raccoglieva le lezioni sulla creatività e sulla

⁵⁵ *The New Vision* era in continuità con i più famosi *Bauhausbücher*, di cui Moholy-Nagy aveva editato i diversi numeri e curato in particolare i numeri 8 del 1925 e 14 del 1929, rispettivamente intitolati *Malerei, Fotografie, Film e Von Material zu Architektur*. Cfr. MOHOLY-NAGY 1938.

⁵⁶ Moholy-Nagy è stato tra i primi artisti a voler riunire insieme finalità didattiche e finalità strettamente artistiche nella realizzazione di un'opera su carta, in opere editoriali al limite tra manuale tecnico e libro d'artista, a uso e consumo sia per gli addetti ai lavori sia per i profani. Altro volume dedicato a Moholy-Nagy, che aggiungeva alla didattica anche una prospettiva cronologica delle ricerche presentate, edito postumo nel 1950 e ripubblicato con qualche variazione nel 1969, è stato *Experiment in Totality*. A tal riguardo si veda MOHOLY-NAGY/S. MOHOLY-NAGY 1969.

⁵⁷ KEPES 2008.

⁵⁸ *Ivi*, p. 236.

⁵⁹ L'opera compare con il titolo *Fotogramma* ed è datata al 1932 circa in MENNA 1966, p. 12.

⁶⁰ MUNARI 2008c.

⁶¹ RAGGHIANI 1962a, p. 95.

⁶² *Ivi*, p. 98.

⁶³ MUNARI 1975, pp. 183-185.

progettualità nel disegno industriale, già parzialmente pubblicate su «Il Giorno», nel 1967, durante l'incarico di insegnamento per la Harvard University al Carpenter Center for the Visual Arts di Cambridge. È un vero manuale tipologico sui rapporti tra ricerca artistica e professionalizzazione nel campo della comunicazione visiva. Ordinato, per ragioni di carattere formale e didattico, in base al tema dei capitoli, tra le opere si ritrova anche un *Concavo-convesso* in tre fotografie di Ada Ardessi che sono molto simili a quelle di *Codice Ovvio*⁶⁴.

5. Ritorno al passato nell'età atomica

Succedono nell'iconografia munariana di *Codice Ovvio* due esempi di opere intitolate *Materie plastiche* che sono una riedizione delle macchine aeree degli anni Trenta, ma con una nuova ricerca sul materiale Perspex. L'opera che viene riprodotta era già stata pubblicata in scatti fotografici che la ritraggono in posizioni leggermente diverse, col titolo di *Macchina inutile*, nel 1969 nell'articolo di Paolo Fossati intitolato *1930/1940. I tempi e gli uomini dell'astrattismo italiano*⁶⁵. Arrivando così alle ricerche degli anni Cinquanta, in *Codice Ovvio* si susseguono una serie di *Negativo-positivo*, le opere intitolate *Aritmia*, le *Proiezioni semplici* e *a luce polarizzata*, le *Fontane mobili*, una *Ricostruzione teorica di oggetti immaginari*, il posacenere *Cubo*, le *Sculture da viaggio* e le *Forchette*.

I *Negativo-positivo*, invenzione pittorica e grafica basata sulla percezione ambigua di figura-fondo, erano divenuti un altro caposaldo della ricerca munariana. Una loro prima apparizione, come bozzetti, era avvenuta sulle pagine di «Domus» nel 1952, in cui si illustrava anche la mostra presso la Galleria Bergamini⁶⁶. Pochi anni avanti, questa volta in forma pittorica, si ritrovano ne *Il quadrato*⁶⁷ e su «Domus»⁶⁸, dove viene riprodotto lo stesso *Negativo-positivo* del 1951, e in *Ragghianti* (1962), dove però vi è un altro *Negativo-positivo* datato al 1952⁶⁹. I bozzetti dei *Negativo-positivo*, infine, erano stati presentati nell'ottobre 1970 presso la Galleria Danese e il relativo testo apparso sul catalogo⁷⁰ era stato poi ristampato nel volume einaudiano.

Con il titolo *Aritmia* dato alle due opere riprodotte in *Codice Ovvio* Munari aveva ripreso parte delle idee delle macchine mutate dalle ricerche di Gabo e dalla tradizione futurista. La fotografia che ritrae una di queste macchine in azione è la stessa in *Ragghianti* (1962) con il titolo di *Prova di aritmia*, datata al 1952⁷¹, e che era stata suggerita da Fossati nella già citata lettera dell'11 dicembre 1970. L'altra, invece, ritratta da ferma, era già apparsa come disegno con il titolo *Macchina-Arte n. 1*, pubblicato nel 1953 sul bollettino «Arte concreta», numero 11⁷².

A tal proposito, dalla stessa lettera si evince che Fossati aveva proposto di pubblicare il *Manifesto del macchinismo*, già ripreso solo come citazione dal critico d'arte Frank Popper per la fondamentale monografia *Origins and Development of Kinetic Art* del 1968 e successivamente

⁶⁴ MUNARI 2006b, p. 171.

⁶⁵ FOSSATI 1969b, p. 71. Si noti che l'opera è datata al 1949 ma in *Codice Ovvio* la medesima data compare solo nel testo introduttivo di Munari e non in calce alla riproduzione fotografica. Inoltre, la sua presenza nell'articolo risulta come un salto cronologico, rispetto alle altre opere degli astrattisti italiani ivi citati, che vanno dal 1934 al 1940. Perciò si potrebbe ipotizzare che Fossati, non possedendo alcuna fotografia di macchine aeree tanto meno di *Anche la cornice*, abbia optato per una fotografia ricevuta da Munari probabilmente nel sopraccitato incontro avvenuto nel 1969.

⁶⁶ MUNARI 1952, p. 46.

⁶⁷ MUNARI 2008b, p. 52.

⁶⁸ MUNARI 1960, p. 42.

⁶⁹ RAGGHIANI 1962a, p. 94.

⁷⁰ BRUNO MUNARI 1970a.

⁷¹ RAGGHIANI 1962a, p. 94.

⁷² MUNARI 1953.

pubblicato in traduzione italiana da Einaudi nel 1970⁷³. Il *Manifesto del macchinismo* sarebbe poi stato ripubblicato da Fossati nell'importante raccolta di documenti dedicata al Movimento Arte Concreta (MAC) di Milano ed edita nel 1980 dalla Galleria Martano di Torino⁷⁴. Nella stessa missiva, tra le opere degli anni Cinquanta, che però non verrà inserita in volume, si accenna a *Tromba della Pace*, che precedentemente era stata riprodotta in Lacorazza (1953)⁷⁵.

Le *Proiezioni* erano già state presentate al pubblico, con il titolo di *Proiezioni dirette*, da Munari stesso sulle pagine di «Domus» nel 1954⁷⁶. Successivamente erano tornate nella loro evoluzione a *luce polarizzata*, nel 1957, per la copertina di «Domus», numero 334⁷⁷; poi, in *Forme di Munari*, articolo di Pier Carlo Santini (1964), pubblicato su «La Biennale di Venezia»⁷⁸. Infine, ancora una volta in *Arte come mestiere* sono riproposte come rapporto tra arte e artigianalità le *Proiezioni dirette* e *a luce polarizzata*⁷⁹.

Questa sezione prosegue mostrando la *Fontana* realizzata nel 1954 per il padiglione del libro alla Biennale di Venezia, già presentata da Munari nell'articolo che egli stesso dedicò alla sua ricerca idraulica sulle pagine di «Civiltà delle macchine» nel 1955⁸⁰.

Per *Ricostruzione teorica di oggetti immaginari* del 1956 il testo rimanda a quello pubblicato su «Domus», numero 326, del 1957⁸¹, ma differenti sono le opere riprodotte. Inoltre, di quella presentata in *Codice Ovvio*, in una lettera autografa di Munari del luglio del 1971 (foglio 116), se ne fa menzione come dono per Fossati.

Per il posacenere *Cubo*, prodotto dal 1957 da Bruno Danese, la stessa fotografia era stata già pubblicata in «seleArte» nel 1962, in occasione della mostra fiorentina alla Strozziina di Munari ed Enzo Mari intitolata *Ricerche visive strutture design*⁸². Non a caso sulla rivista diretta da Ragghianti il critico lucchese nel già citato *Munari e la fantasia esatta* era intervenuto nel ricordare il proprio impegno per portare entro lo spazio della Biennale di Venezia gli oggetti del disegno industriale; una questione, quest'ultima, che, già avanzata dallo stesso Munari, non solo coinvolgeva il rapporto tra arte pura e arti applicate ma anche scardinava i limiti tra la pittura e la scultura.

Fossati, così, definisce Munari un «artista anomalo», perché ha realizzato costruzioni razionali basate sull'esperienza e sulla memoria; ossia Munari ha adottato uno schema concettuale con cui organizza i fenomeni reali che si basano sulla percezione, sui sensi e sulla rielaborazione mentale dell'esperienza appena compiuta. A ciò va aggiunta un'ulteriore

⁷³ POPPER 1970, p. 348.

⁷⁴ In FOSSATI 1980, p. 36, Fossati, dopo aver citato più volte *Codice Ovvio*, specifica nella nota 36 che il *Manifesto del macchinismo* (riportato alle pp. 52-53) «[...] risalirebbe al 1938 e sarebbe ristampato nel 1952, secondo F. Popper, *L'arte cinetica*, Torino 1970, p. 348». A sua volta Popper afferma: «Bruno Munari [...] scrive nel 1938 un manifesto dell'arte meccanica e costruisce nello stesso anno una macchina che produce arte [...] è la macchina, scrive, che deve diventare un'opera d'arte» (POPPER 1970, p. 163), e riporta in il manifesto come se fosse stato edito a Milano appunto nel 1938 (*ivi*, p. 348). Purtroppo, allo stato degli studi non si ha traccia di un tale manifesto nel novero dei manifesti futuristi editi dal movimento o dai suoi affiliati, avendo come raffronto la vasta raccolta pubblicata da Luciano Caruso nel 1980 (*MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1980). Che sia sfuggito a Caruso o che Munari l'abbia conservato in un cassetto, ciò non toglie che, seguendo un'analisi comparativa delle parole impiegate, il manifesto di Munari è debitore – spingendosi però quasi a diventarne una parodia – del più celebre *L'arte meccanica. Manifesto futurista*, del 1923, firmato da Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini. Se al 1934, inoltre, risale il *Manifesto tecnico della aeroplastica futurista*, in cui Munari compare tra i firmatari del gruppo futurista di Milano, si deve considerare che attorno al 1938 la fortuna della macchina come nuova trasfigurazione artistica del mondo sarebbe stata ben presto inglobata in quella della guerra. Cfr. RUBINO 2018.

⁷⁵ LACORAZZA 1953, p. 30.

⁷⁶ MUNARI 1954.

⁷⁷ MUNARI 1957a.

⁷⁸ SANTINI 1964, p. 11.

⁷⁹ MUNARI 1975, pp. 205-212.

⁸⁰ MUNARI 1955a.

⁸¹ MUNARI 1957b.

⁸² RAGGHIANI 1962b.

anomalia che è nel rapporto tra opera d'arte e disegno industriale, tra oggetto e multiplo, tra artista e designer. Secondo Fossati l'anomalia di Munari, quindi, in base al suo agire, è riconducibile al problema di fondo tra l'essere artista e designer; ma questo è un «falso dilemma», perché frutto di un'impostazione idealista, ancora presente nella riflessione filosofica italiana, che divideva la poetica dell'opera d'arte dalla funzione pratica dell'oggetto d'arte applicata.

Questo «falso dilemma», perciò, si risolve nella cosiddetta «cultura del progetto», altra espressione chiave della critica d'arte italiana negli anni Sessanta, che aveva avuto in Argan il suo maggiore esegeta⁸³. Il progetto, così, permette a Munari una libertà operativa che è attenta alla produzione e al consumo dell'oggetto stesso. Di conseguenza, diversamente dall'artista tradizionale – che crea opere che esistono fuori dal mondo reale – Munari non si oppone alla realtà, ma tenta di chiarificare le qualità specifiche degli oggetti fruiti. Per costruire così una conoscenza che si basa sulla esperienza senza escludere la teoria e per giungere a una vera e propria pedagogia visiva (come spiegato da Fossati a pagina 130 della nota critica).

Ancora in tre scatti di Ada Ardessi viene presentata da tre diverse angolazioni una *Scultura da viaggio*, preceduta da un testo che è accompagnato da una fotografia con Munari che mostra una tra le molte versioni di *Scultura da viaggio*.

Gli anni Cinquanta si chiudono con le pagine dedicate alle forchette, disegnate e non riprodotte dal vero in fotografia come era avvenuto invece nell'articolo *Le forchette parlanti* di Munari, ritratte da Aldo Ballo, su «Domus», numero 332 del 1957⁸⁴. La volontà di riprodurre le *Forchette* in Munari era già chiara nella lettera del 16 luglio 1970. Il primo testo ripreso in *Codice Omio* spiega la tecnica disegnativa impiegata, comprensibile più agli addetti ai lavori nel campo della grafica che al grande pubblico, ed è seguito da altri due testi che rimandano rispettivamente alla pubblicazione statunitense (in lingua inglese) e belga (in lingua francese) dei disegni delle forchette⁸⁵.

6. Il modello tecnologico

La sezione dedicata agli anni Sessanta è la più corposa e allo stesso tempo è la più eterogenea nei suoi contenuti. Il lavoro di Munari è presentato come una diretta continuità con i periodi precedenti rivelando il particolare andamento di continua ripresa di idee e invenzioni che investe tutte le sue ricerche. Parte delle opere da selezionare erano state proposte da Fossati nella lettera dell'11 dicembre 1970, e tra queste quelle relative all'arte programmata non risultano essere state accettate da Munari.

Il suggerimento di riprendere il testo del 1962 dedicato all'arte programmata è probabile che sia nato dalla confusione tra le date con il testo del 1964 che Munari pubblicò a New York per le mostre americane di arte programmata⁸⁶. Inoltre, l'assenza sia del testo sia di una riproduzione fotografica della *Colonna a sfere mobili* – effettiva opera d'arte programmata ben illustrata in *Arte come mestiere* nel 1966⁸⁷ – si spiegherebbe ancora grazie al Fondo Einaudi.

⁸³ «L'oggetto si è scomposto in cosa e immagine, in dato e progetto: carattere e limite di tutta l'arte moderna, specialmente visibile nel disegno industriale, è appunto di realizzare la dualità di dato e progetto. Ma il progetto cerca invano di compensare, con la propria componente utopistica, l'inerzia e la brutalità del dato» (ARGAN 1965, p. 58).

⁸⁴ MUNARI 1957c.

⁸⁵ Per un esempio di commistione tra riproduzione fotografica e disegno delle *Forchette*, si veda il catalogo della mostra tenutasi presso il Museum of Modern Art di New York nel 1966, *THE OBJECT TRANSFORMED* 1966.

⁸⁶ In effetti il testo nel catalogo *Arte programmata*, 1962, è di Umberto Eco. Per il successivo dépliant del 1964 e quindi il testo di Munari si veda il sito web <http://www.reprogrammed-art.cc/library/113/Arte-programmata-The-exhibition-in-US> <20 gennaio 2020>.

⁸⁷ MUNARI 1975, pp. 246-247.

Infatti, da una lettera precedente che Munari aveva inviato a Giulio Einaudi, datata al 24 giugno 1967, si desume come l'artista volesse distanziarsi dalla tendenza di arte cinetica e programmata svilita e commercializzata⁸⁸. Inoltre, accenna a un libro che avrebbe promesso di realizzare per l'editore ma che nei fatti sarebbe stato pubblicato da Laterza nel 1968 col titolo di *Design e comunicazione visiva*⁸⁹. Tutto ciò quindi aiuta a comprendere questa decisiva omissione all'interno di *Codice Ovvio*, che ne muta così radicalmente il senso, se confrontato con quanto Menna aveva portato avanti in un'altra pubblicazione divulgativa dedicata all'arte cinetica e programmata, edita nel 1967, e in cui aveva indicato Munari tra i continuatori di Duchamp e tra i maggiori interpreti di tale tendenza⁹⁰.

Il decennio Sessanta si apre con la ripresa dei *Teoremi*, che nella sezione precedente del volume einaudiano si interrompevano al 1945, per ravvivare la polemica munariana contro il coevo sistema dell'arte⁹¹.

Seguono pagine tratte da *Alfabetiere*, volume definito da Munari stesso come prescolastico e in *Codice Ovvio* riproposto come ristampa dall'originale del 1960, edito da Einaudi. Nell'edizione originale inoltre si invitava i genitori a insegnare ai propri figli a ritagliare le lettere dell'alfabeto con cui sarebbero iniziate le parole di volta in volta scelte, fino a formare un altro libro-abbecedario quindi in modo autonomo⁹². Rilevare la presenza in queste pagine della mano di Munari, che aveva disposto le lettere ritagliate secondo un criterio compositivo probabilmente ancora debitore della tipografia futurista e del dadaismo storico, in anni di larga diffusione della poesia concreta⁹³, può aiutare a comprendere anche l'attualizzazione delle ricerche munariane a cui sommessamente sembrerebbe mirare il volume einaudiano.

Per quanto riguarda le *Strutture continue*, realizzate dal 1961 per Bruno Danese, dalla lettera del 16 luglio 1971 (foglio 118)⁹⁴, apprendiamo che mancavano ancora delle fotografie e che queste erano state poi inviate da Munari con una lettera del 29 luglio (foglio 119). Le *Strutture continue* su «Domus», numero 388, del 1962, erano state presentate al pubblico nelle fotografie di Aldo Ballo⁹⁵; successivamente erano ritornate come sistema di commutazione modulare sulle pagine di *Arte come mestiere*⁹⁶, nella sezione *Design di ricerca*, e poi in *Design e comunicazione visiva*⁹⁷. In *Codice Ovvio*, inoltre, sono introdotte dai disegni progettuali che però sono la rielaborazione grafica della tavola realizzata nel 1968 per la Imago dp di Milano⁹⁸.

Sempre al 1961 risale la *Fontana* realizzata per il Padiglione della Montecatini e nel volume accompagnata dal progetto tecnico. Già nel 1964 ne *Il cerchio* era apparsa con il titolo di *Fontana cilindrica*⁹⁹, e in Santini (1964)¹⁰⁰ riprodotta con la stessa foto che ha come didascalia

⁸⁸ Questa lettera è stata già oggetto del mio studio in RUBINO 2017.

⁸⁹ MUNARI 2006b.

⁹⁰ «Il readymade capovolge la destinazione usuale dell'oggetto e lo rende inutile. Su queste premesse Munari costruirà più tardi le sue Macchine inutili, in cui il fervore esclusivo per la macchina, proprio dei futuristi, sembra alleggerito da una componente ludica derivante in parte dall'astratta ironia metafisica di Duchamp: tra il tutto positivo dei primi e la negazione del secondo, Munari cerca di riunire insieme l'utile e il gratuito, la regola e l'imprevisto, la necessità e la libertà» (MENNA 1967, p. 222).

⁹¹ MUNARI 2006a, pp. 61-72.

⁹² MUNARI 2019.

⁹³ Per una ricognizione sui legami tra avanguardie storiche e poesia concreta degli anni Sessanta si veda *ALFABETO IN SOGNO* 2002.

⁹⁴ Da questa lettera, inoltre, si evince il compenso proposto a Munari, voluto da Fossati e apparentemente scavalcando lo stesso editore Einaudi.

⁹⁵ MUNARI 1962a.

⁹⁶ MUNARI 1975, p. 190.

⁹⁷ MUNARI 2006b, pp. 328-329.

⁹⁸ La tavola è conservata al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma e pubblicata in *BRUNO MUNARI* 1979, p. 132, fig. 229.

⁹⁹ MUNARI 2008c, pp. 37-38.

¹⁰⁰ SANTINI 1964, p. 13.

la dicitura *Fontane programmate*. Nella lettera dell'11 dicembre 1970, Fossati la chiama *Grande fontana* e nota l'assenza tra i materiali inviati di un testo esplicativo.

Opera successiva, ancora negli scatti di Ada Ardessi, è l'orologio da tavolo intitolato *Ora X*, che risale al 1945 come prototipo ed era stato prodotto dal 1963 da Bruno Danese di Milano; pubblicato ne *Il cerchio*¹⁰¹, nel 1967 era stato esposto in mostra presso la Galleria Vismara di Milano. Nel pieghevole di questa esposizione¹⁰² vi è il medesimo testo riprodotto in *Codice Orvivo* e una fotografia degli esemplari presentati, che venne pubblicata anche nel coevo *Artista e designer*¹⁰³. Attraverso questo testo Munari canzona il sistema dell'arte, del mercato e delle gallerie, e degli artisti divi a lui contemporanei, con una critica alla mancanza di onestà intellettuale che si ritrova invece nella professione del designer, proprio attraverso gli oggetti multipli, chiamando così in causa l'oggetto di design *Ora X*¹⁰⁴.

Al multiplo come oggetto funzionale quale è l'orologio da tavolo seguono altri due esempi: il cinema sperimentale, quindi del fotogramma moltiplicato e in movimento, e il *Tetracono* del 1965. Del primo, in riferimento al laboratorio cinematografico di Monte Olimpino, le pellicole sono disposte verticalmente come già in *Almanacco Letterario Bompiani 1963*¹⁰⁵, su «Domus» numero 412 del 1964¹⁰⁶, sulla rivista «Ferrania» nel 1966¹⁰⁷ e nel catalogo della VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, svoltasi nell'estate del 1969 e con l'emblematico titolo *Al di là della pittura*, nella sezione *Il cinema di ricerca*¹⁰⁸. Del *Tetracono*, la fotografia era già stata impiegata per la copertina del catalogo della personale presso la Howard Wise Gallery di New York, tenutasi nel settembre 1966¹⁰⁹. Inoltre la scelta iconografica si ricollega al cinema sperimentale poiché il *Tetracono*, rispetto a come era già stato presentato in *Arte come mestiere*, non è ritratto in fotografia, ma l'immagine su *Codice Orvivo* è il fotogramma tratto dalla pellicola di un film che ha ripreso le diverse evoluzioni cromatiche dell'opera, o almeno tale vuole sembrare, come spiega Fossati nella nota critica.

A queste tre opere segue un testo dedicato a spiegare che cosa sono i multipli, con una impaginazione tipografica particolare, poiché la grandezza dei caratteri tende a variare, secondo una tipografia già ampiamente sperimentata in ambito futurista. D'altra parte, il testo nei contenuti sembra riecheggiare quello già proposto da Munari per il Centro Sincron di Brescia nel 1968¹¹⁰.

E al lettore viene offerta la diretta esperienza di un multiplo grazie all'effettiva presenza di un *Libro illeggibile*, datato al 1966, e che era derivato dal *Libro illeggibile*¹¹¹ realizzato per la mostra *Omaggio a Bruno Munari*, tenutasi nel maggio presso la Galleria L'Obelisco di Roma¹¹². Opera quest'ultima individuata da Fossati tra quelle da inserire nel volume, come si evince dalla lettera del 16 dicembre 1970.

Come evidenziato dall'esegesi fossatiana, ai multipli quale esempio di riproducibilità rigorosa dell'opera segue la opposta variabilità nella serie di disegni intitolata *La presenza degli antenati*. Questa aveva avuto come immediato precedente la mostra con opere su carta con sei

¹⁰¹ MUNARI 2008c, p. 57.

¹⁰² BRUNO MUNARI 1967.

¹⁰³ MUNARI 2007b, p. 73.

¹⁰⁴ Per la fortuna statunitense di *Ora X* si veda *THE OBJECT TRANSFORMED* 1966, p.n.n.

¹⁰⁵ MUNARI 1962b, pp. 34-35.

¹⁰⁶ *I COLORI DELLA LUCE* 1964.

¹⁰⁷ MUNARI 1966a, p. 23.

¹⁰⁸ *OTTAVA BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA* 1969, p.n.n.

¹⁰⁹ BRUNO MUNARI 1966.

¹¹⁰ MUNARI 1968.

¹¹¹ MUNARI 1966b.

¹¹² Una breve descrizione delle opere in mostra è data da Lorenza Trucchi che, oltre a evidenziare l'attenzione di Munari negli anni Trenta per il dadaismo e per Man Ray, riporta la riproduzione dell'opera, già citata nel presente saggio, *Fotogramma* (1932). Cfr. TRUCCHI 1966.

volti della serie, presso la Galleria Danese nell'ottobre 1970, come è riscontrabile dall'impiego dei testi tratti dal pieghevole e riprodotti in *Codice Ovvio*¹¹³.

L'apparente continuo scarto tra le diverse ricerche probabilmente da Fossati era stato risolto mantenendo richiami anche a livello dei materiali impiegati da Munari, come la carta. Le *Xerografie originali*, infatti, seguono quale esempio della riproduzione illimitata e a basso costo di un'opera su carta. Questa serie aveva avuto un grande successo dopo l'happening all'inaugurazione della succitata mostra newyorkese del 1966 e la presentazione alla Biennale di Venezia nel 1970. Da un volumetto intitolato *Xerografia* ma non pubblicato dall'ente veneziano sono tratte le riproduzioni per *Codice Ovvio*¹¹⁴. In contemporanea le xerografie furono pubblicate anche in *Artista e designer*¹¹⁵, e avevano lo scopo di diffondere uno scambio per immagini tra due diverse culture: da un lato quella umanistica e dall'altro quella scientifica. In particolare, la xerografia del motociclista, che puntualmente ritorna in *Codice Ovvio*, è introdotta anch'essa da un testo di Munari. Lo scritto, poi, che accompagnava il volumetto era stato anche riprodotto in «Le Arti», numero doppio dell'estate 1970¹¹⁶.

Nel 1968 in *Design e comunicazione visiva* era apparsa la *Flexy* che Munari aveva definito come «un oggetto a funzione estetica»¹¹⁷. Il testo è lo stesso che si trova in *Codice Ovvio* e l'opera vi è presentata con una serie di fotografie che sono simili a quelle in *Artista e designer*¹¹⁸, tra cui vi è una in particolare che ritrae lo stesso Munari nell'atto di illustrare come manipolarla. Questa fotografia nel 1968 era passata prima nel pieghevole della mostra presso Bruno Danese¹¹⁹, poi come immagine pubblicitaria sul numero 14 di «Metro» e sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1969*, a corredo dell'articolo di Lea Vergine intitolato *Le ceneri calde*¹²⁰.

Il ritrarsi con il mezzo fotografico da parte di Munari non è un fattore di novità (pur considerando che aveva sempre rifiutato il divismo di molti suoi colleghi), poiché spesso l'artista aveva impiegato la propria immagine in senso performativo, come nella copertina di *Fotocronache*, e allo stesso tempo tale pratica poteva ricollegarsi alla copertina di *Codice Ovvio*, dove vi era l'artista ritratto in primissimo piano.

Dopo la *Flexy* è la volta di un esempio di progettazione grafica che Munari aveva applicato al proprio cognome, e presentato come manifesto per la terza mostra di grafica pubblicitaria in partecipazione con Giulio Gonfalonieri e Bob Noorda, alla Arflex di Milano nell'aprile 1968¹²¹. La continuità ideativa tra la *Flexy* come oggetto e la grafica pubblicitaria come progetto, secondo quanto è sviluppato nella nota critica da Fossati, era data dall'equilibrio tra una intenzione inventiva e un metodo di comunicazione. Ciò diveniva così funzionale a risolvere un nodo centrale nell'arte degli anni Sessanta: liberare da idee stereotipate la triangolazione tra l'opera, l'autore e il fruitore¹²². Nelle opere di Munari l'opposizione tra attivo e passivo, quindi, era complementare alla definizione dell'oggetto¹²³,

¹¹³ BRUNO MUNARI 1970b.

¹¹⁴ MUNARI 1970a.

¹¹⁵ MUNARI 2007b, pp. 42-46.

¹¹⁶ NOTIZIE DELLE ARTI 1970, p. 66.

¹¹⁷ MUNARI 2006b, pp. 310-313.

¹¹⁸ MUNARI 2007b, pp. 76-77.

¹¹⁹ FLEXY 1968.

¹²⁰ VERGINE 1968, p. 165.

¹²¹ BRUNO MUNARI 1979, p. 31.

¹²² Oltre al già citato articolo di Celant, per un inquadramento generale del passaggio tra anni Sessanta e Settanta dalla concezione dell'opera d'arte come contemplazione per figure e immagini all'opera d'arte come fruizione di concetti e pratiche, si veda il recente DEL PUPPO 2013, pp. 27-42, 78-95.

¹²³ Pare opportuno ricordare che la categoria di 'oggetto', e quindi di 'arte oggetto' rispetto a quella di 'opera d'arte', nella critica d'arte italiana dalla fine degli anni Sessanta, si poteva anche rapportare alla pubblicazione nel 1967 della traduzione del saggio di Harold Rosenberg intitolato *L'oggetto ansioso*. Nel caso di Munari, invece, l'oggetto non è prelevato dal mondo reale ma è a questo indirizzato, per mezzo della progettazione. Tuttavia, nel caso di Rosenberg, il riferimento andava al ready-made di Duchamp e alla fortuna del revival dadaista e surrealista

che Fossati definiva «reale» poiché era il risultato di un processo percettivo. Allo stesso tempo, tale processo stimolava la facoltà immaginativa dell'osservatore.

Ancora Fossati all'altezza cronologica del 1967¹²⁴, quando recensì la collettiva dedicata alle ipotesi linguistiche intersoggettive, tenutasi presso la Galleria Il Punto di Torino, aveva guardato alla questione dell'oggetto che diventava la cifra caratteristica delle ricerche tendenti alle strutture geometrizzanti e programmabili. Di conseguenza anche la ragion d'essere della divisione tra creazione artistica con funzione 'inutile' e di progettazione nel disegno industriale di oggetti con funzione utile veniva a cadere. Entrambe le creazioni potevano perciò essere accomunate da una medesima estetica industriale, rivelando così nel discorso critico fossatiano un nucleo di riflessioni che il critico d'arte torinese avrebbe poi messo in opera, come si vedrà più avanti nel corso di questo saggio, per la scrittura dei due volumi contigui *L'immagine sospesa* e *Il design in Italia*.

7. Codice, azione e ambiente

Dalla lettera del 24 marzo 1971 (foglio 113) si ricava che a quella data il titolo definitivo non era ancora stato concordato, se il dirigente della redazione Einaudi, Roberto Cerati, suggeriva di usare come titolo il nome e cognome dell'artista; inoltre Fossati non sembrava prevedere alcun intervento critico di terzi, tanto meno il proprio. Sempre per quanto riguarda il titolo, solo in una lettera autografa di Munari inviata a Fossati, del luglio del 1971 (foglio 116), compare *Codice Ovvio*.

Nella nota critica Fossati spiega che il titolo *Codice Ovvio* non voleva essere una tautologia, bensì questo codice aveva una struttura che si basava sul rapporto tra metodo e invenzione; tale lettura rivelava da un lato che questo concetto era stato mutuato dal campo della semiologia¹²⁵ e dai suoi studi accademici, poiché egli laureatosi con una tesi in filologia romanza, e dall'altro rimandava alla sua diretta conoscenza dell'opera di Roland Barthes, dal quale potrebbe aver mutuato l'idea di 'binarismo' in riferimento al sistema-codice del linguaggio.

Il semiologo francese, inoltre, nel famoso saggio *Il grado zero della scrittura*, edito in Francia nel 1953 – supponendo anche una lettura in lingua da parte di Fossati – e in Italia nel

negli Stati Uniti, tra pittura d'azione e pop art. Il critico indicava «l'idea dell'opera come temporaneo nucleo di energia che dà origine a eventi psichici» (ROSENBERG 1967, p. 93), in modo non dissimile da quanto evidenziato da Fossati nel caso di Munari. Inoltre, Rosenberg aveva dedicato un capitolo al libro d'arte, all'opera d'arte come documento nelle riproduzioni fotografiche per educare un pubblico che non aveva avuto un'esperienza reale dell'opera osservata sulla carta stampata. Se il discorso di Rosenberg non si riferiva nello specifico al libro d'artista, tuttavia la sua concezione del processo artistico come un campo dell'esperienza aperto ai molti e non a un'élite sarebbe assimilabile a quella di Fossati per *Codice Ovvio*. Il critico americano puntualizza che «il libro d'arte, quindi, è un fenomeno del processo di trasformazione per cui l'arte, dall'essere, come in passato, una fonte di delizia e cultura del gusto per una élite o lo strumento di un rituale, si è convertita in un aspetto della cultura intellettuale aperto a tutti» (*ivi*, p. 205).

¹²⁴ «L'oggetto che abbiamo innanzi accoglie ed ipotizza tutto questo: sospeso tra essenza di presente (o meglio di abitudine oggi in atto) e attesa di una tale generalizzazione di sé da diventare normale modo di intendere la realtà, è il prodotto di una controllatissima ed efficiente immaginazione anonima, quella che capta, nell'insieme delle vicende che stanno dinnanzi e attorno all'uomo, certe forme e le sviluppa e attualizza» (FOSSATI 2010a).

¹²⁵ Per quanto riguarda gli studi semiologici in Italia, Umberto Eco aveva definito «il codice come il sistema che stabilisce un repertorio di simboli che si distinguono per opposizione reciproca; le loro regole di combinazione; e, eventualmente, la corrispondenza termine a termine tra ogni simbolo e un dato significato (senza che un codice debba necessariamente possedere insieme queste tre caratteristiche)» (ECO 2002, p. 28). Questa connotazione potrebbe ben adattarsi a definire l'impiego del termine 'codice' per il libro di Fossati-Munari.

1960, aveva indicato nel metodo di Flaubert l'esistenza di un «codice letterario» come «somma di esercizi relativi alla fatica della scrittura»¹²⁶.

Di Barthes, recensendo il volume *Saggi critici*, edito da Einaudi nel 1966, e presentato a Torino nello stesso anno, Fossati aveva messo in luce sia l'importanza del ruolo del critico come esegeta degli schemi che strutturavano l'opera d'arte sia, di quest'ultima, gli schemi che la costituivano e che erano «di ordine rigorosamente tecnico, cioè linguistico»¹²⁷. Tale prestito barthesiano si potrebbe ritrovare in Fossati, spingendo a una riflessione ulteriore sul ruolo della critica cosiddetta marxista e sui suoi limiti di natura spiccatamente ideologica. E l'operazione esegetica di Fossati tentava difatti di svincolarsi, rispetto alla critica d'arte italiana coeva, da idee precostituite per arrivare direttamente all'opera d'arte e da questa ripartire per decifrarne il rapporto con il reale.

Appare evidente che il voler tecnicizzare, come nella linguistica, la stessa scrittura critica era un postulato essenziale per il ruolo del Fossati critico militante che propugnava una critica della terza via distante, per restare al coevo ambito torinese, sia dalla 'guerriglia' lessicale di Celant, che si gonfiava di terminologie prese in prestito dai più svariati campi del sapere scientifico (come il comportamentismo in sociologia), sia dalla non-critica di Carla Lonzi, il cui *Autritratto* aveva duramente stroncato sulle pagine di «NAC» nel dicembre 1969¹²⁸.

L'intenzione di Munari di polemizzare con il sistema contemporaneo dell'arte attraverso la propria opera era esemplificata in *Codice Ovvio* dai due esempi di *Disturbi semantici*, che portavano con sé il problema di iscrivere queste composizioni verbali in un contesto che era quello della lingua e della pedagogia munariana. In *Design e comunicazione visiva* si ha già un'attestazione del sintagma «disturbo semantico» nel paragrafo intitolato *Forme*, riferito alla possibilità di delimitare la sfera semantica della parola «forma»¹²⁹.

Il disturbo semantico, quindi, è il risultato della combinazione tra invenzione e strutture logiche scardinate che mette in gioco l'ovvietà dei processi creativi. Questo scardinamento è ulteriormente manifesto in *Codice Ovvio*, attraverso l'azione intitolata *Far vedere l'aria* che Munari aveva eseguito a Como nel 1969 durante la manifestazione *Campo urbano*. Nel momento di massima diffusione delle ricerche cosiddette poveriste, sostenute da Celant, il più anziano tra gli artisti invitati dimostrava che il lasciar cadere dall'alto semplici ritagli rettangolari permetteva di visualizzare l'aria. Un'azione ben più ironica rispetto a quelle serie e politicamente *engagé* dei più giovani artisti ivi presenti¹³⁰. Le due pagine relative a *Far vedere l'aria* in *Codice Ovvio* sembrano un rimontaggio grafico della pagina dedicata all'azione di Munari, come era stata documentata nel catalogo di *Campo urbano*¹³¹, e infatti una medesima fotografia compare nel volume fossatiano a chiudere la sequenza fotografica dell'azione.

Il decennio Settanta si apre con l'opera *Guardiamoci negli occhi* – una serie di volti stilizzati disegnati su cartoncini colorati da sovrapporre per ottenere diverse espressioni – già stampata dall'editore Giorgio Lucini di Milano nel 1970¹³². Indicata come libro d'artista da Ralph

¹²⁶ BARTHES 1966, p. 79.

¹²⁷ FOSSATI 2010b.

¹²⁸ Nella recensione Fossati conclude: «Da qualunque parte si voglia iniziare [...] la confusione fra tensione estetica e snobismo estetizzante è il colmo; il codice delle scelte resta sempre l'io estetico unito [...] con tutte le mistificazioni dell'azione in velleità [...]. Il critico come artista è un vecchio discorso, ma oggi mi pare che una simile metamorfosi indichi sul serio il peggio [...]. Non è mutando etichetta, o fuggendo nei discorsi della tribù che ci possiamo inventare che il discorso ne guadagni di un solo millimetro» (FOSSATI 2009c). Tralasciando il giudizio di Fossati, può essere opportuno osservare che l'azione critica di Carla Lonzi non è riducibile solamente ad *Autritratto*; a tal riguardo e per un profilo storico-critico della sua attività si rimanda a IAMURRI 2017.

¹²⁹ MUNARI 2006b, p. 129.

¹³⁰ Per l'azione lariana di Munari si veda STEVANIN 2017. Per un approfondimento dell'esperienza di *Campo urbano* letta nel sistema delle esposizioni dell'epoca in Italia si veda ACOCELLA 2016, pp. 179-192.

¹³¹ CAMPO URBANO 1969.

¹³² MUNARI 1970b.

Jentsch nel 1992¹³³, l'opera riprende il senso ludico de *Gli antenati*, ma i volti sono ora sovrapponibili in modo che si possa innescare la dinamica dell'espressività umana. La sequenza riprodotta in *Codice Ovvio*, però, riguarda solo i moduli con le orbite e le bocche vuote, rendendo ancora più stringente il senso di continuità con la precedente opera.

Un ultimo aspetto affrontato da Fossati nella nota critica si riferisce al processo industriale alla cui base vi è il prototipo sperimentale. In Munari diveniva l'avvio di «investigazioni linguistiche» derivate da particolari informazioni visive, interne agli oggetti. La loro struttura, però, non giocava semplicemente sull'ambiguità percettiva, come per esempio concavo/convesso, positivo/negativo, ma sul principio di «continuità fenomenologica», ossia la rottura di gerarchie per privilegiare una molteplicità di punti di vista dell'osservatore. Di conseguenza, Fossati sottolineava che la programmazione del problema – e si badi che è l'unica occasione in cui compare il lemma «programmato», riconducibile alle opere di Munari realizzate nella prima metà degli anni Sessanta – portava la ricerca di Munari – dopo l'intermezzo del *Libro illeggibile* – alle sperimentazioni della fine degli anni Sessanta e all'*Abitacolo* del 1971 prodotto dalla ditta Robots di Milano. Da ciò derivava una continuità di ricerche che coinvolgevano la dimensione ambientale dell'osservatore, secondo le proprietà combinatorie proprie all'*Abitacolo*.

Rispetto alle pagine dedicate all'*Abitacolo* in *Codice Ovvio*, in *Artista e designer* la stessa opera compare nelle fotografie di Ada Ardessi e tra queste ve ne è una di gruppo con astanti¹³⁴ che sembra appartenere alla sequenza fotografica da cui è tratta anche quella ospitata nel volume einaudiano. Qui il testo che accompagna la riproduzione di *Abitacolo* era già apparso, con lievi varianti, su «Domus» numero 496 nel marzo 1971¹³⁵, così come anche le fotografie: e quelle in *Codice Ovvio* sembrano appartenere alla stessa sequenza. Infine, tra queste ultime, una parrebbe essere simile se non identica alla fotografia riprodotta ne *Il design in Italia* del 1972¹³⁶. Si deve ricordare che quest'ultimo saggio, pubblicato sempre da Einaudi, avrebbe segnato il culmine dell'interesse di Fossati per una ricognizione sui coevi sviluppi del disegno industriale in Italia. Come per *L'immagine sospesa* anche *Il design in Italia* è in un progetto organico che Fossati intendeva sviluppare attorno al rapporto tra ricerche di natura costruttiva e prodotto industriale. Infatti, durante l'elaborazione di *Codice Ovvio*, in una lettera del 9 aprile del 1971 (foglio 114) si parla di tale progetto parallelo, nato dall'idea di Munari e del designer Roberto Sambonet che prevedeva la pubblicazione non di una monografia sulla storia del design in Italia, ma una raccolta di ritratti-medaglioni di designer, tra cui quello dedicato allo stesso artista milanese¹³⁷.

La parte munariana del volume si chiude con tre immagini fotografiche che rimandano a una fase di riflessione teorica di Munari sul pensiero filosofico orientale che dallo zen lo aveva portato a valutare l'impatto percettivo soggiacente alla rappresentazione dello yang e yin: l'unità degli opposti come il pieno e il vuoto. È interessante notare che le fotografie impiegate rappresentino degli spazi geografici collocabili tra l'Egitto, in cui si intravede la grande piramide di Khufu, la regione sahariana e l'Iran¹³⁸, ancora nella denominazione Persia. Se non

¹³³ THE ARTIST AND THE BOOK 1992, pp. 206-207.

¹³⁴ MUNARI 2007b, pp. 102-103.

¹³⁵ MUNARI 1971.

¹³⁶ FOSSATI 1972, p.n.n., fig. 93.

¹³⁷ Nelle pagine dedicate a Munari, Fossati lega i due volumi nel seguente brano, dopo aver spiegato il senso delle macchine inutili, quando aggiunge: «E *Codice Ovvio* suona il titolo di una raccolta di Munari, dove l'ovvio è nella naturalezza, nella sorpresa della regola e del meccanismo che il codice esprime» (FOSSATI 1972, p. 86).

¹³⁸ Se non è stato possibile reperire la diretta fonte per la fotografia che ritrae l'interno della moschea di Vakil a Shiraz, si ricorda che la rivista «L'Oeil», nell'agosto del 1971, pubblicò un numero monografico dedicato all'arte persiana. Questa rivista era sicuramente conosciuta da Munari e ciò non esclude che possa essere stata per lui almeno una fonte d'ispirazione. Cfr. LA PERSE 1971.

è possibile ancora datare le immagini e ricondurle a chi le abbia scattate o pubblicate, la loro presenza ha un'isonanza con il catalogo della coeva mostra presso la Galleria San Fedele.

8. Una mostra 'ovvia'

Nel periodo compreso tra luglio e ottobre 1971, in un ultimo gruppo di missive (fogli 119-125), oltre al compenso concordato (abbastanza alto anche per l'epoca considerando l'anticipo e i proventi derivati dal diritto d'autore), si evince dalle lettere del 29 luglio e del 1° settembre un'ulteriore collaborazione a raccogliere testi critici di altri autori e dello stesso Munari per la mostra *Bruno Munari* che nell'ottobre di quell'anno si sarebbe tenuta a Milano presso la Galleria San Fedele. La copertina del catalogo perciò rivela una certa affinità con *Codice Ovvio*, considerando che vi è ritratto Munari, anche se in modi diversi. Per il catalogo della personale milanese era stata impiegata una fotografia del 1966 che comprendeva, in un gioco di riflessione, anche Ada Ardessi nel momento dello scatto, e quindi senza necessariamente presentare un ritratto di Munari risalente al 1971.

Discorso simile per la copertina di *Codice Ovvio*, dove purtroppo non si sa chi abbia scattato la fotografia¹³⁹. Dalla lettera del 16 luglio 1970 si apprende della partecipazione di Munari a realizzare la copertina ma poi non vi è più alcun accenno. A un'analisi iconografica, Munari che appare più giovane indossa uno dei suoi occhiali paraluca risalenti ai primi anni Cinquanta¹⁴⁰ e guarda con un sorriso appena accennato verso il lettore. Il modello indossato non è però quello più conosciuto e pubblicizzato nel 1955 su «Stile industria»¹⁴¹ e che comparve indossato dall'attrice italiana Monica Vitti nel film *Dramma della gelosia*, proiettato nel 1970. E proprio il successo di questo film potrebbe aver spinto verso tale scelta, considerando una contiguità di pubblico nella cosiddetta industria culturale del periodo.

Tornando al catalogo della mostra del 1971, sembrava voler essere esso stesso un'anomalia, poiché non vi sono riprodotte le opere esposte, bensì, per volontà di Munari, lettere inviategli da bambini e fotografie del pubblico alle sue mostre. Di conseguenza il catalogo diventava un'opera a sé stante, forse un diverso tentativo di progettare un libro d'artista in cui la componente storico-critica fosse comunque presente, ma non legata alle immagini delle opere munariane.

Infatti raccoglieva gli interventi critici, cronologicamente disposti, tra la fine degli anni Venti e il 1970: fra questi sia quello di Umberto Eco, *La forma del disordine* del 1961¹⁴², sia quello di Pier Carlo Santini, *Forme di Munari*, del 1964¹⁴³, che riportavano alla già accennata *querelle* sul

¹³⁹ Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, serie Ufficio tecnico, cartella 115, fasc. 515, «Tavole fuori testo – Lavorazione» - Munari – Codice Ovvio, sono conservate unicamente prove di stampa di una tavola e dei lucidi, senza indicare l'autore della fotografia riprodotta in copertina. A un'attenta osservazione si possono avanzare tre ipotesi attributive. Per la prima Munari dimostrerebbe meno di sessant'anni se lo si raffronta con una serie di scatti realizzata da Sergio Del Grande nel giugno del 1969. Inoltre, dello stesso fotografo, vi è un ritratto datato ai primi anni Settanta in cui Munari indossa un occhiale paraluca, diverso però da quello di *Codice Ovvio*. La seconda concerne l'abito di Munari, che sembra simile a quello indossato in un altro scatto di Giuseppe Pino che lo ritrae con la *Flexy* nel 1968. Queste fotografie sono consultabili sul sito web <https://www.mondadoriportfolio.com>. La terza ipotesi, a mio parere la più debole, è basata sempre sulla somiglianza di abito, e retrodaterebbe la fotografia ai primi anni Sessanta, negli scatti di Jacqueline Vodoz che ritraggono Munari in diversi momenti della mostra *Ricerche visive strutture design* del 1962, scatti conservati nell'Archivio della Fondazione Ragghianti e consultati sul sito web <https://fototeca.fondazioneragghianti.it>.

¹⁴⁰ La datazione dell'opera al 1953 è riportata in didascalia all'immagine della copertina di *Codice Ovvio*, pubblicata in BRUNO MUNARI LUIGI VERONESI 2003.

¹⁴¹ MUNARI 1955b.

¹⁴² ECO 1961.

¹⁴³ Riguardo all'articolo di Pier Carlo Santini si deve precisare che l'accenno all'arte programmata è in funzione di elogiare non tanto velatamente la mostra *Nuova tendenza 2*, svoltasi a Venezia nel 1963 e a cui Munari non prese

rapporto tra Munari e l'arte programmata. In effetti, di tale *querelle* il primo ne costituirebbe la base teorica, ponendosi come termine *ante quem*, il secondo ne spiega brevemente l'evoluzione ed è l'unico in cui se ne parli, quindi posizionabile come termine *post quem*¹⁴⁴.

Il testo critico di Fossati, invece, appare come una versione semplificata di quello accolto in *Codice Ovvio*, ma allo stesso tempo ne amplia i ragionamenti, pur mantenendo il medesimo argomentare binario. Il codice si fa ovvio, quindi, perché la sua chiave è nella «ovvietà più estrema, che è poi l'ironia [...] perché l'ovvio non è il banale»¹⁴⁵.

Fossati, quindi, precisa che vi è tramite l'ironia una contestazione del linguaggio quotidiano da cui «nasce la ricerca di mezzi semplici, di “codici ovvi”, di strutture elementari»¹⁴⁶, andando così a ribadire, come nella pubblicazione einaudiana, la relazione non contraddittoria tra artista e designer incarnata da Munari. A tal proposito, sulla dinamica relazionale tra oggetto e progetto, Fossati rivelava una delle sue fonti, Lewis Mumford¹⁴⁷ e la sua critica positivista e ottimistica alla società tecnologica¹⁴⁸, ben conosciuta anche da Munari che lo aveva citato direttamente nel dialogo inventato a introduzione di *Artista e designer*¹⁴⁹. Inoltre, il critico aretino insinuava – interpretazione rara nella critica d'arte italiana sia dell'epoca sia successiva – essere stata anche di natura «politica» l'importanza svolta dalla didattica nella ricerca artistica di Munari¹⁵⁰. Concludendo con la citazione degli scritti di Munari, *Arte come mestiere* (1966), *Design e comunicazione visiva* (1968), entrambi editi da Laterza, e, ultimo, *Codice Ovvio*, quasi a serrare un percorso ideale e circolare tra quest'ultima pubblicazione e la mostra in corso alla Galleria San Fedele¹⁵¹.

Grazie alle missive qui studiate, pertanto, si può considerare la pubblicazione di *Codice Ovvio* all'interno di un progetto curatoriale ed editoriale da Fossati articolato sul livello espositivo e pubblicitario, per inserire questo nuovo prodotto nel tessuto dell'iconografia munariana. Inviata da Giulio Einaudi a Munari, vi è un'ultima lettera del 21 ottobre 1971 (foglio 124) che in particolare rivela la speranza di immettere sul mercato questo nuovo prodotto con l'auspicio di ricevere un discreto successo. Con le entusiastiche parole di Einaudi, considerandosi unico caso in cui si impiega il 'tu' a rimarcare la stretta relazione amicale tra i due, si chiude la vicenda editoriale di *Codice Ovvio*.

