

ricerche di s/confini
oggetti e pratiche artistico / culturali
////
artisti della realtà
indagini sulla rappresentazione politica
vol. VII, n.1 (2016)

The background of the cover is a photograph of a weathered concrete wall, possibly part of a coastal fortification or pier. On the left, a green metal pole with a white light fixture is visible. A small bird is perched on the base of the wall. The graffiti is painted in white, blocky capital letters.

L'ITALIA
ERA
UNA REPUBBLICA
FONDATA
SUL
LAURO

Artisti della realtà

Indagini sulla rappresentazione politica

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Luigi Allegri

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella.

COMITATO DI REDAZIONE

Giulia Cocconi, Davide Colombo, Laura Da Rin Bettina, Sara Martin, Giorgio Milanese, Alice Militello, Filomena Schettino, Chiara Travisonni, Federica Veratelli.

Caporedattori: Marco Scotti, Anna Zinelli.

Redazione: Livio Lepratto, Jennifer Malvezzi, Valentina Rossi, Marta Sironi.

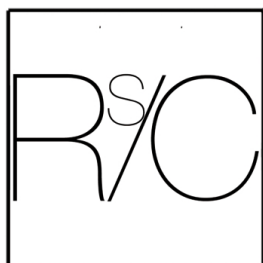
COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Musée D'Orsay), Roberto Campari (Università degli studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Universidade de São Paulo), Frances Pinnock (Sapienza, Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia)

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2016 – Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, Università di Parma



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Vol. VII, n. 1
(2016)

I	Marco Scotti e Anna Zinelli	Editoriale
1	Giulia Cocconi	<i>Episodi di realismo a Parma: Bartolomeo Schedoni e il fascino del Caravaggio</i>
18	Sara Fontana	<i>Aroldo Bonzagni, un artista antagonista. Pittore, illustratore, cartellonista e caricaturista</i>
45	Marta Sironi	ILLUSTRAZIONE MONUMENTALE <i>Il 'canone letterario' di Mario Sironi su La Rivista. 1924-1943</i>
75	Amalda Cuka	<i>Tra utopia e rivoluzione: le visioni di Diego Rivera al Rockefeller Center di New York</i>
95	Anna Zinelli	<i>Il Realismo Socialista come forma di "non arte". Alcune ipotesi di lettura a partire dalla XXXII Biennale di Venezia e dalla documenta 3 di Kassel del 1964</i>
110	Elisabetta Modena	<i>Eva Marisaldi, Dopolavoro. Frammenti di realtà al Premio Suzzara (1948-2013)</i>
131	Alessandra Pioselli	<i>Osservare paesaggi – fare cittadinanza. Pratiche territoriali nel lavoro degli artisti italiani</i>
142	Roberto Pinto	<i>Tutti i passati dell'arte: la Biennale di Venezia del 2015. La rappresentazione del colonialismo</i>
155	Marco Scotti e Anna Zinelli	<i>Intervista a Emanuela De Cecco</i>

www.ricerchedisconfine.info

Artisti della realtà
Indagini sulla rappresentazione politica

In copertina: Ettore Favini, *Mediterraneo* (Pantelleria, 2014); foto di Lorenzo Bruni.



Marco Scotti – Anna Zinelli

Editoriale



L'ultimo numero di *Ricerche di S/Confine*, *Artisti della realtà. Indagini sulla rappresentazione politica* intende proporre una riflessione sul rapporto tra arte e realismi nelle sue differenti declinazioni e in particolare considerandone le valenze politiche e ideologiche.

Nel 2015 un gruppo di ricerca dell'Università di Parma ha lavorato alla mostra alle Fruttiere di Palazzo Te *Guardando all'URSS* (ed. Strukelj, Zanella & Bignotti 2015), che ha indagato le relazioni e gli scambi tra arte italiana del secondo dopoguerra e arte sovietica del realismo socialista. A partire da questa riflessione abbiamo scelto di portare avanti alcune linee di ricerca volte ad indagare, attraverso apporti e prospettive esterne, la controversia tutt'oggi irrisolta sui realismi come forma di interpretazione e di rappresentazione politica della realtà.