Nella nota critica, poco prima delle conclusioni, Fossati ha impiegato il termine «variazione», per evidenziare una ulteriore caratteristica interna agli oggetti di Munari, come movimento di elementi serializzati che passano dallo statico al dinamico. In una società tecnologica ed estremamente dinamica, ciò permette alle opere-oggetti-ambienti di Munari, come fattori della comunicazione, di affacciarsi sull'orizzonte della fruizione collettiva. Fossati

parte, ma che vide la partecipazione diretta di Umbro Apollonio, che in quegli anni era il direttore editoriale della rivista «La Biennale di Venezia», sulla quale comparve l'articolo di Santini. Per quest'ultimo tema si veda anche RUBINO 2012.

¹⁴⁴ BRUNO MUNARI 1971, p.n.n.

¹⁴⁵ *Imi*, p.n.n.

¹⁴⁶ *Imi*, p.n.n.

¹⁴⁷ *Imi*, p.n.n.

¹⁴⁸ Sulla fortuna di Lewis Mumford in Italia, e in particolar modo nelle sue ricadute sulla riflessione critico-artistica italiana, gli studi sono lacunosi; tuttavia basti ricordare, alla data 1970, l'ampia divulgazione dei saggi MUMFORD 1961a, 1961b, 1969.

¹⁴⁹ MUNARI 2007b, pp. 18, 22.

¹⁵⁰ Considerando che Enzo Mari, dalla fine degli anni Cinquanta aveva esposto con Munari, in più occasioni, oggetti di disegno industriale, a cominciare dalla più nota mostra *Strutture e ricerche* nel 1959 presso la Galleria Danese di Milano, con testi di Max Bill e Bruno Munari, si tenga presente il testo che Fossati, sul numero 2 della rivista «L'uomo e l'arte» nel maggio 1971, dedicò agli sviluppi della ricerca di Mari, le cui opere si basano su di un «procedimento che ha la sua sede più reale nella scuola [...]» e il cui «senso maggiore» è «il suo pragmatismo, che è poi la politicità» (FOSSATI 1999).

¹⁵¹ «Infine, Codice Ovvio, Torino, Einaudi, 1971, in cui è sistematicamente raccolto il percorso delle ricerche di Bruno Munari dal 1930 ad oggi, attraverso immagini, disegni, testi, didascalie» (BRUNO MUNARI 1971, p.n.n.).

sembrerebbe non essere estraneo, nella sua lettura critica, all'estetica di Jan Mukařovský, linguista ceco pubblicato da Einaudi sempre nel 1971. Sulla sua coeva fortuna in Italia offre una testimonianza lo stesso Munari, quando lo cita a poche pagine dall'inizio di *Artista e designer*¹⁵². Mukařovský spiegava che si deve guardare all'arte «come [a] un segno composto di un simbolo sensibile, creato dall'artista; di un "significato" (= oggetto estetico), depositato nella coscienza collettiva; e di un rapporto colla cosa significata, rapporto che riguarda il contesto complessivo dei fenomeni sociali»¹⁵³.

Nelle conclusioni, inoltre, Fossati ha precisato che la sua collaborazione al libro è stata minima, asserendo che il suo testo è solo un insieme di note a margine del volume di Munari, il quale aveva avuto il controllo dell'intera redazione. Attraverso la lettura del carteggio intercorso tra Fossati e Munari, tuttavia, è emersa una storia documentaria leggermente diversa, in cui il ruolo dello studioso è risultato fondamentale per l'articolazione dei contenuti di *Codice Ovvio*.

Ritornando ai fattori che caratterizzavano il libro d'artista, l'analisi sviluppata nel presente saggio ha quindi posto in evidenza sia i fattori detti comunicazionali sia quelli intesi come documentari.

E ancora sulla base di quanto è emerso dal carteggio si può constatare che *Codice Ovvio* non sia stato un libro particolarmente difficile da costruire. Tuttavia, questa apparente facilità è frutto nato dalla commistione tra la tensione critica di Fossati e il codice munariano. L'iconografia munariana di *Codice Ovvio* è stata perciò il risultato del selezionare, da un panorama visivo che negli anni era andato diffondendosi e depositandosi nella coscienza collettiva, così come è intesa in Mukařovský, quelle immagini delle opere che erano già note al pubblico.

Munari d'altra parte non ha solo elaborato una biografia per immagini, ma ha ideato un'opera che è la summa dell'iconografia sua propria (ovviamente al 1971). Fossati, nei panni del critico militante consapevole delle responsabilità etiche del proprio mestiere, ha articolato un testo attrezzato per reagire agli scarti semantici messi in atto da Munari, con ricadute che dal discorso particolare portano a quello generale e viceversa.

Come Fossati ha evidenziato nel suo testo e considerando l'antitesi presente nel titolo, è evidente la volontà di scardinare la logica del discorso critico-artistico, attraverso una euristica dell'invenzione, che ha coinvolto sia l'autore sia il destinatario dell'opera. Ciò è avvenuto in un particolare momento della ricerca artistica italiana in cui aveva avuto fortuna la semiologia, la semiotica e lo strutturalismo: tre scienze che avevano nel lemma 'codice' il termine ombrello per definire un nuovo approccio linguistico all'analisi delle opere d'arte visuale.

Guardando allo specifico percorso storico e critico di Fossati, che si muoveva dalla storia delle avanguardie al proprio presente, *Codice Ovvio* inoltre può essere posto tra gli altri due volumi già citati: *L'immagine sospesa* e *Il design in Italia*, come se fossero un'unica opera tripartita che ha avuto il fine di narrare le vicende correlate dell'astrazione e del disegno industriale nella modernità italiana. Questa operazione critica, infine, rivela che ciò che venne offerto al pubblico di *Codice Ovvio*, tornando all'idea dell'oggetto-libro come multiplo democratico, è stato un prodotto editoriale che portasse il libro d'artista alla massa.

¹⁵² MUNARI 2007b, p. 30.

¹⁵³ MUKAŘOVSKÝ 1971, p. 159.

APPENDICE

Carte di Bruno Munari

Foglio 96

Lettera 24 giugno 1967

Carissimo Einaudi, sono qui, finalmente. [...] sto riprendendo il lavoro e sto raccogliendo il materiale per il libro che ti avevo promesso. I miei corsi a Harvard erano due: uno di elementi basilari del design e uno di Advanced Explorations in Visual Communication. È questo ultimo corso che fornirà materiale per il libro. [...] Alla prossima occasione, quando verrò a Torino, porterò intanto per farti vedere, quello che ho raccolto finora. Penso che verrà un libro molto tecnico sui nuovi mezzi di comunicazione visiva. Niente critica o polemiche estetiche, solo documentazione di una nuova strumentazione. L'arte programmata (il nome è mio) di cui Olivetti ha patrocinato e aiutato a realizzare la prima mostra nel 1962 in Italia (settantamila visitatori) ha fatto scuola dappertutto e a New York ci sono alcune gallerie che "trattano" esclusivamente questi oggetti. Naturalmente, come sempre, ci sono molti profittatori i quali approfittando dell'ignoranza del pubblico e di quella dei critici d'arte, spacciano per arte programmata degli effetti da vetrina o dei semplici fenomeni di ottica. Questo libro dovrebbe puntualizzare ciò. I nostri critici pensano sempre che noi imitiamo gli artisti stranieri e non si rendono conto che questo fatto nuovo è proprio nato in Italia. Abbiamo tutti i documenti per dimostrarlo.

Foglio 99

Torino 18 marzo 1970

Caro Munari,

ho parlato con Einaudi e con i colleghi della casa editrice del progetto di un libro sulla Sua opera, secondi gli intenti che Lei mi aveva precisato: naturalmente l'accoglienza è stata festosa e del tutto positiva. Non ci resta che definire assieme i particolari, studiando il materiale che Lei ha, così da decidere ogni cosa. Mi dica Lei in quale periodo, dopo Pasqua, può dedicarmi: un pomeriggio, nel Suo studio a Milano.

Foglio 102

Torino 25 giugno 1970

Caro Munari,

non ho più avuto notizia delle Sue decisioni circa il progetto di cui s'era discusso insieme. Non voglio affatto sollecitarLa, ma desidero ricordarLe che questo libro ci sta a cuore e ci interessa molto.

Foglio 103

Milano 3 luglio 1970

Caro Fossati,

sto raccogliendo i testi e le illustrazioni. Entro il mese le farò avere tutto.

Foglio 104

Milano 16 luglio 1970

Caro Fossati,

le mando un pacchetto di testi vari dove lei potrà scegliere secondo le sue esigenze. I testi sono di due tipi: uno descrittivo e chiarificatore di una idea o di un metodo, un altro tipo leggermente scherzoso e qualche volta ironico per presentare delle mostre che potrebbero essere altrimenti noiose, o per presentare un oggetto regalo del quale il ricevente non ne conosce l'uso, oppure per demitizzare certi aspetti dell'arte che non hanno più ragione di esistere nella nostra epoca (dico io). Oppure per informare qualcuno che non sa, su quello che dovrebbe sapere, senza offenderlo, anzi scherzandoci su come di cosa di poca importanza. Sono curioso di sapere come Lei opererà in questo materiale e mi farà molto piacere se potrò imparare qualcosa di utile per i miei prossimi testi. Quando crede che verrà fuori? a fine anno? La pregherei di fare una fotocopia dei testi che le interessano e di rimandarmi tutto il materiale (trattenendo per lei la scultura da viaggio di cui ho altre copie) poiché ho degli esemplari unici di inviti e di libri (Fotocronache, Forchette). La ringrazio molto, sono a sua disposizione per eventuale materiale illustrativo e, naturalmente, per la copertina.

Foglio 105

Torino 21 luglio 1970

Caro Munari,

grazie per il materiale che mi ha inviato. Ho fotocopiato il tutto, tranne i due manifesti che trattengo pro tempore, mentre Le restituisco il resto. Direi di approfittare di agosto per ripensare a come argomentare questi scritti, ed eventuali altri che nel frattempo Le venissero a mano. Ai primi di settembre potremo sentirci e definire assieme il libro. Così di primo acchito direi di non fare una scelta ma di trovare un certo ritmo degli scritti, accompagnandoli con illustrazioni che non siano didascalie visive, ma veri e propri "testi". Che ne pensa?

Foglio 106

Torino 23 settembre 1970

Caro Munari,

scusi se non Le ho scritto subito. Ho pregato l'amico Cerati¹⁵⁴ di incontrarLa (mi spiace che in questo momento sia impossibilitato a venire a Milano: me ne scusi) per spiegarLe il nostro punto di vista.

Foglio 107

Torino 24 novembre 1970

Caro Munari,

non creda che ci siamo dimenticati di Lei e del Suo libro, tutt'altro. Contavo su un Suo cenno, quando avesse raccolto il materiale fotografico. Ora penso che la cosa migliore sia incontrarci da Lei a Milano e vedere ogni cosa assieme. Vuole fissarmi una mattinata o un pomeriggio in cui vederci? Sarò lietissimo di venire da Lei.

¹⁵⁴ Per il ruolo di Roberto Cerati si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013, pp. 11, 18, 26, 31, 35, 41, 78-79, 85, 90, 127.

Foglio 108

Milano 27 novembre 1970

Caro Fossati,

stavo per scriverle io la stessa cosa. Possiamo vederci a Milano, da me, giovedì 10 dicembre verso le ore 15? Ho già raccolto parecchio materiale illustrativo.

Foglio 109

Telegramma 348B

Torino 9 dicembre 1970

Saro suo studio domani ore 16 cordialità – Fossati

Foglio 110

Milano 11 dicembre 1970

Caro Munari,

intanto grazie per l'incontro. Sto cercando di organizzare il materiale e di legare le varie parti: comincio a intravedere la scheletratura.

Le segnalo alcune cose:

- Non inserirebbe il “manifesto del macchinismo” che il Popper indica al 1938 e fu stampato nel 52 dal MAC?

- Tra le riproduzioni io metterei la tromba della pace 1950. È d'accordo? Lei ha una foto?

- Non inserirebbe il testo “arte programmata” del 1962?

In un certo numero di casi non c'è il testo per le illustrazioni corrispondenti (o viceversa): per es. “Prova di aritmia” 1952 (la foto è poco leggibile, quella di Art International è migliore ma non riproducibile); Grande fontana 1961; 1964: film dei titoli televisivi; Polaroid; Far vedere l'aria; Libro illeggibile 1966. A volte basterà una didascalia, a volte forse un vero testo suo. Ma gliene parlo perché Lei pensi anche a eventuali cose sue in merito già pubblicate allora e rintracciabili. Mancano foto delle Sculture di viaggio. Io aggiungerei un paio di pagine delle macchine inutili edito da Einaudi nel 42: ma se Lei ne avesse altre che allora non entrarono nel libretto, sarebbe anche meglio. Per ora non La disturbo ulteriormente. Fra non molto Le farò avere non dico un indice ma una prima traccia.

Foglio 111

Milano 16 dicembre 1970

Caro Munari,

Le giro un indice promemoria, molto tirato giù veloce: lo scopo è solo quello di vedere in progressione il materiale. Veda un poco se ha altri inserti: ma mi pare che la linea possa procedere così, abbastanza agilmente. Ho tolto alcuni oggetti (gli occhiali, gli scimmioni in materiale flessibile), non per sufficienza nei riguardi di questo tipo di lavoro, ma perché mi pare un po' macchinoso spiegare (nel senso proprio di disposizione sulla pagina) le ragioni di questi lavori, né ho l'impressione che le foto in sé si spieghino a sufficienza. Ma su questo mi rimetto al Suo parere.

Foglio 112

9 marzo 1971

Caro Munari,

so che Lei è molto desiderato qui dagli amici della casa editrice e che presto Le telefoneranno

per fissare un appuntamento di lavoro. In quell'occasione potremo parlare del libro in modo definitivo.

Foglio 113

24 marzo 1971

Caro Munari,

sono contento che ormai il libro abbia acquisito volto. Nel bailame di ieri mattina, Le ho appena accennato al fatto che vorremmo che il libro fosse interamente Suo, senza pagine altrui, interventi più o meno... critici e simili. (Cerati propone addirittura, e a me l'idea non spiace, che il volume rechi come titolo solo "Bruno Munari"). Per questo Le chiederei di mettere giù anche una nota o finale o iniziale, che dia una sorta di legame al libro con qualche particolare (se lo ritiene utile) biografico. In tal modo tutto si legherebbe in continuità attorno a una unica esperienza.

Foglio 114

9 aprile 1971

Caro Munari,

durante una mia breve visita a Milano ho avuto modo di chiacchierare con Roberto Sambonet, il quale mi ha parlato della idea, che mi ha detto essere Sua, di un libro dedicato al design italiano. Si tratterebbe, se ho ben capito, di chiedere a una serie di progettisti, scelti con molto rigore, di illustrare i procedimenti e gli sviluppi con cui sono giunti dalla idea iniziale a realizzare determinati oggetti. L'idea mi è parsa molto interessante: ne ho parlato con Einaudi, il quale è d'accordo. Si potrebbe quindi parlarne ancora tra di noi in modo da definire un piano, e chiarirci ulteriormente le idee per poi passare alla realizzazione concreta. Quando ci incontreremo per il Suo libro, potremo parlare anche di questo: intanto mi premeva dirLe il nostro interesse.

Foglio 115

10 maggio 1971

Caro Munari,

temo che la mia lettera precedente non Le sia pervenuta e gliene allego quindi fotocopia. Abbiamo programmato il libro per l'immediata ripresa dopo le ferie, il che vuol dire che occorrerebbe chiudere il tutto al più presto. Sia così cortese da dirmi se conta di venire a Torino tra non molto (so che Einaudi La vuole qui per decidere alcune collane) o se preferisce che ci incontriamo a Milano. Gradisca un cordiale saluto Paolo Fossati Inviata fotocopia lettera del 24 3 1971.

Foglio 116

Milano 13 luglio 1971

Caro Fossati,

le mando sei ultimi pezzi per il CODICE OVVIO. Il collage "Ricostruzione tecnica di un oggetto immaginario" va riprodotto in nero. Se permette, vorrei farle omaggio di questo collage, per la sua collaborazione al mio libro.

Foglio 117

Torino 14 luglio 1971

Caro Munari,

ho ricevuto e passato il materiale grazie. E grazie in modo speciale per l'idea di regalarmi il collage, molto bello e che ho molto gradito.

Foglio 118

Torino 16 luglio 1971

Caro Munari,

ieri con Molina¹⁵⁵ abbiamo messo in ordine in modo abbastanza definitivo il menabò del Suo libro: altro piccolo passo avanti. Noto che mancano quattro fotografie degli Antenati e una di Strutture continue. Mi viene anche in mente che non abbiamo mai parlato di contratto finora. Approfizzo dell'assenza dell'Editore per fare di testa mia e alzare le modeste percentuali della collana. Speriamo che quando firmerà il contratto, il nostro non se la prenda. La proposta è la seguente: anticipo di 250.000 lire da pagare al momento della pubblicazione del volume, a valere sulle seguenti percentuali: 6% per le prime 1500 copie; 8% fino a 5000; 10% oltre. Spero che Lei ne sia soddisfatto.

Foglio 119

29 luglio 1971

Caro Fossati,

le mando le fotografie degli antenati e delle strutture continue. E questo è tutto il materiale per il libro. La ringrazio per la proposta di contratto che accetto volentieri. Le mando anche il materiale per il catalogo dei testi critici (tutto quello che ho trovato). Penso che si potrebbe "illustrare" questo catalogo con la riproduzione di lettere scritte a me da bambini, o altre lettere curiose per contenuto o per grafia; in più fotografie di pubblico alle mie mostre. Lei potrebbe intanto vedere che cosa c'è di utilizzabile in questo materiale.

Foglio 120

1° settembre 1971

Caro Munari,

grazie per il materiale inviato, e che ho ricevuto solo ora al mio ritorno dalle ferie. In ordine Codice Ovvio: è abbastanza a buon punto, ho inserito le foto delle strutture continue. Ho qualche dubbio per i tre testi televisivi che lascerei da parte. Perché non utilizzarli su Libri Nuovi, il nostro giornale che Lei conosce, come annuncio del libro? Ad ogni modo, nel rivedere assieme il materiale del libro, se Lei trovasse che sono necessari, non è un problema inserirli.

Mostra alla S. Fedele: ho preparato il materiale, sono d'accordo per le illustrazioni. Sarà facile organizzare il tutto nel nostro incontro a Milano.

Foglio 122

8 settembre 1971

Gentile Professore,

Le inviamo in allegato il contratto relativo alla pubblicazione della Sua opera Codice Ovvio.

¹⁵⁵ Per il ruolo di Oreste Molina si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013, pp. 11, 16, 31, 50, 55, 62-63, 85, 138.

Voglia cortesemente restituirci la copia, firmata per accettazione nei due punti indicati.

Foglio 123

14 ottobre 1971

Caro Munari,

Le restituisco il materiale che è servito al libro e che l'ufficio tecnico mi ha consegnato oggi. La ringrazio anche a nome di Ponchiroli¹⁵⁶ per la mattinata dedicata ai libri per ragazzi: siamo entusiasti del Suo interesse per questa collana, che certamente si realizzerà nel migliore dei modi.

Foglio 124

21 ottobre 1971

Caro Munari,

ho saputo da Ponchiroli e Fossati, del vostro incontro milanese e desidero ringraziarti per l'interesse e la passione con cui hai avviato la direzione della collana per i ragazzi.

Come ricorderai, ti avevo fatto una proposta economica, appunto come direttore della collana; dimmi se sei d'accordo, in modo da prepararti un piccolo contratto.

Il tuo libro mi pare venuto molto bene, e, da quanto so dalle prime reazioni alla distribuzione appena cominciata, è stato accolto con estremo interesse. Ne sono veramente lieto.

Giulio Einaudi

Foglio 125

25 ottobre 1971

Gentile Professore,

le inviamo in allegato l'assegno circolare numero 66/223327 del Monte dei paschi di Siena di L. 250.000 quale anticipo sul Suo volume *Codice Ovvio*.

Carte di Paolo Fossati

[Segue il progetto editoriale che è conservato nelle carte di Fossati sempre appartenenti al fondo Einaudi].

Foglio 17-18/19-20 [copia con marginali autografi]:

Proposta per un volume sul design italiano contemporaneo a cura di P. Fossati (in sede redazionale) e R. Sambonet (come designer). L'idea nasce da una discussione tra Munari Sambonet e il sottoscritto, e dalla assoluta assenza di una qualsiasi pubblicazione in merito. Si tratta di scegliere con estremo rigore otto o dieci autori, chiedere a ciascuno un oggetto, particolarmente significativo, per le ragioni più diverse, per l'autore; chiedere i disegni dall'idea iniziale alla resa finale; un testo di spiegazione per ognuno, in cui siano chiariti i criteri, le intenzioni e le difficoltà via via intervenute e che hanno ostacolato o semplificato la realizzazione del progetto. Qualora i vari autori non vogliano scrivere, si ricorre al magnetofono e all'intervista. Il tutto preceduto da una prefazione, da affidare a chi si vedrà utilizzabile al momento in cui il materiale sia raccolto. Intenzione: una disamina dall'interno

¹⁵⁶ Per il ruolo di Daniele Ponchiroli si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013, pp. 11, 14, 16, 21, 134.

del lavoro dei più significativi designers contemporanei, utile come panorama critico, come introduzione a chi voglia farsi un'idea non commerciale e non banale dei problemi. Mole: sulle 200 pagine (10-13 per ognuno degli invitati più introduzione e eventuali documenti). Curatore: Sambonet è uno dei designers nostri più intelligenti e preparati, si offre come aiuto per la ricerca del materiale per l'allestimento del volume. Personalmente, e in contatto con lui e Munari, ne seguirei l'allestimento, la indicazione di metodo con cui scegliere, interrogare e preparare il taglio da dare. Primo, e che un poco muterà, indice dei designers:

Nizzoli

Albini

Ridolfi

Castiglioni

Munari

Sambonet

Sottsass

Zanuso

Mari

Accanto a costoro si potrebbero collocare pagine, o progetti, di Persico, Rogers e altri la cui importanza teorica è stata fondamentale.

BIBLIOGRAFIA

ACOCELLA 2016

A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi della sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano-Macerata 2016.

ALFABETO IN SOGNO 2002

Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta, catalogo della mostra, a cura di C. Parmeggiani, Milano 2002.

ARGAN 1963

G.C. ARGAN, *Forma e formazione*, «Il Messaggero», 10 settembre 1963, p. 3

ARGAN 1965

G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Milano 1965.

ARTE IN ITALIA 1967

Arte in Italia 1915-1935, catalogo della mostra, a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1967.

BARANELLI-CIAFALONI 2013

L. BARANELLI, F. CIAFALONI, *Una stanza all'Einaudi*, a cura di A. Saibene, Macerata 2013.

BARTHES 1966

R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Milano 1966 (edizione originale: *Le degré zéro de l'écriture*, Parigi 1953).

BRUNO MUNARI 1966

Bruno Munari, pieghevole della mostra, New York 1966.

BRUNO MUNARI 1967

Bruno Munari. Opere in serie dal 1958 ad oggi, pieghevole della mostra, Milano 1967.

BRUNO MUNARI 1970a

Bruno Munari. Negativi-positivi 1951-1970, pieghevole della mostra, Milano 1970.

BRUNO MUNARI 1970b

Bruno Munari. Presenza degli antenati, pieghevole della mostra, Milano 1970.

BRUNO MUNARI 1971

Bruno Munari, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, Milano 1971.

BRUNO MUNARI 1979

Bruno Munari, a cura di A.C. Quintavalle, introduzione di G.C. Argan, Milano 1979.

BRUNO MUNARI 2017

Bruno Munari. The Lightness of Art, a cura di P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti, Oxford 2017.

BRUNO MUNARI LUIGI VERONESI 2003

Bruno Munari Luigi Veronesi. Tra fantasia e metodo, catalogo della mostra, a cura di O. Berlanda, C. Cirritelli, Milano 2003.

CAMPO URBANO 1969

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CELANT 1971

G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1970*, «DATA», 1, 1971, pp. 35-49.

CELANT 2011

G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1972*, New York 2011 (edizione originale: *Book as Artwork 1960/1972*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Londra 1972).

CRISPOLTI 1969

E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969.

DE MATTEIS–MAFFEI 1998

L. DE MATTEIS, G. MAFFEI, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Torino 1998.

DEL PUPPO 2013

A. DEL PUPPO, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino 2013.

DORFLES 1976

G. DORFLES, *Arte oggettuale e strutture primarie in Italia*, in G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976, pp. 134-135 (edizione originale in «L'Oeil», 3, 1968).

ECO 1961

U. ECO, *La forma del disordine*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Milano 1961, pp. 175-188.

ECO 2002

U. ECO, *La struttura assente*, Milano 2002 (edizione originale: Milano 1968).

FLEXY 1968

Flexy, pieghevole della mostra, Milano 1968.

FOSSATI 1969a

P. FOSSATI, *Giulio Paolini. Ciò che non ha limiti e che per la natura non ammette limitazioni di sorta. 1968, 50 copie firmate e numerate*, «Quindici», 19, 1969, p. 6.

FOSSATI 1969b

P. FOSSATI, *1930/1940. I tempi e gli uomini dell'astrattismo italiano*, «Arti figurative», 22-23-24, 1969, pp. 62-71.

FOSSATI 1971

P. FOSSATI, *L'immagine sospesa. Pittura e sculture astratte in Italia 1934-1940*, Torino 1971.

FOSSATI 1972

P. FOSSATI, *Il design in Italia 1945-1972*, Torino 1972.

FOSSATI 1980

P. FOSSATI, *Il movimento arte concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Torino 1980.

FOSSATI 1999

P. FOSSATI, *Enzo Mari*, in *Enzo Mari, il lavoro al centro*, a cura di A. d'Avossa, F. Picchi, Milano 1999, p. 152.

FOSSATI 2009a

P. FOSSATI, *La grafica della casa editrice Einaudi*, in *PAOLO FOSSATI 2009*, pp. 84-101.

FOSSATI 2009b

P. FOSSATI, *Qualche ipotesi di lavoro per Veronesi*, in *PAOLO FOSSATI 2009*, p. 234.

FOSSATI 2009c

P. FOSSATI, *Carla Lonzi, Autoritratto, Ed. De Donato*, in *PAOLO FOSSATI 2009*, p. 53.

FOSSATI 2010a

P. FOSSATI, *Ipotesi strutturali*, in *FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010*, p. 325.

FOSSATI 2010b

P. FOSSATI, *Roland Barthes alla Stampatori*, in *FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010*, p. 129.

FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010

P. FOSSATI, *Officina torinese. Scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-70*, a cura di G. CONTESSI, M. PANZERI, Torino 2010.

IAMURRI 2017

L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata 2017.

I COLORI DELLA LUCE 1964

I colori della luce, «Domus», 412, 1964, pp. 47-48.

KEPES 2008

G. KEPES, *Il linguaggio della visione*, prefazioni di S. Giedion, S.I. Hayakawa, Bari 2008 (edizione originale: *Il linguaggio della visione*, Bari 1971).

KLIMA 1998

S.W. KLIMA, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, New York 1998.

LACORAZZA 1953

V. LACORAZZA, *Le scoperte di Munari*, «Civiltà delle macchine», 2, 1953, pp. 29-31.

LA PERSE 1971

La Perse. Vingt-cinq siècles d'art, d'architecture et de civilisation, «L'Oeil», 199-200, 1971.

LUCIO FONTANA 1970

Lucio Fontana. Concetti spaziali, a cura di P. Fossati, Torino 1970.

MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1980

Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944, a cura di L. Caruso, I-V, Firenze 1980.

MENNA 1966

F. MENNA, *Munari o la coincidenza degli opposti*, «La botte e il violino», 3, 1966, pp. 10-18.

MENNA 1967

F. MENNA, *Arte cinetica e visuale*, «L'arte moderna», 114, 1967, pp. 206, 221-222.

MOHOLY-NAGY 1938

L. MOHOLY-NAGY, *The New Vision. Fundamentals of design painting sculpture and architecture*, New York 1938.

MOHOLY-NAGY/S. MOHOLY-NAGY 1969

L. MOHOLY-NAGY, *Experiment in Totality*, a cura di S. MOHOLY-NAGY, Cambridge-Londra 1969 (edizione originale: New York 1950).

MONTI 1967

R. MONTI, *Arte in Italia*, «Critica d'Arte», 91-92, 1967, pp. 3-166.

MOSTRA DI MUNARI 1948

Mostra di Munari, catalogo della mostra, con uno scritto di D. Buzzati, Milano 1948.

MUKAŘOVSKÝ 1971

J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino 1971 (edizione originale: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praga 1936).

MUMFORD 1961a

L. MUMFORD, *Arte e tecnica*, Milano 1961 (edizione originale: *Art and Technics*, New York 1952).

MUMFORD 1961b

L. MUMFORD, *Tecnica e cultura*, Milano 1961 (edizione originale: *Technics and Civilization*, New York 1934).

MUMFORD 1969

L. MUMFORD, *Il mito della macchina*, Milano 1969 (edizione originale: *The Myth of the Machine*, New York 1967).

MUNARI 1937

B. MUNARI, *Che cosa sono le macchine inutili e perché*, «La Lettura», 7, 1937, pp. 660-665.

MUNARI 1952

B. MUNARI, *I negativi positivi*, «Domus», 273, 1952, pp. 45-47, 68.

MUNARI 1953

Munari. Macchina-Arte n. 1, «Arte concreta», 11, 1953.

MUNARI 1954

B. MUNARI, *Le proiezioni dirette*, «Domus», 291, 1954, pp. 46-47.

MUNARI 1955a

B. MUNARI, *Le Fontane*, «Civiltà delle macchine», 4, 1955, p. 79.

MUNARI 1955b

B. MUNARI, *Un paraluce a 5 lire*, «Stile industria», 5, 1955, p. 41.

MUNARI 1957a

B. MUNARI, *Composizione a luce polarizzata*, «Domus», 334, 1957, copertina.

MUNARI 1957b

B. MUNARI, *Due ricostruzioni di oggetti immaginari*, «Domus», 326, 1957, tavv. fuori testo.

MUNARI 1957c

B. MUNARI, *Le forchette parlanti*, «Domus», 332, 1957, p. 37.

MUNARI 1960

B. MUNARI, *Alla scoperta del quadrato*, «Domus», 368, 1960, pp. 41-44.

MUNARI 1962a

B. MUNARI, *Le strutture continue*, «Domus», 388, 1962, p. 55.

MUNARI 1962b

B. MUNARI, *La progettazione grafica*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1963*, Milano 1962, pp. 21-52.

MUNARI 1966a

B. MUNARI, *Le possibilità espressive formali e cromatiche sperimentate nella stampa delle pellicole cinematografiche*, «Ferrania», 2, 1966, pp. 22-23.

MUNARI 1966b

B. MUNARI, *Libro illeggibile 1966*, Roma 1966.

MUNARI 1968

B. MUNARI, *Centro operativo Sincron Brescia*, manifesto-catalogo della mostra, Brescia 1968.

MUNARI 1970a

B. MUNARI, *Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*, s.l. 1970.

MUNARI 1970b

B. MUNARI, *Guardiamoci negli occhi*, Milano 1970.

MUNARI 1971

B. MUNARI, *Che cos'è un abitacolo*, «Domus», 496, 1971, pp. 33-34.

MUNARI 1975

B. MUNARI, *Arte come mestiere*, Roma-Bari 1975 (edizione originale: Roma-Bari 1966).

MUNARI 2006a

B. MUNARI, *Teoremi sull'arte*, Mantova 2006 (edizione originale: Milano 1961).

MUNARI 2006b

B. MUNARI, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Roma-Bari 2006 (edizione originale: Roma-Bari 1968).

MUNARI 2007a

B. MUNARI, *Good design*, Mantova 2007 (edizione originale: Milano 1963).

MUNARI 2007b

B. MUNARI, *Artista e designer*, Roma-Bari 2007 (edizione originale: Roma-Bari 1971).

MUNARI 2008a

B. MUNARI, *Fotocronache. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Mantova 2008 (edizione originale: Milano 1944).

MUNARI 2008b

B. MUNARI, *Il quadrato*, Mantova 2008 (edizione originale: Milano 1960).

MUNARI 2008c

B. MUNARI, *Il cerchio*, Mantova 2008 (edizione originale: Milano 1964).

MUNARI 2019

B. MUNARI, *Alfabetiere. Facciamo assieme un libro da leggere*, Mantova 2019 (edizione originale: Torino 1960).

MUNARI/FOSSATI 1971

B. MUNARI, *Codice Orvio*, a cura di P. FOSSATI, Torino 1971.

MUNARI/REINFURT–BERTOLOTTI-BAILEY ET ALII 2019

B. MUNARI, *Obvious Code*, a cura di D. REINFURT, F. BERTOLOTTI-BAILEY ET ALII, Amsterdam 2019 (edizione originale: MUNARI/FOSSATI 1971).

NOTIZIE DELLE ARTI 1970

Notizie delle arti, «Le Arti», 7-8, 1970, p. 66.

OMAGGIO A RUBE GOLDBERG 1969

Omaggio a Rube Goldberg, in *Almanacco Letterario Bompiani 1970*, a cura di M. Ravoni, Milano 1969, pp. 110-116.

OTTAVA BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA 1969

Ottava Biennale d'Arte Contemporanea 1969. Al di là della pittura. Cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore, catalogo della mostra, a cura di G. Dorfles, L. Marucci, F. Menna, Firenze 1969.

PAOLO FOSSATI 2009

Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Milano 2009.

PAREYSON 1960

L. PAREYSON, *Eстетica. Teoria della formatività*, Bologna 1960 (edizione originale: Bologna 1954).

PELIZZARI 2017

M.A. PELIZZARI, *The Charade of Bruno Munari's Photo-reportage (1944)*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 133-191.

POPPER 1970

F. POPPER, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Torino 1970 (edizione originale: *Origins and Development of Kinetic Art*, New York 1968).

RAGGHIANI 1962a

C.L. RAGGHIANI, *Munari e la «fantasia esatta»*, «Comunità», 100, 1962, pp. 92-103.

RAGGHIANI 1962b

C.L. RAGGHIANI, *Fantasia esatta*, «seleArte», 58, 1962, pp. 71-73.

RICOSTRUZIONE TEORICA DI UN ARTISTA 1996

Ricostruzione teorica di un artista. Bruno Munari nelle collezioni Vodoz-Danese, catalogo della mostra, a cura di B. Danese, M. Ferreri et alii, Parigi-Milano 1996.

ROSENBERG 1967

H. ROSENBERG, *L'oggetto ansioso*, Milano 1967 (edizione originale: *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*, New York 1964).

RUBINO 2012

G. RUBINO, *Una meccanica a orologeria. Arte Programmata e Nuove Tendenze tra Venezia e Zagabria*, in *Programmare l'arte Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo et alii, Milano 2012, pp. 29-38.

RUBINO 2017

G. RUBINO, *Bruno Munari versus Programmed Art: A Contradictory Situation, 1961-1967*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 89-111.

RUBINO 2018

G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»*, «Studi di Memofonte», 20, 2018, pp. 197-267.

RUSSO 2014

V. RUSSO, *Einaudi Letteratura in Paolo Fossati*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 262-284.

SANTINI 1964

P.C. SANTINI, *Forme di Munari*, «La Biennale di Venezia», 55, 1964, pp. 10-17.

SCHNAPP 2015

J. SCHNAPP, *Il teatrino della pagina*, in *Munari politecnico. "Fare dell'arte con qualunque mezzo"*, giornata di studi (Milano 3 giugno 2014), a cura di M. Sammicheli, G. Rubino, Busto Arsizio 2015, pp. 31-40.

STEVANIN 2017

F. STEVANIN, *Aria*, in *Bruno Munari. Aria, terra*, catalogo della mostra, a cura di G. Bartorelli, Mantova 2017, pp. 93-99.

TAVOLA ROTONDA SU BRUNO MUNARI 1971

Tavola rotonda su Bruno Munari. Tre opinioni di Boriani, Olivieri e Tadini, «NAC», 12, 1971, pp. 7-10.

THE ARTIST AND THE BOOK 1992

The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy, catalogo della mostra, a cura di R. Jentsch, Torino 1992.

THE NON-OBJECTIVE WORLD 1971

The Non-Objective World 1924-1939/La Peinture Non-Objective 1924-1939/Il Mondo della Non-Oggettività 1924-1939, catalogo della mostra, a cura di E. Neumann, Milano 1971.

THE OBJECT TRANSFORMED 1966

The Object Transformed, catalogo della mostra, New York 1966.

TRUCCHI 1966

L. TRUCCHI, *Munari all'Obelisco*, «Momento-sera», 26 maggio 1966 (consultabile online: <http://www.munart.org/doc/bruno-munari-l-trucchi-1966.pdf>)

UN FILM GRANDI FIRME 1938

Un film grandi firme: surrealismo, «Le grandi firme», 368, 1938, p. 7.

VERGINE 1968

L. VERGINE, *Le ceneri calde*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1969*, Milano 1968, pp. 163-188.

WHITE 2012

T. WHITE, *From Democratic Multiple to Artist Publishing*, «Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America», 31, 1, 2012, pp. 45-56.

ABSTRACT

Il presente contributo ripercorre il processo redazionale che portò nel 1971 alla stampa del volume di Bruno Munari intitolato *Codice Ovvio*. Pubblicato nella collana Einaudi Letteratura, diretta da Paolo Fossati, la particolarità di *Codice Ovvio* si evince dall'articolazione delle immagini e dei documenti che raccoglie. Il carteggio intercorso tra Munari e Fossati, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, permette di rilevare uno specifico *modus operandi* in tale innovativa operazione editoriale.

Nella prima parte le riproduzioni delle opere e i testi che le accompagnano si dispongono secondo un arco temporale che va dal 1933 al 1971, in cui nel mezzo vi è il *Libro illeggibile* del 1966, mentre nella seconda parte si trova la nota critica di Fossati. Le due parti conferiscono al volume un carattere eterogeneo poiché vengono riuniti insieme un livello concettuale (storico, teorico e documentario) con un livello visuale e tattile, grazie alle immagini e al *Libro illeggibile*.

Codice ovvio apparve nel periodo in cui aveva fortuna critica e di mercato il cosiddetto libro d'artista. Realizzato in stretta collaborazione tra Munari e Fossati, questo volume è un atlante iconografico dell'opera dell'artista milanese e allo stesso tempo supera l'elitarismo del libro d'artista per diventare un prodotto culturale di massa.

This contribution traces the editorial process that led in 1971 to the printing of Bruno Munari's volume entitled *Codice Ovvio*. Published in the Einaudi Letteratura series, directed by Paolo Fossati, the peculiarity of *Codice Ovvio* is evident through the articulation of the images and documents it collects. The correspondence between Munari and Fossati, preserved in the Turin State Archives, allows us to identify a specific *modus operandi* in this innovative publishing operation.

In the first part, the reproductions of artworks and related texts running along a time ranging from 1933 to 1971, in which in the middle we find the 1966 *Libro illeggibile*, while in the second one there is a critical note by Fossati. The two parts give the volume a heterogeneous quality since they are brought together a conceptual level (historical, theoretical and documentary) with a visual and tactile one, thanks to the images and the 1966 *Libro illeggibile*.

Codice ovvio appeared in a period where the so-called artist's book had critical and market success. Produced in close collaboration between Munari and Fossati, this volume is an iconographic atlas of the Milanese artist's artwork and at the same time overcomes the elitism of the artist's book to become a mass cultural product.

**SANTARCANGELO 1980, FESTIVAL DEL TEATRO IN PIAZZA.
NUOVI METODI DI INDAGINE SUI RAPPORTI TRA FOTOGRAFIA E TEATRO
E UNO SGUARDO NELL'ARCHIVIO CARLA CERATI**

Il Festival del Teatro in piazza di Santarcangelo di Romagna, edizione 1980, costituisce un terreno fertile per interrogarsi sui complessi rapporti tra fotografia e teatro in merito a numerose prospettive di indagine. Il punto di partenza di questo saggio è la ricostruzione di una vicenda inedita legata a un'équipe di fotografi invitati, quell'anno, a fotografare la rassegna e a un piccolo catalogo pubblicato in seguito a quell'esperienza. Questa circostanza, che dimostra un interesse vivo da parte del Festival nei confronti della documentazione fotografica dei momenti che lo costituiscono, si rivela importante per individuare alcuni aspetti originali degli studi sulla fotografia di scena – comunque ancora piuttosto lacunosi – ma anche per proporre una tipologia di approccio alle fonti fotografiche sul teatro che tenga conto della loro rilevanza fattuale nel contesto di un'altra fonte, quella archivistica. In tal senso, un primo sguardo nell'archivio di una fotografa del gruppo, Carla Cerati, consente di mettere in luce l'importante ruolo che questo tipo di 'dispositivo' – così come definito da Tiziana Serena¹ – assume nei processi di scelta e selezione dei materiali che in esso sono conservati. In secondo luogo, tale vicenda induce a considerare i nessi tra fotografia e teatro anche da un punto di vista propriamente teorico, in un'indagine che si presenta *a priori* ontologicamente articolata poiché legata a due pratiche dai funzionamenti molto diversi: l'una, dalla natura meccanica, è produttrice di immagini ferme e infinitamente duplicabili; l'altra, che si definisce dal e nel movimento, si fonda sul principio di rappresentazione unica². Comprendere la natura di questo rapporto, al di là della profonda ma alquanto apparente inconciliabilità concettuale tra i due elementi che lo costituiscono, vuol dire altresì soffermarsi sulle modalità in cui la fotografia può farsi partecipe e promotrice, attraverso il proprio linguaggio, degli eventi teatrali di cui è diretta testimone. Nel caso di Santarcangelo, poi, il contesto del teatro di piazza, dalle caratteristiche precipue e differenti rispetto a quelle del teatro che definiamo tradizionale – in cui il luogo della performance e lo spazio riservato al pubblico sono, in genere, marcatamente separati –, suggerisce riflessioni interessanti sui rapporti diversificati che possono instaurarsi tra fotografia e fatto teatrale³. Alla luce di tali considerazioni, il saggio, che organizza e circoscrive la propria disamina intorno a un evento peculiare, non si propone di esaurire tutti gli argomenti legati al complesso tema fotografia-teatro ma intende distribuirne alcuni sul tavolo di lavoro, proponendone una prima analisi al fine di suggerire ulteriori riflessioni su una questione che necessita ancora di essere ampiamente discussa.

Il 25 giugno 1980 si apre a Santarcangelo di Romagna la decima edizione del Festival Internazionale del Teatro in Piazza, oggi considerato uno dei più importanti appuntamenti europei nell'ambito delle arti performative contemporanee. L'evento, che nasceva nel 1971 con l'intento di riscattare il paese dal ruolo di subordine che aveva assunto nei confronti delle maggiori orbite turistiche della riviera romagnola, era stato fortemente voluto dal sindaco di Santarcangelo, Romeo Donati, e da Pietro Patino, avvocato dedito alla scrittura e alla regia teatrale e primo direttore artistico della manifestazione fino al 1977. Il progetto di Patino, che aderiva ai riverberi culturali e sociali degli ancora recenti fermenti sessantottini, proponeva un

¹ SERENA 2010, p. 104.

² Per una prima panoramica sui rapporti fra *medium* fotografico ed evento teatrale si vedano MEYER-PLANTUREUX 1992; KOPELOW 1994; *FOTOGRAFIA E TEATRALITÀ* 2008; ANDERSON 2015.

³ Qui nella definizione del regista e teorico del teatro statunitense Richard Schechner, che lo considera come «un insieme di rapporti interagenti» all'interno del quale «fanno parte il pubblico, gli attori, il testo (perlomeno nella maggior parte dei casi), lo stimolo sensoriale, l'ambiente architettonico (o la mancanza di tale ambiente), le attrezzature per la realizzazione dello spettacolo, i tecnici e il personale di teatro» (SCHECHNER 1968, p. 23).

teatro popolare, anticonsumistico e per la gente, che si costituisse grazie alla presenza di compagnie qualificate provenienti da varie parti del mondo; un evento artistico ma anche sociale, che potesse sfidare il monopolio di un ormai stanco teatro tradizionale trasformando il centro storico del borgo in uno spazio scenico all'aperto⁴.

Se, in realtà, il Festival di Patino si era concretizzato in un appuntamento teatrale estivo con poche novità⁵ assumendo principalmente caratteri folkloristico-popolari – seppur con qualche rapsodica incursione avanguardistica⁶ –, è nella trilogia di Roberto Bacci, già direttore artistico del Piccolo Teatro di Pontedera e curatore del Festival di Santarcangelo dal 1978 al 1980, che i connotati della rassegna cambiano radicalmente⁷. Dopo *La città dentro il teatro* (1978)⁸ e *I villaggi del teatro* (1979) – in cui il vivo interesse verso quello che, nel 1976, Eugenio Barba aveva definito “Terzo teatro”⁹ si attestava nel coinvolgimento di gruppi come il Teatro Tascabile di Bergamo, il Teatro di Ventura, il Teatro Potlach –, *Il lavoro dei teatri* (questo il titolo pensato per l'appuntamento decennale) si presenta come la terza fase di un progetto di rinnovamento che ha l'esigenza di ridiscutere e ricostituire il ruolo del professionista all'interno del teatro di strada, definendo per prima cosa il Festival come un «momento di aggregazione di operatori teatrali»¹⁰. Con ferma opposizione a una bacchanale idea di «teatro-festa», più incline al consumo e «seppellito da grandi folle di spettatori»¹¹, verso il quale il Festival di Santarcangelo rischiava di avviarsi, Bacci auspica la costituzione di un evento con una propria – marcata – identità, privo di approcci casuali e in grado «di mettere in atto le diverse fasi di lavoro dei vari teatri: dallo scambio con altri gruppi, alla pedagogia interna, dal rapporto con una piccola comunità allo spettacolo vero e proprio»¹². Un Festival, dunque, che potesse entrare in relazione con il pubblico, in vistoso aumento¹³, ma che, al medesimo tempo, non negasse ai propri operatori uno spazio di autonomia e di scelta.

L'inclinazione della direzione artistica verso un rinnovamento dall'alto indice contenutistico emerge chiaramente dalla scissione del programma de *Il lavoro dei teatri* in due momenti distinti e dalle finalità specifiche. Nella prima fase (25 giugno-1° luglio), dal titolo *Tra identità e consumo*, destinata agli operatori e svoltasi in sette comuni del comprensorio riminese¹⁴, le compagnie hanno la possibilità di gestire autonomamente, come sottolinea lo stesso Bacci, «incontri, scambi, pedagogia e spettacoli», per «svilupparsi, come singoli organismi o attraverso il confronto con altri gruppi»¹⁵. Nella seconda (2-6 luglio), denominata *La cultura dello spettacolo*

⁴ LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO 1979. Per una panoramica più esaustiva sulla nascita e la storia del Festival si veda anche GIANNINI 1993.

⁵ Così da un'intervista a Romeo Donati (SALA 1980).

⁶ Mi riferisco, ad esempio, alla partecipazione di Carlo Cecchi e del Granteatro (edizione 1971), di Carlo Quartucci e della Compagnia Camion (1974) e del Collettivo La Comune di Dario Fo e Franca Rame (1976). Per un approfondimento sul teatro d'avanguardia italiano tra gli anni Sessanta e Settanta si veda QUADRI 1977.

⁷ Secondo quanto racconta lo stesso Bacci, l'invito a dirigere il Festival di Santarcangelo nasceva dalla partecipazione del gruppo di Pontedera, su iniziativa di Piero Patino, all'edizione del 1977 (SALA 1980).

⁸ Per un approfondimento su questa edizione del Festival e sulle novità introdotte da Bacci si veda ZAMPETTI 2007.

⁹ BARBA 1976.

¹⁰ SALA 1980.

¹¹ X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa, nota di Roberto Bacci. Per il programma del Festival si veda anche X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROb, (consultabile on-line: <https://www.santarcangelofestival.com/categorie/1980/> <12 giugno 2020>).

¹² X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROb.

¹³ Dal 1978 al 1980 si passa, infatti, da ventimila a centoventimila presenze (si veda RAMINA 1980).

¹⁴ Gli spazi riservati agli operatori, come biblioteche, scuole, palestre ma anche luoghi all'aperto sono dislocati nei comuni di Santarcangelo, Coriano, Verrucchio, Rimini, Mondaino, San Giovanni in Marignano e Torriana (si veda L. N. 1980).

¹⁵ X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa, nota di Roberto Bacci. E ancora Bacci: «Abbiamo voluto fornire una possibilità di incontro, di lavoro, tra gruppi che non hanno quasi mai occasione di farlo e che, pure, hanno un grosso interesse a confrontarsi scambiando idee ed esperienze. In genere questo non si può fare perché

e dedicata esclusivamente agli spettatori, si articola un programma stabilito e pianificato di «spettacoli – laboratori – dibattiti – mostre». Tra i circa trenta gruppi presenti all'edizione del 1980 – che prevede per la prima volta, a causa della grande affluenza di pubblico, un decentramento degli spettacoli anche nei vicini centri di Verrucchio e Coriano¹⁶ – si esibiscono gli italiani Teatro di Pontedera, Teatro Nucleo e Magazzini Criminali (Il Carrozzone) ma anche il gruppo polacco Akademia Ruchu e gli statunitensi Teatro Campesino di Luis Valdez, Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina e Bread and Puppet Theatre di Peter Schumann, anime pulsanti del nuovo teatro di ricerca che si era affermato negli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta¹⁷.

1. *Fotografia e Teatro in piazza: un'équipe fotografica a Santarcangelo*

Il programma di Santarcangelo 1980, insieme al calendario degli appuntamenti, comunica ai suoi lettori un'altra informazione in calce: durante lo svolgersi della rassegna «opererà un'équipe fotografica composta da: Uliano Lucas, Gian Butturini, Luciano D'Alessandro, Maurizio Buscarino che produrrà un lavoro di documentazione fotografica sulla edizione 1980 del Festival in accordo con l'Archivio Laboratorio dell'Immagine del Comune di Rimini»¹⁸. L'attenzione del Festival nei riguardi della fotografia, e in particolare della fotografia di teatro, si chiarisce a partire dal ricco calendario di *Mostre sull'arte dell'attore* che si dispiega al pubblico in tre appuntamenti diversificati: *Schede di attore* a cura di Antonio Attisani¹⁹, *L'attore nella rivoluzione d'ottobre* a cura di Giorgio Kraiski e la personale *Attore* del fotografo bergamasco Maurizio Buscarino, che propone una serie di fotografie dedicate all'attore nel teatro contemporaneo, raccolte in un catalogo presentato nel corso della rassegna²⁰. Rispetto agli anni precedenti, in cui l'allestimento delle mostre, seppur previsto, non seguiva sempre un tema specifico (vi erano state anche mostre di pittura o di fotografia sociale), il Festival del 1980 presenta una proposta omogenea e coerente di mostre sulla fotografia di scena e si allinea così, ponendo l'attore al centro delle esposizioni, alle finalità perseguite dal programma di quell'edizione. Un interesse organico da parte del Festival nei confronti della fotografia nasceva, comunque, già a partire dal 1978, anno in cui Bacci assumeva la direzione artistica della rassegna e in cui Santarcangelo avviava con lo stesso Buscarino un vivace sodalizio che si sarebbe protratto in maniera costante fino al 1984²¹. Già

devi rispondere immediatamente al pubblico senza poter lavorare in prospettiva [...]. E anche questo che intendiamo quando diciamo di voler privilegiare gli operatori teatrali ai quali, troppo di frequente, viene affidato il compito di animatori sociali, al di là delle possibilità, che sono tantissime e diverse, di fare teatro che ognuno ha» (RAMINA 1980).

¹⁶ PRIMICERI 1980.

¹⁷ Per un indispensabile approfondimento sul teatro di ricerca internazionale si vedano almeno DE MARINIS 2000 e PERRELLI 2011. Per completezza, qui di seguito i partecipanti a Santarcangelo 1980: Il teatro magico dell'isola di Bali, Boleslav Polivka Divadlo, Piccolo Teatro di Pontedera, Living Theatre, Cardiff Laboratory, Studiotre, Teatro Onze, Akademia Ruchu, Yves Lebreton, Bread and Puppet, Tartana, Saltkompagniet, Bustric, Teatro dell'Arco, Mike Westbrook Brass Band, Arcoiris, Teatro del Sole, Teatro Nucleo, Collettivo Animazione Orvieto, Farid Chopel, Teatro degli Stracci, Collettivo Ruota Libera, Teatro Imprevisto, Teatro Daggide, Teatro Valdoea, Teatro Instabile di Varese, Teatro Campesino, Magazzini Criminali.

¹⁸ X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa.

¹⁹ Le fotografie sono dedicate a tre fasi diverse della vita dell'attore, ovvero il provino, i momenti privati e l'esibizione sulla scena (L. N. 1980). Antonio Attisani sarà il direttore artistico del Festival nel 1981.

²⁰ BUSCARINO 1980.

²¹ Maurizio Buscarino in conversazione con chi scrive (23 aprile 2019). Il rapporto fra Buscarino e Roberto Bacci, inoltre, si era già stretto nell'ambiente del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che si occupa a Santarcangelo della curatela della mostra *Attore*.

nel 1979, infatti, le sue fotografie, insieme a quelle di Silvia Lelli Masotti, venivano pubblicate a corredo del volume *La città dentro il teatro*, dedicato all'ottava edizione della rassegna²².

Se questa serie di informazioni convalida la presenza di Buscarino come fotografo del Festival, è necessario, d'altro canto, fare maggiore chiarezza sull'identità del gruppo all'interno del quale egli si è trovato a operare, partendo dal riconoscere l'incompletezza dell'affermazione diffusa dal programma della manifestazione. Tra i nomi dei fotografi che appartengono all'équipe, infatti, sono assenti quelli di Mario Dondero, di Maurizio Bizzicari e di Carla Cerati, unica donna della compagine. A comunicarlo, per iniziare, è un articolo, uscito pochi giorni dopo l'inizio del Festival, che, pur ricadendo talvolta in errori onomastici (riferendosi a tali «Carlo Dondero» e «Antonio Buscarino»), dichiara che tutti i fotografi sopra citati – tranne l'assente Luciano D'Alessandro – avrebbero realizzato una documentazione della rassegna²³. A confermarlo sarebbe una serie di circa 70 stampe fotografiche in bianco e nero di soggetti vari e di formato 18x24 cm circa, conservate presso l'Archivio Santarcangelo dei Teatri, che recano sul verso, almeno nella maggioranza dei casi, un timbro adesivo dell'Archivio Laboratorio dell'Immagine di Rimini con i nomi di Lucas, Butturini, Cerati, Dondero, Buscarino e Bizzicari²⁴; e, ancora, il frontespizio di una brochure che annuncia l'inaugurazione di una mostra dal titolo *Santarcangelo '80. Un intervento dell'Archivio-Laboratorio dell'Immagine nel IX Festival Internazionale del teatro in piazza*, tenutasi presso la Galleria dell'Immagine di Palazzo Gambalunga a Rimini tra il 28 marzo e il 3 maggio 1981²⁵. A prescindere dall'errore legato all'edizione del Festival – che nel 1980 è la X e non la IX – la brochure comprova la configurazione della squadra di lavoro, accertando altresì il rapporto di collaborazione con l'Archivio Laboratorio che, con il supporto dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Rimini, aderente al consorzio organizzativo²⁶, si era evidentemente occupato di promuovere l'attività di documentazione fotografica del Festival.

Il piccolo catalogo realizzato in occasione della mostra²⁷, a cura di due dei sei fotografi del gruppo, Gian Butturini e Uliano Lucas, e con una breve introduzione del giornalista Edgardo Pellegrini, aggiunge dei particolari interessanti a questa vicenda e conferma un legame inedito tra il Festival di Santarcangelo e la documentazione fotografica dei suoi eventi. Il testo di Pellegrini, per cominciare, mette in evidenza alcuni aspetti niente affatto marginali relativi al lavoro dell'équipe in rispondenza alle esigenze del Festival, sottolineando altresì le motivazioni legate alla selezione dei fotografi. Con l'obiettivo di dare maggior respiro a una rassegna ancora non del tutto strutturata dal punto di vista della documentazione (su giornali e riviste specializzate), la scelta dell'Archivio Laboratorio di Rimini, effettivo promotore dell'iniziativa, ricade sull'invitare uno staff di professionisti costituito, come scrive Pellegrini, da «fotoreporter che conoscono il teatro, che hanno lavorato sul teatro ma che non sono soprattutto specialisti del teatro. Fotoreporter di sensibilità e storia diversa ma che sono uniti da un impegno comune, raccontare come vive la gente oggi»²⁸.

Pellegrini, poi, chiarisce anche gli aspetti organizzativi e le dinamiche a essi connesse. Così, dopo una prima riunione da farsi ogni mattina, i fotografi avrebbero scelto in quale luogo andare e quali compagnie e attori fotografare; e la sera, a un'ora stabilita, consegnare i rullini della giornata. «Il progetto è: consegna, sviluppo, provini, rapida scelta, stampa e

²² *LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO* 1979.

²³ L. N. 1980.

²⁴ *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO*oc. Le fotografie di questa serie presentano sul verso il codice comune di inventariazione «FST», seguito da un numero identificativo per ogni gruppo di soggetti. In ogni caso, il timbro non permette di identificare, senza ulteriori strumenti a disposizione, gli autori delle singole fotografie.

²⁵ *SANTARCANGELO '80*. A partire dal 1979, la Galleria dell'Immagine di Rimini è particolarmente attiva nella promozione di mostre sulla fotografia.

²⁶ PRIMICERI 1980.

²⁷ *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981.

²⁸ *Ivi*, introduzione di Edgardo Pellegrini, p.n.n.

immissione immediata nel grande circuito dei media» riassume l'autore, ma aggiunge: «Naturalmente non succede. Non esistono in Italia una tradizione e un'organizzazione di questo tipo [...]. L'eccezionale documentazione però c'è»²⁹. Anche Carla Cerati, da parte sua, racconterà alcuni anni dopo la sua esperienza a Santarcangelo: «poiché il Festival si svolgeva in diversi posti contemporaneamente, ci dividevamo di giorno in giorno il lavoro secondo le preferenze e l'interesse per un'azione piuttosto che un'altra, in piena libertà». E nell'introduzione a un fotolibro di Butturini, con memoria entusiasta ma con qualche dimenticanza, ricorderà che

Nel 1980 [Butturini] mi coinvolse, assieme a Buscarino, Dondero e Lucas nell'operazione "Santarcangelo: Teatro e Fotografia". Un'esperienza importante: ciascun fotografo ebbe la possibilità di scegliere gli spettacoli e i gruppi che più lo interessavano, grazie anche alle capacità del Comune di Rimini, partecipando così a costruire un bell'affresco della manifestazione. Ho solo un rimpianto: che da quella grande quantità di ottimo materiale non sia nato un libro, una mostra, un video, come sarebbe stato logico aspettarsi³⁰.

Se la priorità dell'Archivio Laboratorio dell'Immagine, e dunque del Festival, è quella di assicurarsi una buona documentazione degli spettacoli invitando uno staff di professionisti, è interessante, d'altro canto, rilevare come il criterio principalmente adottato per il coinvolgimento dei fotografi sia la loro esperienza nell'ambito del fotoreportage e non in quello della fotografia di teatro. Escludendo il caso di Buscarino, che aveva iniziato a dedicarsi pienamente alla scena a partire dal 1973, dopo aver visto uno spettacolo dell'Odin Teatret nel locale in cui provava il Teatro Tascabile di Bergamo³¹, gli altri fotografi dell'équipe si erano infatti distinti, sino ad allora, principalmente per il loro indefesso lavoro di fotoreporter, riservando agli eventi *on stage*, nella maggior parte dei casi, una fetta meno ampia del loro mestiere³².

A partire da questi presupposti, l'introduzione di Pellegrini consente di costruire una cornice teorica fondamentale per considerare la complessità dei rapporti che intercorrono e si intessono tra fotografia e teatro, sciogliendo la questione della relazione tra fotografia di reportage e fotografia di scena, a cui il giornalista fa cenno, anzitutto in termini filosofici. In primo luogo, se si presuppone che il referente della fotografia sia, come sottolinea Roland Barthes, «il reale preso alla lettera»³³ e che essa sia in grado di ri-presentare, attraverso quello che Philippe Dubois definisce un «prelievo nel mondo»³⁴, la porzione di un evento – sociale o performativo – nella maniera più 'veritiera' (seppur su una superficie piana), il fotoreportage e la fotografia di scena opererebbero in modo del tutto simile. La dissomiglianza, piuttosto, pare svilupparsi anzitutto intorno al concetto di rappresentazione. «L'umanità si attarda, non rigenerata, nella grotta di Platone, continuando a dilettersi, per abitudine secolare, di mere immagini della verità», scrive Susan Sontag nell'incipit di un testo fondamentale per gli studi sulla storia della fotografia³⁵. Partendo da questo assunto, se la fotografia – e dunque la fotografia di reportage – si presenta, di per sé, come la meccanica riproduzione di

²⁹ *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, introduzione di Edgardo Pellegrini, p.n.n. Dal canto suo, Maurizio Buscarino, in conversazione con chi scrive (23 aprile 2019), ricorda una situazione più che altro confusa e casuale, all'interno della quale si era trovato a operare solo per pochi giorni, dato che la sua permanenza a Santarcangelo era stata più lunga rispetto a quella dei colleghi.

³⁰ CERATI 1995, pp. 5-6.

³¹ Si rimanda in particolare al testo di Maurizio Buscarino, *Il mio viaggio*, in BUSCARINO 1999, p. 9.

³² Sull'impegno di questi fotografi nell'ambito del teatro, con l'eccezione di Carla Cerati di cui si parlerà nello specifico, segnalo qui alcune delle fotografie di Mario Dondero pubblicate su *MARIO DONDERO* 2014, per esempio alle pp. 170-171, 173, 198, 221-222.

³³ BARTHES 2001, pp. 6-7.

³⁴ DUBOIS 1996, p. 166.

³⁵ SONTAG 2004, p. 3.

un'immagine platonica, la fotografia di teatro si propone invece come la reiterazione analogica di un'immagine dell'immagine platonica, ovvero come la restituzione iconografica e oggettuale di una realtà rappresentata. La fotografia di scena, secondo questa definizione, si costituisce dunque a partire da un ulteriore livello di rappresentazione. In secondo luogo, e sempre in termini generici, ritengo che la questione possa riguardare anche un particolare aspetto del linguaggio fotografico: da un lato, in relazione all'imprescindibile legame tra la fotografia di teatro e il già citato fatto teatrale; dall'altro, in merito alla definizione della fotografia di reportage in rapporto a quello che intendo individuare come una sorta di stato di necessità. Se il fatto teatrale si pone, in termini teorici e operativi, come un 'filtro' che mitiga, condiziona e determina, in maniera più o meno evidente, il punto di vista e le scelte del fotografo (che decide cosa e come fotografare anche in relazione a tali parametri), la necessità priva l'atto fotografico di un'intenzionalità *a priori* conferendogli invece lo statuto di irripetibile e istantanea urgenza testimoniale.

In rapporto al teatro di strada, che rappresenta una vera e propria estensione teorica dello spazio sociale³⁶ – dunque del luogo riservato alla quotidianità civica – l'interazione tra fotografia di scena e fotoreportage si evidenzia, poi, con intensità maggiore. Il piccolo catalogo *S. Santarcangelo '80* è costituito da 29 fotografie del Festival (più quelle della copertina e del retrocopertina), 5 all'incirca per ogni fotografo. Se i soggetti appaiono dei più vari, le didascalie non ce ne palesano l'identità e restituiscono all'osservatore un repertorio di immagini spiazzanti. In un contesto in cui il fatto teatrale acquisisce dei connotati ben specifici – dato che lo spazio scenico e quello del pubblico, talvolta partecipante attivo della performance, non sono quasi mai delimitati o separati – le fotografie mostrano ambienti poco codificabili, mettendo in crisi il concetto di ruolo attore-spettatore e il rapporto stesso tra realtà e finzione (Fig. 1). Anziché costruire quello che Cerati definisce un bell'«affresco della manifestazione», le fotografie sembrano piuttosto svelare monadisticamente, più che all'interno di un regime sequenziale, alcuni dettagli inediti dell'evento, conferendo talvolta a essi una carica di aleggiante mistero. Allo stesso tempo, esse inducono a riflettere teoricamente sulla natura stessa della fotografia di scena che, almeno in questo caso, «seem to resist the influence of prior knowledge, of circumstance, of context, and sometimes [is] interjected out of context, into a situation; such complex effects of photography are apparent when it confronts theatre's capacity to make things viewable»³⁷. La fotografia, dunque, per ragioni ontologiche, potrebbe non essere mai del tutto in grado di replicare l'evento teatrale nella sua complessità e continuità, restituendone in ogni caso una versione frammentata frutto di un'operazione selettiva.

Tranne che in pochi casi, come quello della fotografia che mostra il celebre volto di Julian Beck del Living Theatre, per identificare i soggetti presenti sulle pagine del catalogo sono necessarie ulteriori coordinate di riferimento. In tal modo, ad esempio, tra le fotografie più riconoscibili di Buscarino, principalmente ritratti «scavati con la luce dal buio»³⁸ che emergono da un fondo densamente scuro proprio di molti dei lavori del fotografo bergamasco, è possibile rintracciare quella di un personaggio del Teatro magico balinese a partire dalla pubblicazione di una fotografia dello stesso autore e di uguale soggetto, provvista di didascalia, a corredo di un articolo sul Festival³⁹. Il soggetto di una delle fotografie di Maurizio Bizzaccari è identificabile, invece, osservando la serie conservata presso l'Archivio Santarcangelo dei Teatri, che comprende una piccola sequenza di immagini molto simili dal titolo *Verrucchio 1980. Performance ideata ed eseguita in collaborazione tra il Teatro del Sole, il Teatro degli*

³⁶ SALVAGNINI 1981, p. 18. Per un approfondimento sul teatro di strada si vedano anche *PROMEMORIA DEL TEATRO DI STRADA* 1989 e *STRATTA* 2008.

³⁷ ANDERSON 2015, p. 18.

³⁸ VALTORTA 1999, p. 21.

³⁹ *DA STASERA STRADE E PLAZZE* 1980.

*Stracci e il Gruppone*⁴⁰. Tra le quattro fotografie di Uliano Lucas – dedicate principalmente al tema della musica – potrebbe poi essercene una della Mike Westbrook Brass Band, facendo riferimento a un'altra fotografia dell'*ensemble*, presente a Santarcangelo anche nel 1978, pubblicata all'interno del già citato volume *La città dentro il teatro*⁴¹.

2. Il lavoro dei teatri: il Festival di Santarcangelo nell'archivio Carla Cerati

La fotografia di Julian Beck presente all'interno del catalogo *S. Arcangelo '80* è firmata da Carla Cerati (1926-2016), unica donna del gruppo e fotografa di indiscussa caratura all'interno dello scenario italiano della seconda metà del Novecento⁴². Approdata alla fotografia nel contesto milanese dei primissimi anni Sessanta, Cerati si era distinta per una zelante attività di fotoreporter ma anche per la natura eterogenea e diversificata dei suoi progetti: nel ventennio Sessanta-Settanta, aveva seguito gli eventi cardine legati ai fermenti politici della sua città, ritratto il gotha degli intellettuali che si radunavano alla libreria Einaudi di Milano e gli esponenti della cultura spagnola di sinistra; nel 1969 aveva pubblicato, insieme a Gianni Berengo Gardin, le fotografie per *Morire di classe*⁴³, un'indagine sui manicomi italiani promossa e diretta dai coniugi Franco Basaglia e Franca Ongaro, mentre nel 1974 l'editore Pizzi dava alle stampe il piccolo fotolibro *Mondo Cocktail*⁴⁴, un pittoresco affresco dei frequentatori dei cocktail party milanesi; nel 1978, ancora, Cerati pubblicava le sue fotografie di nudo nel fotolibro *Forma di donna*⁴⁵, frutto di un lungo progetto sulla rappresentazione del corpo femminile iniziata alcuni anni prima.

Benché non sia ancora del tutto emerso dalla bibliografia contemporanea a lei dedicata, l'attività trentennale di Cerati è stata attraversata, inoltre, da un costante e vivo interesse nei confronti del teatro e della scena, con cui la fotografa ha iniziato a interagire sin dall'inizio della sua carriera. Sul teatro, Cerati ha lasciato nel proprio archivio centinaia di stampe di dimensioni varie ma anche 10 album di negativi e rispettivi provini a contatto all'interno dei quali si dispiega la sua lunga storia come fotografa di scena, dai primi spettacoli della Compagnia dei Quattro di Franco Enriquez ripresi al Teatro Manzoni di Milano (1961-1962), alle performance europee del Living Theatre (1967-1968), alle prove fiorentine di *Wielopole Wielopole* di Tadeusz Kantor (1980), solo per fare alcuni esempi.

Gli album di negativi e provini sul teatro, ricchi di annotazioni che si presentano come le tracce visibili del lavoro che la fotografa ha compiuto a più riprese sul proprio archivio⁴⁶, rappresentano uno strumento prezioso per indagare ed esaminare questa parte importante

⁴⁰ X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROc, FST 122.

⁴¹ LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO 1979, p. 84. Il volume include anche la fotografia di una maschera del Teatro balinese (p. 163), evidentemente di Maurizio Buscarino, molto simile a quella pubblicata nel catalogo del 1981.

⁴² Sull'archivio Carla Cerati chi scrive ha condotto un'importante ricerca in relazione a un progetto dal titolo *Uno studio sulle fotografie del Living Theatre di Carla Cerati*, vincitore della borsa di studio annuale sulla cultura fotografica contemporanea DGAAP/SISF 2018-2019. A tal proposito, un ringraziamento particolare va al Civico Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, che nel febbraio 2018 ha acquisito in comodato d'uso gran parte dell'archivio Cerati, e al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma, che possiede un fondo della fotografa di 1133 opere (tra stampe, diapositive e volumi a stampa). Sebbene, inoltre, la bibliografia contemporanea su Cerati risulti ancora piuttosto lacunosa, per un primo inquadramento del suo lavoro si consiglia almeno la lettura di CARLA CERATI 2007b; MUSSINI 2007; CARLA CERATI 2007a; MORELLO 2010, pp. 510-523; OLTRE LA SOGLIA 2012; MIODINI 2019. Per una ricostruzione degli esordi di Carla Cerati fotografa mi permetto, altresì, di rimandare a SORRENTINO 2019.

⁴³ MORIRE DI CLASSE 1969.

⁴⁴ CERATI 1974.

⁴⁵ CERATI 1978.

⁴⁶ Sugli archivi fotografici come spazi fisici ma anche come luoghi dalla natura concettuale da interrogare in prospettiva critica, si veda SERENA 2010.

dell'opera fotografica di Cerati – a oggi del tutto inedita – e, allo stesso tempo, per proporre un nuovo approccio allo studio della fotografia di teatro. Dei 10 album, che costituiscono un fondo – tra negativi e provini – di circa 12.000 immagini, due sono interamente dedicati alla decima edizione del Festival di Santarcangelo: organizzati per soggetti e spettacoli, chiaramente esplicitati nell'indice dattiloscritto affisso sul retrocopertina di ciascun album, essi sono titolati e seguono una numerazione a sé rispetto agli altri, ordinati invece sequenzialmente dal n. 1 al n. 8. L'album «S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1» contiene fotogrammi dell'intero Festival mentre quello «S. Arcangelo 1980 2 - Living e macchine volanti e riproduz. Antigone '83» comprende esclusivamente materiale sul Living Theatre. In totale, i due album includono, tra negativi e provini a contatto, più di 4.000 fotogrammi⁴⁷.

Per iniziare, l'indice del primo album di negativi e provini mi è stato utile per individuare alcune delle fotografie di Cerati che sono state incluse all'interno del catalogo collettivo *S. Arcangelo '80*, oltre che per identificare un preciso metodo adottato dalla fotografa per la scelta e la selezione delle fotografie da destinare alla pubblicazione. In tal senso l'album, in una stratificazione di immagini e annotazioni testuali, si propone come una fonte da sottoporre a capillare interrogazione.

La prima fotografia firmata da Cerati, di taglio verticale, che mostra due bambini ai piedi di un enorme fantoccio dalle sembianze femminili su un piccolo carrello a ruote (Fig. 2, fotografia a sinistra), è rintracciabile nell'album all'interno di una sequenza di fotogrammi che nell'indice vengono identificati con il titolo «TOSCA Pupazzi animati»⁴⁸. Si tratta, se poniamo a confronto i fogli di provini e gli appunti che Cerati trascrive sui loro versi, delle fotografie dei grandi personaggi antropomorfi utilizzati per lo spettacolo che Roberto Bacci mette in scena a Santarcangelo (nelle sere del 4 e 5 luglio) con il Piccolo Teatro di Pontedera. In un articolo coevo si legge di «un esperimento: la Tosca di Puccini con attori alti 4 metri, finti, s'intende. Dietro le quinte suona la banda di Viareggio e ci sono i cantanti lirici»⁴⁹. E, ancora, su un'altra testata, si parla della

trovata, in bilico tra dissacrazione e sregolatezza, di proporre un'incantevole versione “da strada” della Tosca di Giacomo Puccini, eseguita dalla banda di Viareggio e dove le sciagure un po' demodè di Mario Cavaradossi e di Floria Tosca verranno bonariamente ridimensionate da giganteschi pupazzi di cartapesta nella cui “pancia” veri cantanti d'opera canteranno le conosciutissime strofe dell'opera⁵⁰.

Come emerge dallo studio dei fogli di provini a contatto, Cerati dedica ai pupazzi animati di Bacci ampio spazio, corrispondente a circa 3 rullini di pellicola da 36 pose⁵¹: li riprende isolati o ne inquadra alcuni dettagli, ne individua il funzionamento tramite il carrello ma li fotografa anche mentre interagiscono con la presenza umana, imponendosi a essa nella loro artigianale statura ciclopica. Alcuni provini, poi, compreso quello relativo all'immagine del catalogo in esame, si differenziano dagli altri per la presenza di un bollino bianco posto su un angolo, un contrassegno che Cerati adoperava frequentemente all'interno dei suoi album e che distingue i fotogrammi sui quali è applicato come gli esiti di un'attenta operazione selettiva⁵².

⁴⁷ All'interno dell'album «S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1», Cerati inserisce, inoltre, alcuni ritratti dei colleghi dell'équipe oltre che del fotografo Roberto Masotti, anch'egli evidentemente a Santarcangelo per la documentazione del Festival.

⁴⁸ CERATI 1980a, indice.

⁴⁹ L. N. 1980.

⁵⁰ GHISELLINI 1980a. Una fotografia dei personaggi della *Tosca*, che non pare però essere di Cerati, verrà pubblicata anche nell'annuario «Il Patalogo», curato da Franco Quadri, insieme a quella di una performance del gruppo fiorentino Magazzini Criminali (*IL PATALOGO TRE* 1981, p. 99).

⁵¹ CERATI 1980a, fogli di provini a contatto nn. 8, 9, 10.

⁵² Nella sequenza di fotogrammi sui pupazzi della *Tosca*, Cerati applica in tutto 16 bollini.

Pur non avendo elementi sufficienti per confermarlo, posso ipotizzare che Cerati abbia lavorato su questi fogli proprio in relazione al progetto *S. Arcangelo '80*, anche se tale supposizione potrebbe essere parzialmente invalidata dalla presenza del bollino solo su tre dei cinque provini corrispondenti alle fotografie scelte per il catalogo (una delle quali successivamente pubblicata, oltretutto, anche all'interno del fotolibro *Scena e fuori scena* edito nel 1991⁵³). Se nella fase di ripresa, inoltre, la fotografa pare interessata anche alla restituzione dei particolari (come quelli delle mani) delle imponenti figure mobili, per la scelta finale privilegia, invece, un'immagine del pupazzo a figura intera, probabilmente – ipotizzo ancora – per creare un rimando iconografico con la fotografia alla quale è accoppiata all'interno del volume, in cui ritorna, anche se in un contesto diverso, la figura del pupazzo (Fig. 2, fotografia a destra).

Il procedimento adottato per la lavorazione degli album, per esempio tramite l'utilizzo dei bollini bianchi, induce a riflettere brevemente su una questione teorica legata, più in generale, alla definizione di fotografia come atto di scelta. Se, citando nuovamente Dubois, l'immagine fotografica può essere considerata come l'esito unico e singolare⁵⁴ di un'operazione di taglio all'interno di una continuità spazio-temporale, i negativi e i rispettivi provini rendono tangibile il procedimento a un livello immediatamente successivo, mostrando l'atto fotografico come una sequenza di scelte che si susseguono in un determinato intervallo di tempo (e di porzione di spazio) ma sulla stessa superficie piana. In tal modo, se da una parte essi rivelano le intenzioni del fotografo in rapporto a ciò che egli ha inteso riprendere e in quali momenti, dall'altra si presentano, a loro volta, come materiali dai quali partire per un nuovo iter selettivo, da attuare, ad esempio, prima della successiva fase di stampa.

Tornando a *S. Arcangelo '80*, la seconda fotografia pubblicata da Cerati mostra anch'essa, quasi al centro della scena, una figura femminile simile a un fantoccio, con una grande maschera sul volto e un ampio fazzoletto in testa: un personaggio altrettanto curioso come quello della prima fotografia – anche se, in questo caso, dalle sembianze umane – che incede nello spazio dell'immagine alla presenza di un ristrettissimo pubblico, anch'esso al femminile, che ne delimita visivamente l'avanzamento. Il riferimento iconografico comune alle due immagini accoppiate, ovvero la figura del pupazzo, è evidente se identifichiamo il soggetto della seconda fotografia con uno degli attori del gruppo teatrale statunitense Bread and Puppet, che arriva per la prima volta a Santarcangelo proprio in occasione della decima edizione del Festival⁵⁵.

Fondata negli Stati Uniti dall'artista Peter Schumann, la formazione, tra le più importanti del teatro d'avanguardia americano degli anni Sessanta (insieme al Living Theatre e a gruppi come l'Open Theatre di Joseph Chaikin e il Performance Group di Richard Schechner) ma anche del nuovo teatro di ricerca internazionale (con Jerzy Grotowski e il suo Teatro-Laboratorio, Peter Brook e l'Odin Teatret di Eugenio Barba), si presenta sin dall'inizio con una missione politica ma, allo stesso tempo, dai caratteri riflessivi e poetici. Il nome della compagnia rimanda, poi, a due degli aspetti fondamentali che ne caratterizzano l'attività: da un lato, l'importanza di rendere il teatro essenzialmente semplice e universale come il pane (*bread*); dall'altro, l'utilizzo di burattini (*puppets*) costruiti con materiali poveri e immersi all'interno di una cultura folklorica e quotidiana, che possano attirare e coinvolgere un pubblico quanto più vasto⁵⁶. L'utilizzo delle maschere, poi, ribadisce con concretezza la possibilità di un teatro

⁵³ Mi riferisco, in particolare, alla quarta fotografia pubblicata da Cerati nel catalogo, che mostra un momento della performance del gruppo polacco Akademia Ruchu dal titolo *Operazione pulmino*.

⁵⁴ DUBOIS 1996, p. 149.

⁵⁵ A confermare che si tratta del Bread and Puppet Theatre è la nota di Cerati sul verso del foglio di provini che include il fotogramma relativo all'immagine in questione (CERATI 1980a, foglio di provini n. 23, v.).

⁵⁶ DE MARINIS 2000, pp. 141-150.

come «*tableau animato*»⁵⁷ e, allo stesso tempo, consente di conferire ai personaggi campiture espressive prive di sfumature psicologiche o naturalistiche, come per indicare che «senza l'intervento diretto dell'attore come uomo [...] il teatro rappresenta e non impersona»⁵⁸.

Una fotografia molto simile a quella presente nel catalogo *S. Arcangelo '80* verrà pubblicata da Cerati, dieci anni dopo, all'interno del fotolibro *Scena e fuori scena* (Fig. 3, fotografia a destra), che comprende numerose immagini del Festival (15 delle 80 totali). All'interno del volume, che si propone come il risultato di un processo di ricerca e selezione, da parte dell'autrice, di materiali del proprio archivio provenienti da serie e progetti differenti (fotografie di teatro ma anche ritratti, fotografie di mostre, di manifestazioni politiche, di fatti cronaca milanese e altro ancora), le immagini vengono messe in relazione tramite un montaggio giocato su riferimenti formali e iconografici che fanno emergere i rapporti complessi e illusori, ai quali ho già fatto cenno parlando del teatro di strada, fra scena e quotidianità, realtà e finzione⁵⁹. In *Scena e fuori scena*, la fotografia in questione viene accoppiata a un'altra (Fig. 3, fotografia a sinistra) che mostra una componente del Bread and Puppet seduta su un palcoscenico in legno, su uno sfondo occupato da un'enorme maschera e due grandi mani di cartapesta poggiate su una quinta. Se nella prima fotografia si assiste a una dissezione concettuale fra l'immagine dell'attore-persona (la donna sulla sedia) e quella del personaggio che rappresenta (a cui la maschera simbolicamente si riferisce), nella seconda, invece, questi due elementi coincidono e si unificano in una figura dall'aspetto misterioso e dal ruolo impenetrabile, riconoscibile solo attraverso l'azione performativa di cui essa si fa portatrice ma a cui la fotografia, per sua stessa natura, non ci consente completamente di prendere parte. Da un altro punto di vista, anche in rapporto a questo progetto più tardo, i materiali d'archivio consentono di accedere al metodo di lavoro di Cerati, mentre l'archivio stesso, dal canto suo, si presenta come una sorta di laboratorio all'interno del quale eseguire il prelievo delle 'cose'⁶⁰ fotografiche, oltre che una struttura concettuale complessa che permette la creazione di relazioni tra i materiali che conserva anche su gradi diversi da quello propriamente materico.

Le due fotografie selezionate da Cerati per *Scena e fuori scena* all'interno dell'album di negativi e provini a contatto «S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1» sono, assecondando l'impostazione grafica del volume, di formato orizzontale⁶¹. A creare, poi, un riferimento diretto con il fotolibro, in questo caso in maniera ancora più evidente rispetto all'esempio precedente, sono i due bollini bianchi applicati sul bordo dei fotogrammi, con le annotazioni «pg. 24» (nel caso della fotografia a sinistra) e «pg. 25» (nel caso di quella a destra), relative alle rispettive pagine del volume. Sul verso dei fogli di provini, che acquisiscono altresì la funzione di pagine di appunti, si legge invece l'iscrizione a penna «Per "SCENA e FUORI SCENA" pagg. 24 - fot. 10a» e «"Fot. 26 x SCENA e FUORI SCENA" pg. 25 tg.», con un richiamo ai singoli fotogrammi e, probabilmente, con un riferimento a un'operazione di taglio («tg.»)⁶² (Figg. 4-5).

⁵⁷ *Ivi*, p. 145.

⁵⁸ SECCI 2002, p. 181.

⁵⁹ Così Carla Cerati nell'intervista che introduce il volume: «Francesco Gallo mi ha proposto una mostra a Paternò e questo catalogo. Abbiamo vagliato assieme il tema, non è facile fare una scelta quando si ha un archivio di migliaia di fotografie, risultato di trent'anni di lavoro. Poi, da un ritratto di Montale che potrebbe benissimo essere scambiato per un vecchio attore al centro della scena, mi è venuta l'idea di mischiare le carte, di confondere in qualche modo chi guarda proponendo immagini non immediatamente classificabili, come reali o costruite» (CARLA CERATI 1991, p. 13). Per un approfondimento sui rapporti tra realtà e finzione in rapporto alla fotografia si veda anche LORI 2006.

⁶⁰ Utilizzo questo termine come in SERENA 2012.

⁶¹ Le fotografie che Cerati realizza ai soggetti che sto analizzando non sono numerose e alternano il formato orizzontale a quello verticale (CERATI 1980a, fogli di provini a contatto nn. 18 e 23).

⁶² Sebbene la fotografa prediliga il taglio dell'inquadratura direttamente in macchina (come dichiara in *OLTRE LA SOGLIA* 2012, p. 224), entrambe le fotografie in questione appaiono leggermente tagliate in corrispondenza del margine destro. La seconda fotografia è pubblicata nel formato originale in MUSSINI 2007, p. 116.

L'analisi di alcune delle stampe realizzate da Cerati a partire dai negativi su Santarcangelo contribuisce, inoltre, a infittire maggiormente il reticolato di legami stabiliti all'interno di un insieme composito di oggetti coinvolti⁶³. Da questa prospettiva, dunque, gli album di provini a contatto, le stampe e il progetto per il montaggio di *Scena e fuori scena* costituiscono, insieme all'archivio – vero e proprio generatore di rapporti di significazione –, i punti cardinali attraverso i quali orientarsi, partendo dall'opera di Carla Cerati, per la costruzione di un discorso nuovo intorno alla fotografia di teatro. Per esempio, sul verso di una stampa su carta 30x40 cm della fotografia dell'attore/attrice del Bread and Puppet in costume, conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano, l'iscrizione a matita «N° 7 – CORIANO 1980 – FESTIVAL DEL TEATRO IN PIAZZA – GRUPPO TEATRALE BREAD AND PUPPET» corrisponde testualmente alla didascalia che accompagna la stessa fotografia su *Scena e fuori scena* (Fig. 3, fotografia a destra). In modo analogo, il verso di un'altra stampa 24x30 cm del Civico Archivio Fotografico, che mostra un momento della performance serale su palcoscenico del gruppo Akademia Ruchu⁶⁴, reca le coordinate relative alla posizione del rispettivo provino all'interno dell'album («Teatro in piazza. S. Arcangelo 1. P.13 fot. 22»), mentre su quest'ultimo il rimando al fotolibro è convalidato nuovamente dalla presenza del bollino e dall'annotazione sul verso del foglio.

All'interno del catalogo collettivo *S. Arcangelo '80*, Cerati sceglie di includere la fotografia di un'altra performance di Akademia Ruchu, l'*Operazione pulmino*, in cui, come spiega l'autrice stessa, «ciascun componente, all'interno di un pullman assumeva una postura rigida, enfaticata, che manteneva durante tutto il percorso nelle vie cittadine» (Fig. 6, fotografia a destra)⁶⁵. Seppur definita internamente da una struttura lineare e geometrica, la fotografia mette in particolare evidenza il gesto di una delle due attrici della compagnia, che solleva le braccia ad altezze diverse mostrando allo spettatore-osservatore il palmo aperto delle mani. L'interesse di Cerati verso la gestualità dell'attore, d'altra parte, si rivela chiaramente anche nella fotografia accoppiata a quella appena menzionata, che ritrae un emaciato Julian Beck del Living Theatre nel pieno di una performance di strada (Fig. 6, fotografia a sinistra).

In occasione del Festival, Cerati torna a fotografare gli attori del Living dopo poco più di un decennio, dato che, tra il 1967 e il 1968, aveva avuto modo di riprendere tre importanti spettacoli della compagnia come *Frankenstein*, *Antigone* e *Paradise Now*⁶⁶. Proprio insieme alla riproposizione, nel corso della prima fase del Festival, della celebre *Antigone* di Sofocle-Brecht presso l'Arena Italia di Rimini, il Living Theatre, vero ospite d'onore della rassegna, utilizza gli ampi spazi dello sferisterio di Santarcangelo per mettere in scena in anteprima nazionale l'opera *Masse-Mensch* (1919) del drammaturgo Ernst Toller (regia di Malina e scenografie di Beck), la «storia di una sollevazione degli operai in una società, quella tedesca, fra le due guerre, senza sbocchi né ideali»⁶⁷. Durante l'intera giornata conclusiva della rassegna, inoltre, il

⁶³ In generale, le stampe realizzate da Cerati su Santarcangelo, conservate sia al Civico Archivio Fotografico di Milano sia al CSAC di Parma, sono di numero esiguo (circa un centinaio) rispetto ai relativi negativi e hanno prevalentemente un formato 24x30 o 30x40 cm.

⁶⁴ «[...] il gruppo teatrale Akademia Ruchu nello spettacolo *Prima della rivoluzione*. Un insieme di gesti quotidiani, apparentemente insignificanti: un gruppo di persone sembrano dirigersi verso un punto preciso per un motivo preciso, più tardi qualcuno attraverserà la scena facendo saltare una palla, altri si prepareranno a riunirsi attorno a un tavolo...» (C. Cerati, *Note sulle opere*, in *CARLA CERATI* 1991, p. 100).

⁶⁵ *Ivi*, p. 99. La fotografia in questione viene inclusa da Cerati anche all'interno di *Scena e fuori scena* (p. 23) con le stesse modalità delle quali ho discusso per le altre.

⁶⁶ Per un primo approfondimento sulla storia e l'attività del Living Theatre si veda BINER 1968 e VALENTI 2008.

⁶⁷ GHISELLINI 1980b. Così, invece, Roberto Barbolini sullo spettacolo: «L'Universo cupo, oppressivo, concentratorio di *Masse-Mensch* è stato reso [...] con un proliferare di gabbie, cancelli, claustrifobiche ceste. Come le figurine di quei teatrini di marionette mosse da un nascosto pedale, gli attori compiono spesso sincronici gesti di grottesco automatismo [...]» (BARBOLINI 1980). Lo spettacolo, messo in scena la sera del 2 luglio, non viene fotografato da Cerati, che invece dedica ampio spazio – 9 rullini all'incirca – all'*Antigone* di Rimini; e la

Living realizza una serie di azioni-*happening* di strada che, coinvolgendo attivamente il pubblico presente, si propongono – spiega ancora Cerati – di condurre una «protesta contro ogni forma di violenza, in particolare la guerra e le armi nucleari»⁶⁸. Dopo le roventi effervescenze sessantottine, e in particolare a partire dal 1970, anno in cui la compagnia si era volutamente scissa in quattro cellule che operavano in luoghi diversi, il gruppo costituitosi attorno a Beck e Malina aveva dato vita ad azioni di teatro di guerriglia e si era imbarcato verso le *favelas* brasiliane per sperimentare, come sottolinea Marco De Marinis, un nuovo modo di «concepire il teatro come forma diretta di azione sociopolitica in favore degli oppressi e dei diseredati»⁶⁹. Proseguendo l'idea – che oggi appare affascinante ma del tutto utopistica – di una rivoluzione anarchica non violenta che aveva contraddistinto le coraggiose imprese della compagnia soprattutto a partire da uno spettacolo sovversivo come *Paradise Now* (in anteprima internazionale ad Avignone nel 1968), l'attività del Living si arricchiva di un appassionato e nomade impegno civico, non molto diverso, d'altra parte, da quello del Teatro Campesino, presente anch'esso a Santarcangelo in occasione della decima edizione del Festival⁷⁰. In questo contesto, il teatro di strada si presenta come una formula di dis-alienazione, un dispositivo di liberazione del pensiero e di immaginazione rivoluzionaria⁷¹.

La fotografia di Beck che viene pubblicata nel catalogo del 1981 fa parte di una serie più ampia che Cerati realizza in occasione degli *happening* e che ha come soggetto l'attore⁷². Julian occupa la parte sinistra del quadro fotografico e solleva le mani quasi di fronte al volto, in un gesto di incitamento (o forse di persuasione) rivolto al pubblico⁷³. Com'è possibile dedurre dalla sequenza dei provini conservati all'interno dell'album «S. Arcangelo 1980 2», che consentono di seguire più compiutamente lo sviluppo della performance, l'attore si muove all'interno di un cerchio delimitato dagli spettatori, nel quale alcuni dei compagni del Living giacciono a terra come morti. Ad aprire il volume *S. Arcangelo '80*, subito dopo l'introduzione di Pellegrini, è un'altra fotografia, di Maurizio Bizzaccari, che ha come soggetto i *Sei Atti Pubblici*⁷⁴. Seppur priva di didascalia, la fotografia di Bizzaccari appare molto simile a una di quelle pubblicate da Cerati su *Scena e fuori scena*, in cui il quadro fotografico, di formato orizzontale, è tagliato da una diagonale costituita, in prospettiva, dai volti inermi degli attori supini a terra, mentre il loro corpo occupa l'intera porzione destra dell'immagine (Fig. 7, fotografia a sinistra).

motivazione pare chiara: «Avevo già fotografato l'*Antigone* del Living nel 1967. Mi interessava vedere in che cosa era cambiata» (C. Cerati, *Note sulle opere*, in *CARLA CERATI* 1991, p. 100).

⁶⁸ C. Cerati, *Note sulle opere*, in *CARLA CERATI* 1991, p. 99. Gli *happening*, dal titolo *Sei Atti Pubblici*, fanno parte del ciclo di creazioni collettive *L'Eredità di Caino*. Come spiega Judith Malina, lo spettacolo «si sviluppava in diversi punti della città, dove rappresentavamo le varie forme in cui si manifesta l'oppressione sadomasochista» (VALENTI 2008, p. 175). La prima rappresentazione italiana dell'*Eredità di Caino* si era tenuta nel 1975 alla Biennale di Venezia.

⁶⁹ DE MARINIS 2000, p. 259.

⁷⁰ Il Teatro Campesino era stato fondato nel 1965 da Luis Valdez, che costituiva un 'teatro di sciopero' a sostegno della causa dei lavoratori agricoli (i *campesinos*) del sud della California, al confine con il Messico (cfr. DE MARINIS 2000, pp. 136-141). In occasione del Festival di Santarcangelo, Julian Beck e il Teatro Campesino sono tra i relatori (insieme ad altri protagonisti della scena teatrale contemporanea come Peter Shumann e César Brie) di un seminario dal titolo *In ricordo del teatro politico*. Su questa tema, inoltre, il Living tiene anche un laboratorio tra il 2 e il 6 luglio (cfr. *X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa*).

⁷¹ *PROMEMORIA DEL TEATRO DI STRADA* 1989, pp. 78-87.

⁷² I fogli di provini a contatto sui *Sei Atti Pubblici* sono in tutto 7 (cfr. CERATI 1980b, fogli di provini nn. 51-57). In particolare, all'interno del foglio n. 57 vi è una sequenza di 15 ritratti di Julian Beck, fra i quali quello in questione.

⁷³ La fotografia è pubblicata anche in MUSSINI 2007, p. 117.

⁷⁴ Si tratta, probabilmente, della stessa performance che in una fotografia di Butturini, anch'essa inclusa in *S. Arcangelo '80*, si vede da una prospettiva rialzata.

I morti – scrive Cerati – vengono stesi uno accanto all’altro, allineati. Sono moltissimi, portati a braccia e deposti con le teste vicine, come in questa fotografia, o alternati piedi e testa [come nella fotografia di Bizzicari, n.d.a.], quasi a dare la sensazione di dover risparmiare spazio per far posto ad altri⁷⁵.

L’immobilismo delle figure, che aderisce a quella poetica del *tableau vivant* che era emersa con forza in spettacoli degli anni Sessanta come *Mysteries and Smaller Pieces*, *Antigone* o *Paradise Now*, ma anche nel contemporaneo *Masse-Mensch*⁷⁶, rimanda alla scritta murale al centro della fotografia montata nella pagina accanto (Fig. 7, fotografia a destra), «balls and chains», che rinvia a sua volta a quei dispositivi fisici di contenzione applicati ai prigionieri per dominarne il più possibile i movimenti. «Liberare tutti i prigionieri. Distruggere tutte le linee bianche, ovunque. Tutte le barriere»⁷⁷ scriveva Julian Beck nel 1964 a proposito di uno spettacolo importante per il Living, *The Brig*, che aveva permesso alla compagnia di assorbire e rigettare gli enzimi di quel teatro della crudeltà teorizzato da Antonin Artaud nella sua celebre opera *Le théâtre et son double* (1938).

Ma parlare di questo alla gente non basta. Fare in modo che [...] non si senta altro rumore oltre a quello del cemento e dei corridoi d’acciaio delle prigioni, che lo senta davvero, che faccia male, che si sentano i pugni nello stomaco; creare orrore e liberare il vero sentimento, e che questo accada finché non ci saranno più prigionieri da nessuna parte⁷⁸.

Ma la prigione vera, per Beck e Malina, non era altro che la società con i suoi orribili funzionamenti.

Nella pagina di *Scena e fuori scena* immediatamente precedente a quelle appena esaminate, l’estetica mimica e mitica della sofferenza si reitera in una fotografia dei *Sei atti pubblici* dall’alto potenziale drammatico, di cui è conservata una bella stampa presso il CSAC (Fig. 8), che conferma il già citato interesse di Cerati nei confronti della composita partitura gestuale messa in atto dagli attori del Living⁷⁹. Al centro dell’immagine, in una posa dai forti connotati scenici, una donna – medusa caravaggesca dai toni grigi – si adagia verso terra sostenendosi con il braccio sinistro, mentre solleva la mano destra sulla fronte reclinando la testa ricciuta all’indietro in un urlo di dolore. «Difficile distinguere se questo grido proviene da un’attrice del Living Theatre o da una spontanea partecipante dell’happening», scrive Cerati nella nota di commento su *Scena e fuori scena*⁸⁰. E in «una trasfusione, un passaggio senza forzature» dal teatro alla realtà del vissuto – rileva Antonio Arcari –⁸¹, dalla performatività del quotidiano alla quotidianità del performativo, a cui il teatro di strada pare prendere parte, si innesca con interessante evidenza un nuovo cortocircuito teorico sulla fluida ontologia del teatro e, di rimando, sulle modalità in cui la fotografia è in grado di tradurla. Nella giornata di chiusura del Festival di Santarcangelo in piazza, edizione 1980, rimangono, dunque, ancora aperte

⁷⁵ C. Cerati, *Note sulle opere*, in CARLA CERATI 1991, p. 99.

⁷⁶ BARBOLINI 1980.

⁷⁷ BECK–MALINA 2000, pp. 74-75, dal testo *Assalto alle barricate*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Tale interesse confluiva in un lungo progetto sull’analisi della gestualità avviato dalla fotografa a partire dal materiale sull’*Antigone* di Palazzo Durini (Milano, 1967), uno spettacolo nel quale la consacrazione del gesto si era concretizzata nella costruzione di un’opera dall’alto valore simbolico e iconografico (sull’*Antigone* del Living Theatre si veda principalmente MARINAI 2014). Su questo tema, poi, Cerati aveva già realizzato, nel 1974, la mostra *10 nudi femminili e 80 fotografie di scena dell’Antigone del Living Theatre* presso la Galleria Primopiano di Torino (con una nota introduttiva di Franco Quadri). Nel 1983 e nel 1984, inoltre, proporrà rispettivamente *Antigone, analisi della gestualità del Living Theatre* alla Fondazione Corrente di Milano e *Paesaggio italiano e Antigone, analisi della gestualità* presso la Galleria Il Manifesto di Ivrea.

⁸⁰ C. Cerati, *Note sulle opere*, in CARLA CERATI 1991, p. 99.

⁸¹ ARCARI 1982.

numerose questioni relative ai rapporti tra questi due emisferi e alle loro vicendevoli implicazioni e interazioni. All'interno di un campo di studi complesso, che attende ancora di acquisire pieno statuto e che richiede una giusta compensazione fra due ambienti di ricerca che hanno prerogative e strumenti distinti, la fotografia costituisce un terreno fertile per un'indagine sul teatro che merita numerosi approfondimenti, con la concreta esigenza di soffermarsi sulle fonti fotografiche in quanto oggetti, rivelatori esperienziali, per loro stessa natura, dei principi di scelta, selezione ed esclusione alla base di ogni atto fotografico; anche, e soprattutto, in relazione alla pratica teatrale.



Fig. 1: *Sant'Arcangelo '80* (foto Mario Dondero) – *Sant'Arcangelo '80* (foto Uliano Lucas), in *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, pp.n.nn.