Le diverse metodologie di ricerca accolte all'interno di questo numero della rivista considerano il concetto di realismo inteso non come semplice rappresentazione mimetica di una porzione di realtà ma nella molteplicità di declinazioni e di atteggiamenti che hanno caratterizzato il rapporto dell'arte con il reale: la riflessione sull'arte sovietica torna ad essere indagata nella sua ricezione in ambito italiano e tedesco nell'articolo di Anna Zinelli, mentre Elisabetta Modena allarga l'indagine sugli archivi del Premio Suzzara, già avviata in occasione della mostra, arrivando a uno studio monografico sul lavoro di un'artista contemporanea come Eva Marisaldi, a partire dal lavoro che ha proposto nell'ultima edizione del premio; Marta Sironi porta invece avanti una ricerca sulla grafica editoriale, in questo caso spostando l'attenzione sul linguaggio legato alla rivoluzione fascista e in particolare sul caso dell'illustrazione monumentale proposta da Mario Sironi sulla *Rivista illustrata del Popolo d'Italia*. L'illustrazione, la cartellonistica e la caricatura tornano anche nella riflessione di Sara Fontana intorno alla parabola artistica di

Aroldo Bonzagni, di carattere realista-espressionista, spesso oggetto anche di censura, come avverrà alcuni anni dopo nel caso di studio specifico preso in considerazione da Amalda Cuka che ricostruisce a partire dagli articoli del “New York Times” la complessa vicenda dei noti murales commissionati a Diego Rivera nel 1933 per il Rockefeller Centre di New York.

L’approccio interdisciplinare che da sempre caratterizza questa rivista è alla base della scelta di includere anche una riflessione riferita all’ambito moderno, con l’analisi proposta da Giulia Cocconi sul linguaggio realista di Bartolomeo Schedoni, pittore di corte a Parma dal 1607, indagando i canali di diffusione del modello caravaggista.

Anche in questo numero uno degli ambiti che più interessano la nostra rivista è la contemporaneità – e in particolare l’attenzione per le arti visive e la storia delle esposizioni -, oggetto di due saggi di Alessandra Pioselli e Roberto Pinto legati alle loro ultime ricerche (Pioselli 2015; Pinto 2012). Pioselli propone un contributo dedicato alla lettura del paesaggio come stratificazione di modi d’uso, vissuti e immagini all’interno di pratiche spesso partecipative, spostando l’accento dalla rappresentazione della realtà a una politica della rappresentazione. Pinto considera invece le modalità di lettura del colonialismo proposte nelle scelte e nelle pratiche curatoriali di Okwui Enwezor all’interno dell’ultima Biennale di Venezia.

Abbiamo scelto di chiudere questo numero della rivista proprio su una possibile declinazione contemporanea del concetto di realismo, attraverso l’intervista a Emanuela De Cecco. Ripercorrendo i suoi diversi contributi critici e in particolare il suo ultimo libro *Non volendo aggiungere altre cose al mondo* (De Cecco 2016), la storica dell’arte propone un’acuta e densa riflessione sul rapporto tra arte e sfera pubblica, tra arte e militanza, tra arte, appunto, e confronto con il reale.

Riferimenti bibliografici

Pinto, R 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, postmediabooks, Milano.

Pioselli, A 2015, *L’arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Monza.

Strukelj V, Zanella F & Bignotti I (ed.) 2015, *Guardando all’URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra, Fruttiere di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, Milano.



Giulia Cocconi

Episodi di realismo a Parma: Bartolomeo Schedoni e il fascino del Caravaggio



Abstract

Pittore di corte a Parma per Ranuccio I Farnese dal 1607, Bartolomeo Schedoni sperimenta in certe opere della maturità brani di innegabile realismo, giungendo al contempo ad operare una straordinaria trasformazione luministica che sembra presupporre uno studio profondo e consapevole dell'opera di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come avviene l'aggiornamento di Schedoni, dalla pittura improntata sino ad allora a capisaldi emiliani quali Correggio ed i Carracci, sulle novità della capitale pontificia? Questo studio si propone di ripercorrere i contatti tra la scena artistica parmense e quella romana nei primi decenni del XVII secolo per fare luce sui canali attraverso i quali il pittore modenese può aver conosciuto e studiato l'opera del Merisi.

Bartolomeo Schedoni worked as a painter at Ranuccio I Farnese's court in Parma from 1607. In some of his latter works, the use of realism is undisputable and the astonishing lightening transformation is likely to suggest a deep and knowledgeable study of Caravaggio's work. How could have Schedoni's painting, based on the Emilians Correggio and Carracci's techniques, been affected by the artistic trends of the time in the Papal State? This study aims to retrace the links between the artistic scenes in Rome and Parma starting from the early XVII and to clarify the ways in which Schedoni may have been able to access and study Merisi's works of art.