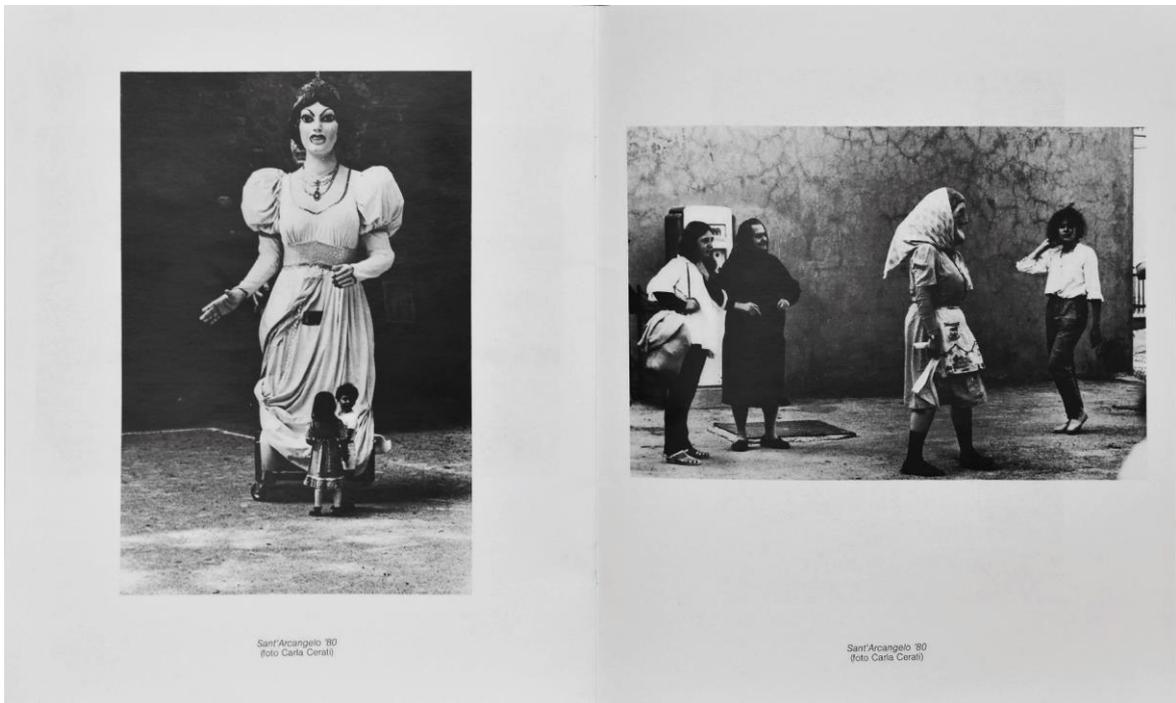


Fig. 2: *Sant'Arcangelo '80* (foto Carla Cerati) [Piccolo Teatro di Pontedera e Bread and Puppet Theatre], in *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, pp.n.nn.

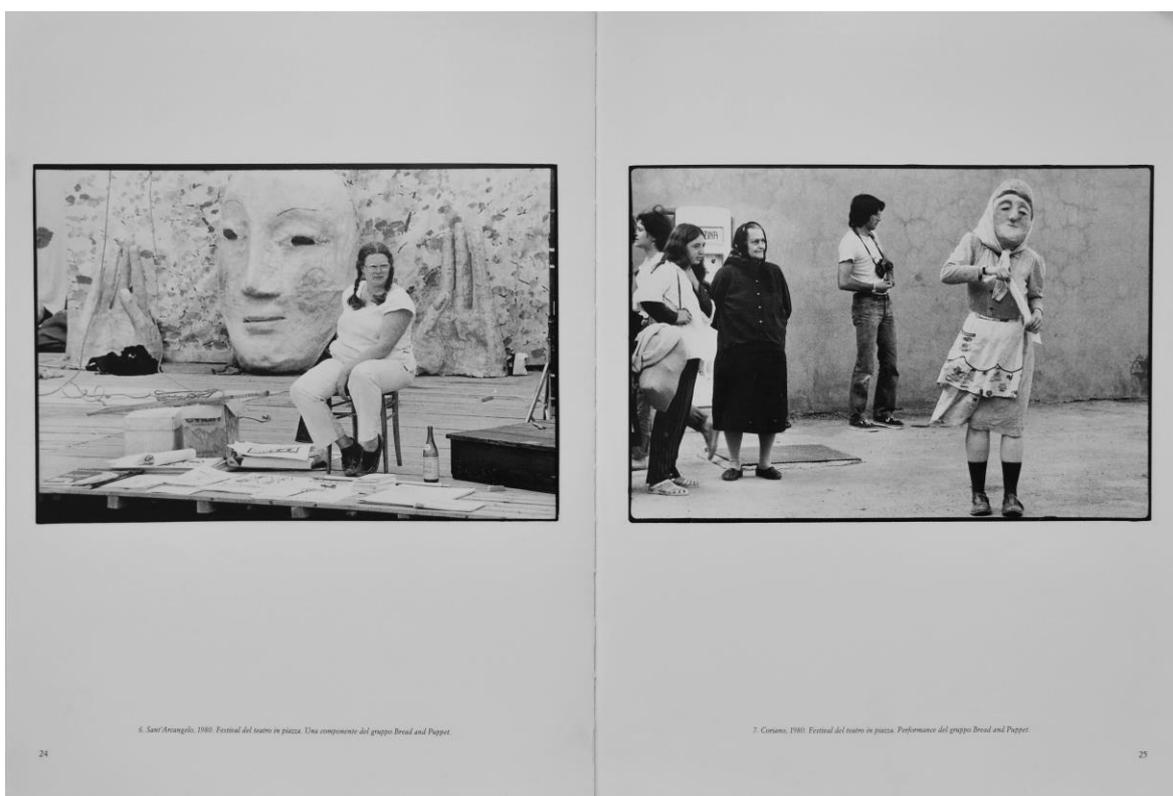


Fig. 3: Sant'Arcangelo, 1980. Festival del teatro in piazza. Una componente del gruppo Bread and Puppet – Coriano, 1980. Festival del teatro in piazza. Performance del gruppo Bread and Puppet, in CARLA CERATI 1991, pp. 24-25

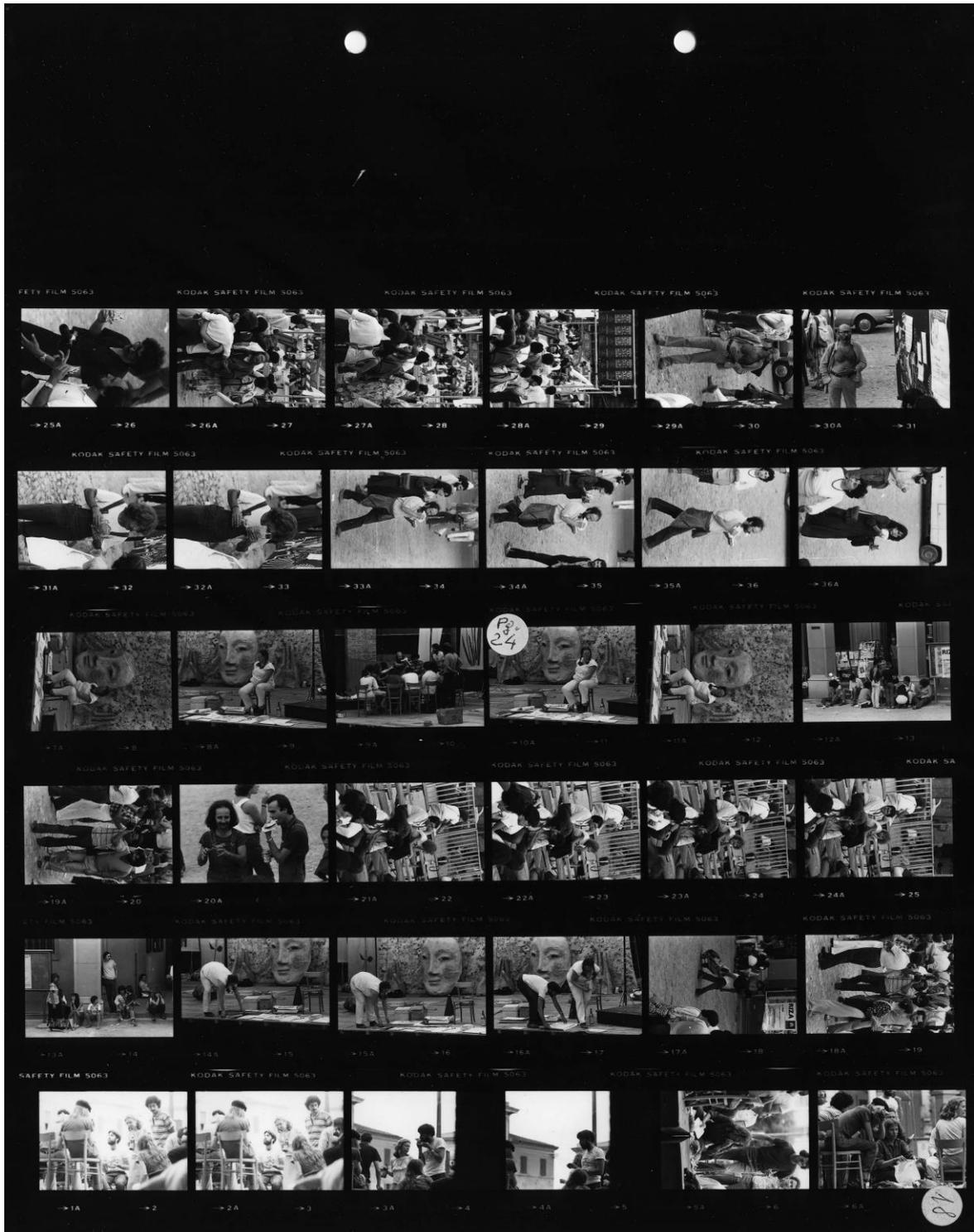


Fig. 4: Carla Cerati, *S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1°*, album di negativi/provini a contatto, Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati, foglio di provini n. 18. Courtesy Elena Ceratti

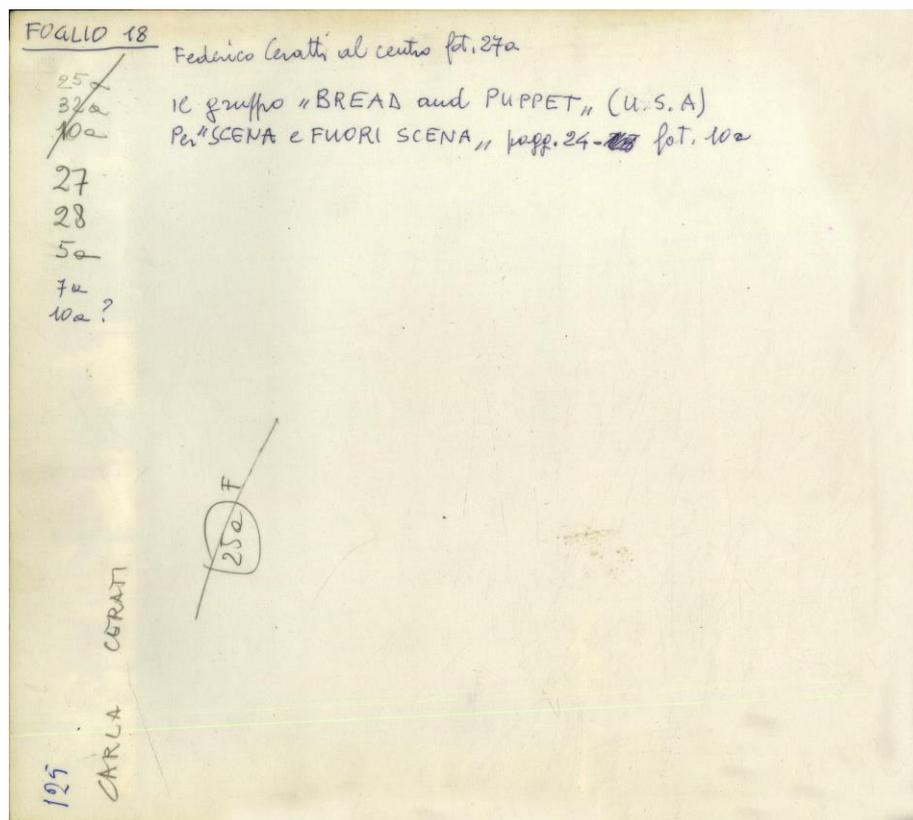


Fig. 5: Carla Cerati, *S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1°*, album di negativi/provini a contatto, Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati, foglio di provini n. 18, v. Courtesy Elena Ceratti

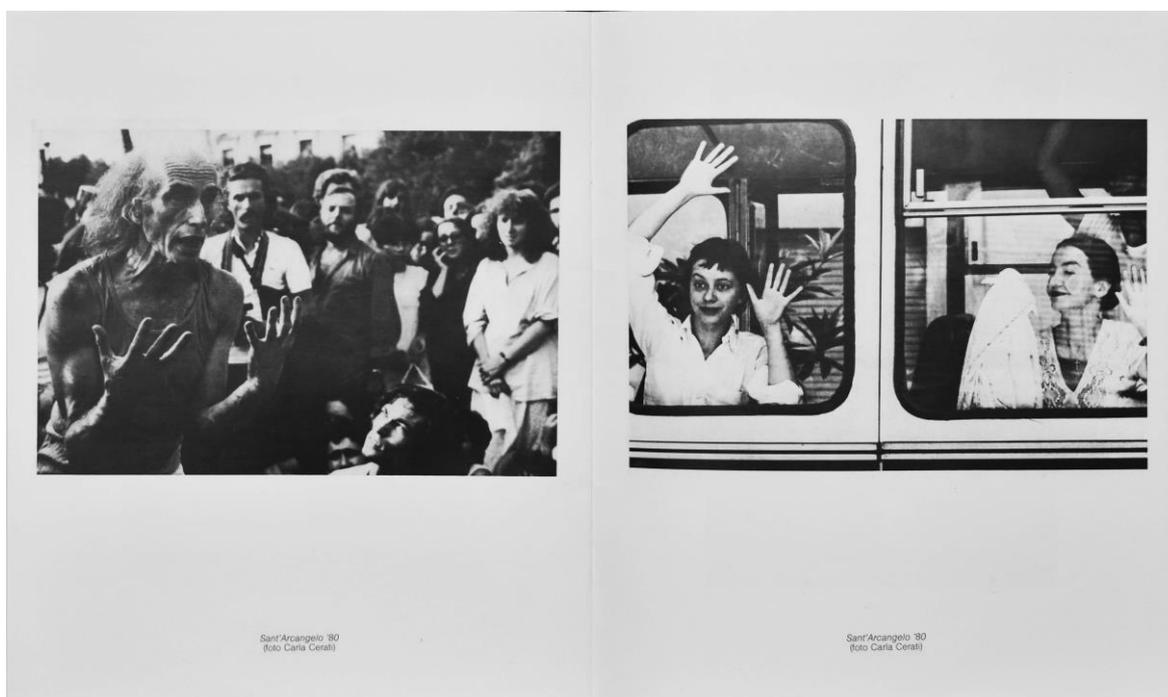


Fig. 6: *Santarcangelo '80 (foto Carla Cerati)* [Julian Beck e Akademia Ruchu], in *FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80* 1981, pp.n.nn.

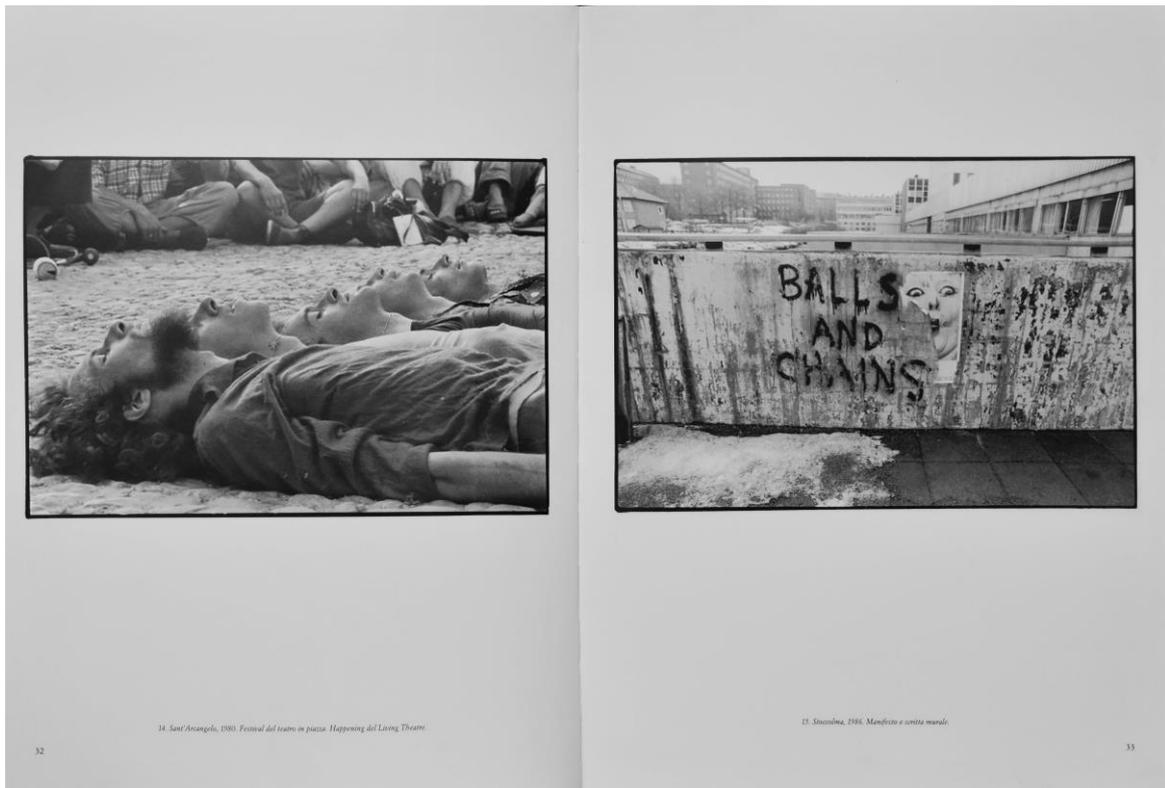


Fig. 7: *Sant'Arcangelo, 1980. Festival del teatro in piazza. Happening del Living Theatre – Stoccolma, 1986. Manifesto e scritta murale*, in CARLA CERATI 1991, pp. 32-33



Fig. 8: Carla Cerati, *S. Arcangelo di Romagna 1980, Teatro in piazza, Living Theatre, 1980*, stampa in b/n alla gelatina bromuro d'argento, 24x36 cm ca. su carta 30x40 cm. Università di Parma, CSAC, inv. C112415S. Courtesy Elena Ceratti

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON 2015

J. ANDERSON, *Theatre & photography*, Londra 2015.

ARCARI 1982

A. ARCARI, *Carla Cerati*, «Il diaframma. Fotografia italiana», 260-261, 1982, pp.n.nn.

BARBA 1976

E. BARBA, *Il manifesto del terzo teatro*, 1976 (consultabile on-line:

<http://www.teatrofragile.it/Chi%20siamo/Il%20manifesto%20del%20Terzo%20Teatro.htm>

<12 giugno 2020>).

BARBOLINI 1980

R. BARBOLINI, *Nel cupo universo di Toller quasi il destino del Living*, «Il Giornale Nuovo», 4 luglio 1980, p. 11.

BARTHES 2001

R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in R. BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino 2001, pp. 5-21 (edizione originale: *Le message photographique*, «Communications», 1, 1961, pp. 127-138, poi ripubblicato in *L'ovvio et l'obtus. Essais critiques III*, Parigi 1982, pp. 9-22).

BECK–MALINA 2000

J. BECK, J. MALINA, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di F. Quadri, Milano 2000 (prima edizione: Milano 1982).

BINER 1968

P. BINER, *Il Living Theatre*, Bari 1968 (edizione originale: *The Living Theatre*, Losanna 1968).

BUSCARINO 1980

M. BUSCARINO, *Attore*, catalogo della mostra, a cura del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, [Pontedera] 1980.

BUSCARINO 1999

M. BUSCARINO, *Il popolo del teatro*, Milano 1999 (prima edizione: a cura di R. Valtorta, Milano 1988).

CARLA CERATI 1991

Carla Cerati. Scena e fuori scena, catalogo della mostra, a cura di F. Gallo, Milano 1991.

CARLA CERATI 2007a

Carla Cerati. Nudi, catalogo della mostra, a cura di P. Morello, Palermo 2007.

CARLA CERATI 2007b

Carla Cerati. Punto di vista, catalogo della mostra, a cura di U. Lucas, Milano 2007.

CERATI 1974

C. CERATI, *Mondo cocktail*, Cinisello Balsamo 1974.

CERATI 1978

C. CERATI, *Forma di donna*, Milano 1978.

CERATI 1995

C. CERATI, *Introduzione*, in G. Butturini, *Donne. Lo sguardo, le storie*, Brescia-Roma 1995, pp. 5-7.

DA STASERA STRADE E PIAZZE 1980

Da stasera strade e piazze di Santarcangelo si trasformeranno in un grande palcoscenico, «Il Resto del Carlino», 25 giugno 1980.

DE MARINIS 2000

M. DE MARINIS, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano 2000 (prima edizione: Milano 1987).

DUBOIS 1996

P. DUBOIS, *L'atto fotografico*, Urbino 1996 (edizione originale: *L'acte photographique*, Parigi 1983).

FESTIVAL DI S. ARCANGELO '80 1981

Festival di S. Arcangelo '80 nelle immagini di Biziccari, Buscarino, Butturini, Cerati, Dondero, Lucas, catalogo della mostra, a cura di G. Butturini, U. Lucas, Torino 1981.

FOTOGRAFIA E TEATRALITÀ 2008

Fotografia e teatralità, atti della giornata di studi (San Miniato 21 ottobre 2006), a cura di M. Agus, C. Chiarelli, Corazzano 2008.

GHISELLINI 1980a

A. GHISELLINI, *E noi scendiamo in piazza*, «Il Resto del Carlino», 25 giugno 1980, p. V.

GHISELLINI 1980b

A. GHISELLINI, *Il Living Theatre fa sciopero*, «Il Resto del Carlino», 4 luglio 1980, p. V.

GIANNINI 1993

R. GIANNINI, *Una storia meravigliosa. Il Festival del Teatro in Piazza di Santarcangelo*, Torriana 1993.

IL PATALOGO TRE 1981

Il Patalogo tre. Annuario 1981 dello spettacolo. Teatro + musica, a cura di F. Quadri, Milano 1981.

KOPELOW 1994

G. KOPELOW, *Photography and the Performing Arts*, Boston-Londra 1994.

LA CITTÀ DENTRO IL TEATRO 1979

La città dentro il teatro. Santarcangelo di Romagna, Festival internazionale del teatro in piazza, luglio 1978, Bologna 1979.

L. N. 1980

L. N., *La carica dei centomila. Piccola guida al festival*, «Quindicinale», 29 giugno 1980, p. 11.

LORI 2006

P. LORI, *Acting the Part. Photography as Theatre*, Londra 2006.

MARINAI 2014

E. MARINAI, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa 2014.

MARIO DONDERO 2014

Mario Dondero, a cura di N. Giustozzi, P. Strappa, Milano 2014.

MEYER-PLANTUREUX 1992

C. MEYER-PLANTUREUX, *La Photographie de Théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Parigi 1992.

MIODINI 2019

L. MIODINI, *Professione fotografa. Percorsi di sguardi e trame narrative*, in *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, a cura di G. Curtis, G.D. Fracapane, Acireale 2019, pp. 131-156.

MORELLO 2010

P. MORELLO, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma 2010.

MORIRE DI CLASSE 1969

Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin, a cura di F. Basaglia, F. Basaglia Ongaro, Torino 1969.

MUSSINI 2007

M. MUSSINI, *Carla Cerati*, catalogo della mostra, a cura di G. Bianchino, Milano 2007.

OLTRE LA SOGLIA 2012

Oltre la soglia. Conversazione con Carla Cerati, a cura di S. Paoli, G. Zanchetti, «L'Uomo Nero», 9, 2012, pp. 221-240.

PERRELLI 2001

F. PERRELLI, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari 2011 (prima edizione: Roma-Bari 2007).

PRIMICERI 1980

M. PRIMICERI, *Piccola S. Arcangelo, città dentro il teatro*, intervista a Romeo Donati, «Quotidiano di Brindisi», 17 maggio 1980, p. 5.

PROMEMORIA DEL TEATRO DI STRADA 1989

Promemoria del teatro di strada, a cura di F. Cruciani, C. Falletti, Bergamo-Brescia 1989.

QUADRI 1977

F. QUADRI, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali 1960-1976*, I-II, Torino 1977.

RAMINA 1980

B. RAMINA, *A Sant'Arcangelo il teatro va in piazza*, intervista a Roberto Bacci, «Lotta Continua», 24 giugno 1980, p. 11.

SALA 1980

R. SALA, *Dentro e fuori la piazza*, «Il Messaggero», 14 maggio 1980, p. 10.

SALVAGNINI 1981

G. SALVAGNINI, *Il teatro di strada come tipologia*, Firenze 1981.

SCHECHNER 1968

R. SCHECHNER, *La cavità teatrale*, Bari 1968.

SECCI 2002

S. SECCI, *Il teatro dei sogni materializzati*, in *Bread & Puppet. La cattedrale di cartapesta*, a cura di A. Mancini, Corazzano 2002, pp. 135-192.

SERENA 2010

T. SERENA, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti del convegno (Venezia 29 ottobre 2008), a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici, Crocetta del Montello 2010, pp. 103-125.

SERENA 2012

T. SERENA, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, «Ricerche di storia dell'arte», 106, 2012, pp. 51-74.

SONTAG 2004

S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino 2004 (prima edizione: Torino 1978; edizione originale: *On Photography*, New York 1977).

SORRENTINO 2019

C. SORRENTINO, *Gli esordi di Carla Cerati fotografa, 1960-1964*, «RSF. Rivista di studi di fotografia», 9, 2019, pp. 120-133.

STRATTA 2008

P. STRATTA, *Il teatro di strada in Italia. Una piccola tribù corsara: dalle piazze alle piste del circo*, Pisa 2008.

VALENTI 2008

C. VALENTI, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano 2008.

VALTORTA 1999

R. VALTORTA, *La fotografia, Buscarino e sei parole*, in BUSCARINO 1999, pp. 18-22.

ZAMPETTI 2007

ZAMPETTI, *Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze*, «Teatro e Storia», 28, 2007, pp. 235-269.

Fonti archivistiche

CERATI 1980a

C. CERATI, *S. Arcangelo 1980 Teatro in piazza 1°*, album di negativi/provini a contatto. Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati.

CERATI 1980b

C. CERATI, *S. Arcangelo 1980 Living e macchine volanti e riprod. Antigone '83 2°*, album di negativi/provini a contatto. Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati.

SANTARCANGELO '80

Santarcangelo '80. Un intervento dell'Archivio-Laboratorio dell'Immagine nel IX [X] Festival Internazionale del teatro in piazza, brochure della mostra. Milano, Civico Archivio Fotografico, Fondo Carla Cerati, documento sciolto.

X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROa

X Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna «Il lavoro dei teatri», programma del Festival. Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, Archivio Santarcangelo dei Teatri, documento sciolto.

X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROb

X Festival Internazionale del Teatro in Piazza di Santarcangelo di Romagna «Il lavoro dei teatri», programma degli spettacoli. Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, Archivio Santarcangelo dei Teatri, documento sciolto.

X FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATROc

X Festival Internazionale del Teatro in Piazza, scatola 10 1980, 70 stampe fotografiche in b/n alla gelatina bromuro d'argento, 18x24 cm ca. Santarcangelo di Romagna, Biblioteca Comunale Antonio Baldini, Archivio Santarcangelo dei Teatri.

ABSTRACT

Questo saggio intende soffermarsi su un episodio inedito legato al Festival del Teatro in piazza di Santarcangelo di Romagna (RN), nell'edizione del 1980, che conduce a nuove riflessioni sui complessi rapporti tra fotografia e teatro e sulle vicendevoli modalità di interazione, teoriche ma non solo, tra questi due campi di ricerca. Ricostruendo, a partire dall'analisi rigorosa delle fonti, la vicenda di un'équipe di fotoreporter chiamati a Santarcangelo per fotografare il Festival – e analizzando il piccolo catalogo prodotto a seguito dell'esperienza – il saggio esamina altresì alcuni materiali inediti dell'archivio di uno dei fotografi del gruppo, Carla Cerati, con l'obiettivo di definire nuove metodologie di lavoro per lo studio della fotografia di teatro che tengano conto dell'importanza fattuale degli oggetti coinvolti.

This essay illustrates a so far unknown episode relating to the 1980 edition of the Festival del Teatro in piazza of Santarcangelo di Romagna. The episode induces new thoughts on the complex connections between photography and theatre and on the numerous interactions – theoretical and not only theoretical – between these two fields of research. Starting from a detailed analysis of the sources and of a slim catalogue published on that occasion, this essay aims at reconstructing the documentary work of a photographic team, active in Santarcangelo during the Festival. It also analyses papers from the personal archive of Carla Cerati, member of the team, with the aim to define new methods for the study of the theatrical photography considering the factual importance of the photographic objects involved.

**LA SAPIENZA, IL FASCISMO, UNA MOSTRA.
SNODI CRITICI NELLA RICEZIONE DELL'ARTE DEL VENTENNIO
NEGLI ANNI OTTANTA**

Immagino quattro modi di fruire la mostra: con l'occhio, in disuso, dello sdegno politico; con lo sguardo tra frizzante e glissante dell'intellettuale *à la page*; con il palato ingordo dell'amatore; con il cervello caparbio dello storico¹.

Con queste parole Maurizio Calvesi presentava la mostra *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*² (Fig. 1), allestita nel Palazzo del Rettorato dell'Università La Sapienza di Roma, indicando quattro diverse modalità di fruizione. Riconosceva poi come inadeguato lo sdegno politico, che certamente avrebbe comportato «indignazione e condanna per la retorica di regime, e per gli stessi organizzatori, sospetti di subdola complicità ideologica»³, dichiarava di detestare «lo sguardo tra frizzante e glissante dell'intellettuale *à la page*» e di preferire un approccio capace di coniugare l'apprezzamento della qualità estetica delle opere allo sguardo critico dello storico⁴.

Calvesi, professore di Storia dell'Arte Moderna alla Sapienza⁵ e membro del comitato scientifico della mostra curata da Simonetta Lux ed Ester Coen, anticipava così, fin dalle prime pagine del catalogo, le eventuali controversie che nel 1985 avrebbe potuto sollevare un evento dedicato, nella sede di Palazzo del Rettorato, agli artisti che intorno al 1935 avevano lavorato al progetto fascista della Città Universitaria.

Da una lettura *a posteriori* la riflessione di Calvesi restituisce l'imbarazzo che aleggiava intorno all'arte del Ventennio, che in quegli anni sembra essere percepita come un patrimonio culturale scomodo e controverso in linea con la successiva definizione teorica di *difficult heritage*⁶.

Desidero ringraziare Simonetta Lux ed Ester Coen per la disponibilità e l'apertura con la quale hanno raccontato il progetto di mostra in occasione dell'intervista che ha avuto luogo il 22 ottobre 2019. Ringrazio inoltre Iolanda Nigro Covre, Maria Grazia Messina e Claudio Zambianchi, che, in modi diversi, hanno contribuito alla ricostruzione dell'evento espositivo, Carla Onesti (Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza), Claudio Bianchi (Archivio Storico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma) e Stefania Navarra (Archivio Bioiconografico, GNAM) per il supporto nelle ricerche archivistiche, i revisori anonimi e il comitato scientifico della rivista per le letture critiche del testo. Questo studio è stato in parte sviluppato presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America, Columbia University, New York (secondo semestre 2020). Ringrazio i colleghi e il direttore David Freedberg per le osservazioni e gli spunti di approfondimento offerti durante le discussioni seminariali. Per le proficue conversazioni su aspetti differenti di questo studio desidero ringraziare Maria Bremer, Giovanna Capitelli e Denis Viva.

¹ CALVESI 1985.

² *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985.

³ CALVESI 1985.

⁴ «Il primo modo, comporterebbe indignazione e condanna per la retorica del regime, e per gli stessi organizzatori, sospetti di subdola complicità ideologica. Per timore di apparire vecchi, questo modo sarà accantonato, e semmai rimpiazzato da sufficienti indifferenze. Il secondo consisterà in reazioni divertite, nello stare al gioco; e nel guardare i 'pupazzi' come se fossero, proprio, figure di un gioco. Il terzo produrrà legittime esclamazioni sulla qualità della pittura: 'però!' Il quarto sarà serio, ma biasimato da tutti. La televisione, nuova magistra vitae, ci ha insegnato come dice Saviane a rifuggire dalla serietà. Riconoscendo l'inadeguatezza del primo, detestando il secondo, muovendomi tra il terzo e il quarto, dirò che a Sironi, intanto, spetta la palma dell'impegno; ma dovrò chiedermi che impegno sia, a fronte di un contenuto come quello del murale dell'Università. La retorica è il vuoto, l'impegno è il pieno; possono coesistere i due? Paradossalmente in Sironi coesistono» (CALVESI 1985).

⁵ L'Istituto di Storia dell'Arte nella Facoltà di Lettere era diretto da Angiola Maria Romanini.

⁶ Sharon Macdonald studiando la ricezione del patrimonio culturale di memoria nazista in Germania ha introdotto il concetto di *difficult heritage*: «a past that is recognised as meaningful in the present but that is also



Fig. 1: 1935 *Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Rettorato-Università degli Studi di Roma La Sapienza, 28 giugno - 31 ottobre 1985), a cura di S. Lux, E. Coen, Roma 1985

Come hanno dimostrato i recenti contributi dedicati alla storia e alla ricezione di opere d'arte, monumenti e architetture del Ventennio nella *longue durée*, il caso italiano si distingue da altri Paesi che si sono confrontati con un passato dittatoriale per aver preservato nel paesaggio urbano espliciti segni della propaganda fascista, che nella maggior parte dei casi si presentano allo sguardo dello spettatore senza alcun intervento volto a mediare e contestualizzare l'originale messaggio ideologico⁷.

Tuttavia, anche in Italia alla caduta del regime seguì un'immediata iconoclastia diffusa contro i simboli fascisti e le effigi di Benito Mussolini⁸ e successivamente, nella fase di defascistizzazione, ne fu ufficialmente ordinata la rimozione al fine di attribuire una nuova destinazione d'uso agli edifici. Le opere mobili acquisite da istituzioni museali furono relegate

contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity» (MACDONALD 2008, p. 1); si rimanda anche alla riflessione sviluppata nel più recente contributo: MACDONALD 2015. La questione della relazione tra il patrimonio culturale legato a un'ideologia politica e la memoria culturale dei Paesi coinvolti è trattata da una ormai vasta bibliografia internazionale che non potrebbe essere qui riportata. Si rimanda pertanto al volume collettivo *MEMORIE DI PIETRA* 2014. Per quanto riguarda l'indagine sul patrimonio culturale legato al regime fascista in Italia si vedano i contributi di Emilio Gentile (GENTILE 2007) e Joshua Arthurs (ARTHURS 2011 e 2014); MALONE 2017; *ARCHITECTURE AS PROPAGANDA* 2018. In merito alla riflessione sul patrimonio fascista come *difficult heritage* si vedano: *THE DIFFICULT HERITAGE* 2019 e la recensione al convegno *A Difficult Heritage: the Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy*, organizzato da Carmen Belmonte (Roma 2019); GASTALDON 2018(2019). Il tema è stato discusso anche in occasione dei convegni *Il fascismo italiano nel prisma delle arti contemporanee*, organizzato da Luca Acquarelli, Elisa Francesconi, Laura Iamurri, Francesco Zucconi (Roma 2018); *Tra memoria e oblio: le arti contemporanee e i fascismi europei*, organizzato da Luca Acquarelli, Patrizia Celli, Laura Iamurri, Tristan Weddigen (Roma 2019), e nell'ambito dei *workshop Heritage in the making: dealing with legacies of Fascist Italy and Nazi Germany*, organizzato da Flaminia Bartolini (Cambridge, UK, 2018); *Comparing the Cultural History of Fascist Italy and Nazi Germany*, organizzato da Hannah Malone e Christian Goeschel (Berlino 2019).

⁷ Sull'argomento si vedano: NICOLOSO 2011; MALONE 2017; CARTER-MARTIN 2017; HÖKERBERG 2017; BARTOLINI 2018; FULLER 2020.

⁸ STORCHI 2013; ARTHURS 2014, pp. 286-289.

nei depositi, alcune sculture presenti nello spazio pubblico furono risemantizzate, mentre molti esemplari di pittura murale furono parzialmente o integralmente coperti. Pur non essendo del tutto sistematica, l'operazione fu efficace nel bandire l'iconografia mussoliniana per alcuni decenni⁹. Pertanto, la presenza, la tutela e la visibilità pubblica di opere che interpretano la propaganda fascista non rivelano una linea di continuità che dal fascismo arriva al presente, ma sono da ricondurre a precise scelte operate nei decenni successivi alla caduta del regime. Questo studio individua negli anni Ottanta uno snodo critico nella ricezione dell'arte commissionata dal regime fascista, che si sviluppò attraverso una meditata triangolazione tra ricerca, mostre e restauri¹⁰. In particolare, nella mostra allestita alla Sapienza, piuttosto trascurata dalla storiografia¹¹, furono presentati al pubblico esemplari della più controversa cultura artistica del regime, adottando e comunicando un nuovo approccio, che, valicando la rimozione messa in atto nella fase di defascistizzazione, propose al pubblico uno sguardo critico sul rapporto tra arte e potere, promuovendo la tutela di opere del Ventennio dichiaratamente legate alla propaganda fascista.

1. 1935-1985 Il cinquantenario della Città Universitaria

La mostra dedicata agli artisti della Sapienza fu ideata nell'ambito della programmazione degli eventi promossi dall'Ateneo per celebrare il cinquantenario del trasferimento dell'Università romana dal Palazzo della Sapienza alla Città Universitaria, avvenuto nel 1935. L'anniversario avrebbe dunque celebrato l'istituzione e la sua sede, il complesso architettonico che sotto la direzione di Marcello Piacentini era stato una fucina creativa di artisti e architetti nella prima metà degli anni Trenta¹².

Nel 1984 il rettore Antonio Ruberti aveva invitato i diversi dipartimenti a offrire il loro contributo considerando l'anniversario imminente un'occasione «per proporre all'Ateneo una riflessione sugli ultimi cinquanta anni della sua storia»¹³. La parabola temporale che andava dal 1935 al 1985 era favorevole a tracciare la crescita esponenziale del numero di studenti e le trasformazioni dell'istituzione, che, attraversando gli anni caldi delle contestazioni, da università d'*élite* era diventata un'università «di massa»¹⁴. Nondimeno, volgere lo sguardo a ritroso significava anche affrontare la genesi e l'originaria connotazione politica del complesso architettonico, inaugurato il 31 ottobre 1935, mentre il regime irrigidiva le sue politiche di controllo e attuava le sue ambizioni coloniali con l'attacco all'Etiopia. Il passaggio del duce che si recava a inaugurare l'Aula Magna fu difatti omaggiato con il 'presentate le armi' da una compagnia di studenti volontari per l'Africa Orientale allineati sulla scalinata del Palazzo del Rettorato¹⁵.

⁹ PIERI 2013, p. 228.

¹⁰ Si è scelto in questa sede di indagare questa particolare triangolazione. Tuttavia risultati significativi potrebbero emergere esaminando la storia del gusto visivo e del mercato dell'arte di questi anni.

¹¹ L'unico contributo dedicato alla mostra è stato pubblicato dalle curatrici Simonetta Lux ed Ester Coen nel catalogo che ha accompagnato l'inaugurazione del recente restauro del murale di Mario Sironi nell'Aula Magna della Sapienza: LUX-COEN 2017.

¹² Sull'opera di Marcello Piacentini si vedano: LUPANO 1991; MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO 2012; NICOLOSO 2006 e 2018. Per quanto riguarda il complesso architettonico della Città Universitaria si rimanda ai recenti contributi quali MARCELLO-GWYNNE 2015; BEESE 2016; BARATELLI 2019.

¹³ RUBERTI 1985.

¹⁴ I CINQUANT'ANNI DE LA SAPIENZA 1985. In occasione dell'anniversario del 1985 fu pubblicato il volume *LA SAPIENZA, STRUTTURE, PROBLEMI E IMMAGINI* 1985.

¹⁵ Giornale LUCE B/B0776, *Mussolini inaugura la città universitaria. Una compagnia di studenti volontari per l'Africa Orientale presenta le armi a Mussolini. Viene inaugurato anche il monumento alla memoria degli studenti romani caduti in guerra*, 6 novembre 1935, 00:02:05 (<https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000019614/2/mussolini-inaugura-citta-universitaria-compagnia-studenti-volontari-l-africa-orientale-presenta-armi-mussolini-viene->

La programmazione degli eventi che avrebbero celebrato il cinquantenario fu discussa in diverse sedute del consiglio di amministrazione d'Ateneo a partire dal 1984 e l'istituzione stanziò dei fondi per promuovere le attività e i progetti proposti dai diversi dipartimenti¹⁶. Insieme a seminari, convegni e tavole rotonde, che da diverse prospettive disciplinari ripercorrevano gli ultimi cinquanta anni dell'Ateneo, fu organizzata una serie di eventi espositivi che spaziavano dalla mostra sulle meteoriti presso l'aula di Mineralogia, all'esposizione delle locandine dei concerti a cura dell'Istituzione Universitaria Concerti. La mostra storico-documentaria *Filosofi, università, regime. La Scuola di Filosofia di Roma negli anni Trenta*¹⁷, curata dall'Istituto di Filosofia, indagava invece l'opera di controllo e repressione del regime attraverso gli archivi dell'Università, i fascicoli della polizia fascista e la documentazione della segreteria particolare del duce.

La serie di manifestazioni avviate nell'aprile 1985 dava pertanto luogo a un sistema policentrico di mostre che offrivano approfondimenti sulle origini della Città Universitaria e si addentravano nelle dinamiche della propaganda di regime, individuando le sue ingerenze nella cultura accademica dell'Ateneo. In quell'anno La Sapienza diventò così uno spazio in cui discipline e tradizioni accademiche differenti si confrontavano con le origini, gli sviluppi e le trasformazioni politiche e sociali della Città Universitaria.

La mostra *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale* fu aperta al pubblico dal 28 giugno al 31 ottobre 1985 nell'Aula Magna del Palazzo del Rettorato e nei locali attigui contestualmente all'esposizione *La "Sapienza" nella città universitaria 1935/1985*¹⁸, organizzata dalla Facoltà di Architettura e dedicata al progetto e alla storia del complesso architettonico (Fig. 2).



Fig. 2: *La "Sapienza" nella città universitaria 1935/1985*, catalogo della mostra (Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 28 giugno - 15 novembre 1985), a cura di E. Guidoni, M. Regni Sennato, Roma 1985

[inaugurato.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22*:%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22temi%22:\[%22%22Universit%C3%A0%20di%20Roma%20La%20Sapienza%22%22\]}<8 novembre 2020>\).](#)

¹⁶ Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Consiglio d'amministrazione 1984-1985*.

¹⁷ *FILOSOFI, UNIVERSITÀ, REGIME 1985*.

¹⁸ *LA "SAPIENZA" NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA 1985*.

Il Palazzo del Rettorato, progettato da Marcello Piacentini, dall'inaugurazione nel 1935 (con una breve pausa durante la Seconda guerra mondiale) aveva mantenuto invariata la propria destinazione d'uso. All'esterno, la facciata del palazzo era posta in dialogo con la statua in bronzo dell'*Athena* di Arturo Martini¹⁹, collocata nella piazza centrale della Città Universitaria, mentre nel catino dell'Aula Magna campeggiava il grande murale di Mario Sironi *L'Italia tra le Arti e le Scienze*²⁰.

Simonetta Lux, docente di Storia dell'Arte Contemporanea, assunse la direzione del progetto e, insieme a Ester Coen, ideò un percorso espositivo che, partendo dalle opere presenti nel complesso architettonico della Sapienza, indagava le dinamiche del sistema dell'arte e della committenza fascista, affrontando la questione cruciale della pittura murale negli anni Trenta in Italia²¹. La Sapienza e la sua sede costituivano pertanto il primo *medium* della mostra che affrontava una revisione dell'arte fascista degli anni Trenta e un'indagine filologica sulle relazioni tra arte, architettura e potere che si erano consumate intorno al 1935.

Partendo dalle opere presenti *in situ*, l'allestimento sviluppava un percorso espositivo volto a scandagliare la loro genesi, ricostruendo le dinamiche della committenza e l'interazione tra artisti e architetti nel cantiere della Città Universitaria. Le opere e «gli artisti nell'Università» venivano poi proiettati nel dibattito artistico sulla pittura murale. L'altro focus della mostra verteva invece sulla V Triennale di Milano in cui, tra l'altro, Marcello Piacentini per la prima volta aveva presentato i bozzetti del grande progetto della stessa Città Universitaria²².

Fu avviata una sistematica ricognizione di bozzetti, disegni e cartoni preparatori disseminati in collezioni private e in depositi museali. Inoltre, coinvolgendo gli studenti della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte furono condotte ricerche d'archivio e spogli sistematici delle principali riviste di architettura in cui si era consumato il dibattito artistico degli anni Trenta.

2. *Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*

Nella sezione dedicata agli artisti nell'Università primeggiava il murale di Sironi nel catino dell'Aula Magna (Fig. 3). Intorno all'opera furono esposti tre grandi cartoni preparatori dipinti a tempera, disegni e studi inediti²³ che ne avevano preceduto l'esecuzione (Figg. 4a-4b)²⁴. La narrazione espositiva si rivelò illuminante per lo studio del murale. Dall'accostamento con le opere preparatorie emerse un contrasto visivo stridente tra le diverse fasi di realizzazione: nell'esecuzione dell'opera andava a perdersi la forza espressiva del non finito, dei colori scuri e brillanti marcati da dei bruschi segni di carbone. Calvesi scrisse: «Il murale dell'Università non è un capolavoro, ma è il deluso risultato di un progetto grandioso. Il progetto vive e palpita nei bozzetti»²⁵.

¹⁹ Si vedano: VIANELLO–STRINGA–GIAN FERRARI 1998; FERGONZI 2013; PONTIGGIA 2017; in particolare in relazione all'*Athena* si veda ZAMBIANCHI 2017.

²⁰ Sulla produzione di Mario Sironi si menzionano qui solo alcuni tra i numerosi studi dedicati all'artista e si rimanda alla bibliografia precedente: BRAUN 2000; SIRONI 2008; GOLAN 2009; PONTIGGIA 2020; per quanto riguarda *L'Italia tra le Arti e le Scienze* si rimanda a COEN 1985; MARGOZZI 2004; LUX 2012; *SIRONI SVELATO* 2017.

²¹ Sull'arte degli anni Trenta in Italia si vedano: SALVAGNINI 2000; BENZI 2013; DANTINI 2018; il catalogo della mostra *ANNI '30* 2012 e i contributi del recente volume *L'ENTRE-DEUX-GUERRES IN ITALIA* 2019.

²² Lo schema della narrazione adottata è dichiarato nelle due distinte sezioni della mostra denominate «Gli artisti nell'Università» e «La questione della pittura murale: la Quinta Triennale di Milano».

²³ *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

²⁴ I cartoni furono concessi in prestito da Andrea Sironi.

²⁵ CALVESI 1985.



Fig. 3: Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935 (prima del restauro del 2017). Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Palazzo del Rettorato, Aula Magna. Credits: Ufficio stampa e comunicazione Sapienza Università di Roma; ph. A. Cristini

Nel corso delle ricerche preliminari, Ester Coen rintracciò una fotografia storica che risaliva al periodo dell'inaugurazione dell'Aula Magna (Fig. 5). Il confronto tra la riproduzione fotografica e l'opera originale denunciò la presenza di una pesante ridipintura che non aveva soltanto obliterato simboli fascisti quali la figura a cavallo inserita in un'arcata, l'aquila reale e l'anno XIV dell'era fascista inciso su una roccia, ma era anche intervenuta sulle figure e sui contorni, stravolgendo la peculiare cifra stilistica del pittore. Le curatrici riconobbero in questa operazione, che veniva menzionata dalle fonti coeve come un restauro, un atto di 'censura'²⁶. L'esposizione in mostra della fotografia storica che riproduceva il murale di Sironi così come si presentava all'inaugurazione dell'Aula Magna nel 1935 e la proiezione di alcuni filmati dell'Istituto Luce del 1935 e del 1936²⁷ introducevano nel percorso espositivo la questione della censura antifascista postbellica dei simboli del regime e il 'pregiudizio ideologico' diffuso nei confronti degli artisti che con il regime avevano collaborato.

²⁶ Michele Biancale il 17 novembre 1953 scriveva su «Momento-sera» che il restauro era stato eseguito dal pittore Carlo Siviero (COEN 1985, p. 19). La vicenda del restauro-censura è stata oggetto di ulteriori ricerche in occasione del restauro del 2017. Eliana Billi ha dimostrato che il lavoro fu in realtà eseguito, sotto la direzione di Siviero, dal pittore barese Alessandro Marzano. Cfr. BILLI 2017, p. 129. Sulla 'censura' antifascista si veda il contributo di Paolo Simoncelli (SIMONCELLI 2015).

²⁷ LUX-COEN 1985.

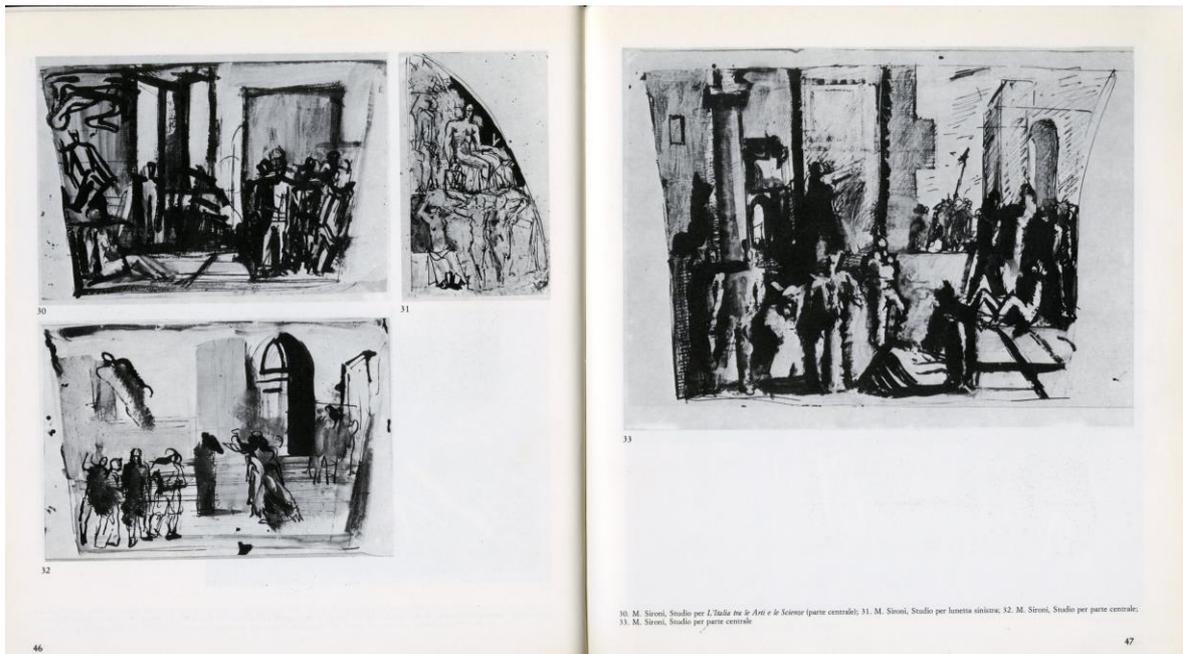


Fig. 4a: Mario Sironi, studi per *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in 1935 *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 46-47



Fig. 4b: Mario Sironi, cartone per *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in 1935 *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 55



20

20. M. Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, 1935, Roma, Aula Magna del Rettorato, città universitaria (prima della ridipintura); 21. M. Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze* (dopo la ridipintura). Ricostruzione ipotetica delle «giornate» di lavoro; 22. 23. M. Sironi, Particolare de *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, (prima e dopo la ridipintura)

42

Fig. 5: Mario Sironi, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, fotografia storica, 1935 (prima della ridipintura del 1950), in 1935 *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 42

Le novità emerse dal confronto tra l'opera e la fotografia storica furono verificate mediante specifici esami diagnostici che decretarono l'urgenza di una riflessione sull'iconografia e sulla stratigrafia pittorica del murale. Era corretto presentare l'opera in mostra come il murale di Sironi?

Nell'immediato, come scelta di metodo, si decise di non pubblicare nel catalogo una fotografia contemporanea del murale, preferendo la riproduzione in bianco e nero della fotografia del 1935. Fu deciso inoltre, in corso d'opera, di dedicare una sezione della mostra «all'analisi della tecnica pittorica dell'«affresco» del catino dell'Aula Magna»²⁸.

Nel nucleo espositivo dedicato all'*Athena* di Arturo Martini furono esposti i due bozzetti inediti, uno in gesso, l'altro in bronzo (Fig. 6)²⁹, dal cui confronto emergeva un irrigidimento delle linee nell'opera monumentale. Con l'intento di creare invece un dialogo visivo con la collocazione esterna dell'opera e di indagare il suo rapporto con l'architettura, furono esposti

²⁸ LUX-COEN 2017, p. 48.

²⁹ Il bozzetto in bronzo fu rintracciato nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma su segnalazione di Giovanna De Feo.

alcuni disegni di Marcello Piacentini che dimostravano il ruolo giocato dalla scultura nel suo processo creativo (Fig. 7)³⁰. Analogamente, i grandi rilievi in marmo travertino realizzati da Corrado Vigni³¹ per le facciate della Facoltà di Lettere e Giurisprudenza³² erano richiamati in mostra dai bozzetti raffiguranti i *Dioscuri* in terracotta³³ (Fig. 8).

La sezione dedicata agli artisti nell'Università puntava dunque «a restituire i momenti progettuali e ideativi delle opere»³⁴ e le dinamiche del complesso rapporto con il potere fascista e con i successivi mutamenti politici che le stesse opere testimoniavano. L'altra sezione dedicata alla questione della pittura murale si concentrava invece sulla V Triennale di Milano,

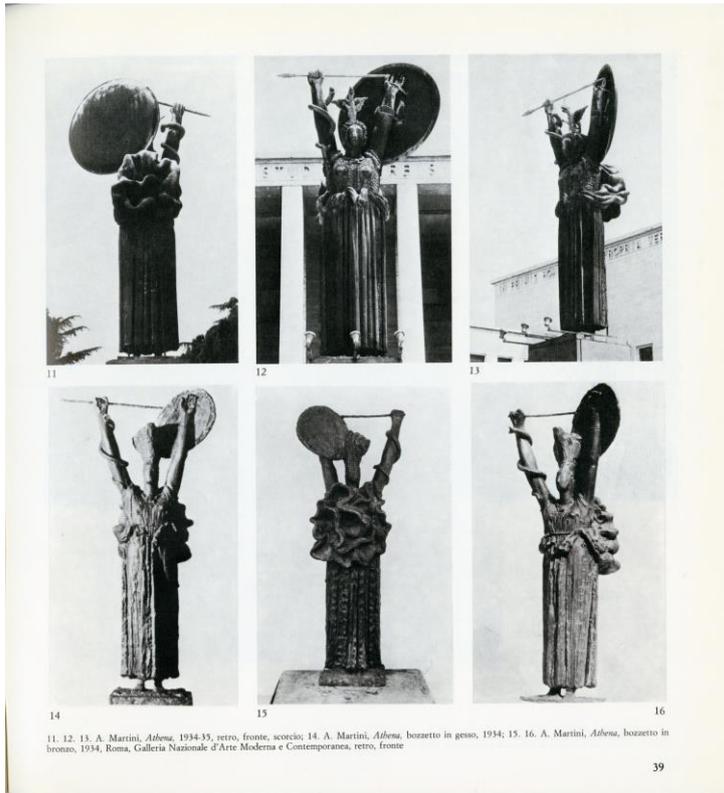


Fig. 6: Arturo Martini, *Athena*, 1934-1935. Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza; bozzetto in gesso; bozzetto in bronzo, 1934. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 39

³⁰ Mario Lupano, coinvolto nel progetto espositivo in qualità di responsabile dell'archivio Piacentini, depositato presso l'Università di Firenze, seleziona ed esamina i disegni in sequenza, mettendo in rilievo il ruolo primario dell'opera scultorea nella progettazione del Palazzo della Sapienza: «Ma, certo, tralascieremo le agnizioni nel momento in cui cominceremo ad essere attratti dalla figura di una statua, abbinata all'ideogramma di un edificio monumentale. In un secondo schizzo la statua sembrerà più marcata. Nel terzo, marcatissima. In numerosi, fra i successivi, la statua ricorrerà, emblema nerissimo. Il segno fulmineo ed intenso potrà indurci a pensare che tale figura sia all'origine di un elemento deputato a compito essenziale, quasi antidecorativo. Presto saremo convinti che anticipi l'aspetto dell'artefatto da collocarsi sul bordo della vasca, nella piazza, quale perno dell'ordinamento volumetrico e spaziale dello *Studium urbis*. Che anticipi, dunque, l'aspetto di un episodio importante – ma non del principale, poiché cederà pur sempre al protagonismo dell'architettura» (LUPANO 1985, p. 21).

³¹ DE DOMINICIS 1985; Vigni realizzò nel 1935 anche due rilievi posti sul viale d'accesso alla Sapienza, di fronte all'ingresso dell'Istituto di Fisica, raffiguranti un leone che azzanna un cavallo e un leone che azzanna un toro. Cfr. ZAMBIANCHI 2017, pp. 65-67.

³² *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

³³ La mostra fu l'occasione per proporre l'acquisizione delle due opere preparatorie da parte dell'istituzione universitaria. Il verbale riporta l'autorizzazione del consiglio di Ateneo a procedere con l'acquisto dei bozzetti proposto dal professor Enrico Guidoni, direttore del Dipartimento di Architettura. La somma concordata per l'acquisto insieme al proprietario Alfonso Trova fu di 4.500.000 lire. Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Verbale del consiglio di amministrazione*, 12 dicembre 1984.

³⁴ LUX-COEN 1985.

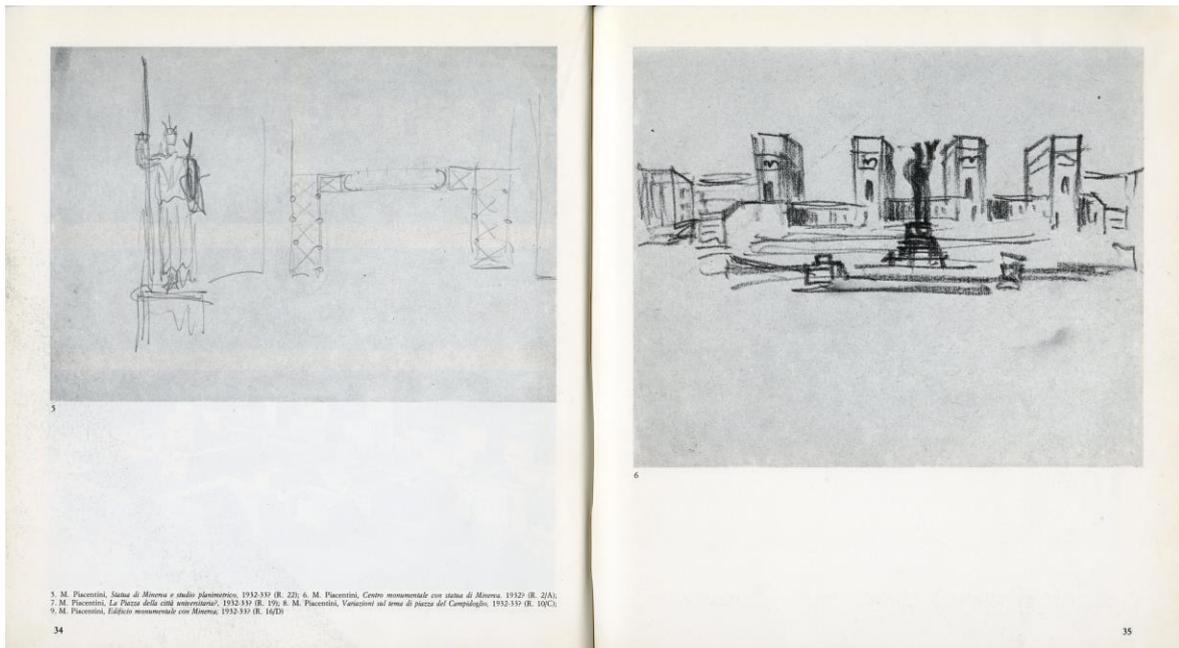


Fig. 7: Marcello Piacentini, disegni per la Città Universitaria, 1932-1933, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 34-35.

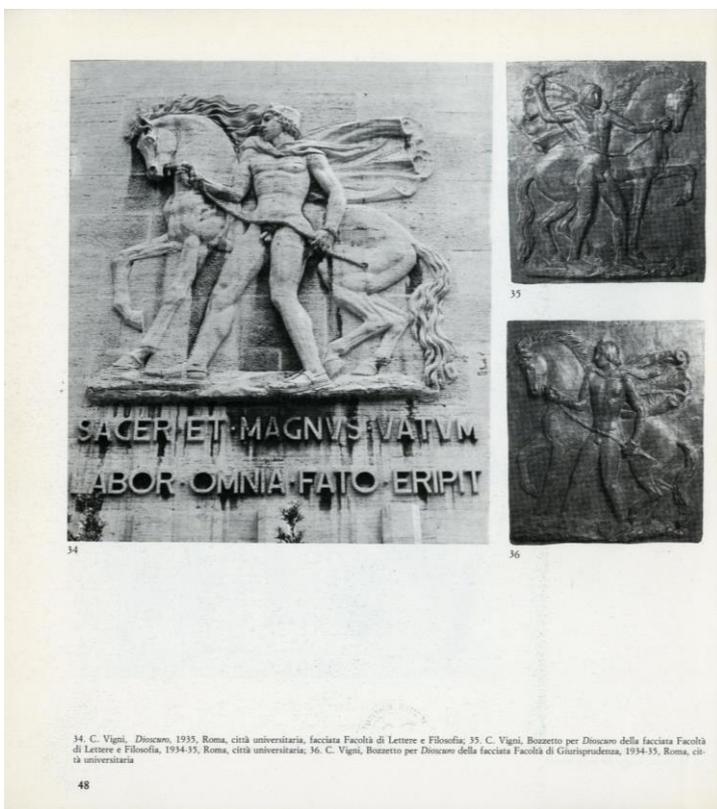


Fig. 8: Corrado Vigni, *Dioscuro*, 1935. Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, facciata della Facoltà di Lettere e Filosofia; bozzetto per *Dioscuro* per la facciata della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1934-1935; bozzetto per *Dioscuro* per la facciata della Facoltà di Giurisprudenza, 1934-1935, Università degli Studi di Roma La Sapienza, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 48

Esposizione Internazionale delle Arti Decorative e Industriali Moderne e dell'Architettura Moderna del 1933, che ebbe come sede il Palazzo dell'Arte appositamente costruito da Gaetano Muzio tra 1931 e 1933. L'evento, con circa 641.126 visitatori paganti, aveva avuto il suo fulcro nella mostra di architettura, alla quale parteciparono i grandi maestri dell'architettura internazionale ed emergenti architetti razionalisti. L'altro nucleo invece sviluppava il profilo più storico della manifestazione ed era costituito dalla mostra di arte decorativa italiana. In questa sede Sironi, in qualità di membro del direttorio insieme a Gio Ponti e Carlo Alberto Felice³⁵, per attuare «un superbo programma di rinascita della più splendida forma di pittura che nei secoli passati costituì il più grande trionfo dell'Italia: la pittura murale»³⁶, aveva convocato trenta fra i più celebrati artisti dell'epoca. Tuttavia, nel 1934 le pitture murali furono scialbate e di questo laboratorio sperimentale che era stata la V Triennale rimasero solo i bozzetti preparatori e le opere eseguite con altre tecniche. La mostra della Sapienza si cimentò dunque nell'impresa di ricostruire, per quanto possibile, una costellazione di opere realizzate in vista di questo progetto espositivo e poi immediatamente perdute.

Nel Palazzo del Rettorato, insieme al bozzetto per *Il lavoro* (o *Le opere e i giorni*) di Sironi (Fig. 9), che permetteva il confronto con altri esemplari del pittore presenti in mostra, furono esposti circa quaranta pezzi, tra cartoni e bozzetti relativi alle grandi opere di pittura murale, encausto e mosaico di artisti quali Carlo Carrà, Achille Funi e Massimo Campigli, firmatari del *Manifesto della pittura murale* insieme a Mario Sironi³⁷, Giorgio de Chirico, Gino Severini, Enrico Prampolini, Fortunato Depero, solo per citarne alcuni³⁸. La ricognizione, la schedatura e l'esposizione di queste opere fu accompagnata da uno spoglio sistematico delle riviste di architettura che permisero di ricostruire il dibattito sulla pittura murale e di delineare il rapporto tra arte, decorazione e architettura, avvalendosi di interviste a personaggi chiave che avevano vissuto in prima persona quei dibattiti³⁹.

Non da ultimo, la sezione didattica curata da Jolanda Nigro Covre e Maria Grazia Messina contribuiva alla ricostruzione del contesto politico-culturale degli anni Trenta. Nell'Aula Magna furono proiettati tre documentari con filmati originali dell'istituto LUCE⁴⁰: insieme al catalogo furono pubblicate quattro brochure dedicate alla pittura murale degli anni Trenta in Germania, Inghilterra, Francia, Messico e Stati Uniti, che aprivano al confronto con altri Paesi e ponevano il dibattito artistico italiano in una prospettiva internazionale (Fig. 10).

La mostra nacque quindi dalla collaborazione di docenti e ricercatori dell'Istituto di Storia dell'Arte e fu realizzata principalmente grazie ai fondi stanziati dall'Ateneo⁴¹. Il progetto espositivo si avvale della collaborazione di diverse istituzioni romane, come il Gabinetto Fotografico Nazionale e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che, oltre ad avere un ruolo

³⁵ TRIENNALE DI MILANO 1933. Si vedano FAGONE 1999; GOLAN 2009.

³⁶ TRIENNALE DI MILANO 1933, p. 65.

³⁷ La pubblicazione del *Manifesto della pittura murale* («La Colonna», dicembre 1933) era stata anticipata dall'articolo SIRONI 1932.

³⁸ *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985. Si veda anche la recensione TORELLI LANDINI 1985.

³⁹ Tra gli apparati del catalogo, oltre alla schedatura degli artisti e delle opere in mostra e allo spoglio delle riviste e dei quotidiani individuati come fonti per ricostruire il dibattito sulla pittura murale e sulla legge del 2%, fu pubblicato un dossier (pp. 127-147) che include la trascrizione delle interviste rivolte ad Agnoldomenico Pica, segretario del centro studi della Triennale di Milano, a Carlo Belli, all'architetto Alberto Sartoris e a Guido La Regina. Nel dossier furono inoltre pubblicate delle lettere inedite di Sironi, il saggio *La Città Universitaria di Roma* pubblicato da Margherita Sarfatti (SARFATTI 1935) e la Delibera della Consulta comunale relativa all'incarico dato ad Achille Funi per la decorazione della sala dell'Arengo di Ferrara.

⁴⁰ I filmati furono prodotti in collaborazione dal Cattid e Italnoleggjo. Cfr. *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

⁴¹ L'Ateneo stanziò un contributo di 20.000.000 di lire. Fu richiesto inoltre un contributo all'assessorato Cultura della Regione Lazio di 30.000.000 e un contributo di 10.000.000 al ministero alle Antichità e Belle Arti. Archivio Storico dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza, *Verbale del consiglio di amministrazione*, 10 gennaio 1985.

attivo nella segnalazione e nel prestito delle opere presenti in collezione e nei depositi, assunse il coordinamento dell'allestimento del percorso espositivo, curato da Alberto Muneghina, e delle riproduzioni fotografiche delle opere⁴².



Fig. 9: Mario Sironi, bozzetto per *Il lavoro (Le opere e i giorni)*, 1932-1933, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 49

⁴² Tra i prestiti accordati dalla GNAM, oltre al bozzetto in bronzo dell'*Athena* di Martini, ci furono le opere *Gruppo di cose* di Gino Severini e *Le spose dei marinai* di Massimo Campigli. La documentazione relativa alla collaborazione è conservata presso l'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, busta *Collaborazione e prestiti per mostra '1935'*.



Fig. 10: *Note sulla pittura murale degli anni Trenta in Inghilterra*, brochure a cura di I. Nigro Covre, testo di C. Zambianchi

3. *Il ruolo della sinistra e il dibattito sul fascismo negli anni Ottanta*

L'evento fu sostenuto anche dall'assessorato alla cultura del Comune di Roma, che in quegli anni era governato da Ugo Vetere, del Partito Comunista⁴³. Assessore alla cultura era invece Renato Nicolini⁴⁴, architetto, che si era formato con Ludovico Quaroni e che aveva già ricoperto con continuità questo ruolo a partire dal 1976, prima con la sinistra indipendente di Giulio Carlo Argan e poi con Luigi Petroselli. Era dunque un'istituzione gravitante nel Partito Comunista a collaborare allo studio, alla tutela e alla valorizzazione di opere d'arte realizzate nell'ambito della propaganda fascista e a sostenere un progetto che si poneva in maniera apertamente critica rispetto alla condanna antifascista nei confronti degli artisti che avevano collaborato con il regime. Nella sua introduzione al catalogo Nicolini dichiara:

Questa mostra, su un argomento apparentemente minore, è esemplare per i suoi risultati: a chi la visita si presenta infatti un quadro del dibattito artistico in Italia nel 1935, che fa giustizia di troppo schematiche e riduttive semplificazioni⁴⁵.

Per comprendere questa presa di posizione che accomunava accademici e politici di sinistra è necessario inquadrare la mostra nel contesto culturale e politico degli anni Ottanta e

⁴³ Ugo Vetere fu sindaco di Roma dal 15 ottobre 1981 al 12 maggio 1985.

⁴⁴ A partire dal 1983, per tre legislature fu deputato al Parlamento italiano, eletto nel 1983 e nel 1987 nelle file del Partito Comunista Italiano e nel 1992 come esponente del Partito Democratico della Sinistra.

⁴⁵ NICOLINI 1985.

nel filone storiografico che nei decenni precedenti si stava delineando in ambito storico-artistico.

Un evento espositivo incentrato sulla produzione artistica degli anni Trenta nel 1985 si confrontava inevitabilmente con i due più rilevanti progetti dedicati all'arte del Ventennio: *Arte moderna in Italia 1915-1935* organizzata da Carlo Ludovico Ragghianti nel 1967 e allestita a Firenze, in Palazzo Pitti, e *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, curata quindici anni dopo da Renato Barilli a Milano nelle sedi di Palazzo Reale, Ex Arengario e Galleria del Sagrato⁴⁶.

Con la mostra del 1967, inaugurata con qualche mese di ritardo a causa dell'alluvione che aveva colpito Firenze nel novembre 1966, Ragghianti aveva precocemente riportato l'attenzione sulla produzione artistica dell'era fascista accordandole un'inedita visibilità pubblica, che non avevano potuto garantire precedentemente né le pubblicazioni né le piccole mostre allestite in gallerie private che fino ad allora avevano sporadicamente affrontato l'argomento. L'evento era il risultato di un lavoro di preparazione pluriennale per il quale Ragghianti si era avvalso della stretta collaborazione di autorevoli studiosi⁴⁷. Era stato operato un

censimento catalogico, il più vasto e capillare possibile, con archivi fotografici organici sia storici [...] sia monografici, partendo dalle personalità viventi ed estendendo la ricerca da esse alle collezioni e dovunque si possa cercare con profitto⁴⁸.

La mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*⁴⁹, esponendo 2108 opere⁵⁰, aveva presentato al grande pubblico la produzione di un ventennio che andava ad intersecarsi con gli anni del regime e aveva tentato di incentivare un mercato internazionale per gli artisti coinvolti. L'accurato processo di scavo e di ricognizione, volto a individuare la collocazione di opere disseminate in collezioni private e talvolta in istituzioni museali all'estero, aveva tuttavia escluso dalla selezione gli esemplari dichiaratamente legati per iconografia o committenza alla propaganda di regime. L'intento non era infatti quello di addentrarsi nel rapporto tra arte e fascismo, come dimostra la periodizzazione adottata che, terminando con il 1935, non trovava corrispondenza con la fine del Ventennio.

La grande mostra di Palazzo Strozzi era stata preceduta e seguita da eventi espositivi minori dedicati alla produzione di singoli artisti attivi durante il Ventennio – *in primis* Mario Sironi – da parte di studiosi di chiaro orientamento comunista come Mario De Micheli⁵¹ e Raffaele De Grada⁵², nell'ambito di una rivalutazione della storia della figurazione pittorica del Novecento.

Nel 1974, nel clima violento degli anni di piombo, Feltrinelli aveva pubblicato il volume *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, di Enrico Crispolti, Berthold Hinz e Zeno Birolli, che documentava gli esiti di un ciclo di conferenze tenutosi a Milano sul rapporto tra arte e dittature⁵³. Negli stessi anni furono dati alle stampe *Ideologia e arte del fascismo* di Umberto Silva,

⁴⁶ Sul tema delle mostre dedicate all'arte del Ventennio si vedano: RUSSO 1999; NEGRI 2011; VIVA 2013; QUATTROCCHI 2015; SCHIAFFINI 2015; ARANGIO 2018(2019); QUATTROCCHI 2020; BARRESE 2020.

⁴⁷ Sulla mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935* curata da Ragghianti si vedano MASSAGLI 2010, QUATTROCCHI 2015 e i contributi pubblicati nel recente volume CARLO LUDOVICO RAGGHIANI 2020.

⁴⁸ RAGGHIANI 1967, p. II.

⁴⁹ ARTE MODERNA IN ITALIA 1967.

⁵⁰ Scheda n. 142, in «MOSTRE PERMANENTI» 2018, p. 269.

⁵¹ MARIO SIRONI 1964.

⁵² MARIO SIRONI 1973. Si vedano VIVA 2012, p. 175; VIVA 2013.

⁵³ CRISPOLTI-HINZ-BIROLLI 1974. La tavola rotonda conclusiva si tenne il 12 aprile 1973, noto come 'giovedì nero di Milano', in cui nel corso degli scontri scaturiti da una manifestazione non autorizzata dall'estrema destra perse la vita l'agente Antonio Marino. FERRARI 2016. Cfr. VIVA 2013, ARANGIO 2018(2019), p. 56, BARRESE 2020.

che confermava il giudizio negativo rispetto alla qualità artistica dell'arte di propaganda⁵⁴, e *Arte dell'Italia fascista* di Fernando Tempesti, che dichiarava nella prefazione l'intento di indagare «fatti artistici, figurativi, a vari livelli, senza escludere né i più alti e “incontaminati”, né i più ricorrenti e “compromessi”»⁵⁵, soffermandosi soprattutto su una periodizzazione analoga a quella proposta dalla mostra fiorentina del 1967⁵⁶.

Parallelamente agli studi che affrontavano il rapporto tra arte e regime⁵⁷, si registrava un rinnovato interesse per la cultura artistica del primo Novecento, come dimostrano l'antologia di fonti per la storia dell'arte novecentesca di Paola Barocchi⁵⁸ e il volume *Il “Novecento italiano”. Storia, documenti, iconografia* di Rossana Bossaglia⁵⁹.

A Bologna nel 1980 fu inaugurata la mostra *La Metafisica: gli Anni Venti*, curata da Renato Barilli e Franco Solmi e accompagnata da un catalogo in due volumi che documenta l'adozione di un approccio interdisciplinare, aprendo la prospettiva ad architettura, arti decorative, letteratura, teatro, scenografia, musica e cinema⁶⁰. La mostra *Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, ideata da Renato Barilli⁶¹ e inaugurata nel 1982, è un immediato precedente temporale del progetto dedicato agli artisti della Sapienza. Nonostante le due esposizioni siano lontane per proporzioni, intenti, metodologia ed esiti, entrambe affrontano la cronologia degli anni Trenta e la propaganda fascista. La mostra di Barilli, come annunciato dal sottotitolo *Arte e cultura in Italia*⁶², andava oltre gli eventi espositivi precedenti e mirava a ricostruire la cultura visiva del decennio fascista selezionando opere e media differenti, suddivisi in diciannove sezioni espositive che spaziavano dalle arti figurative all'architettura, all'urbanistica, all'illustrazione, alla musica e al teatro; dalla fotografia alla moda, al cinema. La mostra ottenne un'intensa promozione mediatica e un gran numero di visitatori, che la resero un vero e proprio evento di massa⁶³.

Il progetto intendeva offrire un aggiornamento multidisciplinare delle ricerche dedicate agli anni Trenta e a tal fine coinvolse per ciascuna sezione studiosi specialisti dei diversi temi trattati, le cui riflessioni rimasero però circoscritte alla redazione del catalogo e non sembrarono orientare le scelte di allestimento. Nella seconda edizione ampliata del volume lo stesso Barilli affermò in riferimento alla mostra: «la sua forza è venuta tutta dallo spirito di sintesi, dalla totalità»⁶⁴. Tuttavia, come ha argomentato Luca Quattrocchi, questa totalità era esibita «in allestimenti spettacolari, con frequente ricorso alla ricostruzione di ambienti popolati di *emblemata* e *memorabilia* littori, secondo una modalità teatralizzante e coinvolgente che rischiava di essere vista come nostalgica se non perfino trionfalistica»⁶⁵.

Il rapporto tra fascismo, propaganda e cultura artistica fu pertanto centrale nella mostra, ma l'esito della narrazione espositiva scatenò un'ondata di polemiche alla quale Barilli tentò di

⁵⁴ SILVA 1973.

⁵⁵ TEMPESTI 1976, p. 7.

⁵⁶ ARANGIO 2018(2019).

⁵⁷ In questi anni furono pubblicati alcuni contributi storici fondamentali per lo studio del consenso e del rapporto tra intellettuali e regime: MANGONI 1974; ISNENGI 1979; TURI 1980.

⁵⁸ TESTIMONIANZE E POLEMICHE FIGURATIVE 1974.

⁵⁹ BOSSAGLIA 1979. Nello stesso anno fu pubblicato anche il volume *LA CULTURA DEL 900* 1979, in cui, nella sezione *Arti Visive* Antonello Negri dedicò un saggio alla relazione tra arte e Stato (pp. 112-122). Si veda anche *LETTERATURA-ARTE* 1979.

⁶⁰ *LA METAFISICA* 1980.

⁶¹ Il comitato scientifico era composto Flavio Caroli, Vittorio Fagone, Mercedes Garberi, Augusto Morello: *ANNITRENTA* 1982.

⁶² Sulla mostra si vedano QUATTROCCHI 2015, pp. 536-540; ARANGIO 2018(2019), pp. 58-60; BARRESE 2020, pp. 53-54.

⁶³ La mostra, aperta al pubblico dal 27 gennaio al 30 aprile 1982, registrò 300.000 visitatori e il catalogo venne ristampato in un'edizione ampliata nel 1983. Cfr. QUATTROCCHI 2015, p. 536, nota 38.

⁶⁴ BARILLI 1983, p. XIII.

⁶⁵ QUATTROCCHI 2015, p. 537.

rispondere, chiarendo la sua posizione nella premessa alla seconda edizione del catalogo, pubblicata nel 1983⁶⁶. Le critiche ruotavano attorno a poche questioni cruciali. Una tra queste era il discutibile parallelismo tra gli anni Trenta e gli anni Ottanta proposto come principio fondante della mostra⁶⁷. Barilli rileggeva in chiave di attualità molte delle vicende artistiche degli anni Trenta e individuava una linea di continuità tra i revivalismi di «Sironi e compagni circa la committenza pubblica, la decorazione parietale degli edifici di uso sociale, con l'analogo decorativismo cui oggi siamo interessati, o magari con la problematica dell'arredo urbano»⁶⁸.

Si palesavano inoltre i rischi della teatralità espositiva della mostra: se Antonio Pinelli criticava il fatto di aver evitato di mostrare gli aspetti più 'sgradevolmente fascisti', Gillo Dorfles sottolineava il pericolo insito nella scenografica ricostruzione degli ambienti. Antonio Porta invece ritenne che la mostra non fosse stata in grado di affrontare il rapporto degli artisti con il potere e che avesse occultato le risposte mancate riproponendo il grande «teatro dello Stato [fascista]»⁶⁹.

L'evento puntava a offrire una visione globale dei diversi ambiti dell'arte e della cultura in Italia attraverso una revisione critica postmodernista, ma nonostante né i curatori né tantomeno gli studiosi che contribuirono al catalogo avessero intenzione di operare un revisionismo storico-politico del fascismo, la ricezione della mostra sfuggì agli intenti degli organizzatori: Lea Vergine la definì come «la più errata rivisitazione del decennio [...] condotta con un'arroganza e una superficialità incomprensibili», e avanzò l'ipotesi di una relazione tra la narrazione espositiva e la politica del PSI, al governo nel capoluogo lombardo⁷⁰. Su «Domus» invece Giacomo Polin scrisse: «Il fascismo resta dov'era e com'era, al centro della bufera di informazioni che questa mostra ha inteso innescare e trasmettere con la compiacenza della TV e dei giornali: tanta fatica per niente. Di nostalgia si muore»⁷¹.

Quest'ultimo commento fa riferimento alla virata nostalgica che effettivamente si era diffusa soprattutto sui mass media a seguito della pubblicazione dell'*Intervista sul fascismo* di Renzo De Felice⁷². Le tesi proposte dallo storico avevano dapprima scatenato il sospetto di revisionismo nel dibattito storiografico, poi agli inizi degli anni Ottanta la discussione si era spostata anche sui media ed era entrata nel dibattito giornalistico in forma divulgativa con inevitabili semplificazioni. Negli sceneggiati e nei documentari televisivi – la cui produzione si intensificò intorno al 1983, centenario della nascita di Mussolini – prevaleva il biografismo, una sorta di psicologismo nel presentare il duce e i personaggi chiave del regime⁷³ che lasciava spazio a derive nostalgiche⁷⁴.

Se le recensioni della mostra finora prese in esame privilegiano le voci di storici dell'arte, curatori e architetti nel delineare la complessità e le controversie del dibattito in quegli anni, da qui si intende procedere interrogandosi su quale fosse invece lo sguardo e il giudizio critico degli storici – chiamati in causa da Calvesi nella premessa alla mostra romana – in merito agli eventi espositivi dell'arte e della cultura negli anni del regime.

⁶⁶ BARILLI 1983.

⁶⁷ BARILLI 1982. Sulla comparazione tra anni Trenta e anni Ottanta proposta da Barilli si vedano VIVA 2013; QUATTROCCHI 2015, pp. 539-540; SCHIAFFINI 2015, p. 545; BARRESE 2020, pp. 50-54; QUATTROCCHI 2020, pp. 42-43.

⁶⁸ BARILLI 1983, p. XVIII.

⁶⁹ Si veda QUATTROCCHI 2015, p. 538.

⁷⁰ VERGINE 1982.

⁷¹ POLIN 1982.

⁷² DE FELICE 1975. Per un'approfondita analisi dell'argomento si veda BARIS-GAGLIARDI 2014.

⁷³ Si menzionano qui la trasmissione in cinque puntate *Immagini del fascismo. Tutti gli uomini del duce* di Nicola Caracciolo, 1982 e *Io e il duce*, regia di Alberto Negrin, 1985.

⁷⁴ Si veda BARIS-GAGLIARDI 2014, p. 326.

La mostra milanese del 1982 fu più volte menzionata tra le pagine di «Passato e presente»⁷⁵, la rivista di studi storici che aveva inaugurato nello stesso anno il suo primo numero con una discussione sul *Mussolini* di Renzo De Felice⁷⁶. Gianpasquale Santomassimo, recensendo la mostra di Barilli, operava una distinzione fra il discorso critico del catalogo e la narrazione visiva restituita dal percorso espositivo. Lo storico riconosceva un ulteriore discutibile *Leitmotif* della mostra, da lui definito «ideologia della modernizzazione», che emergeva nella sezione dedicata all'architettura in cui i modelli dei progetti urbanistici, dalle colonie africane ai grandi progetti dell'E42, del Palazzo di Giustizia e della Città Universitaria sembravano celebrare il 'volto moderno' dell'Italia durante il fascismo. In conclusione, Santomassimo affermava:

dal punto di vista storiografico questa mostra non è soltanto 'regressiva', [...] ma rappresenta un vero e proprio salto all'indietro, che ignora tutto il lavoro di scavo storico sugli anni '30 e perfino le indubbie acquisizioni emerse dalle ricerche di Renzo de Felice, per citare un autore indubbiamente distante dalle nostre posizioni⁷⁷.

Ancora «Passato e presente» nel 1985 pubblicò una recensione dedicata alla mostra *L'economia italiana tra le due guerre*, allestita nel 1984 a Roma nel Colosseo e affidata all'IPSOA (Istituto Post Universitario per lo Studio dell'Organizzazione Aziendale)⁷⁸. Anche in questo caso l'autore, Domenico Preti, riconosceva la qualità di alcuni contributi del catalogo⁷⁹ ma al contempo denunciava i toni revisionisti del percorso espositivo, in cui l'enfasi posta sulla dicotomia tra un 'prima' di arretratezza e miseria e un 'dopo', sembrava proporre una celebrazione della 'modernizzazione' avvenuta durante il fascismo. Preti proseguiva con una comparazione con la mostra milanese, mettendo in evidenza il potere delle immagini nella costruzione di una visione edulcorata e tranquillizzante del fascismo che emergeva da queste due mostre-spettacolo:

E così, passo dopo passo, scorrono davanti agli occhi dei visitatori lunghe teorie di immagini che rappresentano automobili, locomotori, elettrotreni, aeroplani, idrovolanti, navigli di pace e di guerra, macchine da scrivere, lampade, seggiole, apparecchi radio, e tanti altri prodotti che a suo tempo avevano attirato la curiosità dei visitatori della mostra sugli anni Trenta che si tenne nei primi del 1982 a Milano. Ed è su queste immagini [...] che di fatto si finisce per perdersi o per esaurirsi l'interesse e la capacità critica della maggioranza dei visitatori⁸⁰.

La complessa transizione da un atteggiamento di condanna ideologica e rimozione a un approccio indirizzato allo studio e alla comprensione delle dinamiche del regime fu pertanto segnata da errori, critiche e fraintendimenti, tuttavia favorì l'elaborazione di un nuovo paradigma di ricezione dell'arte del Ventennio⁸¹.

⁷⁵ Il periodico quadrimestrale, edito da La Nuova Italia (oggi da Franco Angeli editore), pubblicò il primo numero nel gennaio 1982 con un comitato di redazione diretto da Franco Andreucci e Gabriele Turi. I due direttori esplicitarono il carattere del progetto culturale nell'editoriale: si intendeva creare una nuova rivista capace di «rispecchiare il dibattito storiografico, di discutere gli orientamenti della storiografia e, se possibile, di influenzarli». Nel panorama delle riviste accademiche di quegli anni, «Passato e presente» si distingueva anche per l'articolazione in rubriche dedicate a *Mostre*, *Mass media* e *Riviste*.

⁷⁶ LYTTELTON–PETERSEN–SANTOMASSIMO 1982.

⁷⁷ SANTOMASSIMO 1982, p. 150.

⁷⁸ *L'ECONOMIA ITALIANA TRA LE DUE GUERRE* 1984.

⁷⁹ «Il catalogo, infatti, pur nella eterogeneità e disuguaglianza dei contributi, ha una sua autonomia rispetto alla mostra che non va disconosciuta. E quindi, nonostante sia stato utilizzato per dare ad essa una copertura scientifica, esso merita, in altra sede, un intervento critico specifico» (PRETI 1985, p. 143).

⁸⁰ *Ivi*, p. 135.

⁸¹ Lo storico Leonardo Paggi ha esaminato il mutato rapporto con la memoria fascista in questi anni riconoscendo una stretta relazione con la crisi dell'antifascismo e le trasformazioni politiche della sinistra del PCI:

4. 1985: *Le mostre di Sironi*

Nonostante le dimensioni ridotte e le peculiarità della sede⁸², nel 1985, la mostra allestita nell'Ateneo della Sapienza ebbe una notevole risonanza e fu recensita da quotidiani e riviste nazionali⁸³.

Non si hanno informazioni sul numero di visitatori né sul suo pubblico, ma è plausibile che essa ottenne *in primis* una grande affluenza tra gli stessi studenti universitari. Le molteplici recensioni, in gran parte scritte da storici dell'arte, restituiscono l'attualità e la centralità nel dibattito pubblico di quegli anni, non solo della cultura del fascismo, ma soprattutto della figura di Mario Sironi. Difatti, il 1985, oltre a essere l'anniversario della Sapienza, era anche il centenario della nascita dell'artista e per l'occasione furono programmate diverse mostre in Italia⁸⁴. A Palazzo Reale di Milano venne inaugurata una retrospettiva dedicata al pittore⁸⁵. Il catalogo, edito da Mazzotta, raccolse i contributi critici di Ettore Camesasca, Giovanni Testori e Jean Clair, che nel 1980 aveva inserito Sironi nella mostra *Les Réalismes 1919-1939* al Centre Pompidou⁸⁶, determinando un rinnovato riconoscimento della qualità artistica del pittore.

Anche nella città natale di Sironi, Sassari, ebbe luogo una rassegna di oltre trecento opere, curata da Mario Penelope nel Padiglione dell'Artigianato⁸⁷. Ancora nel 1985, fu pubblicata da Electa una monografia dedicata all'artista a cura di Fortunato Bellonzi⁸⁸ e fu costituito un fondo archivistico a lui dedicato presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma.

Le recensioni della mostra della Sapienza ponevano il progetto a confronto con i contemporanei eventi espositivi, in una prospettiva di 'riscoperta' del pittore. E mentre al centro del dibattito sembrava essere la necessità di liberare la figura e la produzione di Sironi dall'ombra del regime⁸⁹, Giovanni Maria Accame, facendo una carrellata delle retrospettive organizzate in occasione del centenario della nascita, in un articolo pubblicato su «Paese Sera» sembra proporre il modo di riconciliare il riconoscimento della qualità artistica del pittore e la sua relazione con il regime:

Di una cosa, penso, Sironi non abbia più bisogno: di essere continuamente giustificato per la sua adesione, sino ad anni non più equivocabili, al fascismo. È vero che la sua arte migliore, il tormento e il sentimento della sua pittura, proprio come spessore, materia pittorica raccolta e distesa sulla tela, era fuori da ogni logica e retorica del fascismo. Ma di questa ideologia è stato a lungo sostenitore e a questa ha assoggettato molte sue opere, alcune anche di valore, molte irrimediabilmente inferiori, quando non decisamente scadenti. Ma proprio per la sua grandezza

«È proprio a partire dalla fine degli anni Settanta, infatti, che la memoria e la politica dell'antifascismo entrano in una profonda crisi di dissoluzione, in presenza di una tendenza, sempre più marcata nel decennio successivo, al rifiuto di quella che sarà chiamata una visione 'demonologica' del fascismo» (PAGGI 1999, p. 249). Sull'argomento si vedano anche SALVADORI 2001 e PONS 2006 e. Per un'analisi relativa alla memoria del fascismo a partire dagli anni Ottanta si veda SCHNAPP 1998.

⁸² La mostra, allestita al Palazzo del Rettorato, era aperta dalle 10.00 alle 13.00 e dalle 16.00 alle 20.00 nei giorni feriali, e dalle 10 alle 13 nei giorni festivi. Cfr. *GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE* 1985.

⁸³ *I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1986.

⁸⁴ Tra queste mostre si segnalano: *Sironi. 100 disegni inediti*, curata da Claudia Gian Ferrari e Francesco Gallo, con catalogo edito da Mazzotta, che fu allestita a Udine, Siracusa e Palermo (*SIRONI* 1985a), e la mostra dedicata alla scultura e alle opere su carta presso la Galleria Arco Farnese di Roma, a cura di Fabio Benzi (*MARIO SIRONI* 1985). Un altro evento espositivo, dedicato alle composizioni murali, ebbe luogo presso la Galleria Bergamini di Milano (*SIRONI* 1985c).

⁸⁵ *SIRONI* 1985b.

⁸⁶ *Les Réalismes* 1980. Si vedano Schiaffini 2015, p. 546 e BARRESE 2020, p. 51.

⁸⁷ *SIRONI* 1985d.

⁸⁸ BELLONZI 1985.

⁸⁹ EVANGELISTI 1985.

di artista, e per un effettivo riconoscimento di questa, non si cerchi ancora di assolverlo. Sironi, come uomo e soprattutto come artista, può sopportare e superare da solo i propri errori⁹⁰.

Anche l'altro artista protagonista della mostra della Sapienza, Arturo Martini, ebbe una rassegna a lui dedicata, a cura di Mario De Micheli e Claudia Gian Ferrari⁹¹; così la mostra della Sapienza, pur ideata per celebrare l'anniversario della propria sede, si trovava in linea con le contemporanee tendenze espositive presenti in Italia.

L'intento di queste numerose mostre programmate per il 1985 era principalmente quello di riportare l'attenzione su artisti che in modi diversi erano rimasti marginali nella storiografia storico-artistica, senza alcun interesse di operare un revisionismo storico del fascismo. Eppure, queste mostre talvolta non sfuggivano a tentativi di appropriazione e di strumentalizzazione da parte di movimenti di estrema destra. In un trafiletto pubblicato su «La Nuova Sardegna» il 22 novembre 1985 viene annunciata la visita alla mostra di Sassari da parte di Giorgio Almirante, segretario nazionale del neofascista Movimento Sociale Italiano, capeggiato da reduci della Repubblica Sociale Italiana. Tale visita – finalizzata a «rendere omaggio alla memoria di un grandissimo pittore» – anticipò un discorso pubblico di Almirante organizzato presso il Frank Hotel, in prossimità della sede della mostra (Fig. 11).



Fig. 11: «La Nuova Sardegna», 22 novembre 1985, ritaglio, Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, busta *Mario Sironi*

5. *La mostra della Sapienza: «non l'opera, ma il processo»*

La mostra curata da Lux e Coen si distingueva dalle precedenti, così come da quelle inaugurate nello stesso anno, per alcune scelte strategiche adottate nella selezione delle opere e nell'allestimento del percorso espositivo, che incoraggiava lo spettatore a spingere lo sguardo oltre il valore estetico delle opere. Attraverso una selezione di bozzetti accostati alle opere

⁹⁰ ACCAME 1985.

⁹¹ ARTURO MARTINI 1985.

finite, cartoni preparatori di opere distrutte, riproduzioni fotografiche che dimostravano la censura talvolta perpetrata sulle opere d'arte, il percorso spingeva l'osservatore ad addentrarsi in stratigrafie materiali e scansioni temporali marcate dai mutamenti politici che nei decenni si erano avvicinati. Si proponeva uno sguardo storico, critico nei confronti del fascismo, che puntava a ricostruire il contesto delle opere, senza tralasciare il loro legame stringente con la propaganda fascista e a mettere in evidenza le contraddizioni, le dissonanze e gli elementi di discontinuità che le opere stesse, con le loro storie, potevano testimoniare.

Le dinamiche della committenza fascista venivano scandagliate presentando al pubblico documenti ufficiali inediti e scambi epistolari; il passaggio dall'ideazione all'esecuzione si palesava grazie al confronto tra bozzetti e opere finite e, così facendo, ci si addentrava nelle ingerenze del regime e sul ruolo svolto in prima persona da Mussolini, per poi tracciare i successivi interventi attuati sulle opere nella fase di epurazione antifascista.

Se una lettera del dicembre del 1933, inviata a Mussolini da Sironi (su carta intestata della V Triennale), dopo essere stato informato da Piacentini della committenza dell'Aula Magna, dimostrava l'orgoglio e la gratitudine del pittore per l'incarico ricevuto⁹², in una lettera protocollata dalla segreteria del duce, Mussolini con un appunto suggeriva a Sironi di «aggiustare le figure». L'ingerenza della committenza in questo caso non giudicava i contenuti ma la forma della rappresentazione, forse per placare le critiche che le frange più reazionarie della cultura fascista, come Roberto Farinacci, indirizzavano all'artista⁹³.

Il legame con il fascismo veniva così distinto dal giudizio sulla produzione artistica, ma non veniva omesso o minimizzato.

I comunicati stampa, il catalogo, le molteplici recensioni alla mostra, insieme alle fonti orali – *in primis* l'intervista alle curatrici – e al materiale documentario hanno permesso di ricostruire la selezione di opere esposte e diversi segmenti del percorso espositivo. Dalle ricerche svolte non è però emersa finora alcuna documentazione fotografica che permetta un'analisi visuale delle strategie e del design dell'allestimento⁹⁴.

Entrambe le curatrici avevano delle forti motivazioni per addentrarsi in questo difficile e, come si è dimostrato, controverso ambito di ricerca: Simonetta Lux stava progettando l'istituzione del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea⁹⁵, che proprio nel Palazzo del Rettorato sarebbe diventato uno spazio di sperimentazione per gli artisti posti in diretto dialogo con gli studenti, e sentiva pertanto l'urgenza di indagare e interrogare il luogo e le memorie stratificate, di affrontare e rielaborare il passato, anticipando così un processo di critica istituzionale. Ester Coen, invece, ricostruendo attraverso le ricerche archivistiche il controllo del fascismo sulla cultura artistica e sull'Università, compiva un percorso a ritroso

⁹² «S.E. Piacentini mi dà notizia che per somma benevolenza della S.V. mi è stato assegnato il compito arduo di illustrare il fascismo nella grande parete del Salone dell'Università romana. Non potevo ricevere di più. Se la fiducia di S.E. Piacentini ha potuto ritenermi non indegno di questo lavoro che nell'esaltazione del mio desiderio mi appare circondata di ogni più alta e difficile difesa debbo unicamente al E.V. il modo di potermi cimentare in quest'opera che dovrà difendere il concetto e la pratica della nuovissima pittura murale, appena lanciata in Italia e oggi, superate le prime difficoltà, onorata della più grande attualità e oggetto della più viva attesa. Come già ebbi l'onore di far presente all'E.V. l'arte nostra non ha che un prezzo per sollevarsi, se non per vincere, da tormentose incertezze e da meschine contese, ed è di collocare e di indirizzare più alto di quanto non ha fatto le sue mete. Il lavoro che V.E. mi concede non sarà dunque una comoda e pacifica soluzione della mia vita di artista, ma sarà uno dei primi e dei più ardenti slanci verso questa meta alta e severa che dovrà rigenerare nello spirito e nei mezzi l'arte d'oggi, condotta da vanità di tendenze individualistiche a dissipare gran parte delle mie energie» (la lettera, rintracciata nell'Archivio di Stato di Roma, è riportata in COEN 1985, p. 18).

⁹³ La citazione è riportata in LUX-COEN 2017, p. 50.

⁹⁴ Dalle ricerche condotte negli archivi personali delle curatrici, nell'Archivio Storico dell'Ateneo, nell'Archivio del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, nell'Archivio Storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, non sono emerse fotografie dell'allestimento.

⁹⁵ Per quanto riguarda l'istituzione e le attività del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea si veda *MUSEO LABORATORIO DI ARTE CONTEMPORANEA* 2012.

nella storia della sua famiglia e delle sue origini ebraiche. La studiosa, adottando come modello gli studi di Saul Friedländer sul nazismo, intendeva addentrarsi nel sistema dell'arte e comprendere come gli artisti si erano misurati con il regime. Per quanto riguarda invece i contributi storiografici dedicati all'argomento, costituì per entrambe un importante riferimento la pubblicazione degli scritti di Mario Sironi a opera di Ettore Camesasca nel 1980⁹⁶.

Alla domanda rivolta alle curatrici su quali fossero le strategie adottate per arginare la possibilità che una mostra sulle opere commissionate dal regime assumesse toni celebrativi, entrambe hanno dichiarato che la loro strategia fu quella di rivolgere l'attenzione direttamente alle opere più 'compromesse' e di mettere in mostra non tanto l'opera-oggetto, quanto il processo committenza-ideazione-esecuzione. Le loro ricerche, l'indagine archivistica, la ricognizione di fonti orali, la lettura critica dei documenti costituirono pertanto uno scudo contro la retorica e la nostalgia del fascismo. E il catalogo in particolare fu uno strumento critico offerto al pubblico e alla storiografia. Il volume, infatti, documenta il lavoro di ricerca portato avanti, il dialogo promosso tra i principali studiosi dell'arte fra le due guerre, i funzionari di musei e istituti di restauro e tutela, gli eredi degli artisti. In tal modo la mostra divenne un'occasione per avviare una collaborazione interistituzionale e una riflessione condivisa su questi temi, ponendo le basi per uno snodo critico nella ricezione pubblica dell'arte fascista.

6. *Materialità di Sironi: un'ipotesi di restauro*

A partire dalla mostra furono infatti sviluppati altri progetti sul breve e sul lungo periodo. Il 6 febbraio 1986, ebbe luogo nell'Aula Magna una tavola rotonda intitolata *L'Italia tra le Arti e le Scienze ovvero: il murale di Mario Sironi (studi, progetto di restauro, nuove acquisizioni)* in cui si discussero le novità emerse dalle ricerche e dalle indagini diagnostiche eseguite sul dipinto e venne formulata un'ipotesi di restauro. L'evento riunì studiosi specialisti dell'arte del primo Novecento insieme a teorici del restauro come Michele Cordaro, Umberto Baldini, direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, Maurizio Diana dell'ENEA (tra i primi ad applicare le tecnologie nel campo dei beni culturali), soprintendenti e direttori dei principali musei romani, rappresentanti delle istituzioni quali il ministro per i Beni Culturali Antonino Gullotti, l'assessore al Comune di Roma Ludovico Gatto, Giulio Carlo Argan (Fig. 12). Si apriva un'inedita discussione sulle tecniche artistiche degli anni Trenta (dalle indagini diagnostiche condotte in occasione della mostra era stata individuata la tecnica mista utilizzata, differente dall'affresco⁹⁷) e sulla questione metodologica del restauro di un'opera sulla quale era intervenuta la censura antifascista⁹⁸. Veniva dunque discussa l'ipotesi della restituzione del murale nella sua *facies* originaria valutando i rischi di conservazione dell'opera e la presenza nell'iconografia originaria di espliciti simboli fascisti⁹⁹.