A partire dal pionieristico saggio di Vittorio Moschini (1927) diversi studiosi hanno rilevato la presenza di tangenze caravaggesche nell'opera di Bartolomeo Schedoni, pittore modenese al servizio di Ranuccio I Farnese (Copertini 1953; Bean 1957; Copertini 1957; Moir 1967; Riccomini 1968; Argan 1970; Kultzen 1970; Roli 1985; Miller 1986; Dallasta & Cecchinelli 1999; Dallasta & Cecchinelli 2002; Negro & Roio 2013; Roio 2013) e in date più recenti è emersa la proposta di riferire al pittore un secondo viaggio a Roma, svoltosi negli anni della maturità, durante il quale Schedoni avrebbe potuto confrontarsi personalmente con l'opera del Merisi (Dallasta & Cecchinelli 2002; Negro & Roio 2015); più precisamente, nell'ambito di tali riflessioni si suggerisce che il soggiorno nell'Urbe potrebbe aver avuto luogo tra la

fine del 1613 ed il principio del 1614 (Dallasta & Cecchinelli 2002), quando per diversi mesi non si ha notizia di Schedoni a Parma. Problemi di cronologia ci sollecitano tuttavia alla ricerca di ulteriori risposte, poiché è solo il 1611 quando l'artista licenzia opere già segnate da una riflessione sull'opera del Merisi. Se è vero che Schedoni non si è allontanato dall'Emilia per lunghi periodi tra il 1607 ed il 1612, date in cui è documentato con una certa frequenza, questo primo interesse per il maestro lombardo può essere nato a Parma, dove i contatti con Roma erano all'ordine del giorno.

La vita

Bartolomeo Schedoni nasce il 13 gennaio del 1578, battezzato a Modena come Bartolomeo Ludovico¹. Modena è la città dell'infanzia e della prima giovinezza, dove il padre Giulio e lo zio Pellegrino sono mascherai ed accanto a loro Bartolomeo, assieme a tutti i fratelli, deve prendere confidenza con la realizzazione di maschere carnevalesche, per poi affidarsi verosimilmente agli insegnamenti di un pittore di spicco sulla scena modenese di fine Cinquecento, Giovan Battista Codebue². Forse è proprio il Codebue, che a Parma è stimato dal duca Ranuccio I Farnese (Baracchi Giovanardi 1980), a presentare a questi il giovane Schedoni; forse l'intermediario fu piuttosto il conte modenese Nicolò Cesi, personaggio assai vicino a Ranuccio, che nella sua abitazione parmigiana ospitò il Codebue durante i suoi soggiorni in città. Quale che sia la figura attraverso cui Bartolomeo approdò alla corte di Parma, Ranuccio decide di inviarlo a Roma, a studiare a sue spese presso Federico Zuccari, che nel 1593 non solo è divenuto Principe dell'Accademia di San Luca, ma ha anche destinato un ambiente della sua casa sul Pincio ad accogliere i giovani forestieri giunti in città per aggiornarsi sulla pittura romana (Acidini Luchinat 1999); nell'Urbe è Papirio Piccini, futuro vescovo di Parma, a presentare il giovane allo Zuccari. Nell'autunno del 1595 tuttavia Schedoni, costretto da una malattia, è già di ritorno e le carte della corte lo dicono a Parma, dove figura come stipendiato e dove deve

¹Il più completo regesto dei documenti legati alla vita di Bartolomeo Schedoni è ad oggi quello pubblicato in Dallasta-Cecchinelli (1999), che raccoglie anche i documenti precedentemente resi noti nel contesto di altri studi; il corpus documentario è stato inoltre oggetto di integrazioni (Dallasta & Cecchinelli 2002; Dallasta 2004; Dallasta & Cecchinelli 2011; Dallasta 2014; Dallasta 2015).

²Un inedito atto di pagamento versato a Giovan Battista Codebue dalla computisteria estense mette il pittore in diretta relazione con Domenico Schedoni, fratello minore di Bartolomeo e firmatario dell'atto stesso: «Di Comissione dell'Ill.mi SS.ri Ducali Fatt.ri Generali voi S.r Giulio Mirandola Tes.o della Cam.Duc.e pag.e a spesa de SS.mi Principi al s.r Gio.Batt.a Codebo scudi Dieci a bon conto delle Fatt.re che fa per l'inventione de SS.mi Principi 8XXXX Jacopo Allegri 6 Febbraio 1604 Annibale Forteni Pagate subito M.Domenico Schedoni adi 6 Febbraio» (ASMo, *Archivio per materie*, Arti e mestieri, Mascherai, Domenico Schedoni, 6 febbraio 1604). Le rispettive versioni dell'*Annunciazione* di Bartolomeo Schedoni [Formigine, chiesa dell'Annunciata] e Giovan Battista Codebue [Modena, chiesa di San Biagio al Carmine] rivelano il comune studio di un dipinto di analogo soggetto di Ludovico Carracci [Bologna, chiesa di San Domenico].