⁹⁶ SIRONI/CAMESASCA 1980.

⁹⁷ ALESSANDRI 1985; CORDARO 1985.

⁹⁸ Come riportato da «Il Tempo» il 6 febbraio 1986: «Si prevede, perciò, l'elaborazione di un progetto di Ateneo, su proposta degli storici dell'arte, alla cui realizzazione saranno invitati a concorrere istituti pubblici, sovrintendenze e altri istituti scientifici universitari, industrie e istituti privati» (*I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1986, p. 154). Si veda anche *Sironi. Torna alle origini il grande murale in Aula Magna*, «Il Messaggero», 12 febbraio 1986, in *I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1986, p. 156.

⁹⁹ L'ipotesi della rimozione delle ridipinture del murale fu discussa nei decenni successivi ed è stata attuata solo nel 2017 con il restauro curato da Eliana Billi e Laura D'Agostino che ha svelato lo strato pittorico di Sironi facendo riapparire anche i simboli fascisti che erano stati obliterati. Cfr. *SIRONI SVELATO* 2017.

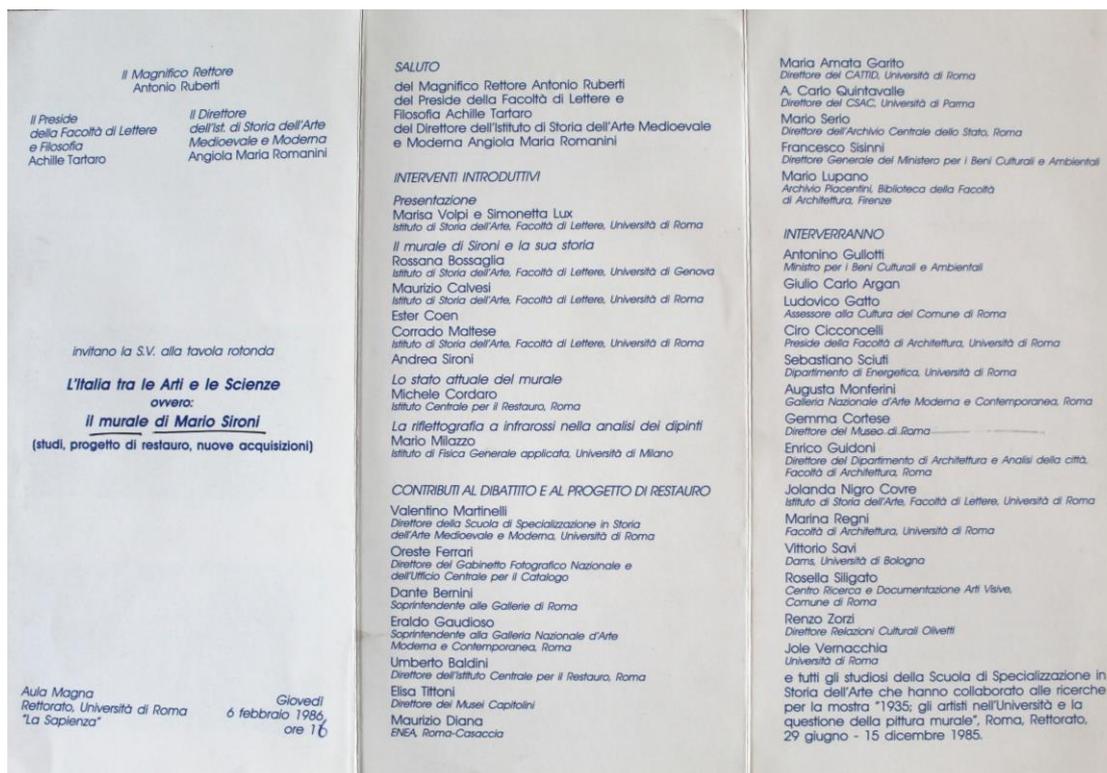


Fig. 12: Programma della tavola rotonda *L'Italia tra le Arti e le Scienze ovvero: il murale di Mario Sironi (studi, progetto di restauro, nuove acquisizioni)*, 6 febbraio 1986, Roma, Università degli Studi di Roma La Sapienza, Palazzo del Rettorato, Aula Magna

La mostra presentava quindi la sede e le opere, indagava le dinamiche della pittura murale in quegli anni, riuniva studiosi, conservatori, eredi degli artisti e avviava lo studio della materialità del dipinto di Sironi. Divenne essa stessa un laboratorio e le tematiche affrontate trovarono un seguito nei corsi universitari degli anni successivi¹⁰⁰. L'evento espositivo fu inoltre il presupposto per l'avvio di un progetto di più ampio respiro: la mostra *EUR 42. Utopia e scenario del regime* (Fig. 13)¹⁰¹. Inaugurata nel 1987, l'esposizione fu allestita nell'edificio dell'Archivio di Stato dell'EUR, all'epoca diretto da Mario Serio, e sostenuta da un comitato d'onore presieduto dal Presidente del Consiglio dei ministri Bettino Craxi. In questo caso si scelse di sondare la progettualità di un complesso urbanistico incompiuto, in cui si materializzava il più esplicito controllo sulle arti. L'indagine interdisciplinare spaziava dall'urbanistica all'architettura, fino alle opere d'arte, trasferendo il modello di ricerca della mostra del 1985 su una più ampia scala. Adottando un approccio filologico allo studio delle opere nel contesto storico-politico, vennero condotte ricerche sistematiche nei fondi dell'Archivio di Stato di Roma e negli archivi privati degli architetti e degli artisti coinvolti; furono rintracciati, studiati e catalogati i bozzetti preparatori per le opere, le piante, i progetti. Il catalogo costituì un importante contributo per lo studio delle opere artistiche, architettoniche e monumentali del regime, che entro pochi anni sarebbero entrate a far parte del patrimonio culturale nazionale. Anche questa volta la mostra partiva dall'indagine di un sito, l'EUR, e si posizionava proprio nell'edificio destinato a conservare la memoria documentaria del Ventennio.

¹⁰⁰ *AVANGUARDIA, TRADIZIONE, IDEOLOGIA* 1990.

¹⁰¹ *E42* 1987.



Fig. 13: *E42. Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra, I. *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, a cura di T. Gregory, A. Tartaro; II. *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia 1987.

I responsabili dell'organizzazione scientifica della mostra, Maurizio Calvesi, Simonetta Lux, Enrico Guidoni, Tullio Gregory e Marta Fattori, tutti precedentemente coinvolti nei progetti espositivi realizzati in occasione dell'anniversario della Sapienza¹⁰², ritennero probabilmente che il pubblico vasto ed eterogeneo dell'evento espositivo dell'EUR potesse ormai avere strumenti critici sufficienti per visitare un percorso dedicato al più prepotente progetto di propaganda fascista e recepire il nuovo paradigma che era andato a definirsi negli studi storico-artistici.

Il dibattito sul restauro de *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, pur non avendo avuto una ricaduta immediata sul dipinto, ebbe un importante seguito negli anni successivi, quando altre opere murali degli anni Trenta, commissionate dal regime e censurate in modi diversi intorno agli anni Cinquanta, furono restaurate. Rimuovendo scialbature o semplici coperture esterne, riemersero così, insieme a esemplari del modernismo italiano, iconografie, simboli e motti fascisti. Fu il caso del mosaico di Mario Sironi *Il lavoro fascista* (o *L'Italia corporativa*) nel Palazzo dell'Informazione a Milano, il cui restauro rivelò il motto fascista «Credere, Obbedire, Combattere»¹⁰³. Nel 1988 anche le pitture murali realizzate da Sironi nel Sacario delle bandiere della Casa Madre dei Mutilati a Roma ottennero una nuova visibilità, quando fu rimossa la parete che copriva le figure di Mussolini e Vittorio Emanuele III a cavallo¹⁰⁴.

¹⁰² Enrico Guidoni era stato il curatore della mostra dedicata al progetto architettonico (*LA "SAPIENZA" NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA* 1985), mentre Tullio Gregory e Marta Fattori erano stati i responsabili dell'evento espositivo organizzato dall'Istituto di Filosofia (*FILOSOFI, UNIVERSITÀ, REGIME* 1985)

¹⁰³ Il palazzo fu costruito come sede de «Il Popolo d'Italia» nel 1938, e a partire dal dopoguerra divenne la sede di alcuni giornali. Nel 1985 fu acquistato dalla Società Immobiliare Metanopoli che promosse il restauro de *Il lavoro fascista* di Sironi. Sulla storia dell'opera e sul restauro si veda BRAUN 1992.

¹⁰⁴ BARBIELLINI AMIDEI 2004; MARCELLO 2019.

Negli stessi anni l'ex partigiano e antifascista Leonardo Sciascia, con il suo saggio *Invenzione di una prefettura*¹⁰⁵, si schierò a favore della restituzione al pubblico delle pitture murali a tempera di Duilio Cambellotti, realizzate nel 1933 nella Prefettura di Ragusa. La pubblicazione fu accompagnata dalla documentazione fotografica delle svelate e restaurate iconografie dichiaratamente celebrative del regime e delle sue ambizioni coloniali (Fig. 14).

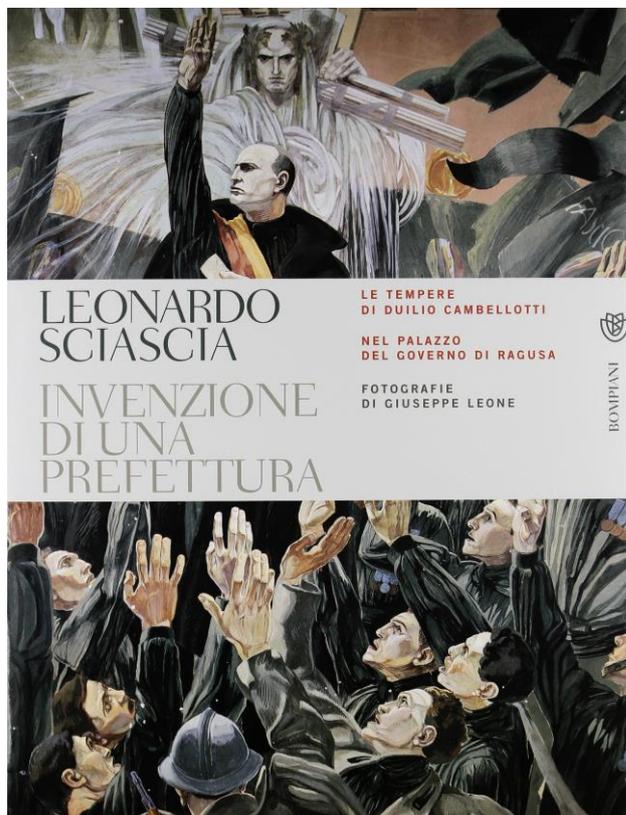


Fig. 14: L. Sciascia, *Invenzione di una prefettura*.
Le tempera di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa, Milano 1987

Questo nuovo paradigma che da piano specialistico e intellettuale fu recepito, non senza semplificazioni, nella cultura popolare offre una chiave di lettura per comprendere quella che si profila come una peculiare via italiana nel confronto con il patrimonio di memoria fascista, improntata alla tutela e divergente rispetto all'approccio adottato da altri Paesi. Nel contesto italiano ebbe certamente un ruolo rilevante la tradizione di tutela e conservazione dei monumenti, profondamente radicata nella storia nazionale, e il quadro legislativo vigente negli anni Ottanta. Il riferimento per la «Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico» era la legge 1089 promulgata nel 1939¹⁰⁶, che sottoponeva alla sua disciplina «le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico» dopo cinquant'anni dall'esecuzione, o nel caso in cui gli autori non fossero più in vita.

L'anniversario dei primi cinquant'anni della Sapienza inaugurava pertanto una nuova fase del complesso, per il quale a partire dal 1985 avrebbe potuto essere attuato un provvedimento di riconoscimento di tutela monumentale. Alle sue opere sarebbero stati riconosciuti e attribuiti i caratteri che le avrebbero rese parte del patrimonio culturale e della collettività. La mostra dell'EUR fu inaugurata cinquant'anni dopo l'affidamento dell'incarico da parte di Mussolini dello studio del piano regolatore per l'Esposizione prevista per il 1942.

¹⁰⁵ SCIASCIA 1987. Cfr. SIMONCELLI 2015, p. 159.

¹⁰⁶ Legge 1° giugno 1939, n. 1089, *Tutela delle cose d'interesse Artistico o Storico*, G.U., 184, 8 agosto 1939.

Nel catalogo si fa esplicito riferimento a questa ricorrenza e alla legge 1089¹⁰⁷, auspicando l'attribuzione di un riconoscimento di tutela degli edifici monumentali «per il valore di documento-testimonianza che essi possono offrire a un momento della nostra storia»¹⁰⁸.

A più di trent'anni di distanza le ragioni di queste scelte, la complessità di questo processo critico di storicizzazione, l'entità del dibattito restano circoscritti alla memoria e alla conoscenza di un gruppo ristretto di specialisti. La presenza di iconografie e simboli fascisti e colonialisti in sale di rappresentanza di edifici che ospitano sedi istituzionali, senza alcun riferimento che possa contestualizzare le ragioni della loro visibilità nell'Italia contemporanea, diventa ancora una volta centrale nel dibattito pubblico¹⁰⁹. In un momento storico in cui il reato di apologia del fascismo è tornato a essere gravemente attuale queste opere impongono ulteriori riflessioni volte a promuovere una tutela critica e consapevole del messaggio politico intrinseco, capace di offrire degli strumenti interpretativi ai fruitori. Anche le modalità e le strategie di esposizione delle opere d'arte del Ventennio restano una questione aperta. La mostra *Post Zang Tumb Tuum: Showing the Showing* di Germano Celant alla Fondazione Prada di Milano – seppur improntata a un rigoroso intento di ricostruzione filologica e supportata da un solido catalogo scientifico¹¹⁰ – nel percorso espositivo ha messo ancora una volta in evidenza le debolezze di una narrazione visiva diacronica e acritica che, esponendo capolavori del modernismo italiano come oggetti neutri, rischia di restituire al visitatore quella medesima atmosfera di valori estetici dettata dalle politiche di propaganda ed epurata dalle atrocità del regime fascista¹¹¹.

¹⁰⁷ PORTOGHESI 1987; PORZIO 1987.

¹⁰⁸ PORZIO 1987, p. 199.

¹⁰⁹ Si fa riferimento al vivace dibattito che si è consumato sulle principali testate nazionali e internazionali a seguito della pubblicazione dell'articolo di Ruth Ben-Ghiat sul «New Yorker» nel 2017 (BEN-GHIAT 2017). L'articolo di Ben-Ghiat, docente di Storia e *Italian Studies* presso la New York University e autrice di importanti contributi relativi al fascismo e al colonialismo italiano (si menziona qui il volume in italiano *La cultura fascista*: BEN-GHIAT 2000), ha riportato l'attenzione sulla presenza delle tracce monumentali del fascismo, ottenendo una ricezione molto controversa in Italia. Tuttavia, il dibattito ha favorito ulteriori studi e riflessioni sull'argomento. Nell'ambito del progetto *Luoghi e memoria del fascismo* coordinato da Giulia Albanese, l'Istituto Nazionale Ferruccio Parri (rete degli istituti per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea) ha promosso un ciclo di giornate di studi per offrire un contributo scientifico aggiornato e interdisciplinare sul tema (*I luoghi del fascismo*, 6.10.2020; *Fascismo Capitale. I luoghi del fascismo a Roma*, 27.10.2020; *Le città della memoria fascista*, 9.11.2020; *I luoghi della memoria fascista*, 24.11.2020) <http://www.reteparri.it/ricerca/progetti-di-ricerca/luoghi-memoria-del-fascismo/>.

¹¹⁰ POST ZANG TUMB TUUM 2018.

¹¹¹ Ester Coen, *La critica e storica Ester Coen contro l'applauditissima mostra milanese sull'arte sotto il regime fascista – 'cancella la memoria ed esorcizza la storia, depurandola dagli aspetti ignobili della realtà fascista'*, «Dagospia», 17 aprile 2018 (<https://www.dagospia.com/rubrica-31/arte/critica-storica-ester-coen-contro-39-applauditissima-nbsp-mostra-171754.htm>). Si rimanda anche a BEDARIDA 2018 e alla puntuale analisi critica dello storico Adolfo Mignemi: MIGNEMI 2021.

BIBLIOGRAFIA

1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ 1985

1935 *Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra, a cura di S. Lux, E. Coen, Roma 1985.

GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ E LA QUESTIONE MURALE 1985

Gli artisti nell'Università e la questione murale, «Notiziario dell'Università di Roma», novembre 1985.

ACCAME 1985

G.M. ACCAME, *La pittura di Mario Sironi a cent'anni dalla nascita*, «Paese Sera», 21 ottobre 1985.

ALESSANDRI 1985

A. ALESSANDRI, *Mario Sironi. Il dipinto murale nell'Aula Magna*, in 1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ 1985, pp. 72-75.

ANNI '30 2012

Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo, catalogo della mostra, a cura di A. Negri, S. Bignami et alii, Firenze 2012.

ANNITRENTA 1982

Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, F. Caroli et alii, Milano 1982.

ARANGIO 2018(2019)

S. ARANGIO, *L'iconografia mussoliniana. Un percorso tra rimozioni e riscoperte nelle mostre italiane dal secondo dopoguerra ad oggi*, «piano b. Arti e culture visive», 1, 2018(2019), pp. 52-85.

ARCHITECTURE AS PROPAGANDA 2018

Architecture as propaganda in twentieth-century totalitarian regimes. History and heritage, a cura di H. Hökerberg, Firenze 2018.

ARTE MODERNA IN ITALIA 1967

Arte moderna in Italia 1915-1935, catalogo della mostra, a cura di C.L. Raghianti, Firenze 1967.

ARTHURS 2011

J. ARTHURS, *Il fascismo come «eredità» nell'Italia contemporanea*, in *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea*, a cura di A. Mammone, N. Tranfaglia, G.A. Veltri, Milano 2011, pp. 207-230.

ARTHURS 2014

J. ARTHURS, «*Voleva essere Cesare, morì Vespasiano*»: *The Afterlives of Mussolini's Rome*, «Civiltà romana», 2014, pp. 283-302.

ARTURO MARTINI 1985

Arturo Martini, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, Milano 1985.

AVANGUARDIA, TRADIZIONE, IDEOLOGIA 1990

Avanguardia, tradizione, ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale: ristampa dei materiali di ricerca della Cattedra di storia dell'arte contemporanea 2., a cura di S. Lux, Università di Roma La Sapienza, A.A. 1985-1986, Roma 1990.

BARATELLI 2019

G. BARATELLI, *La Città Universitaria di Roma. Costruzione di un testo architettonico*, Milano 2019.

BARBIELLINI AMIDEI 2004

R. BARBIELLINI AMIDEI, *Gli affreschi della Casa Madre dei Mutilati a Roma*, in SIRONI 2004, pp. 360-367.

BARILLI 1982

R. BARILLI, *Perché gli anni Trenta*, in ANNITRENTA 1982, pp. 7-12.

BARILLI 1983

R. BARILLI, *Gli anni Trenta: radiografia di un successo*, in *Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, F. Caroli, V. Fagone *et alii*, Milano 1983 (edizione originale: ANNITRENTA 1982).

BARIS-GAGLIARDI 2014

T. BARIS, A. GAGLIARDI, *Le controversie sul fascismo degli anni Settanta e Ottanta*, «Studi Storici», 1, 2014, pp. 317-333.

BARRESE 2020

M. BARRESE, *L'orizzonte postmoderno e il contrastato recupero dell'arte italiana tra le due guerre*, in CARLO LUDOVICO RAGGHLANTI 2020, pp. 45-54.

BARTOLINI 2018

F. BARTOLINI, *From Iconoclasm to Museum: Mussolini's Villa in Rome as a Dictatorial Heritage Site*, «Martor», 23, 2018, pp. 163-173.

BEDARIDA 2018

R. BEDARIDA, *“Post Zang Tumb Tuum: Showing the Showing”*, «Artforum», 1, 2018, pp. 307-308.

BEESE 2016

C. BEESE, *‘La Sapienza’ Die römische Universitätsstadt der 1930er Jahre und ihre Rolle innerhalb der italienischen Architekturgeschichtsschreibung*, «Architectura», 2, 2016, pp. 160-183.

BELLONZI 1985

F. BELLONZI, *Sironi*, apparati biografici e bibliografici di C. Gian Ferrari, Milano 1985.

BEN-GHIAT 2017

R. BEN-GHIAT, *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?* «The New Yorker», 5 ottobre 2017 (consultabile online: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy>).

BEN-GHIAT 2000

R. BEN-GHIAT, *La cultura fascista*, Bologna 2000.

BENZI 2013

F. BENZI, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino 2013.

BILLI 2017

E. BILLI, "Per procedere a degna sostituzione dell'affresco": vicende alterne del murale romano tra negazione e recupero. Il "caso" Siviero, in *SIRONI SVELATO* 2017, pp. 121-140.

BOSSAGLIA 1979

R. BOSSAGLIA, *Il "Novecento italiano". Storia, documenti, iconografia*, appendici di C. Gian Ferrari, M. Lorandi, Milano 1979.

BRAUN 1992

E. BRAUN, *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*, in *Racemi d'oro: il mosaico di Sironi nel Palazzo dell'Informazione*, a cura di E. Braun, Milano 1992, pp. 17-88.

BRAUN 2000

E. BRAUN, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge [u.a.] 2000.

CALVESI 1985

M. CALVESI, *Quattro modi di vedere la mostra*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 15.

CARLO LUDOVICO RAGGHLANTI 2020

Carlo Ludovico Raggianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 *Arte moderna in Italia 1915-1935*, atti del convegno (Lucca-Pisa 14-15 dicembre 2017), a cura di P. Bolpagni, M. Patti, con la collaborazione di L. de Pinto, B. Maglione, Lucca 2020.

CARTER–MARTIN 2017

N. CARTER, S. MARTIN, *The Management and Memory of Fascist Monumental Art in Postwar and Contemporary Italy: the Case of Luigi Montanarini's Apotheosis of Fascism*, «Journal of Modern Italian Studies», 3, 2017, pp. 338-364.

COEN 1985

E. COEN, *Sironi: L'Italia fra le Arti e le Scienze*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 18-19.

CORDARO 1985

M. CORDARO, *Approfondimenti analitici sulla tecnica di esecuzione e vicende di conservazione del murale di Sironi*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 71.

CRISPOLTI–HINZ–BIROLI 1974

E. CRISPOLTI, B. HINZ, Z. BIROLI, *Arte e fascismo in Italia e in Germania*, Milano 1974.

DANTINI 2018

M. DANTINI, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma 2018.

DE DOMINICIS 1985

D. DE DOMINICIS, *Corrado Vigni*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 76.

DE FELICE 1975

R. DE FELICE, *Intervista sul fascismo*, a cura di M.A. Ledeen, Roma-Bari 1975.

E42 1987

E42. *Utopia e scenario del regime*, catalogo della mostra, I. *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle Civiltà*, a cura di T. Gregory, A. Tartaro; II. *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia 1987.

EVANGELISTI 1985

S. EVANGELISTI, *Parla il nipote di Sironi: finalmente lo guarderemo senza chiederci se era poco o molto fascista*, «Il Giornale dell'Arte», 23, 1985, pp. 16-17.

FAGONE 1999

V. FAGONE, *La V Triennale di Milano*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano 1999, pp. 113-120.

FERGONZI 2013

F. FERGONZI, *Filologia del 900. Modigliani Sironi Morandi Martini*, Milano 2013.

FERRARI 2016

S. FERRARI, *12 aprile 1973. Il "giovedì nero" di Milano. Quando i fascisti uccisero l'agente Antonio Marino*, Roma 2016.

FILOSOFI, UNIVERSITÀ, REGIME 1985

Filosofi, università, regime. La Scuola di Filosofia di Roma negli anni Trenta, catalogo della mostra, a cura di T. Gregory, M. Fattori, N. Siciliani De Cumis, Roma 1985.

FULLER 2020

M. Fuller, *Rural Settlers and Urban Designs. Paradoxical Civic Identity in the Agro Pontino*, in *The Routledge Companion to Italian Fascist Architecture: Reception and Legacy*, a cura di K. B. Jones e S. Pilat, Londra 2020, pp. 228-240.

GASTALDON 2018(2019)

G. GASTALDON, [recensione a] *A Difficult Heritage: the Afterlife of Fascist-Era Architecture, Monuments, and Works of Art in Italy*. *Convegno a cura di Carmen Belmonte, Bibliotheca Hertziana e American Academy, Roma, 11-12 marzo 2018*, «Palinsesti», 7, 2018(2019), pp. 66-72.

GENTILE 2007

E. GENTILE, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari 2007.

GOLAN 2009

R. GOLAN, *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, New Haven, Connecticut [u.a.] 2009.

HÖKERBERG 2017

H. HÖKERBERG, *The Monument to Victory in Bolzano: desecralisation of a fascist relic*, «International Journal of Heritage Studies», 8, 2017, pp. 759-774.

I 50 ANNI NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA 1986

I 50 anni nella Città Universitaria. Rassegna stampa, Roma 1986.

I CINQUANT'ANNI DE LA SAPIENZA 1985

I cinquant'anni de La Sapienza: da Università d'élite ad Ateneo di massa, «Il Giornale d'Italia», 23 ottobre 1985.

ISNENGI 1979

M. ISNENGI, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Torino 1979.

LA CULTURA DEL 900 1979

La cultura del 900, II. *Arti visive*, di A. Negri, *Architettura*, di B. Bottero, Milano 1979.

LA METAFISICA 1980

La Metafisica: gli Anni Venti, catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, F. Solmi, I-II, Bologna 1980.

LA "SAPIENZA" NELLA CITTÀ UNIVERSITARIA 1985

La "Sapienza" nella città universitaria 1935/1985, catalogo della mostra, a cura di E. Guidoni, M. Regni Sennato, Roma 1985.

LA SAPIENZA, STRUTTURE, PROBLEMI E IMMAGINI 1985

La Sapienza, strutture, problemi e immagini di una istituzione, a cura di F. Ferrarotti, L. Leonetti, M. Ali, Roma 1985.

L'ECONOMIA ITALIANA TRA LE DUE GUERRE 1984

L'economia italiana tra le due guerre 1919-1939, catalogo della mostra, a cura di AA. VV., Roma 1984.

L'ENTRE-DEUX-GUERRES IN ITALIA 2019

L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica, atti del convegno (Perugia 22-23 maggio 2018), a cura di M. Dantini, Perugia 2019.

LES RÉALISMES 1980

Les réalismes 1919-1939, catalogo della mostra, Parigi 1980.

LETTERATURA-ARTE 1979

Letteratura-Arte. Miti del '900, catalogo della mostra, a cura di Z. Birolli, Milano 1979.

LUPANO 1985

M. LUPANO, *Disegni malnoti di Piacentini*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, pp. 20-21.

LUPANO 1991

M. LUPANO, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari 1991.

LUX 2012

S. LUX, *L'Italia tra le Arti e le Scienze nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini*, in *MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO* 2012, pp. 257-294.

LUX-COEN 1985

S. Lux, E. Coen, *Presentazione*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 13.

LUX-COEN 2017

S. LUX, E. COEN, *1985: a cinquant'anni dalla creazione della Città Universitaria la Sapienza riconosce i suoi artisti e architetti. Si apre il "caso" del Sironi deturpato e la riscoperta del murale*, in *SIRONI SVELATO* 2017, pp. 41-52.

LYTTELTON-PETERSEN-SANTOMASSIMO 1982

A. LYTTELTON, J. PETERSEN, G. SANTOMASSIMO, *Il Mussolini di Renzo De Felice*, «Passato e presente», 1, 1982, pp. 5-30.

MACDONALD 2008

S. MACDONALD, *Difficult Heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Abingdon-New York 2008.

MACDONALD 2015

S. MACDONALD, *Is 'Difficult Heritage' Still 'Difficult'?* in *Museums Managing the Tensions of Change*, numero speciale di «Museum International», 67, 2015, pp. 6-22.

MALONE 2017

H. MALONE, *Legacies of Fascism: Architecture, Heritage and Memory in Contemporary Italy*, «Modern Italy», 4, 2017, pp. 445-470.

MANGONI 1974

L. MANGONI, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari 1974.

MARCELLO 2019

F. MARCELLO, *Between censure and celebration: the decorative plan of the Casa Madre dei Mutilati in Rome (1926-1939)*, in *THE DIFFICULT HERITAGE* 2019, pp. 179-198.

MARCELLO-GWYNNE 2015

F. MARCELLO, P. GWYNNE, *Speaking from the Walls: Militarism, Education, and Romanità in Rome's Città Universitaria (1932-35)*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 3, 2015, pp. 323-343.

MARCELLO PIACENTINI ARCHITETTO 2012

Marcello Piacentini architetto 1881-1960, atti del convegno (Roma 16-17 dicembre 2010), a cura di G. Ciucci, S. Lux, F. Purini, Roma 2012.

MARGOZZI 2004

M. MARGOZZI, *L'Italia tra le Arti e le Scienze*, in *SIRONI* 2004, pp. 318-336.

MARIO SIRONI 1964

Mario Sironi. *Disegni politici 1916-1940*, catalogo della mostra, a cura di M. De Micheli, Torino 1964.

MARIO SIRONI 1973

Mario Sironi, catalogo della mostra, a cura di R. De Grada, Milano 1973.

MARIO SIRONI 1985

Mario Sironi. *Sculture-Opere su carta*, catalogo della mostra, a cura di F. Benzi, Roma 1985.

MASSAGLI 2010

G. MASSAGLI, *Firenze, 1967: la mostra "Arte moderna in Italia 1915-1935"*, «Luk», 16, 2010, pp. 215-223.

MEMORIE DI PIETRA 2014

Memorie di pietra. I monumenti delle dittature, a cura di G.P. Piretto, Milano 2014.

MIGNEMI 2021

A. MIGNEMI, *A proposito di alcune mostre: "Art Life Politics" e il regime fascista*, «Novecento.org», 15, febbraio 2021 (<http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/a-proposito-di-alcune-mostre-art-life-politics-e-il-regime-fascista-6748/>).

«MOSTRE PERMANENTI» 2018

«Mostre permanenti». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca 2018.

MUSEO LABORATORIO DI ARTE CONTEMPORANEA 2012

Museo Laboratorio di Arte Contemporanea. MLAC index 2000-2012, a cura di S. Lux, Roma 2012.

NEGRI 2011

A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano 2011.

NICOLINI 1985

R. Nicolini, *Presentazione*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 11.

NICOLOSO 2006

P. NICOLOSO, *Piacentini e Mussolini nella città universitaria di Roma 1932-1935*, in *L'Università e la città. Il ruolo di Padova e degli altri Atenei italiani nello sviluppo urbano*, atti del convegno di studi (Padova 4-6 dicembre 2003), a cura di G. Mazzi, Bologna 2006, pp. 231-246.

NICOLOSO 2011

P. NICOLOSO, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2011.

NICOLOSO 2018

P. NICOLOSO, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine 2018.

PAGGI 1999

L. PAGGI, *Una repubblica senza Pantheon. La politica e la memoria dell'antifascismo (1945-1978)*, in *Le memorie della Repubblica*, a cura di L. Paggi, Firenze 1999, pp. 247-268.

PIERI 2013

G. PIERI, *The destiny of the art and artefacts*, in *THE CULT OF THE DUCE* 2013, pp. 227-240.

POLIN 1982

G. POLIN, *Gli Annitrenta a Milano: una mostra mostruosa*, «Casabella», 479, 1982, p. 30

PONS 2006

S. PONS, *Berlinguer e la fine del comunismo*, Milano 2006.

PONTIGGIA 2017

E. PONTIGGIA, *Arturo Martini. La vita in figure*, Monza 2017.

PONTIGGIA 2020

E. PONTIGGIA, *Mario Sironi. La collezione Cutrera*, Milano 2020.

PORTOGHESI 1987

P. PORTOGHESI, *L'EUR ha cinquant'anni*, in *E42* 1987, II, pp. 9-16.

PORZIO 1987

P.L. PORZIO, *L'E42. Ragioni di una tutela*, in *E42* 1987, II, pp. 197-202.

POST ZANG TUMB TUUM 2018

Post Zang Tumb Tuum: Showing the Showing, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Milano 2018.

PRETI 1985

D. PRETI, *Una mostra da dimenticare: l'economia italiana tra le due guerre*, «Passato e presente», 7, 1985, pp. 133-143.

QUATTROCCHI 2015

L. QUATTROCCHI, *Esporre l'arte dell'era fascista. Cronache e storia*, «Italia contemporanea», 279, 2015, pp. 529-544.

QUATTROCCHI 2020

L. QUATTROCCHI, *Ripensare l'arte del ventennio fascista: scelte espositive, allestimenti e ricezioni critiche. Dalla mostra fiorentina del 1967 a «Gli annitrenta» a Milano nel 1982*, in CARLO LUDOVICO RAGGHIANI 2020, pp. 33-44.

RAGGHIANI 1967

C.L. Ragghianti, *Presentazione*, in *ARTE MODERNA IN ITALIA 1967*, pp. I-X.

RUBERTI 1985

A. RUBERTI, *Presentazione*, in *1935 GLI ARTISTI NELL'UNIVERSITÀ* 1985, p. 7.

RUSSO 1999

A. RUSSO, *Il fascismo in mostra*, Roma 1999.

SALVADORI 2001

M.L. SALVADORI, *La sinistra nella storia italiana*, Roma-Bari 2001.

SALVAGNINI 2000

S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna 2000.

SANTOMASSIMO 1982

G. SANTOMASSIMO, *Gli anni Trenta della borghesia milanese*, «Passato e presente», 1, 1982, pp. 145-151.

SARFATTI 1935

M.G. SARFATTI, *La città universitaria di Roma*, «Nuova Antologia», 16 novembre 1935, pp. 187-192.

SCHIAFFINI 2015

I. SCHIAFFINI, «Anni '30. Arte in Italia oltre il fascismo». *Note storiografiche attorno al successo delle mostre sull'arte tra le due guerre*, «Italia contemporanea», 279, 2015, pp. 544-555.

SCHNAPP 1998

J.T. SCHNAPP, *Fascism after Fascism*, in *Fascism's Return. Scandal, Revision, and Ideology since 1980*, a cura di R.J. Golsan, Lincoln-Londra 1998, pp. 63-85.

SCIASCIA 1987

L. SCIASCIA, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Milano 1987.

SILVA 1973

U. SILVA, *Ideologia e arte del fascismo*, Milano 1973.

SIMONCELLI 2015

P. SIMONCELLI, *Mario Sironi: censure, pavidità e selezione della memoria*, «Nuova Storia Contemporanea», 3, 2015, pp. 153-159.

SIRONI 1932

M. SIRONI, *Pittura murale*, «Il Popolo d'Italia», 1° gennaio 1932.

SIRONI 1985a

Sironi. 100 disegni inediti, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, F. Gallo, Milano 1985.

SIRONI 1985b

Sironi 1885-1961, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, Milano 1985.

SIRONI 1985c

Sironi. Le composizioni murali, catalogo della mostra, presentazione di G. Kaiserlian, Milano 1985.

SIRONI 1985d

Sironi. Opere 1902-1960, catalogo della mostra, a cura di M. Penelope, Milano 1985.

SIRONI 2004

Sironi. La grande decorazione, catalogo della mostra, a cura di A. Sironi, Milano 2004.

SIRONI 2008

Sironi. *Gli anni '40 e '50. Dal crollo dell'ideologia agli anni dell'Apocalisse*, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, Milano 2008.

SIRONI/CAMESASCA 1980

M. SIRONI, *Mario Sironi. Scritti editi e inediti*, a cura di E. CAMESASCA, Milano 1980.

SIRONI SVELATO 2017

Sironi svelato. Il restauro del murale della Sapienza, catalogo della mostra, a cura di E. Billi, L. D'Agostino, Roma 2017.

STORCHI 2013

S. STORCHI, *Mussolini as monument: the equestrian statue of the Duce at the Littoriale Stadium in Bologna*, in *THE CULT OF THE DUCE* 2013, pp. 193-208.

TEMPESTI 1976

F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano 1976.

TESTIMONIANZE E POLEMICHE FIGURATIVE 1974

Testimonianze e polemiche figurative in Italia, II. *Dal Divisionismo al Novecento*, a cura di P. Barocchi, Messina-Firenze 1974.

THE CULT OF THE DUCE 2013

The cult of the Duce. Mussolini and the Italians, a cura di S. Gundle, C. Duggan, G. Pieri, Manchester 2013.

THE DIFFICULT HERITAGE 2019

The Difficult Heritage of Italian Fascism, a cura di N. Carter, S. Martin, numero speciale di «Modern Italy», 2, 2019.

TORELLI LANDINI 1985

E. TORELLI LANDINI, *Mario Sironi e la questione della pittura murale*, «Le Arti news», 3-4, 1985.

TRIENNALE DI MILANO 1933

Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, catalogo della mostra, Milano 1933.

TURI 1980

G. TURI, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna 1980.

VERGINE 1982

L. VERGINE, *Nessuno ricorda con rabbia?*, «Alfabeta», 34, 1982, p. 6.

VIANELLO–STRINGA–GIAN FERRARI 1998

G. VIANELLO, N. STRINGA, C. GIAN FERRARI, *Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, Vicenza 1998.

VIVA 2012

D. VIVA, *De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 166-193.

VIVA 2013

D. VIVA, *Postmodernisme et antimodernisme dans l'historiographie de l'art italien du XX^e siècle (1973-1983)*, in *Le postmoderne: un paradigme pertinent dans le champ artistique?*, atti del convegno (Parigi 30-31 maggio 2008), a cura di F. Danesi, K. Schneller, H. Trespeuch, Parigi 2008 (disponibile on-line: https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/6_Postmoderne-Viva.pdf).

ZAMBIANCHI 2017

C. ZAMBIANCHI, «*Vere opere d'arte*»: *aspetti della decorazione pittorica e scultorea nella piazza della Città Universitaria*, in *SIRONI SVELATO 2017*, pp. 63-70.

ABSTRASCT

L'articolo si concentra sulla mostra *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, curata da Simonetta Lux ed Ester Coen e allestita nel Palazzo del Rettorato dell'Università La Sapienza a Roma nel 1985. La ricostruzione del progetto scientifico e della narrazione espositiva è condotta nel quadro del dibattito storico-culturale sulla memoria del fascismo degli anni Ottanta, in cui si individua uno snodo critico nella ricezione pubblica dell'arte del Ventennio. La transizione da una prassi di 'rimozione' delle testimonianze figurative del fascismo a un approccio improntato invece allo studio e alla tutela delle opere legate alla propaganda fascista è tracciata attraverso una triangolazione tra ricerche scientifiche, mostre e restauri.

This article focuses on the exhibition *1935 Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, curated by Simonetta Lux and Ester Coen, and arranged in the Palazzo del Rettorato of La Sapienza University in Rome in 1985. The reconstruction of the exhibition project and its narrative is framed in the cultural debate on the memory of fascism developed during the 1980s. In this decade, there is indeed a paradigm shift in the public reception of the art of the *Ventennio*. By exploring a triangulation among research, exhibitions, and restorations, this study traces the transition from the neglect and physical concealment of fascist iconographies to the study and preservation of works of art related to fascist propaganda.

ARTI MIGRANTI. UNO SGUARDO ATTUALE A PARTIRE DAL TEMA DELLA BARCA

Post-migration, Mnemonic aesthetics, Postmemory, Migratory turn: nell'ultimo decennio si è sviluppata una terminologia nuova, nata dall'incontro tra arte e *visual culture*, volta a definire e inquadrare una contemporaneità in perenne trasformazione, tanto sul piano politico, quanto sul piano artistico e della cultura visiva. In tale contesto, uno dei temi che più ha attirato l'attenzione degli artisti e dei critici è certamente il fenomeno della migrazione, che ha suggerito di rivedere concetti quali identità, nomadismo, diaspora, richiedendo strumenti interpretativi sperimentali e in parte nuovi, in grado di rispondere alla molteplicità metodologica delle espressioni creative contemporanee, non più metafore simboliche di una ricerca *in primis* artistica, ma riflesso e risultato di un impegno attivo nel mondo politico e culturale.

Significativamente, autori come Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Nicolas Bourriaud, hanno sovente intrecciato critica artistica e filosofica, da un lato arricchendo il campo degli studi di importanti questioni metodologiche (non è un caso che il termine torni già a distanza di poche righe), ma dall'altro rischiando di perdere la specificità di un'indagine focalizzata su mezzi e fini. Si darà così per acquisito l'ampio dibattito concernente il rapporto tra arte e politica, sapendo che non vi «può essere una trasmissione calcolabile tra shock artistico sensibile, presa di coscienza intellettuale e mobilitazione politica»¹, e sarà privilegiata invece una ricerca che punti a identificare una serie iconografica, problematizzandola nei suoi nessi artistici, contestuali e storici, ampliando il quadro a una rassegna, ragionata, sui contributi internazionali più interessanti riguardanti arte e migrazione. La specificità del testo sarà da ricercarsi dunque nella ricostruzione filologica di un dibattito visivo e critico allo stesso tempo, segnandone la distanza rispetto a situazioni precedenti, rappresentate da artisti come Claudio Parmiggiani e Jannis Kounellis oppure, secondo una differente sfumatura, Fabio Mauri.

Il saggio procederà allora in senso cronologico, secondo una scelta che non è di comodo, ma funzionale a sottolineare il salto concettuale tra 'barche' che tra loro hanno davvero poco in comune: non si tratta, ancora una volta, di stabilire priorità e gerarchie, ma di prendere atto di finalità diverse. Non potrà sfuggire che una riflessione incentrata su Friedrich e sull'afflato romantico di un naufragio vissuto prima di tutto nell'intreccio tra personale e universale rimarrà una voce perlopiù isolata in ambito contemporaneo, così come la rilettura di Géricault nell'ottica di un'odissea artistica personale si tramuterà in un esplicito, a rischio talvolta di diventare semplicistico, slogan politico-visivo. Viceversa, un'opera apertamente politica come quella di Fabio Mauri potrebbe prestarsi a interpretazioni lontane da quelle immaginate dall'artista, assecondando la mutevolezza dei tempi moderni. Sarà opportuno ripetere che i casi menzionati non saranno affrontati con pretesa di esaustività, ma con la volontà di presentare l'evidenza di una frattura.

Il contributo si svilupperà successivamente seguendo lo snodarsi di un tema, quello di arte e migrazione (e nello specifico della barca), declinato dagli artisti in diversi *media*, passando dall'installazione multimediale (Isaac Julien, Alexis Peskine, Alfredo Jaar) alla fotografia modificata e ritoccata (Pierre Delavie), dalla performance (Shambuyi Wetu) a una più complessa operazione culturale e artistica (Ilaria Turba), dalla scultura (Mimmo Paladino) al reimpiego di oggetti carichi di una densità simbolica, che diventano documento di una situazione storica (Sislej Xhafa, Romuald Hazoumé). A tal proposito, proprio per restituire a livello narrativo-saggistico la molteplicità espressiva delle arti contemporanee, si è deciso di mantenere un'articolazione tematica e non prettamente tecnico-linguistica.

¹ RANCIÈRE 2018, p. 80.

Un'articolazione che d'altronde è propria dell'estetica della memoria, collegata strettamente alla 'postmemoria', fondata sulla rimeditazione politica di un passato che non è stato vissuto in prima persona dagli artisti, e che si esprime in lavori basati sulla ripetizione, variazione e rielaborazione di materiale preesistente, oppure in serie multimediali che ricreano un inedito e alternativo racconto storico-artistico (in tal senso è emblematico il lavoro di un artista come Arthur Jafa, vincitore del Leone d'Oro all'ultima Biennale di Venezia)². Rimarranno invece sullo sfondo altri temi interessanti che necessiterebbero di un approfondimento specifico, come ad esempio un'analisi della provenienza dei diversi artisti, che aprirebbe il discorso verso altri poli tematici, tra cui il *black gaze*, uno sguardo capace di trasformare la precarietà della *'black life'* nel XXI secolo in forme creative di affermazione sociale, politica e culturale: «In doing so, it shifts the optics of "looking at" to an intentional practice of *looking with and alongside*. A black gaze does not allow viewers to be passive to its labor or impassive to its affects. It is a gaze that demands work. [...] The black gaze I am describing should not be confused with empathy»³.

Prima di entrare nel vivo dell'esposizione, è d'obbligo soffermarsi su alcuni dei termini impiegati in apertura, per chiarire l'orizzonte di attese entro cui gli artisti in questione si muovono, a partire dalla distinzione terminologica introdotta da T.J. Demos (sintetizzando tuttavia studi precedenti). In particolare, la migrazione identifica il viaggiare all'estero con la speranza di ottenere la cittadinanza o una residenza legale temporanea; il nomadismo denota una condizione di perenne mobilità; l'esilio invece (e lo *'statelessness'*), prossimo al rifugiato, descrive una situazione socialmente vulnerabile e fragile, priva di diritti. Se l'esilio, come ovvio, è segnato da una tristezza ineliminabile, il nomadismo intende la «dislocation as a permanent home with lightness and joy, rejecting the postcolonial political commitments of the diasporic»⁴. Contigua ai termini enucleati finora è l'idea di post-migrazione, da Ring Petersen individuata in un concetto aperto, pensato per superare la distinzione 'binaria' «between migrants and nationals, foreigners and natives, ethnic and white communities, Western and non-Western cultures»⁵. In un simile panorama si affermano produzioni artistiche inter e multi culturali, trasversali ai diversi strati della società, che costruiscono «stronger intercultural ties between individuals and groups with different backgrounds, as well as establishing transcultural relations across nation state borders, thereby connecting the territorial to the cosmopolitan»⁶.

È inevitabile notare come la definizione dell'arte e delle immagini proceda di pari passo con quella socio-politica di migrante, in un rapporto dialogico in cui sono preservate le singolarità e le peculiarità dei due campi semantici. È in questa cornice che va inserito il concetto di *migratory turn*, da intendersi, come spiega Thomas Nail, non soltanto come la crescente importanza, nell'estetica e nella storia dell'arte, di lavori dedicati ai migranti, ma come la natura mobile e appunto 'migrante' dell'immagine stessa: «There is thus a becoming migrant of the image and a becoming image of the migrant at the same time. Because of the current historical conjuncture, it is impossible to extract them from each other. Therefore, the two must be thought together as the migrant image»⁷.

Secondo questa prospettiva, la nave è un *trait d'union* ideale, un'icona a tutti gli effetti, in grado di mettere in comunicazione la morte e la vita ma anche, nella rielaborazione contemporanea, la fine della schiavitù e l'inizio della libertà:

² Su questo si veda in particolare FINLEY 2018.

³ CAMPT 2019, p. 42.

⁴ DEMOS 2013, p. 11.

⁵ RING PETERSEN 2019, p. 80.

⁶ *Ibidem*.

⁷ NAIL 2019, p. 67. Su queste tematiche e sulla *migratory aesthetics* si vedano anche gli importanti contributi di Mieke Bal e i volumi collettanei *ESSAYS IN MIGRATORY AESTHETICS* 2007; *ART AND VISIBILITY IN MIGRATORY CULTURE* 2011; *THE CULTURE OF MIGRATION* 2015.

In looking for comparable images in Western culture, one must turn to such iconic subjects as the crucifixion. Undoubtedly, the crucifixion offers a compelling parallel, for both images have been repeatedly rendered and reworked over the centuries, but they simultaneously embody death and rebirth. The slave ship icon frequently has been likened to a coffin and to a womb. It is a site of death, of dying Africans, and of new life, of a people who would persevere in the face of slavery and unspeakable cruelty to become a free people who helped define the modern era⁸.

I precedenti: la barca come metafora

Nel 1997 Claudio Parmiggiani apriva un'intervista con Nico Orengo, in occasione della mostra *Finis Terra*, dichiarando di aver realizzato tante «barche in un viaggio di ormai trent'anni. Hanno trasportato tele bianche, tele nere, scale, sfere, stracci, pane, statue carbonizzate, tante, ma in realtà una sola e il viaggio uno e sempre lo stesso»⁹. Il viaggio è quello della pittura, come rilevato in più occasioni da diversi critici, *in primis* da Pier Giovanni Castagnoli che nel medesimo catalogo spiegava come le diverse barche costituissero «un lungo viaggio dell'immaginazione, iniziato tanti anni addietro sulle rive di un piccolo fiume nei dintorni di Modena. L'anno era il 1968»¹⁰. Il riferimento è a un'opera fondamentale nel percorso di Parmiggiani, lo *Zoo geometrico*, in cui una barca trasportava da una sponda all'altra del fiume Secchia sette solidi geometrici, «con le livree di diversi animali (il serpente, la zebra, la giraffa, la tigre, il leopardo, il giaguaro, il tacchino)»¹¹: rimando biblico e allo stesso tempo riflessione concettuale sull'arte e sulla «geometria, capace di sprigionare per potere di sintesi espressiva la pienezza concentrata dell'immagine da cui discende e a cui rinvia»¹². Un alfabeto, insomma, che si articola in forme e colori, materia e astrazione, come sarà reso evidente nella serie di cinque barche (con pigmenti e farina) intitolate *A.E.I.O.U.* del 1998. Nei trent'anni che passano dal 1968 al 1998, le barche si affermano come simbolo e allegoria del viaggio pittorico dell'artista, a formare un corpus di opere che resistono al naufragio dell'esistenza: significativamente Parmiggiani si rivolge alle atmosfere romantiche di Caspar David Friedrich, cui è intitolata un'altra barca (1989)¹³, sospesa nel vuoto, scandita da geometriche vele nere, oppure l'installazione ispirata a *Il mare di ghiaccio* (già *Il naufragio della Speranza*) del 1824, in cui i blocchi di ghiaccio si trasformano in cristalli spezzati e ostili. Ma è proprio la sensazione di malinconica immersione panica nella pittura come dimensione assolutizzante che accomuna i due artisti, un rapporto di continuità e comunione con le proprie radici, che Parmiggiani sottolineerà ancora in *Incipit* del 2008, libro nel quale accosterà le barche di *A.E.I.O.U.* a quelle fotografate da Paul Strand nel 1953 (*Un paese sarà poi pubblicato nel 1955*): «Figure, motivi,

⁸ «In this study, I refer to this almost universally known image as the *slave ship icon*. The word *icon* comes to us from the ancient Greek *eikon*, meaning image or picture, but it has a deeper significance in both the sacred and secular realms. [...] The pictorial language of icon paintings provided the symbolic reinforcement of the liturgical teachings meant to create and sustain belief. In other words, icons provided a link between earthbound believers and the divine, and between the material and the spiritual worlds. The icon thus became integral to liminal space, between these two worlds, as well as a transportive vessel, moving between two continents. [...] The enslaved African, individually and collectively, experienced some of the same ordeals and tortures that were suffered by Christ. Just as the crucifix, as a powerful icon, serves as the focal point of Christian beliefs and represents Jesus's sacrifice to redeem humanity, the slave ship icon was made by abolitionists to convert nonbelievers to a cause that was deeply religious, humanitarian, and moral [...]» (FINLEY 2018, pp. 6-13).

⁹ ORENGO-PARMIGGIANI 1997, p. 9.

¹⁰ CASTAGNOLI 1997, p. 11.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 13.

¹³ A proposito di quest'opera, Bernard Blistène osserva che «“Caspar David Friedrich” est noire: un “monochrome”. Une barque, des toiles et un possible voyage *de et pour* la peinture au-delà d'elle-même, un *voyage*, pas une destination» (BLISTÈNE 1995, pp. 18-19).

reliquie di una totalità perduta. Sorgente prima, per me, dell'immaginazione e della poesia; archetipi ed emblemi, un giorno, dell'universo spirituale del mio lavoro»¹⁴.

Se è Friedrich a ispirare Parmiggiani (caso che, come anticipato, rimarrà sostanzialmente isolato, con l'importante eccezione di *Hope* di Adel Abdessemed¹⁵), Jannis Kounellis in un dialogo con Bruno Corà indicava ne *La zattera della Medusa* un'allegoria della situazione contemporanea, letta in termini formali¹⁶. Non è certo questa la sede per ripercorrere l'iconografia e il ruolo della barca nell'opera di Kounellis, dalla Biennale di Venezia del 1973 all'esposizione di Trieste del 2013, in cui i resti delle barche dei pescatori triestini occupano il Salone degli Incanti Ex Pescheria, ma andrà ricordata almeno una delle 'stazioni' dell'Odissea personale dell'artista: il Cargo Ship Ionion che nel 1994 ospitava al suo interno le opere di Kounellis, in una sintesi inestricabile di arte e vita. I sogni e i ricordi dell'infanzia, il mare e il porto, il viaggio di Ulisse e le sperimentazioni formali, si trasfigurano allora in una chiara visione artistica:

Kounellis returned to his first port of call, his homeland of Ithaca, the port of Piraeus, and decided to invest the hold of the cargo ship "Ionion" with all of the weight of his accumulated dreams. It is a return to the womb that lit the candle of his imagination, that nourished his prenatal subconscious [...]. From the beginning, Kounellis was a specialist in eradication, in displacement, that transported him towards the other. But, during this long journey, he preserved the memory of his origins and the stopovers he had made, leaving the door wide open for the amazing encounters that his future itinerary is likely to have in store for him¹⁷.

Diversamente orientata è invece l'opera *Muro d'Europa* di Fabio Mauri, presentata per la prima volta ad Amsterdam presso la Fondazione De Appel nel 1979, e consistente in una barca divisa in due da un muro (altro elemento su cui ci sarebbe molto da dire, pensando anche al *Muro Occidentale o del Pianto*) che, nelle parole di Mauri stesso, «allude esattamente al Muro di Berlino, cicatrice che attraversa l'Europa e ne separa in due il pensiero e ogni azione. Una coscienza divisa mantiene in vita una convivenza altrimenti impraticabile»¹⁸. Un'opera potente e dall'alto valore simbolico, che oggi potrebbe invece rappresentare il muro della 'Fortezza Europa', contro cui vanno a sbattere i sogni dei migranti.

Barca Nostra

Venezia, 6 maggio 2019: sono passati trent'anni da *Caspar David Friedrich* di Parmiggiani e in laguna, su una chiatta, con il campanile di San Marco sullo sfondo, procede silenziosamente l'imponente relitto del peschereccio simbolo del più tragico naufragio della

¹⁴ PARMIGGIANI 2008, p. XI.

¹⁵ *Hope* (2011-2012) rimanda infatti esplicitamente nel titolo a *Il naufragio della Speranza*. Adel Abdessemed ha reimpiegato il relitto di una barca utilizzata probabilmente da emigranti cubani per raggiungere la costa delle Florida Keys, riempiendola di mucchi di resina nera in forma di sacchi d'immondizia, alludendo chiaramente alla diffusa e distorta visione dei migranti. Su questa e su altre opere si rimanda a *THE RESTLESS EARTH / LA TERRA INQUIETA* 2017.

¹⁶ «A proposito della *Zattera* e di Géricault non bisogna dimenticare che in seguito, nel dipinto di Delacroix *La libertà guida il popolo sulle barricate*, si configura un fatto nuovo. Io considero quel quadro un "ritratto di gruppo". Adesso, se tu sostituisci sulla zattera di Géricault quegli uomini con i pittori cubisti, ti accorgi che nulla cambia. È sempre la zattera di Géricault. Allora se i cubisti fanno parte di un gruppo individuato da Géricault, bisogna vedere che naufragio rappresentavano i cubisti; partendo da lì puoi vedere anche la nostra condizione. Probabilmente siamo alla deriva, non perché siamo senza guida, ma perché non siamo un gruppo» (KOUNELLIS 1993, p. 73).

¹⁷ SCHEPS 2010, p. 114. Sul tema della barca e Kounellis si veda anche il recente RISALITI 2020, in particolare pp. 85-100.

¹⁸ MAURI 2019, posizione 686.

storia nelle acque del Mediterraneo, avvenuto il 18 aprile 2015 nel Canale di Sicilia, 193 km a sud di Lampedusa e 96 km a nord delle coste libiche. Probabilmente non si saprà mai con precisione quante persone fossero effettivamente stipate, oltre l'immaginabile, nello scafo dell'imbarcazione, presumibilmente tra le 700 e le 1100: di queste, ne sopravvissero soltanto 28. La barca, scontratasi con un mercantile portoghese che stava cercando di soccorrerla, e affondata a causa dell'incompetenza del capitano, fu recuperata dal fondale nel giugno 2016 dalla Marina Militare Italiana e trasportata alla base navale di Melilli, con l'obiettivo di dare un'identità ai corpi delle vittime. Un progetto all'avanguardia in Europa, come ha spiegato in più circostanze Cristina Cattaneo, antropologa forense che in *Naufraghi senza volto* ha ripercorso l'intera vicenda.

Il peschereccio, nella lettura attenta compiuta da Cattaneo, è già un'icona personificata, custode dei corpi e della memoria della migrazione, richiamando altre navi del mito:

Avanzava tranquillamente e lentissimamente. Il recupero, parecchio travagliato, gli aveva provocato due grandi squarci nello scafo, sui quali, appena il relitto giunse a galla, erano stati posizionati enormi teli neri, che sventolavano nell'aria con movimenti ampi e pieni, come bandiere a lutto. Mi ricordarono l'immagine che da adolescente, al liceo, mi ero fatta della nave di Teseo, che rientrava da Creta con le vele nere. Non mi fece l'effetto che mi aspettavo: nessun orrore, nessuna angoscia, nulla di tutto ciò. Era solenne, quasi fiero, anche se ferito a morte, ma era riuscito a proteggere i corpi che da oltre un anno riposavano nel suo ventre, e ora veniva per passarceli in custodia. [...] Se c'era una cosa che poteva immortalare, rappresentando quasi fisicamente, il rischio di queste traversate e la disperazione che spingeva a partire – a compiere, spesso, vere e proprie fughe – era proprio “lui”, il Barcone¹⁹.

Dal momento del recupero sono state avanzate diverse proposte in merito alla valorizzazione del relitto, collocato idealmente di volta in volta a Milano, Bruxelles, Palermo, fino a quando l'artista svizzero Christoph Büchel ha deciso di presentarlo alla Biennale di Venezia del 2019 (Fig. 1), suscitando reazioni contrastanti²⁰.

Tra le varie recensioni, ne prenderemo in considerazione due, in quanto utili alle argomentazioni che si stanno portando avanti. La prima è quella di Nicolas Bourriaud che in *Biennale de Venise: là où tout est permis* parte da una considerazione di fondo, concernente la molteplicità e varietà mediale dell'arte contemporanea («le monde de l'art est définitivement devenu un refuge pour toutes les disciplines, permettant au cinéma, à la danse et à l'opéra contemporains de se voir perçus autrement»), per constatare che «à la biennale de Venise, tous les coups sont désormais permis». In questa cornice, *Barca Nostra* è letta come *pièce à conviction*, che connette in maniera diretta arte e attualità reale («Toucher du doigt l'actualité et attester la réalité concrète d'un drame humain semblent en tout cas l'une des fonctions nouvelles de l'art»), in un problematico dialogo a distanza con la *micro-opéra* del Padiglione lituano, *Sun & Sea*, vincitore del Leone d'Oro: «Il est difficile de ne pas rapprocher ces deux morceaux de bravoure de la biennale, tout comme les touristes affalés sur les plages grecques ou siciliennes se voient parfois confrontés à l'arrivée d'un Zodiac où s'empilent des réfugiés». Infine Bourriaud, dopo aver rilevato la mancanza di didascalie e pannelli esplicativi, commette un grave errore di documentazione nell'ottica di una corretta ricezione dell'opera, descrivendo il barcone, in una visione spersonalizzante delle vittime (il cui numero è peraltro sbagliato), come «un bateau où une cinquantaine de migrants ont récemment trouvé la mort»²¹.

¹⁹ CATTANEO 2018, posizioni 1596-1821.

²⁰ Sul tema si veda SOLIMAN 2019. Un punto di partenza importante per il presente contributo è stato anche FINLEY-RAIFORD-RAPHAEL-HERNANDEZ 2019, in cui è affrontato il nodo del Mediterraneo come nuovo 'Black Atlantic'. Cataloghi utili, oltre ai testi che si citeranno lungo l'articolo, sono CONFINI – BOUNDARIES 2007; LE PORTE DEL MEDITERRANEO / THE GATES OF MEDITERRANEAN 2008; WALKING THROUGH WALLS 2019.

²¹ Tutte le citazioni sono tratte da BOURRIAUD 2019, p. 38.



Fig. 1: Christoph Büchel, *Barca Nostra*, Biennale di Venezia, 2019

A proposito della visione spersonalizzante delle vittime, è importante osservare come molti artisti, proprio per evitare questo rischio, e «disegnare configurazioni nuove del visibile, del dicibile e del pensabile, e di conseguenza, un nuovo paesaggio del possibile»²², abbiano affrontato il tema della migrazione rendendo lo spettatore partecipe di una vicenda specifica e dando un volto e un nome alle immagini, traendole fuori dall'anonimato. In tal senso, «la figura politica per eccellenza è [...] la metonimia, l'effetto per esprimere la causa e la parte per esprimere il tutto»²³. È questa la cornice in cui vanno inserite opere come *The Eyes of Gutete Emerita* (Fig. 2), di Alfredo Jaar, in cui la strage del popolo Tutsi a opera degli Hutu viene raccontata attraverso le parole, riportate nel testo-didascalia, e gli occhi di una donna che ha assistito allo sterminio della propria famiglia; oppure *Klodi*, di Adrian Paci, che ricostruisce gli spostamenti del migrante protagonista del video; o ancora *Bagagem*, performance in cui Shambuyi Wetu, in occasione del VII Forum Mondiale delle Migrazioni, il 10 luglio del 2016 a San Paolo in Brasile, si aggira per gli stand con un sacco di juta in testa e un altro a coprire il trolley, indicando come i migranti siano utilizzati come mera forza lavoro, senza alcun interesse verso la loro cultura, le loro storie, i loro sogni e desideri²⁴. Altro tema a questo collegato è quello della ricezione dell'opera, diversa a seconda che avvenga in una dimensione privata, singola e personale, oppure in un museo, come testimonia ad esempio *Necessità dei volti*, del 1999, del Collettivo Informale, per la quale è stata prevista una fruizione individuale e non in pubblico. Si tratta infatti di «483 fotografie di scene private [raccolte poi in volume dal Collettivo]: ritratti comuni di mogli e di figli possedute dai soldati marocchini caduti in

²² RANCIÈRE 2018, p. 124.

²³ *Ivi*, p. 116.

²⁴ Su questi temi si vedano almeno i recenti PINTO 2017, ADRIAN PACI 2017, GLOBAL IDENTITIES 2019. Sul ruolo delle fotografie come documento storico si rimanda a DIDI-HUBERMAN 2005.



Fig. 2: Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996. Two quadvision lightboxes with six b/w text transparencies and two color transparencies Time cycle: 45', 30', 15' and 1/5' Quadvision lightbox: 26" x 23" x 6"/ 66x58.4x15.2 cm each. Courtesy the artist, New York

battaglia o presi prigionieri»²⁵, che l'organizzazione militare del Fronte Polisario ha affidato al Collettivo Informale con l'obiettivo di documentare la resistenza sahwari durante l'invasione marocchina del Sahara Occidentale. Del resto, è stata Susan Sontag a osservare come

La visita di un museo o di una galleria è un momento sociale, pieno di distrazioni, nel corso del quale le opere d'arte vengono viste e commentate. Entro certi limiti, il peso e la serietà di tali fotografie, sopravvivono meglio in un libro, dove è possibile guardarle in privato, soffermandosi sulle immagini, senza parlare. Ma a un certo punto anche il libro verrà chiuso. La forte emozione diventerà fugace²⁶.

Tornado alle recensioni dedicate al barcone di Büchel, è interessante riportare la posizione di Chris Clarke su «Art Monthly», che invece vede nell'opera di Büchel

not an affront to liberal values, nor a callous representation of human tragedy as aestheticised commodity, but a means of reestablishing an ethical compact. Its presence confirms a shared outrage, a mutual indignation that is perhaps the only remaining sensibility able to unite globalist and nationalist, right and left²⁷.

Clarke apre così un altro versante fondamentale, e cioè il rapporto tra etica, arte e politiche della migrazione, su cui Anne Ring Petersen ha insistito recentemente, «Linking migration to politics and the political in the context of art and aesthetics»²⁸, invitando a distinguere tra *politics* e *political*, *migration* e *politics of migration*, e infine, riallacciandosi a Mitchell, tra «migration as a thematic in the visual arts and the migratory nature of the visual forms themselves»²⁹. In anni recenti, osserva ancora Ring Petersen, un numero significativo di artisti

²⁵ MANCINI 2019, p. 93.

²⁶ SONTAG 2010, pp. 116-117.

²⁷ CLARKE 2019, p. 26.

²⁸ RING PETERSEN 2017, posizioni 324-331.

²⁹ *Ivi*, posizioni 363-371. «Linking migration to politics and the political in the context of art and aesthetics, as this book does, necessitates some clarifying distinctions. Firstly, that between “politics” and “the political”: here, I turn to political theorist Yannis Stavrakakis’s useful distinction between politics, as a separate sphere of activities, structures, ideologies and institutions, and the political, as “the ontological moment, the ontological horizon, of every shaping/ordering of social relations, of every social topography”. [...] Contemporary artistic imagination often endows the representation of migration, particularly forced migration, with urgent political signification. Yet, the message is communicated with artistic means, i.e. in an affective, non-verbal, equivocal and often unsettling – or, with Rancière, uncanny – manner. In other words, artists have to walk on a razor’s edge to avoid two pitfalls and balance the effects, or reception, their work may produce in an ethically responsible way. One [sic] the one hand, they have to steer clear of the untimely aestheticisation of politics and of turning the dispossessed into a merely pleasurable spectacle; on the other, they have to avoid the temptation to communicate an unequivocal political message, thereby destroying the “radical uncanniness” that makes the work artistically interesting and evocative. [...] Secondly, it is important to differentiate between migration and the politics of migration. Migration is, among other things, about the experience of geographical movement, emotional attachments, living hybridities and what sociologist Nira Yuval-Davis has called “a mode of relational state of emotion and mind”. It involves a multi-layered and multi-territorial process of losing one’s sense of feeling “at home” in one place and, in most cases, regaining a sense of personal, social and political belonging elsewhere through an ongoing process of “regrounding” or “getting-back-into place”. Broadly speaking, the politics of migration comprise political projects aimed at defending or denying the rights of the freedom of movement and negotiating the position, recognition, identity and representation of migrants in society. As W. J. T. Mitchell has noted, on the level of politics, the issue of migration is thus “structurally and necessarily bound up with that of images”. [...] Accordingly, it is helpful to introduce a third analytical distinction between two of the typical ways in which “mobility” can manifest itself in works of art. Reflecting on the connections between images and migration, Mitchell has distinguished between migration as a thematic in the visual arts and the migratory nature of the visual forms themselves, i.e. “images themselves as moving from one environment to another, sometimes taking root, sometimes infecting entire populations, sometimes moving onwards as rootless nomads”. The latter is fundamental to the life of images, the way they are used, the meanings they produce and the effects they have

ha cercato di ripensare la pratica artistica contemporanea come modalità critica di rapportarsi alla migrazione, con l'obiettivo di mettere in questione le opinioni consolidate e stereotipate, e proporre invece visioni alternative:

This formulation does not define art solely as an object, i.e. a representation or “a work” of art, but also as a politically charged action. It suggests that art should be understood as a performative process of engagement and critical reflection which is undertaken by artists and audiences alike. Thus, the incorporation of the problematics of migration into the visual arts includes the invention of new ways of visualising and theorising the decisive role of international migration and mobilities “in constellations of power, the creation of identities and the micro-geographies of everyday life”³⁰.

A queste considerazioni bisogna aggiungere che la barca è un *afrotrope*, cioè, nelle parole di Huey Copeland e Krista Thompson, una forma visiva ricorrente che è emersa e divenuta centrale nella «formation of African-diasporic culture and identity»³¹, almeno da quando una riproduzione della Brooks, nave adibita al trasporto degli schiavi, comparve in un pamphlet di poche pagine del 1788. Se questa incisione rappresenta un punto di avvio, l'analisi si concentrerà su alcune raffigurazioni contemporanee della barca (e del viaggio a essa connesso), un vascello trasportatore di fallaci speranze, come ha efficacemente sottolineato Romuald Hazoumè nella sua *Dream*, premiata a documenta 12 di Kassel nel 2007.

La barca come icona

È il 1788 quando il Plymouth Committee of the Society for Effecting the Abolition of the Slave Trade in England pubblica per la prima volta l'immagine della Brooks, una nave adibita al trasporto degli schiavi costruita nel 1781 per Joseph Brooks jr, da cui appunto il nome. La stampa, opera di un pittore paesaggista inglese, William Elford, ritrae schematicamente la stiva contenente 294 schiavi, divisi tra uomini, bambini, bambine e donne. L'incisione, nella sua semplicità ed essenzialità grafico-narrativa, innesca subito un ampio dibattito sul tema del commercio degli schiavi, sensibilizzando la popolazione inglese. A distanza di un anno, nel 1789, la stessa immagine ricompare negli Stati Uniti, questa volta nel foglio sciolto, *broadsheet*, intitolato *Remarks on the Slave Trade* (Fig. 3), pubblicato dalla Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, promuovendo quindi direttamente l'abolizione della schiavitù. In entrambi i casi – e molti analoghi ne seguiranno – ricostruiti con precisione da Cheryl Finley, l'incisione è accompagnata da un testo che è da leggersi insieme alla figura, rafforzandone il significato e il messaggio, volto alla denuncia delle pratiche aberranti connesse al mercato degli schiavi, con particolare riferimento al cosiddetto *Middle Passage*, il trasporto dall'Africa agli Stati Uniti, che avveniva in condizioni disumane. Riguardo alla potenza comunicativa dell'immagine in sé sono state sviluppate analisi in parte

on people. It is almost impossible to define the nature of images without attributing to them the capacity for migration, circulation, reproduction, relocation and cross-cultural translation» (*ivi*, posizioni 339-371).

³⁰ *Ivi*, posizioni 324-331.

³¹ DICKERMAN–JOSELIT–NIXON 2017, p. 3. Spiegano ancora Copeland e Thompson: «To our minds, what this and so many other examples go to show is that afrotropes materially manifest affective investments and historical necessities not only at their moments of appearance but also through their circulation and transmission. Afrotropes can slow down, wait, suddenly speed up, or seem bound to appear, given the right set of conditions, experiences, and technologies. In this way, afrotropes do not simply reappear over time; they are about time, its passage and return, its negotiation or reconfiguration by African-diasporic subjects. Afrotropes, in other words, emerge and remain latent, transformed and deformed in response to the specific social, political, and institutional conditions that inform the experiences of black people as well as the changing historical perceptions of blackness» (*ivi*, p. 4).

divergenti, che partendo da presupposti comuni differiscono poi nella lettura interpretativa dei segni grafici. Secondo Cheryl Finley, la stampa, proprio in virtù della *crudeness* che la contraddistingue, è intrinsecamente dotata di un potere visivo straordinario: la stiva, raffigurata come una tomba, è metafora della morte, fisica e spirituale, cui andavano incontro gli schiavi durante il viaggio. I corpi, costretti ad assumere, da vivi, la posizione distesa dei morti, come se fossero già sepolti, uno *human cargo* «stacked like barrels or some other inanimate, nonliving commodity»³², identificano la linea sottile, ormai quasi indiscernibile, tra la vita e la morte. Allo stesso tempo, evidenziando lo statuto ambiguo dell'immagine, gli schiavi sembrano fronteggiare il lettore, «staring out at the readers as if they were silently asking for their assistance, begging, demanding to be counted»³³: contare è, in questa accezione, un altro modo per dare un'identità, evitando l'*uncountable*, l'astratto. Al testo è affidato il passo successivo: mettere in moto l'immaginazione del lettore, facendogli ripercorrere la tragedia degli schiavi, conferendo loro, di nuovo, una soggettività: «It is the experience of the enslaved that the reader is asked to imagine – the subjectivity of peoples who are daily denied any subjectivity»³⁴.

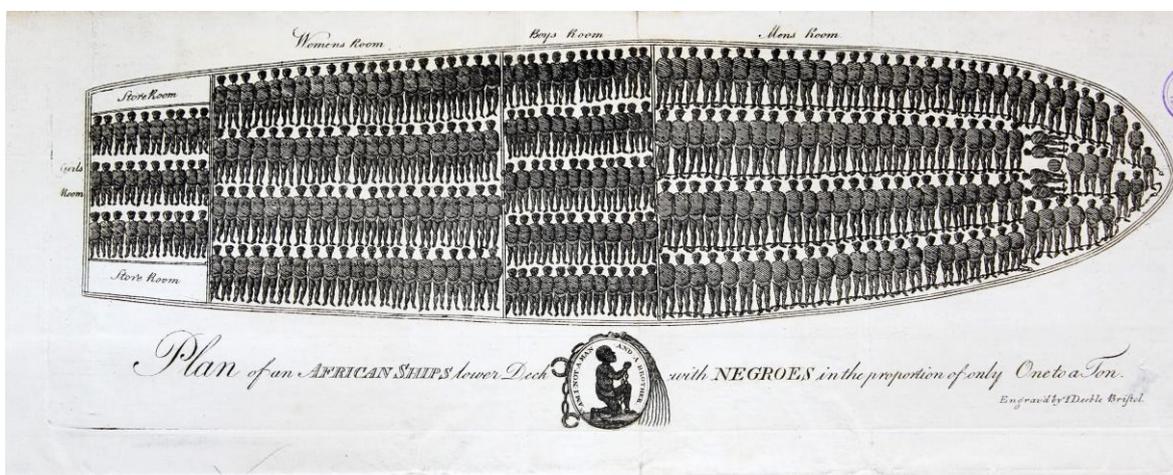


Fig. 3: *Plan of an African Ship's Lower Deck with Negroes in the Proportion of Only One to a Ton* (1789, broadsheet). © Britain Yearly Meeting

In parte di diverso avviso è Carsten Junker, il quale propone un'altra lettura del foglio volante *Remarks on the Slave Trade*, notando che l'immagine di per sé non sarebbe dotata di un forte impatto comunicativo (l'autore paragona le linee dei corpi a un codice a barre), e il messaggio viene trasmesso efficacemente soltanto grazie a una stretta interazione semantica con il testo, a sua volta dipendente dalla figura:

The broadside suggests that a powerful means to mobilize feelings could be achieved by connecting text-based abolitionist interventions with visual material. It is through its linking of image and text that the broadsheet anticipated potential emotive responses on the part of those who read and looked at it, such as shock, awe, horror, and compassion³⁵.

³² FINLEY 2018, p. 36.

³³ *Ivi*, p. 38.

³⁴ *Ivi*, p. 41.

³⁵ JUNKER 2017, pp. 19-20.

Nell'ottica di Junker, il foglio volante si presta inoltre a una lettura polisemica, in cui i confini tra *countable* e *uncountable* risultano sfumati³⁶, e il sentimento prevalente è quello di una rassicurante compassione, dettata dalla staticità dell'immagine stessa:

The case of slave-ship broadsheets also shows that compassion is a feeling that posits differences in hierarchical ways, as it differentiates between those who feel and those who are felt for. [...] While the free are the subjects of compassion, the enslaved are denied feeling for themselves; the latter get positioned outside the sphere of those who are legible as full-fledged human beings: they are contained as a dehumanized movable mass in the static images of the slave ship. It is precisely the fact that any sign of resistance on the part of the enslaved is absent in the images of the Brooks [...] which allows the free to respond in shock and awe. They have nothing to fear³⁷.

Dalla lettura comparata, pur sintetica, dei due saggi, emergono alcuni temi in comune, tra cui la staticità e la mobilità, l'identità e la mancanza di essa, che aiutano a definire un contesto interpretativo concernente il cosiddetto *migratory turn*³⁸, in cui l'iconografia della nave assume un rilievo assoluto, come acutamente aveva già sottolineato Paul Gilroy nell'ormai classico *The Black Atlantic*:

Ho scelto l'immagine delle navi in viaggio tra Europa, America, Africa e Caraibi come simbolo dominante di questa impresa e come punto di partenza. L'immagine della nave – un sistema vivo micropolitico e microculturale in movimento – è particolarmente importante per motivi storici e teorici che spero diventeranno più chiari in seguito. Le navi portano subito l'attenzione verso il *middle passage*, verso i numerosi progetti per ritorni redentivi alla terra madre africana, verso la circolazione di idee e di attivisti così come verso il movimento di prodotti culturali e politici fondamentali: opuscoli, libri, dischi per grammofoni e corali³⁹.

La nave, entità mobile, connettore di esperienze e mondi, è il monumento contemporaneo per eccellenza: un monumento non più statico, ma fluido e in continuo

³⁶ «The broadsheet is polysemic in terms of measuring the horrors of the passage in numbers. Its affective impact is therefore potentially ambivalent: in the image, the precise count of 294 visual markers as signs for Black bodies dissolves into a boundless abstraction of what Spillers has called “flesh.” The seemingly uncountable number of domesticated lifeless, genderless cargo coincides with a numerical specificity provided by the text. But while the concrete number of slaves given by the text disambiguates the image, it also introduces an ambiguous dimension, the ungraspability of suffering in accounts of numbers: “the Brooks, of Liverpool, a capital ship, from which the above sketch was proportioned, did, in one voyage, actually carry six hundred and nine slaves, which is more than double the number in the plate.” This numerical reference in the text of the broadsheet to more than twice the number of people depicted in the diagram endorses the sheer impossibility that white audiences will be able to measure and conceive what the text describes as “the horrors of this situation.” Further textual descriptions of routines on-board the ship during the transatlantic passage include specifications of numbers that seem to personalize accounts of horror; yet again, these individualized accounts give way to ambivalent abstraction and impersonalized serialization [...]» (*ivi*, pp. 21-22).

³⁷ *Ivi*, p. 27.

³⁸ «Untranslatability, unreliability, and insecurity can be parameters of an art of migration. At the same time, intermedial forms of expression that expand genres as well as digital strategies of recycling or sampling serve as expressions of the polyphony of a migrant narrative. These processes of reuse, of overwriting, of recombining, which question the hierarchical order of original and copy, must also be discussed for a future historiography of art. Only recently was the possibility of not ‘only’ defining migration as a permanent relocation but of recognizing it as a part of a digital era in motion addressed in a publication [...]. In the process, digital migration and mobile actors were considered together, and the crisis rhetoric of flight constructively synthesized with the progressive idea of a technologized, digital world. The challenge now lies in constructively adapting this mobility for an art history that is rooted in horizontal integration, in references to the past and the future, in anachronisms, and in polyphony – and, in doing so, contributing to a *migratory turn*» (DOGRAMACI 2019, p. 33).

³⁹ GILROY 2019, posizione 927.

movimento⁴⁰, segnato da un'arte in perenne trasformazione, i cui limiti identitari sono frammentati e ridefiniti in un processo inesauribile di contaminazione dei generi e delle modalità espressive che uniscono verità e finzione, documento storico e rielaborazione artistica. A tal proposito, T.J. Demos, nel fondamentale *The Migrant Image*, ha evidenziato come vi sia, tra gli artisti contemporanei, pur nella diversità delle proposte, una sensibilità comune che nasce dalla sensazione di essere lacerati tra la necessità di dar voce alle tragiche crisi del presente («the tragic experience of crisis») e la consapevolezza che un certo tipo di rappresentazione non sia in grado di esprimere efficacemente tale esperienza nella sua completezza: da qui la contaminazione dei generi e delle forme⁴¹. In questa ottica, è emblematica, tra le altre, un'opera di Isaac Julien, *Western Union: Small Boats* (Fig. 4), un'installazione a cinque canali del 2007, in cui il piano della documentazione storica, condotta dall'artista in Nordafrica e in Sicilia – con immagini che ritraggono ad esempio le barche, ora abbandonate, usate dai profughi per arrivare in Italia, oppure i teli che avvolgono sulla spiaggia i corpi dei migranti morti – convive con la ricercata coreografia di Russell Maliphant, coinvolto da Julien nella realizzazione dell'opera. La visione risulta sospesa, come del resto è ontologicamente il viaggio dell'emigrazione, tra i migranti e il sogno distopico messo in scena dai ballerini, mentre l'attrice Vanessa Myrie è allo stesso tempo coro greco e testimone. Lo spettatore si trova dunque spiazzato e sorpreso, al centro di un immersivo cortocircuito semantico che diventa vertiginoso gioco metanarrativo e metalinguistico, nel momento in cui le riprese entrano ed escono da Palazzo Valguarnera-Gangi, in un dialogo a distanza tra Isaac Julien e il *Gattopardo* di Luchino Visconti:

I think *Western Union: Small Boats* is also a project about location and dislocation. It is not only about bodies, but also about spaces and who has the right to be in certain spaces. In that sense it is an exploration of space and the politics of space. And the way I am using choreography and dance explores that, it is just in a different language. I think it is not only about the postcolonial discourse but also other discourses that have been developing around space: I think about the writing of Doreen Massey, among others, and how she formulates the questions of space and globalisation⁴².

⁴⁰ Si rimanda a questo proposito a Papastergiadis e Trimboli: «As art participants, we no longer have specific and framed experiences; art is fluid and constant, and we act as story-makers rather than witnesses. Accordingly, the place of art is no longer bounded – participants are inside the world of art, actively contributing to its shape, and this shape is always morphing. The monument of our time is not static: it is in flux, it is temporary. This contemporary situation creates some unique challenges and difficulties pertaining to how people encounter and engage with art and culture. [...] In the midst of the radical changes in aesthetic experience and social communication there is also a fundamental shift in the way migration and mobility operate in the contemporary world. Migration is no longer a predominantly singular and linear event. There is increasing evidence that migrants are more mobile and circulate in more complex patterns. [...] We argue that the metaphor of turbulence can be used to bridge these insights and better capture the ambient ways in which people experience art and culture in the twenty-first century» (PAPASTERGIADIS–TRIMBOLI 2019, p. 39).

⁴¹ «That tension results at times in paradox (to express the inexpressible, glimpsing the atrocious human cost of war and violence), and at others in self-reflexive acknowledgment (to elicit the limits of the documentary image by evoking, for instance, its fragmentations and elisions, which betray the existence of hidden psychological realities). [...] If the “uncertainty principle” Virilio mentioned also extends to documentary practice [...] then uncertainty emerges from multiple motivations. These motivations include the refusal of the conventional models that posit a hierarchical relation between authoritative media and docile recipient; the eliciting of the spectator's creativity and interpretive agency; the foregrounding of the multivalent meanings of representation and the selective aspects of memory, which draw out the potentiality of historical practice; and the acknowledgment of the fact that images travel (especially in today's digital world), shifting their meanings, consequently, in each new context» (DEMOS 2013, pp. 171-172).

⁴² Isaac Julien, cit. in FINLEY 2017, p. 189. Interessanti inoltre le osservazioni di Jennifer A. González: «Both documentary film and theatrical dance tend to invite or create a kind of visual distance, locating their spectators as outsiders looking in. Although both are modes of enunciation, they are nevertheless quite different; one traditionally presents itself as pedagogical and informative, the other as evocative, eliciting awe and affect. By



Fig. 4: Isaac Julien, *Western Union: Small Boats*, 2007, 18'22', five-screen film installation

Il legno del crocifisso

Se Cheryl Finley, come visto nell'introduzione, parla apertamente di icona e crocifisso, e Carsten Junker evidenzia l'importanza, nel testo di *Remarks on the Slave Trade*, dell'immagine della cacciata dal Paradiso Terrestre, con la differenza che gli schiavi non si sono 'macchiati' di nessuna colpa, non potrà stupire il costante parallelismo, richiamato in diverse occasioni, «tra l'iconografia Cristiana e la rappresentazione visiva dei profughi contemporanei, ritratti come personificazioni dell'eterna sofferenza umana»⁴³.

In alcuni casi, i due ambiti arrivano a fondersi perfettamente, come in *Milagro*, opera del 2015 dell'artista cubano Kcho (Alexis Leyva Machado), e nei diversi lavori lignei dell'artigiano/artista Francesco Tuccio.

Milagro (Fig. 5) è stato donato da Raúl Castro a Papa Francesco in occasione della visita di quest'ultimo a Cuba nel settembre del 2015. Si tratta di un imponente crocifisso ligneo (alto 340 cm e largo 275 cm), i cui bracci sono stati realizzati con i remi raccolti in giro per L'Avana da Kcho che, ricalcando stereotipi ben noti, ha raccontato di aver ricevuto l'ispirazione per l'opera in sogno, con S. Francesco che gli chiedeva di costruire una chiesa. L'idea ha preso

experimenting within these two traditions, Julien also unsettles his viewers' habits of seeing such that uncertainties arise about how to read the work. It is in the space of this uncertainty that he inserts multiple rubrics of engagement – realist, lyrical, and surrealist filming; first person and omniscient points of view; racial ambiguity; spatial and diageic compression – inviting the viewer to grasp not merely the contemporary situation of African migration to the shores of Italy but to see how this is but one instance of a larger human dilemma that includes the history of political struggle, the risks taken by the immigrant, the privilege of the wealthy, the despair of the dispossessed, the yearning for other worlds, and the psychological fantasies structuring this desire» (GONZÁLEZ 2011, p. 124).

⁴³ KHOSRAVI 2019, p. 131.



Fig. 5: Kcho (Alexis Leyva Machado), *Milagro*, 2015. 340(h)x275 cm. © Foto di Enza Billeci

forma subito dopo: entrato nello studio, l'artista ha legato due remi insieme, e a partire da questa struttura iniziale, agendo «in stato di trance», ha dapprima costruito la croce, composta appunto da remi, e poi scolpito il Cristo⁴⁴.

Il crocifisso, tuttavia, non si ferma a Roma, poiché Bergoglio decide di donarlo alla parrocchia di San Gerlando a Lampedusa, dove arriva il 17 gennaio 2016, come messaggio di speranza e fede per i migranti di tutto il mondo. Proprio a Lampedusa Papa Francesco si era recato in visita nel luglio 2013 (il primo viaggio fuori Roma del pontificato), tenendo un importante discorso in cui invitava all'accoglienza e denunciava la 'globalizzazione dell'indifferenza'. L'altare da cui Bergoglio aveva tenuto l'omelia non era un altare qualunque: la croce e il leggio erano stati realizzati infatti da Francesco Tuccio con i resti dei barconi

⁴⁴ «Tutto è cominciato con un sogno, una notte. Ho visto san Francesco che mi diceva: “Kcho, tu mi devi costruire una chiesa. Non importa quanto grande, non importa dove, devi creare uno spazio per la riflessione e la preghiera”. Premetto che io non sono cattolico, ma posso definirmi un religioso credente, uno di quegli uomini di buona volontà ai quali più volte Papa Francesco si è rivolto. Quel sogno mi ha colpito profondamente, sono andato nel mio studio che è molto grande perché le mie opere occupano molto spazio, ho preso due remi e li ho legati assieme formando una croce, mi sono ritrovato in mano questa struttura iniziale senza rendermene conto, ho agito come in stato di trance. Dopodiché ho raccolto in giro per L'Avana e altrove tantissimi altri remi che ho preso, selezionato e unito ai primi, quindi ho sistemato l'opera sulla parete di fondo dell'atelier. Un giorno entrandovi ho avuto la sensazione di mettere piede in chiesa [...]. È nata prima la croce e poi il Cristo, un'altra esperienza che è all'origine della mia opera sono i viaggi che ho fatto a Gerusalemme, tra la fine degli anni Novanta e i primi del Duemila, quando camminando per Gerusalemme vecchia ho potuto visitare quegli stessi luoghi, calpestare quelle pietre su cui aveva camminato Gesù. Questa per me è stata una grandissima emozione; tornato a Cuba ho cominciato a lavorare alla sua figura ispirandomi allo stile barocco della mia isola, quello stile che gli europei portarono nel Nuovo Mondo e che è onnipresente nell'iconografia dell'America latina. L'ho intagliato in legno di cedro alla stessa maniera in cui lo intagliavano gli artigiani religiosi del mio continente, e lo stile è sicuramente quello che fu importato dall'Europa tra i secoli XVI e XVII» (*A COLLOQUIO CON ALEXIS LEYVA MACHADO* 2015).

affondati. Come spiega, tra gli altri, Davide Enia in *Appunti per un naufragio*, Tuccio, all'indomani di uno dei tanti naufragi «invisibili» avvenuto nel 2009 e di cui egli era stato testimone, aveva trovato sulla spiaggia due legni, resti di un barcone, poggiati uno sopra l'altro a formare una croce, e da quel momento aveva deciso di realizzare le croci con il legno delle imbarcazioni, «per darle al maggior numero di persone possibile. Era il suo modo di sensibilizzare»⁴⁵. Come evidente, le croci di Tuccio si trovano in un territorio concettualmente complesso, tra arte e artigianato, interpretabile alla luce del processo di *artification*⁴⁶, definitivamente sancito con l'acquisto di una delle croci da parte del British Museum nel 2015 (Fig. 6). Significativamente, nella nota di accompagnamento, viene sottolineata la valenza spirituale dell'opera, e la sua capacità di rappresentare un momento storico particolare: «Mr Tuccio kindly made this piece for the British Museum to mark an extraordinary moment in European history and the fate of Eritrean Christians. It also stands witness to the kindness of the people of the small island of Lampedusa who have done what they can for the refugees and migrants who arrive on their shores»⁴⁷.

Le croci di Tuccio conducono la riflessione su un altro versante, più volte sfiorato nel corso del presente contributo, e cioè il ruolo svolto dagli oggetti in quanto documento storico, memoria degli avvenimenti, presenza di un'assenza⁴⁸. Gli «oggetti silenziati»⁴⁹ possiedono una forte carica emotiva, sono in grado di raccontare storie, tratteggiare paesaggi, ricucire ellissi e avventure, rievocare emozioni e drammi, dando colore e identità a volti sconosciuti. Di conseguenza, obbligano a rivedere la stessa definizione di arte in relazione al già citato *migratory turn*, intersecandosi con pratiche e discipline diverse:

Parlare di etnografia significa parlare di confini, specialmente nel campo dell'arte, dove si elabora un'economia di pratiche e forme dinamica e mutevole, poiché alimenta e al tempo stesso subisce un mercato globalizzato. I musei etnografici partecipano al processo di legittimazione scientifica

⁴⁵ ENIA 2017, posizione 2253.

⁴⁶ Sul concetto di *artification* si vedano SHAPIRO–HEINICH 2012 e ROSSI 2017-2018. «So what *is* artification? We see artification as a process of processes. We have identified ten constituent processes: displacement, renaming, recategorization, institutional and organizational change, patronage, legal consolidation, redefinition of time, individualization of labor, dissemination, and intellectualization. Without entering into a full description and analysis of these ten processes nor addressing all of them, we will give a few brief examples. [...] Craftsmanship comes to mind first. As we already mentioned and is now well known, painting served as the exemplar for the modern system of the arts based on the autonomy of the artist. The prerequisite for this was the refusal by painters to be considered menial laborers and their collective break from the craft guilds during the Renaissance period. Sculptors followed in their stride. Centuries later, traditional artisanship has again been the source from which arts and crafts emerged, as did photography in the 1800s and graphic arts in the 1900s. The path from craftsmanship to art implies professionalization, intellectualization, and a trend toward authorization, that is, the individualization of production. Objects are understood to express personal intention; they are nominal and original; and the maker's signature appears as a synthetic marker of these mechanisms. [...] Religion is an obvious fount of artification. But although the transformation of religious artifacts and activities into art has been studied abundantly in the case of Europe from Antiquity to the Renaissance, it is hardly acknowledged in other times and places, although an ongoing process of artification affects objects and practices of devotion in societies throughout the world» (SHAPIRO–HEINICH 2012).

⁴⁷ *Curator's comments* (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2015-8039-1 <17 giugno 2020>).

⁴⁸ Come suggerisce Cristina Cattaneo, gli oggetti richiamano esperienze personali, la memoria 'altra' diventa una memoria 'propria': «A volte, ancor più dei volti ti colpiscono gli effetti personali. Non ne ho mai capito bene il motivo, ma forse è perché questi rappresentano gli ultimi gesti, le ultime scelte. O forse, più egoisticamente, mentre le facce sono chiaramente "di altri", molti degli oggetti potrebbero facilmente essere i nostri: un giocattolo di tua figlia, un maglione di tuo padre. La stretta allo stomaco più forte mi arrivò infatti quando aprii il file "accessori e documenti"» (CATTANEO 2018, posizione 583). Un'opera nata proprio dalla catalogazione degli oggetti e dalla collaborazione tra l'artista Martina Melilli e la stessa Cristina Cattaneo, è il video di 17 minuti, del 2017, intitolato *Mum, I'm Sorry*. Il discorso potrebbe essere ulteriormente approfondito a partire dalla mostra permanente *Corpi del reato* al museo di Buchenwald, di Naomi Tereza Salmon, su cui si rimanda a MEMORIA DEI CAMPI 2001.

⁴⁹ Su questo si veda BOJ 2018.

ed estetica dei pezzi che espongono: in tal modo, sfuocano costantemente i confini tra produzioni artigianali e artistiche, riflessi di tradizioni vernacolari e invenzioni personali, processi anonimi e creazioni autoriali. Lungi dal costituire un'*impasse*, questa mescolanza di ambiti e di ruoli in un mondo aperto viene spesso sfruttata da artisti, scienziati sociali e curatori⁵⁰.



Fig. 6: Francesco Tuccio, *La Croce di Lampedusa*, 2015. 38,3(h)x28 cm. Courtesy the artist. © The Trustees of the British Museum

⁵⁰ GONSETH 2018, pp. 199-200. Sul tema dei confini dell'arte in relazione al già citato *migratory turn* si vedano almeno DEMOS 2013 e *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019.

Una forza clandestina

Di oggetti, non a caso, sono costituite diverse ‘barche contemporanee’.

Prima della *Croce di Lampedusa*, nel 2007, in occasione delle celebrazioni per il bicentenario dell’abolizione della schiavitù in Inghilterra, era entrata a far parte delle collezioni del British Museum *La Bouche du Roi* (Fig. 7), lavoro fondamentale di Romuald Hazoumè, realizzato tra 1997 e 2005.

Si tratta di un’installazione di 304 taniche di benzina, che trae ispirazione dall’incisione del 1788 (conosciuta a Porto Novo nella versione successiva di *Description of a Slave Ship*, del 1789), sia per il «bourgeoning commerce in heritage tourism»⁵¹, sia per progetti dell’UNESCO volti alla conoscenza e alla salvaguardia della memoria di luoghi deputati al commercio degli schiavi. Uno di questi era appunto la spiaggia, sulla costa del Benin, denominata *La Bouche du Roi*, dove la tratta degli schiavi avveniva con il benessere del re e l’attiva partecipazione dei commercianti europei, africani e americani. Ognuna delle taniche raffigura un volto, un’individualità, una persona, mentre dei microfoni nascosti sussurrano delle storie nella lingua yoruba. Del resto, la cultura yoruba permea di sé l’intera installazione, attraverso simboli dipinti oppure oggetti posti sopra alle maschere: «Painted symbols and small objects affixed to the canisters, such as *ibeji*, carved wooden figures that represent the souls of deceased newborn twins, reiterated Yoruba religious and cultural beliefs and the *orishas* or deities to whom the enslaved might have prayed»⁵². Tra le maschere, Hazoumè ha inoltre disposto materiali e oggetti che richiamano ancora una volta il commercio degli schiavi: «Strategically placed between the masks following the pattern of the schematic template are cowrie shells, rifles, tobacco, beads, spices, and liquor bottles, which reference the trade goods that would have been used to barter for human beings»⁵³.

Le maschere sono elementi ricorrenti nell’opera di Hazoumè, e svolgono un compito delicato, conciliando (e facendo deflagrare) riflessioni storico-artistiche che spaziano dall’arte tradizionale africana alle avanguardie europee dell’inizio del XX secolo, con una più ampia e disillusa considerazione del presente. Gli scarti della società occidentale vengono risemantizzati e reinseriti polemicamente in un circuito culturale internazionale, socialmente e politicamente connotato, senza perdere tuttavia un determinato valore simbolico, legato sia alla concezione della maschera in sé, sia a particolari significati formali⁵⁴. Le taniche, a loro volta, si riferiscono a un problema preciso, di cui Hazoumè parla nel video e nelle fotografie che completano l’installazione *La Bouche du Roi*, ovvero il commercio di contrabbando transfrontaliero di materie prime con la Nigeria, in cui l’artista identifica una nuova schiavitù contemporanea:

⁵¹ FINLEY 2018, p. 1.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*. I tappi delle bottiglie di liquore non possono non ricordare i grandi arazzi di El Anatsui, composti da tappi di bottiglie di liquore tessuti tra loro con fili di rame: tante piccole unità, riflesso della molteplicità etnica e linguistica del Ghana, che si uniscono a formare un nuovo soggetto. Sul tema cfr. almeno *GHANA FREEDOM* 2019 e *EL ANATSUI* 2013.

⁵⁴ «In Africa non è rimasto quasi nulla delle tradizioni culturali, dell’arte del passato. Per ammirare maschere, sculture, gioielli africani antichi è necessario recarsi nei grandi musei di Parigi o Londra. Allora io raccolgo quello che rimane in Africa, cioè gli oggetti di uso quotidiano. Nel far ciò, trovo oggetti costituiti da materiali e da forme occidentali, usati e riciclati infinite volte prima di essere abbandonati e gettati nella spazzatura. Creo sculture a partire proprio da questi scarti della società occidentale dei consumi, che atterrano sui mercati africani e che contaminano lo spazio, l’economia e la cultura del mio continente. Le mie sculture sono un modo per restituirvi i vostri rifiuti. [...] Ho voluto restituire significato al segno. Un tempo il discorso era chiaro: l’acconciatura femminile indicava per esempio l’età giovane o anziana o lo stato di verginità della donna africana; le trecce rigidamente puntate verso l’alto significavano “cerco un uomo”, perché dicevano “sono come un albero sui cui rami vorrei si posassero gli uccelli”; le trecce incrociate invitavano il corteggiatore con il loro “aspettami all’incrocio”» (CAFURI 2005, pp. 51-63).



Fig. 7: Romuald Hazoumè, *La Bouche du Roi*, 1997-2005. Sound, film and mixed media (plastic, glass, pearls, tobacco, fabrics, mirrors, cowrie shells, and calabashes), 100x290 cm. As exhibited at The Menil Collection, Houston, Texas, 2005. Collection: The Trustees of the British Museum. Photo: Georges Hixson. © ROMUALD HAZOUME, by SIAE 2020



Fig. 8: Romuald Hazoumè, *Cry of the Whale*, (front view), 2016. Mixed media installation, 250x650x140 cm. Photo: Jonathan Greet. Courtesy the artist and October Gallery, London. © ROMUALD HAZOUME, by SIAE 2020

Into this jerrycan, we put rice, we put gold, we put maize, then we send that to Nigeria, and we come back with petrol; it's a situation we can't stop. The Nigerian mafia and the Benin mafia control everything, but people need this petrol; we need this trade. This photograph is called *Bidon Armé* (2004), and the guy is carrying 520 litres of petrol. He's not trying to be dangerous, he just wants to survive, but it could explode at any time. He just wants to give food for his family, and he has no other way to survive; no job – nothing. He's ready to die to survive – and that is the reality⁵⁵.

I sogni e le disillusioni dei migranti sono al centro di molte delle opere di Hazoumè che, come anticipato, in occasione di documenta 12 a Kassel nel 2007, diventa il primo artista africano a ricevere il massimo riconoscimento della manifestazione, l'Arnold Bode Prize, grazie a *Dream*, un'altra barca realizzata con 421 taniche-maschere, accompagnata da una scritta emblematica: «Damned if they leave and damned if they stay: better, at least, to have gone, and be doomed in the boat of their dreams». Non diversamente, *Cry of the Whale* (2016) è costituita da una barca di taniche-maschere (Fig. 8), con l'aggiunta però di tessuti damascati che alludono alla coeva emigrazione siriana: il pianto disperato della balena è un richiamo al salvataggio miracoloso di Giona, che si tramuta in tragica impotenza di fronte alle tragedie contemporanee⁵⁶.

Quella di Hazoumè è dunque una sensibilità artistica nutrita di una forte consapevolezza socio-politica, un'estetica della memoria⁵⁷, che trae alimento dal passato per leggere il presente, come dimostrano i lavori appena descritti e un'altra installazione, *Lampédouzeans* (2013), in cui la moria dei pesci diventa chiaramente metafora dei naufragi dei migranti.

A Lampedusa si reca di persona un altro artista, Sislej Xhafa, che realizza tre opere con oggetti trovati su quelle spiagge: nel 2011 *Barka* (Fig. 9), costruita con le scarpe dei migranti, e *Sunshade*, un ombrellone infisso alla parete cui sono appoggiati vestiti usati; nel 2014 *Medusa Archive* (Fig. 10), una «serie di oggetti – come bottiglie, scarpe, giubbetti di salvataggio, corde, indumenti vari – allestiti a parete secondo una griglia regolare»⁵⁸. Quest'ultimo lavoro, che nel titolo richiama *La zattera della Medusa* (1818-1819) di Théodore Géricault, ricorda un progetto analogo portato avanti negli anni dal collettivo lampedusano Askavusa, una sorta di museo della memoria (oggi purtroppo chiuso) realizzato con gli oggetti trovati sulle spiagge, a testimoniare quello che stava (e sta ancora accadendo) nel Mar Mediterraneo:

Eravamo giunti a Porto M. «È aperto, entriamo». Gli oggetti esposti alle pareti, poggiati nelle mensole, si imposero subito sopra ogni altro pensiero. «Pare un museo», sussurrò papà. Osservava gli oggetti e immediatamente doveva metterli in prospettiva, perché raccontavano senza filtri una parte cruciale della vita di chi aveva affrontato il viaggio. Il modo in cui si parte. Cosa ci si porta appresso. Cosa si ritiene indispensabile. Cosa si elegge a compagno di avventura.

⁵⁵ O'LEARY 2016.

⁵⁶ Cfr. ROMUALD HAZOUMÈ 2016.

⁵⁷ Sul tema si veda FINLEY 2018: «Many of the artists I interviewed have alluded to a ritual need to refashion and reform this image [the ship icon]. Frequently, the works they have produced are not singular; rather, they exist in series, installations, or successive works on the same theme completed over a period of time, revealing a practice of mnemonic aesthetics. [...] The act of using and then *reusing* or, in the words of Arthur Jafa, “shaping and reshaping” their own work might be likened to the kind of ritualized aesthetic practice that defines mnemonic aesthetics. [...] The idea of ritual associated with mnemonic aesthetics refers back to the dimension of spiritual conversion of the icon. Underlying these practices is a strong sense of duty: the responsibility to create works that recall the history of the artists' African origins and to ensure that this history's significance is never forgotten. They use memory as an aesthetic tool and organizing principle to emphasize recurrent themes that have shaped the African diaspora» (FINLEY 2018, pp. 15-16).

⁵⁸ CIGLIA 2019, pp. 30-31. Su Xhafa e le ‘istanze di trasformazione’ si veda anche TEDESCHI 2011, in particolare pp. 307-322.

Cominciò a fotografare. L'obiettivo della macchina fotografica come una estensione dello sguardo diagnostico. Mio padre si muoveva da medico⁵⁹.

La poetica degli oggetti, capaci di colmare il vuoto dell'assenza più volte evocato nel corso dell'intervento, si salda in Xhafa a una rivendicazione orgogliosa del proprio status di perenne migrante, che lo portano a sviluppare pensieri analoghi a quelli del già citato Shambuyi Wetu: «[...] il problema è di capire che l'emigrante non rappresenta solo forza lavoro, non è solo sfruttamento economico, è semmai scoprire la ricchezza culturale che esso trasferisce, con la sua presenza, in terre straniere»⁶⁰.

La zattera di Lampedusa

Basta fare un ulteriore passo avanti e il riferimento iconografico a *La zattera della Medusa* viene esplicitamente dichiarato dagli artisti, come nel caso di Pierre Delavie, che l'11 gennaio 2017, in collaborazione con il Bureau d'Aide et d'Accueil aux Migrants, srotola sulle spallette della Senna a Parigi, di fronte al Municipio, una grande tela raffigurante un barcone che si sta capovolgendo (Fig. 11): un *trompe-l'œil* di notevole effetto, dal titolo *La zattera di Lampedusa*. Il punto di partenza è dato da una fotografia scattata dalla Guardia Costiera italiana, su cui l'artista interviene inserendo delle foto degli abitanti di Parigi, sollecitando una proiezione empatica da parte dello spettatore, che si trova letteralmente catapultato all'interno dell'opera, condividendo in prima persona il dramma dei migranti.

Il titolo dell'opera non rimanda soltanto al celebre quadro di Géricault, ma anche al coevo gruppo scultoreo concepito da Jason deCaires Taylor per il Museo Atlantico a Lanzarote, intitolato appunto *La zattera di Lampedusa* (Fig. 12): l'artista, dopo aver fatto dei calchi in gesso di persone realmente sbarcate a Lanzarote, ha disposto le sculture su un gommone, anch'esso in gesso, sul fondo del mare, citando apertamente, almeno in alcuni casi, la disposizione dei corpi del dipinto francese.

⁵⁹ Merita riportare la descrizione completa, perché l'enumerazione e l'elenco degli oggetti è parte integrante del concetto museale sotteso all'iniziativa: «Questi gli oggetti ritrovati nei barconi: scarpe da tennis, ciabatte, borracce, bottiglie di plastica, sacche di tela, tazze di ceramica, barattoli di vetro, bicchieri, una bottiglia di latte di mandorla, un cartone di latte, pacchi di zucchero, confezioni di succhi di frutta in cartone, contenitori di plastica per cibi, lattine di bibite gassate, confezioni monouso di marmellata, pacchetti di sigarette, buste di tabacco, accendini, cartine, medicinali, pasticche, supposte, pomate, compresse, spray, flaconi, spazzolini da denti, dentifrici, pettini, borse da toilette, fermacapelli, creme, rossetti, lucidalabbra, rasoi, pomate contro le punture di insetti, borselli, barattoli di spezie piccanti, bottiglie di olio d'oliva, barattoli di pomodoro, una confezione di ketch-up, bottiglie di latte, una Coca-Cola in lattina, una lattina di bitter soda, una latta di tonno in scatola, una confezione di salviette umidificate, pacchi di pasta lunga, succhi di mela, bustine di tè, barattoli con conserve, pentole, coperchi, piatti di vetro, scolapasta, padelle, teiere, caffettiere, fornelli da campeggio, pinze, coltelli, lucchetti, cacciaviti, chiavi, cesoie, cellulari, vestiti da donna neri, vestiti da donna a tinta unita blu, vestiti da donna a fiori, jeans, scialli, un pareo, magliette, portafogli, anelli, musicassette, cd musicali, la Bibbia, il Corano, libri di preghiera, attrezzi da pesca rudimentali» (ENIA 2017, posizioni 2257-2271).

⁶⁰ T. Macrì, *Una vita clandestina*, «il manifesto», 20 gennaio 2001, cit. in CIGLIA 2019, pp. 12-13. A proposito delle differenti categorie di 'migrante', sarà bene qui riportare le opportune precisazioni di T.J. Demos: «“Exile, Diaspora, Nomads, Refugees: A Genealogy of Art and Migration,” [...] examines the terminological aspects of contemporary mobility and offers a schematic overview of the conjunction of art and migration over the last few decades. Whereas “migration” denotes traveling abroad with the hopes of gaining citizenship or temporary legal residence, as documented by artists such as Ursula Biemann and Yto Barrada, “nomadism” denotes a condition of perpetual mobility and existential states of becoming as affirmed in the films of Steve McQueen and the videos of Hito Steyerl, and “statelessness” and “exile” suggest the socially vulnerable position of the involuntary refugee denied the rights of the citizen, as portrayed, for instance, in the art of Ahlam Shibli and mapped by the migrant-rights group Migreurop. The theorization of these terms is meant to reveal the complex reality of travel and inequalities of social mobility during the advanced stage of globalization after 2001, as much as the emancipatory potential of movement according to a politics of social justice and equality» (DEMOS 2013, p. XV).



Fig. 11: Pierre Delavie, *Le Radeau de Lampeduse*, 2017. Mixed media, 400x400 cm. Courtesy the artist



Fig. 12: Jason deCaires Taylor, *La zattera di Lampedusa*, 2016. @jasondecairestaylor

Ancora *La zattera della Medusa*, probabilmente grazie anche al suo messaggio abolizionista, è utilizzata come spunto iniziale da Alexis Peskine in *The Raft of the Medusa*, installazione multimediale presentata alla Biennale di Dakar nel 2016. Il lavoro coinvolge lo spettatore a vari livelli, spaziando dalla fotografia al video, fino alla pittura tridimensionale realizzata con chiodi e foglia d'oro e d'argento su superfici lignee (canoe e carretti).

La riflessione di Peskine nasce ovviamente dalla visione del quadro di Géricault, con il quale l'artista intreccia un dialogo a distanza, a partire dal video:

a dreamy, hyper saturated video exploring the uncomfortable repercussions of centuries of exploitation. «I wanted to create a body of work around this theme and to talk about migrants; talk about colonialism. Media generally talks about migrants without talking about the reasons», Peskine says. «There's still a dynamic of power and exploitation that happens that makes countries like France the fifth power... it almost always seems like it's a conspiracy theory, when it's really very real»⁶¹.

In particolare, Peskine cita espressamente la posizione dei naufraghi de *La zattera*, mutandone però il significato e la lettura formale attraverso sottili accorgimenti: se infatti il quadro di Géricault – come Michael Fried ha spiegato in più occasioni, analizzando anche una famosa fotografia di Thomas Struth – esclude lo spettatore dal prendere parte all'azione narrata al suo interno⁶², il video e le fotografie di Peskine sollecitano lo spettatore a interrogarsi sull'attualità e sul suo ruolo di fronte al fenomeno della migrazione (Fig. 13).

Davanti al video, proiettato su uno schermo all'interno di una canoa spezzata, Peskine dispone legni e souvenir dorati rappresentanti la Tour Eiffel, che da simbolo dei sogni dei migranti diventa presto una corona di spine. Il migrante, venditore di souvenir a forma di Tour Eiffel, ritratto sullo sfondo della Tour Eiffel, coronato da una serie di Tour Eiffel (è bene sottolineare il concetto, con la torre che progressivamente diventa simbolo del colonialismo e dello sfruttamento), rappresenta allora il Cristo degli ultimi (Fig. 14), Colui che incarna le sofferenze degli uomini e in particolare del popolo africano: «You know, some people talk about the sacrificed generation of Africans that basically sacrificed their lives for the next generation, and to send money back to their people, so that was a reference to that...»⁶³. Diversa la raffigurazione della donna (Fig. 15), anch'essa coronata di Tour Eiffel ma imponente e regale con in braccio un bambino biondo, che ribalta l'idea della donna africana come balia (e dunque figura subalterna) dei bambini occidentali, ponendo invece in rilievo il ruolo dell'Africa come Grande Madre che nutre l'Europa:

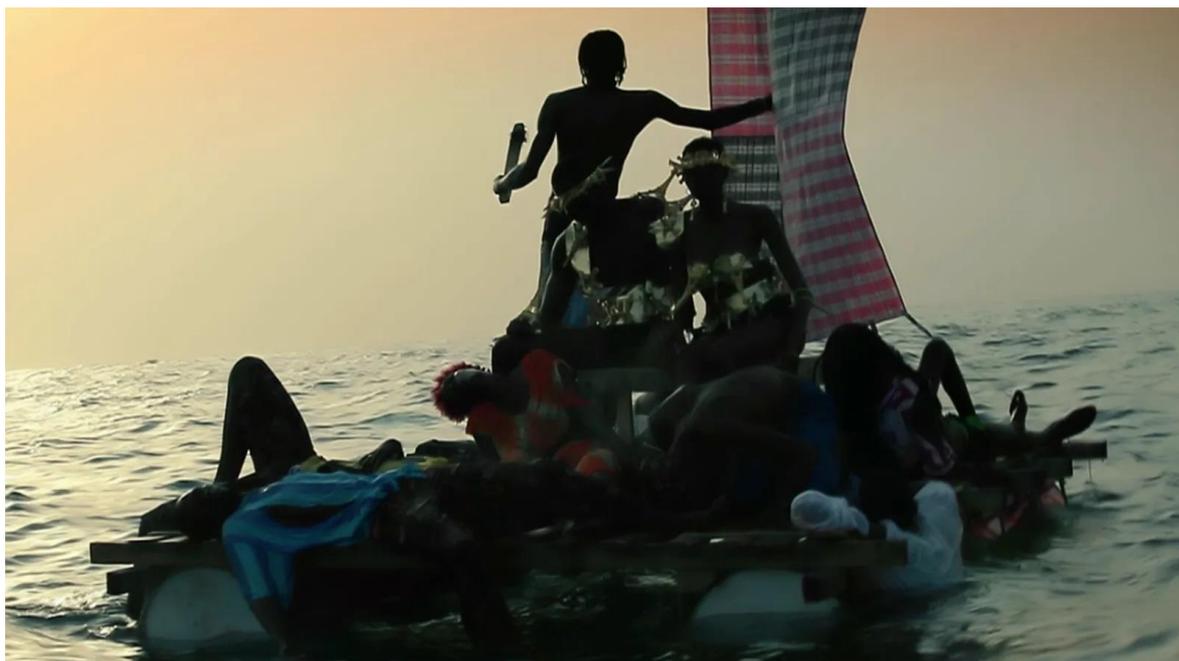
What I'm saying is that Africa is feeding Europe because it is. When the media talks about migrants, and Europe, and this miserablized Africa, we tend to forget to say that Africa is feeding Europe [...]. It's the reason why a country like France [is] the fifth leading power. Without exploiting 14 or 15 countries in Africa right now, France would be like Portugal or Greece because it just doesn't have the resources... Yeah we can talk about migrants, and migration and "crises" but we have to be real about why these countries that should be rich are impoverished. Why are these people speaking French in the first place?⁶⁴

⁶¹ GAESTAL 2016.

⁶² «one way of describing the "moment" represented in the *Raft* might be to say that the figures of the victims [...] are striving to be beheld by a potential source of vision, the *Argus*, located at the farthest limit of illusionistic space, a source that, if it could be activated, would rescue them at last *from being beheld by us* – as if our presence before the painting were the ultimate cause of their plight, or, less luridly, as if the primordial convention that paintings are made to be beheld, or perhaps the progressive coming to the fore of that convention, threatened to make theatrical even their sufferings» (FRIED 2014, pp. 78-79).

⁶³ ELMALIK 2016.

⁶⁴ *Ibidem*.



Figg. 13-15: Alexis Peskine, *Raft of Medusa*, 2016. Courtesy the Artist and October Gallery, London



Figg. 16-17: Alexis Peskine, *The Raft of the Medusa* [*Le radeau de la Méduse*], 2016. Detail from mixed media installation; painted wood acupainting sculptures, variable dimension. Installed at Dak'Art–12th Biennale of Contemporary African Art *Reenchantments: The City in the Blue Daylight* – Video section May 3 - June 2, 2016 Dakar, Senegal. Courtesy the Artist and October Gallery, London

In questa ottica, Peskine rilegge il mito di Medusa che assume, nella sua visione, una doppia valenza: non soltanto il mostro-Europa che tramuta in statua chi incrocia il suo sguardo (il migrante africano che sacrifica al mondo occidentale gli anni migliori della sua vita), ma anche la sacerdotessa-Africa, che coraggiosamente e orgogliosamente si era opposta con tutte le sue forze ad Atena (il colonialismo occidentale): «So it has this duality... you don't know if it's Africa or Europe. And that's our story – and by our, I mean people who gravitate between the African continent and the West, everything is intertwined now, you can't dissociate Africa and Europe»⁶⁵.

Un dettaglio importante è costituito inoltre dalle vesti e dalla vela dell'imbarcazione, formate da Ghana Must Go Bags cucite tra loro: questa tipologia di borse, di nylon, a scacchi, ampiamente diffuse e particolarmente capienti, deve il suo nome a un evento specifico, cioè l'espulsione dei migranti illegali, perlopiù ghanesi, dalla Nigeria nel 1983. Al momento dell'espulsione, infatti, i migranti raccolsero in gran fretta i loro beni in queste borse, che da allora hanno preso appunto il nome di Ghana Must Go Bags.

Completano l'installazione gli *acupaintings* (Figg. 16-17), disposti sia su carretti, sia su piroghe tagliate a metà (simbolo delle attività commerciali legate alla pesca, ma anche dell'emigrazione, della morte e della vita). Come anticipato, si tratta di particolari dipinti tridimensionali, che Peskine realizza applicando un mosaico *pointilliste* di chiodi di diverse dimensioni su superfici povere (in genere tavole di legno), lavorate con materiale di varia natura («The unfinished wood is initially stained with earth, water and coffee grounds»⁶⁶), partendo da ritratti fotografici («It's also my choice to depict Black people and especially those darker hues within the range of Black people. That's because of the way that colourism has worked against them, and they have been regarded as unattractive – even within our own communities»⁶⁷). Una volta definito il ritratto, Peskine applica sui chiodi la foglia d'oro e d'argento, dando luce e profondità ai volti («Finally to adorn the heads of the completed nail portrait, I use gold or silver leaf, which contrasts with the mundanity of the other materials»⁶⁸). Queste opere intessono uno stretto rapporto con la tradizione culturale africana, in particolare con gli idoli chiamati *Nkisi N'Kondi*, tradotti in inglese con l'efficace espressione *Power Figures*: «[...] sacred ancestor figures providing protection and serving to heal people. Those figurines could have positive or negative powers depending, but the number of nails in any one figure seems to suggest the relative power of the spirit that the carving represented»⁶⁹. Tuttavia vi sono ulteriori significati, che rimandano da un lato alla pratica dell'agopuntura cinese («So the painful, intrusive nature of the act and the positive, healing aspects of the process coexist within the same ambivalent metaphor. When I talk of healing, I'm primarily thinking about the person performing the act – the artist himself»⁷⁰), e dall'altro a una riflessione più ampia sulla schiavitù e sul ruolo degli emigranti africani:

But it also embraces those viewers who see and react to the work, and on a larger scale the idea of healing the trauma of the history of slavery, inequality and discrimination. It's also interesting to think about how nails function when joining wooden things together, providing strength, shape and structural integrity. The nails hidden inside are essential to the creation of packing cases, furniture and even houses. So the nail itself becomes a symbol for the way Africans and the Afro-American culture (of both north and south Americas) have functioned in relation to the wider societies within which they operate. Though unseen and forgotten, they have been

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ HOUGHTON–PESKINE 2017, p. 7.

⁶⁷ *Ivi*, p. 6.

⁶⁸ *Ivi*, p. 7.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

instrumental in creating some of the strongest economies and the most influential cultures in the world⁷¹.

I migranti di Peskine richiamano per certi versi quelli descritti nei romanzi e nelle storie di Jamal Mahjoub, quasi tracciando un ponte ideale tra *Travelling with Djinnns*, in cui gli ambulanti africani vendono i loro souvenir di fronte al Louvre, e il racconto breve *Last Thoughts on the Medusa*, in cui il protagonista, un giovane ragazzo unico sopravvissuto alla traversata oceanica dalle coste del Senegal alla Francia, varca la soglia del Louvre proprio per andare a guardare *La zattera della Medusa*, in cui vede proiettata la propria storia, riconoscendo insieme il formarsi di una nuova identità e consapevolezza:

The guard eyes him warily. The visitors pass by. They turn the pages of their guidebooks. He feels the urge to tell them, to explain how he got here. What this painting means to him, about the place he first heard about it. The man whose name he never knew. The teacher. And the one up on the bow. He smiles. Both are gone now. Vanished through a hole in the canvas of the world. Why had he survived? What reason could there be for this restlessness he feels? For a second he saw it all clearly. The life before him. The work that could reach out across the murky void to illuminate everything. He would rise and people would pause, look and listen. His mind buzzed with the open-ended nature of possibility⁷².

La zattera della Medusa: il desiderio di guardare lontano

Il racconto di Mahjoub chiude un capitolo, riportandoci in Francia, e allo stesso tempo ne apre un altro, concernente l'identità e l'alterità dello sguardo. Tema di vasta portata, che non sarebbe logico affrontare nel presente contesto, ma che tuttavia può essere approcciato attraverso un'opera e un'artista: *Le désir de regarder loin*, lavoro triennale (iniziato nel 2018, terminerà nel 2021) di Ilaria Turba (futura protagonista di Manifesta 13/Les Parallèles du Sud), invitata da Francesca Poloniato, direttrice de LE ZEF, a prendere parte al progetto *Au Fil de l'Autre*, «un projet sur la présence, l'ouverture et le partage pour faire du Merlan une maison ouverte à la rencontre, portée par un engagement fort et généreux: donner l'envie de franchir la porte de l'autre, du différent, de l'étranger»⁷³.

L'opera di Ilaria Turba nasce da un'esigenza forte, quella di mettere in comunicazione, mediante un'analisi 'del' e 'sul' territorio di taglio antropologico e documentario, memoria condivisa e memoria privata, definendo immaginari collettivi attraverso storie, oggetti, fotografie: già in *JEST*, suo lavoro precedente, l'album fotografico di famiglia, contenente

⁷¹ *Ivi*, pp. 7-11.

⁷² MAHJOUB 2008, p. 71. Interessante la lettura del racconto proposta da Jopi Nyman, in termini di confini e identità: «Here the border has a double function, signifying both fixity as the patrolled border of the nation state and becoming as the promise of future identity reconstruction. To further emphasise the mobility characteristic of contemporary globalisation and to counter hegemonic migration discourses, Mahjoub provides his migrants with histories and distinct life stories rather than describes them as a mass in the manner of mainstream media discourse. Story-telling emerges as an activity that identifies the migrant as an individual, which is something that Mahjoub's migrants have not expected. [...] The preferred mode of identity in Mahjoub's story uses the trope of navigation to locate France/Europe in Africa and, conversely, Africa in France/Europe, showing how the identities of both are present in and transform each other through travel and cultural contact. [...] At the same time, the presence of the young African in Paris shows how the notion of the border is revised and its location questioned: through his entry to the Louvre, this synecdochic representation of the allegedly pure European tradition of high culture and the canon transforms into a borderscape where racial and national differences are emphatically present and the past re-enacted» (NYMAN 2016, pp. 232-235).

⁷³ Citazione tratta dal sito de LE ZEF, Scène Nationale Marseille (https://www.scenes-nationales.fr/scene_nationale/le-merlan/ <20 giugno 2020>).

immagini a partire circa dal 1870, diventava una chiave per tessere e ridefinire orizzonti universali.

Nel caso di Marsiglia, Turba rivolge la sua attenzione ai quartieri nord, periferici e complessi, a forte immigrazione nordafricana, cercando di immaginare un percorso (artistico, politico, sociale) che riesca a unire il Teatro Le Merlan, la residenza degli artisti (la Gare Franche), il MUCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) e i quartieri nord. Il primo passaggio è sicuramente quello di guadagnarsi la fiducia degli abitanti, in genere diffidenti verso un corpo estraneo: le interviste recitano un ruolo essenziale, in quanto spazi di condivisione e di risonanza empatico-emotiva, ma altrettanto decisiva è la ricerca parallela condotta da Turba presso il Centre de Conservation et de Ressource (CCR) del MUCEM, che consente all'artista di identificare un oggetto simbolicamente carico, in grado di legare memorie archetipiche e identità lacerate. Turba sceglie infatti, come oggetto 'da riattivare' (per usare un termine che richiama l'arte relazionale), un pane rituale, e nello specifico un pane siciliano, chiamato «cavadduzzi». Nasce così l'atelier *Pain du désir* (Fig. 18), in cui sono gli stessi abitanti a riattivare, appunto, la panificazione tradizionale e rituale, associando un desiderio a ogni pane. I desideri, tuttavia, non rimangono espressioni vane di una voce muta, ma acquisiscono una loro concretezza visiva, attraverso la restituzione grafica di un artista (Ettore Tripodi) e la visione fotografica della stessa Turba:

Parallèlement, une série d'interviews des habitants est collectée et démarre les ateliers qui rendent concrets et partagés le thème à travers des actions pratiques: imaginer et réaliser en groupe la mise en scène d'une image photographique qui puisse être un «regard au loin», reprendre une tradition ancienne et créer des «pains du désir»⁷⁴.

I disegni e le fotografie si fanno dunque espressioni visive dei diversi desideri, che trasmettono allo stesso tempo sogni personali e auspici collettivi. Nascono immagini che interpretano il suono di una quotidianità a tratti surreale, risonando in alcuni casi di una quiete attiva, resiliente, come spiegato da Tina Campt in *Listening to images*:

My aim in the chapters that follow is to animate the recalcitrant affects of quiet as an undervalued lower range of quotidian audibility. What is the relationship between quiet and the quotidian? Each term references something assumed to go unspoken or unsaid, unremarked, unrecognized, or overlooked. They name practices that are pervasive and ever-present yet occluded by their seeming absence or erasure in repetition, routine, or internalization. Yet the quotidian is not equivalent to passive everyday acts, and quiet is not an absence of articulation or utterance. Quiet is a modality that surrounds and infuses sound with impact and affect, which creates the possibility for it to register as meaningful. At the same time, the quotidian must be understood as a practice rather than an act/ion. It is a practice honed by the dispossessed in the struggle to create possibility within the constraints of everyday life. For blacks in diaspora, both quiet and the quotidian are mobilized as everyday practices of refusal⁷⁵.

Il desiderio di guardare lontano può così essere quello di una giovinezza eterna (Fig. 19), oppure di poter viaggiare in un mondo senza frontiere (Fig. 20), o semplicemente vedere un

⁷⁴ Ilaria Turba, in un testo inviato al sottoscritto in data 14 giugno 2020.

⁷⁵ CAMPT 2017, posizioni 94-100. Sul concetto di *quiet* si veda anche QUASHIE 2012: «The idea of quiet is compelling because the term is not fancy – it is an everyday word – but it is also conceptual. Quiet is often used interchangeably with silence or stillness, but the notion of quiet in the pages that follow is neither motionless nor without sound. Quiet, instead, is a metaphor for the full range of one's inner life—one's desires, ambitions, hungers, vulnerabilities, abilities, fears. The inner life is not apolitical or without social value, but neither is it determined entirely by publicness. In fact, the interior – dynamic and ravishing – is a stay against the dominance of the social world; it has its own sovereignty. It is hard to see, even harder to describe, but no less potent in its ineffability. Quiet» (*ivi*, posizioni 65-69).



Fig. 18: Ilaria Turba, *Pain de Mathilde*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist



Fig. 19: Ettore Tripodi, *Le désir de Salvador*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist

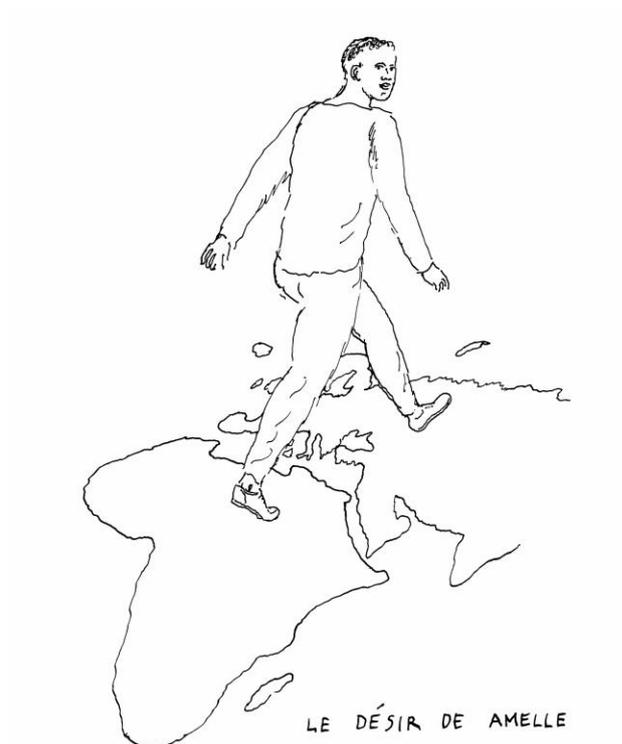


Fig. 20: Ettore Tripodi, *Le désir de Amelle*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist



Fig. 21: Ilaria Turba, *jumelles*, Le désir de regarder loin, Marseille, 2019. Courtesy the artist

luogo mai visto. Turba arriva a risemantizzare etimologicamente la radice della parola desiderio⁷⁶, indagando il futuro attraverso il filtro di un oggetto particolare: un piccolo binocolo appartenuto alla nonna, che poeticamente avvicina generazioni e persone diverse e lontane (Fig. 21). Di nuovo, storia privata e storia collettiva entrano in contatto tra loro. Tra le diverse fotografie non può mancare una che riconduce di nuovo a Géricault (Fig. 22), richiamando *La zattera della Medusa* e problematizzandone ancora una volta il messaggio: delle ragazze definiscono una piramide al cui vertice è posizionato un ragazzo (aprendo, forse, una questione di genere), che indica un punto all'orizzonte, chiuso però da un palazzone popolare. Il messaggio è ambigualmente affascinante: il futuro è già segnato in quell'edificio, che sembra rimarcare l'ineluttabilità di un destino già scritto, oppure questi ragazzi saranno in grado, collettivamente, di uscire, letteralmente e metaforicamente, dalla periferia in cui sono nati?

Infine, le fotografie e i disegni diventeranno dei manifesti che, dislocati lungo le strade di Marsiglia, accompagneranno il corteo – passeggiata ‘inferenziale’ che sancirà simbolicamente la conclusione del progetto (insieme a una mostra al MUCEM nel giugno 2021)⁷⁷.



Fig. 22: Ilaria Turba, Collectif Jeunes de la Busserine, *Le désir de regarder loin*, Marseille, 2019. Courtesy the artist

⁷⁶ Spiega Ilaria Turba, nel testo citato in precedenza: «Le mot “désir” signifie “sans étoile”, induisant un manque et la nécessité de s’orienter d’une nouvelle manière. Pour moi ce thème est avant tout une attitude pour s’arrêter, ralentir et se projeter ailleurs : un “ailleurs” qui puisse être un lieu, une culture, un temps distant dans le futur ou le passé, un lieu imaginaire; ou dans le présent, un exercice d’attention vers un détail que nous avons en permanence sous les yeux et que nous ne voyons plus. C’est aussi se projeter autre part dans la rencontre avec l’autre, grâce à une histoire ou un objet retrouvé. Cette projection qui s’appuie sur des dynamiques quotidiennes est une gymnastique pour se tourner vers soi, vers sa communauté, vers son territoire, avec un regard neuf».

⁷⁷ Il lavoro di Turba rivela degli interessanti punti in comune con quello di Tamlyn Young, su cui si veda *ART ENCLOSURES / CONFINI D’ARTE* 2012.

Sogni

Si conclude così un percorso che ha avuto l'obiettivo di provare a tracciare un panorama dell'arte contemporanea in rapporto a un tema specifico, quello della migrazione, argomento estremamente attuale non soltanto dal punto di vista politico, ma anche da quello artistico, andando a toccare i temi della ricezione, della contaminazione dei generi, della sperimentazione a largo raggio. In tale prospettiva, *Barca nostra* di Büchel, dopo i precedenti di Parmiggiani, Kounellis e Mauri, è stata soltanto un punto di avvio, un lavoro in grado di sollecitare una ricognizione più larga che indagasse il concetto di monumento e quello di identità, nonché lo statuto stesso dell'opera nella contemporaneità. Così, è stato possibile ricostruire un filone iconografico e tematico che comprendesse, oltre alle barche, anche le installazioni, i video, le fotografie, le performance: un orizzonte mutevole, in costante trasformazione, che richiede un aggiornamento continuo.

A conclusione ideale del presente intervento si pone un'ultima opera, per la sua capacità evocativa e anche di sintesi rispetto a quanto scritto nel corso delle pagine: la *Porta di Lampedusa – Porta d'Europa* di Mimmo Paladino (2008, terracotta e ferro, 498(h)x380x36 cm, Fig. 23), in cui l'accoglienza del migrante è celata in archetipici intrecci di forme arcaiche e primitive. Una porta che guarda verso l'Africa, un orizzonte lontano eppure presente che morde il tempo del monumento, segnato dalla salsedine, dal vento, dal mare, ma anche dall'azione degli uomini, come nel caso del polemico 'impacchettamento' del 3 giugno 2020. Siamo così definitivamente tornati da dove siamo partiti, con un monumento nato nelle (e dalle) acque di Lampedusa, al centro di dibattiti storico-artistici e politico-sociali, con un messaggio di speranza e ammonimento per il futuro:

Una volta sognai / di essere una tartaruga gigante / con scheletro d'avorio che trascinava bimbi
e piccini e alghe e rifiuti e fiori / e tutti si aggrappavano a me sulla mia scorza dura. / Ero una
tartaruga che barcollava sotto il peso dell'amore / molto lenta a capire e svelta a benedire. /
Così, figli miei, una volta vi hanno buttato nell'acqua / e voi vi siete aggrappati al mio guscio / e
io vi ho portati in salvo perché questa testuggine marina / è la terra che vi salva dalla morte
dell'acqua⁷⁸.

⁷⁸ A. Merini, *Una volta sognai*, poesia dedicata a Lampedusa e recitata in pubblico per la prima volta proprio il 26 giugno 2008, in occasione dell'inaugurazione della *Porta d'Europa* (<https://www.lifegate.it/porta-di-lampedusa<24/08/2020>>).



Fig. 23: Mimmo Paladino, *Porta di Lampedusa-Porta d'Europa*, 2008. Terracotta e ferro, 498(h)x380x36 cm. Courtesy the artist. Foto di Alessandro Cerino

BIBLIOGRAFIA

A COLLOQUIO CON ALEXIS LEYVA MACHADO 2015

A colloquio con Alexis Leyva Machado, in arte Kcho. Il poeta dei remi, «L'Osservatore Romano», 14 dicembre 2015 (consultabile online: <http://ilsismografo.blogspot.com/2015/12/italia-colloquio-con-alexis-leyva.html> <9 giugno 2020>).

ADRIAN PACI 2017

Adrian Paci. Di queste luci si servirà la notte, catalogo della mostra, a cura di V. Gensini, Cinisello Balsamo 2017.

ART AND VISIBILITY IN MIGRATORY CULTURE 2011

Art and Visibility in Migratory Culture. Conflict, Resistance, and Agency, a cura di M. Bal, M.Á. Hernández-Navarro, Amsterdam-New York 2011.

ART ENCLOSURES / CONFINI D'ARTE 2012

Art Enclosures / Confini d'arte. Residenze per artisti internazionali a Venezia / International Artist Residencies in Venice, a cura della Fondazione di Venezia, Venezia 2012.

BISHOP 2019

C. BISHOP, *In the Bland Scheme of Things*, «Artforum», 1, 2019 (consultabile online: <https://www.artforum.com/print/201907/venice-2019-80529> <9 giugno 2020>).

BLISTÈNE 1995

B. BLISTÈNE, [senza titolo], in *Invitation à Claudio Parmiggiani*, catalogo della mostra, a cura di N. Abou Isaac, Marsiglia 1995, pp. 16-19.

BOJ 2018

I. BOJ, *Gli oggetti silenziati*, in CIMOLI 2018, pp. 70-77.

BORDERSCAPING 2016

Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making, a cura di C. Brambilla, J. Laine, J.W. Scott, G. Bocchi, Londra-New York 2016, edizione Kindle (edizione originale: Farnham 2015).

BOURRIAUD 2019

N. BOURRIAUD, *Biennale de Venise: là où tout est permis*, «Beaux-Arts Magazine», 420, 2019, p. 38.

CAFURI 2005

R. CAFURI, *L'arte della migrazione. Memorie africane tra diaspora, arte e musei*, Torino 2005.

CAMPT 2017

T. CAMPT, *Listening to Images*, Durham-Londra 2017 (edizione Kindle).

CAMPT 2019

T. CAMPT, *Adjacency: Luke Willis Thompson's Poethics of Care*, «Flash Art International», 327, 2019, pp. 42-49.

CASTAGNOLI 1997

P.G. CASTAGNOLI, *Porto sepolto*, in PARMIGGIANI 1997, pp. 11-15.

CATTANEO 2018

C. CATTANEO, *Naufraghi senza volto. Dare un nome alle vittime del Mediterraneo*, Milano 2018 (edizione del Kindle).

CIGLIA 2019

S. CIGLIA, *Sisley Xhafa. Eleganza e splendore della forza clandestina*, Milano 2019.

CIMOLI 2018

A.C. CIMOLI, *Approdi. Musei delle migrazioni in Europa*, prefazione di C. Rosati, Bologna 2018.

CLARKE 2019

C. CLARKE, *58th Venice Biennale: May You Live in Interesting Times*, «Art Monthly», 427, 2019, pp. 25-26.

CONFINI – BOUNDARIES 2007

Confini – Boundaries, catalogo della mostra, a cura di S. Cincinelli, C. Collu, R. Pinto, Cinisello Balsamo 2007.

DEMOS 2013

T.J. DEMOS, *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham-Londra 2013.

DICKERMAN–JOSELIT–NIXON 2017

L. DICKERMAN, D. JOSELIT, M. NIXON, *Afrotropes: A Conversation with Huey Copeland and Krista Thompson*, «October», 162, 2017, pp. 3-18.

DIDI-HUBERMAN 2005

G. DIDI-HUBERMAN, *Immagini malgrado tutto*, Milano 2005 (edizione originale: *Images malgré tout*, Parigi 2003).

DOGRAMACI 2019

B. DOGRAMACI, *Toward a Migratory Turn. Art History and the Meaning of Flight, Migration and Exile*, in *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019, pp. 17-37.

EL ANATSUI 2013

El Anatsui, catalogo della mostra, [a cura di G. Houghton], Londra 2013.

ELMALIK 2016

A. ELMALIK, *Movement and Stories of Lost Dreams: Alexis Peskine at Dak'Art 2016 Biennale*, «okayafrika», 25 maggio 2016 (consultabile online: <https://www.okayafrika.com/alexis-peskine-dakart-2016-biennale/> <19 giugno 2020>).

ENIA 2017

D. ENIA, *Appunti per un naufragio*, Palermo 2017 (edizione Kindle).

ESSAYS IN MIGRATORY AESTHETICS 2007

Essays in Migratory Aesthetics. Cultural Practices Between Migration and Art-making, a cura di S. Durrant, C.M. Lord, Amsterdam-New York 2007.

FINLEY 2017

C. FINLEY, *Dreaming Diasporas*, in *MIGRATING THE BLACK BODY* 2017, pp. 185-203.

FINLEY 2018

C. FINLEY, *Committed to Memory. The Art of the Slave Ship Icon*, Princeton 2018.

FINLEY–RAIFORD–RAPHAEL–HERNANDEZ 2019

C. FINLEY, L. RAIFORD, H. RAPHAEL–HERNANDEZ, *Visualizing Protest: African (Diasporic) Art and Contemporary Mediterranean Crossings*, «Journal of Transnational American Studies», 1, 2019, pp. 315-332 (consultabile online: <https://escholarship.org/uc/item/9d38d17t> <19 giugno 2020>).

FOKIDIS 2019

M. FOKIDIS, *May You Live in Interesting Times 58th Venice Biennale*, «Flash Art International», 36, 2019, pp. 106-109 (disponibile in italiano online: <https://flash---art.it/article/may-you-live-in-interesting-times-58-biennale-di-venezia/> <9 giugno 2020>).

FRIED 2014

M. FRIED, *Géricault's Romanticism*, in Id., *Another Light. Jacques-Louis David to Thomas Demand*, New Haven-Londra 2014, pp. 53-109.

GAESTAL 2016

A. GAESTAL, *Alexis Peskine's revisits the Raft of Medusa in his new art show at Galerie le Manège at the Institute Francais in Dakar*, «Nataal», 2016 (consultabile online: <https://nataal.com/alexis-peskine> <19 giugno 2020>).

GHANA FREEDOM 2019

Ghana Freedom. Ghana Pavilion at the 58th International Art Exhibition. La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, a cura di N. Oforiatta Ayim, Londra 2019.

GILROY 2019

P. GILROY, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Milano 2019, edizione Kindle (edizione originale: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Londra-New York 1993).

GLOBAL IDENTITIES 2019

Global Identities. Postcolonial and Cross-cultural Narratives, a cura di V. Gensini, A. Triandafyllidou, Milano 2019.

GONSETH 2018

M.O. GONSETH, *In che cosa gli oggetti sono in debito con le migrazioni (e viceversa)*, in CIMOLI 2018, pp. 189-201.

GONZÁLEZ 2011

J.A. GONZÁLEZ, *Sea Dreams: Isaac Julien's Western Union: Small Boats*, in *THE MIGRANT'S TIME* 2011, pp. 114-129.

HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION 2019

Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges, a cura di B. Dogramaci, B. Mersmann, Berlino-Boston 2019.

HOUGHTON–PESKINE 2017

G. HOUGHTON, A. PESKINE, *Power Figures*, in *Alexis Peskine. Power Figures*, catalogo della mostra, [a cura di G. Houghton], Londra 2017, pp. 3-13.

JUNKER 2017

C. JUNKER, *Containing Bodies – Enscandalizing Enslavement. Stasis and Movement at the Juncture of Slave-Ship Images and Texts*, in *MIGRATING THE BLACK BODY* 2017, pp. 13-29.

KHOSRAVI 2019

S. KHOSRAVI, *Io sono confine*, Milano 2019 (edizione originale: *'Illegal' Traveller. An Auto-Ethnography of Borders*, Houndmills 2010).

KOUNELLIS 1993

J. KOUNELLIS, *Sulla storia, la lingua, gli equivoci, il teatro. Dialogo con Bruno Corà* (1980), in Id., *Odissea lagunare*, Palermo 1993, pp. 73-90.

LE PORTE DEL MEDITERRANEO / THE GATES OF MEDITERRANEAN 2008

Le porte del Mediterraneo / The Gates of Mediterranean. Rotte dell'arte contemporanea / Routes of Contemporary Art, catalogo della mostra, a cura di M. Corgnati, Milano 2008.

MAHJOUB 2008

J. MAHJOUB, *Last Thoughts on the Medusa*, «European Journal of Cognitive Psychology», 4, 2008, pp. 69-71.

MANCINI 2019

M.G. MANCINI, *Una produttiva sottrazione*, «Flash Art», 344, 2019, pp. 90-95.

MAURI 2019

F. MAURI, *Muro d'Europa* (1979), in Id., *Scritti in mostra. L'avanguardia come zona 1958-2008*, a cura di F. Alfano Miglietti, Milano 2019, edizione Kindle (edizione originale: Milano 2008).

MEMORIA DEI CAMPI 2001

Memoria dei campi. Fotografie dei campi di concentramento e di sterminio nazisti (1933-1999), catalogo della mostra, a cura di C. Chéroux, Roma 2001.

MIGRATING THE BLACK BODY 2017

Migrating the Black Body. The African Diaspora and Visual Culture, a cura di L. Raiford, H. Raphael-Hernandez, Seattle-Londra 2017.

NAIL 2019

T. NAIL, *The Migrant Image*, in *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019, pp. 54-69.

NYMAN 2016

J. NYMAN, *Borders and Transitive Identities in Jamal Mahjoub's "Last Thoughts on the Medusa"*, in *BORDERSCAPING* 2016, pp. 229-236.

O'LEARY 2016

H. O'LEARY, *Romuald Hazoumè Meets Hannah O'Leary*, «African Modern & Contemporary Art», 2 novembre 2016 (consultabile online: <https://www.sothebys.com/en/articles/romuald-hazoume-meets-hannah-oleary> <23 giugno 2020>).

ORENGO–PARMIGGIANI 1997

N. ORENGO, C. PARMIGGIANI, *Barche*, in PARMIGGIANI 1997, pp. 9-10.

PAPASTERGIADIS–TRIMBOLI 2019

N. PAPASTERGIADIS, D. TRIMBOLI, *From Global Turbulences to Spaces of Conviviality. The Potentialities of Art in Mobile Worlds*, in *HANDBOOK OF ART AND GLOBAL MIGRATION* 2019, pp. 38-53.

PARMIGGIANI 1997

C. PARMIGGIANI, *Finis Terra*, Spilimbergo 1997.

PARMIGGIANI 2008

C. PARMIGGIANI, *Didascalìa*, in Id., *Incipit*, Torino-Parigi 2008, pp. IX-XI.

PINTO 2017

R. PINTO, *Alfredo Jaar e la guerra in Ruanda: l'immagine negata come strategia di rappresentazione della sofferenza e degli eccidi*, «Storicamente», 40, 2017 (consultabile online: <https://storicamente.org/pinto-alfredo-jaar-guerra-ruanda> <10 giugno 2020>).

QUASHIE 2012

K. QUASHIE, *The Sovereignty of Quiet. Beyond Resistance in Black Culture*, New Brunswick-New Jersey-Londra 2012 (edizione del Kindle).

RANCIÈRE 2018

J. RANCIÈRE, *Lo spettatore emancipato*, Roma 2018 (edizione originale: *Le spectateur émancipé*, Parigi 2008).

RING PETERSEN 2017

A. RING PETERSEN, *Migration into art. Transcultural identities and art-making in a globalised world*, Manchester 2017.

RING PETERSEN 2019

A. RING PETERSEN, 'Say it Loud!' *A Postmigrant Perspective on Postcolonial Critique in Contemporary Art*, in *SCHRAMM–MOSLUND ET ALII* 2019, pp. 75-93.

RISALITI 2020

S. RISALITI, *Autoritratto come Odisseo. Azioni di Jannis Kounellis dopo il 1960*, Macerata 2020.

ROMUALD HAZOUMÈ 2016

Romuald Hazoumè. All in the Same Boat, catalogo della mostra, a cura di G. Houghton, Londra 2016.

ROSSI 2017-2018

E. ROSSI, *Presenze/assenze/spostamenti*, «Antropologia Museale. Rivista della Società Italiana per la Museografia e i Beni Demoeetnoantropologici», 40-42, 2017-2018, pp. 123-126.

SCHEPS 2010

M. SCHEPS, *Jannis Kounellis. XXII Stations on an Odyssey 1969-2010*, Monaco-Berlino-Londra-New York 2010.

SCHRAMM–MOSLUND ET ALII 2019

M. SCHRAMM, S.P. MOSLUND ET ALII, *Reframing Migration, Diversity and the Arts. The Postmigrant Condition*, New York-Oxon 2019 (edizione Kindle).

SHAPIRO–HEINICH 2012

R. SHAPIRO, N. HEINICH, *When is Artification?*, «Contemporary Aesthetics», numero speciale 4, 2012 (consultabile online:

<https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=639> <9 giugno 2020>).

SOLIMAN 2019

F. SOLIMAN, *In the Name of Art? The Commercialization of Migrant Deaths*, in *Border Criminologies*, 4 giugno 2019 (consultabile online: <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2019/06/name-art> <19 giugno 2020>).

SONTAG 2010

S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano 2010 (edizione originale: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003).

TEDESCHI 2011

F. TEDESCHI, *Il mondo ridisegnato. Arte e geografia nella contemporaneità*, Milano 2011.

THE CULTURE OF MIGRATION 2015

The Culture of Migration. Politics, Aesthetics and Histories, a cura di S.P. Moslund, A. Ring Petersen, M. Schramm, Londra-New York 2015.

THE MIGRANT'S TIME 2011

The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora, a cura di S. Mathur, New Haven-Londra 2011 (edizione Kindle).

THE RESTLESS EARTH / LA TERRA INQUIETA 2017

The Restless Earth / La terra inquieta, catalogo della mostra, a cura di M. Gioni, M. Brambilla, Verona 2017.

WALKING THROUGH WALLS 2019

Walking Through Walls, catalogo della mostra, a cura di S. Bardaouil, T. Fellrath, Cinisello Balsamo 2019.

ABSTRACT

Nell'ultimo decennio si è sviluppata una terminologia nuova, nata dall'incontro tra arte e *visual culture*, volta a definire e inquadrare una contemporaneità in perenne trasformazione. In tale contesto, uno dei temi che più ha attirato l'attenzione degli artisti e dei critici è certamente il fenomeno della migrazione, che ha suggerito di rivedere concetti quali identità, nomadismo, diaspora, richiedendo strumenti interpretativi sperimentali e in parte nuovi, in grado di rispondere alla molteplicità metodologica delle espressioni creative contemporanee.

In particolare, dopo un'introduzione storico-critica e terminologica, il contributo si articola attorno al tema di arte e migrazione (e nello specifico della barca), declinato dagli artisti contemporanei in diversi *media*, passando dall'installazione multimediale (Isaac Julien, Alexis Peskine, Alfredo Jaar) alla fotografia modificata e ritoccata (Pierre Delavie), dalla performance (Shambuyi Wetu) a una più complessa operazione culturale e artistica (Ilaria Turba), dalla scultura (Mimmo Paladino) al reimpiego di oggetti carichi di una densità simbolica, che diventano documento di una situazione storica (Sislej Xhafa, Romuald Hazoumé).

L'obiettivo del saggio è quello di restituire l'ampiezza del dibattito in corso, proponendo nuove chiavi di lettura, a livello di contenuto e di metodo.

In the last decade a new terminology has developed, born from the encounter between art and visual culture, aimed at defining and framing a contemporary world in constant transformation. In this context, one of the themes that has most attracted the attention of artists and critics is undoubtedly the phenomenon of migration, which has led to the rethinking of such concepts as identity, nomadism, diaspora, requiring experimental and partly new interpretative tools, capable of responding to the methodological multiplicity of contemporary arts.

In particular, after a historical-critical and terminological introduction, the essay goes into the theme of art and migration (and specifically of the boat), handled by contemporary artists in different media, passing from the multimedia installation (Isaac Julien, Alexis Peskine, Alfredo Jaar) to modified and reworked photography (Pierre Delavie), from the performing arts (Shambuyi Wetu) to a more complex cultural and artistic operation (Ilaria Turba), from sculpture (Mimmo Paladino) to the reuse of objects with a symbolic significance, thereby documenting a historical situation (Sislej Xhafa, Romuald Hazoumé).

The aim of the essay is to return the breadth of the ongoing debate, proposing new interpretations, in terms of content and method.