affiancare colleghi più maturi nel loro lavoro; in particolare nel 1600 lo sappiamo frequentare familiarmente la bottega del fiammingo Soens, ma è noto che lavorò anche al fianco di pittori come Innocenzo Martini, Bernardino Buj e Giovan Battista Trotti, con il quale collaborerà poi nuovamente negli ultimi anni. Stanco forse di operare in ruoli di subalterno, nel 1601 Schedoni sceglie di ritornare in patria: la devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio ha fatto di Modena la nuova capitale del ducato estense e l'occasione di affermarsi presso una corte che deve ancora individuare i suoi artisti di riferimento è straordinaria per un giovane pittore. Schedoni viene subito impiegato da Cesare I d'Este nel cantiere del Palazzo Ducale, presso il quale sono impegnati numerosi artisti ed artigiani, tra i quali si ricordino almeno il Codebue, Ercole dell'Abate e Stefano Gavasetti (Baracchi Giovanardi 1996), per poi ottenere un incarico di rilievo anche dai fabbricieri del Comune di Modena; brevi commissioni vedono il pittore al servizio anche di personaggi come Stefano Scaruffi ed Ippolito Bentivoglio. Della parentesi modenese restano poche testimonianze pittoriche, ma sufficienti ad attestare la volontà di volgere lo sguardo verso Roma: certo non è un caso che nel *Coriolano* del Palazzo Comunale sia vivo il ricordo del *Mosè dinanzi al Faraone*, eseguito dallo Zuccari negli appartamenti vaticani del Belvedere e mediato dalla ben nota incisione di Cornelis Cort. Con il concludersi del 1607 Schedoni torna presso la corte di Parma, dove Ranuccio Farnese lo accoglie finalmente come pittore di corte, concedendogli di chiamare in città anche i tre fratelli³. Sono anni di intensa attività per l'artista, che lavora non solo per il suo signore, ma, quando Ranuccio lo concede, anche per privati cittadini ed ordini religiosi. Si ricordi che Schedoni operò a Parma anche come copista, come nel caso della copia dalla *Zingarella* del Correggio [Milano, Pinacoteca Ambrosiana] eseguita dietro richiesta del Cardinale Federico Borromeo nel 1610 (Jones 1993) e non a caso i primi biografi esaltano la capacità del modenese di accostarsi alla pittura del grande maestro emiliano (Scannelli 1657; Vedriani 1662). Tuttavia proprio in questi anni nell'opera di Schedoni inizia a prendere corpo una trasformazione stilistica e formale che si farà sempre più profonda, sino alle due straordinarie tele realizzate per il convento dei Cappuccini di Fontevivo, la *Deposizione* ed il *Resurrexit* [Parma,

³I tre lo aiuteranno ad avviare la bottega e resteranno poi sempre al suo fianco. Giovanni Battista Schedoni deve trovarsi stabilmente a Parma accanto al fratello almeno dal 1609, anno in cui si macchia di diversi reati che gli valgono l'esilio da Modena; ne abbiamo notizia da una supplica da lui inviata a Cesare d'Este, nella quale si afferma inoltre che nessuno dei fratelli Schedoni viveva a Modena negli anni immediatamente successivi al 1609 (Archivio di Stato di Modena, Particolari, 1300, Giovanni Battista Schedoni, «Ser.mo Principe, Gio.Battista Schidoni da Modena povero giovine e divotiss.mo servo di V.A.S....»). Domenico, negli anni in cui fu collaboratore di Bartolomeo a Parma, è episodicamente documentato anche a Modena, dove continua a risiedere sua moglie, con la quale battezza diversi figli (Archivio Comunale di Modena, Registri dei nati, 1607 e seguenti); solo a partire dal 1616 la sua presenza in patria sarà costante ed anche Ercole ricompare a Modena nelle stesse date (Archivio Comunale di Modena, Registri dei Nati, 1616 e 1618), non prima dunque della morte di Bartolomeo e della chiusura della bottega parmigiana.

Galleria Nazionale], con cui il pittore tocca il momento più alto del suo intero percorso artistico.

Un inatteso realismo

Il 10 ottobre del 1611 fa il suo ingresso nel guardaroba ducale la *Carità di Santa Elisabetta* [fig. 1], consegnata da Alessandro Danella a Flaminio Giunti e descritta da questo come «un quadro grande con un orbo un Puto che lo conduce, et una donna che li fa elemosina con un putino», realizzato su tela (Dallasta & Cecchinelli 1999, p. 257). Una seconda opera che mette in scena un episodio di carità è l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea* [Napoli, Palazzo Reale], dove l'incontro tra i genitori della Vergine viene relegato in secondo piano, riservando il primo ad una breve galleria di personaggi poveramente vestiti, dove un giovane si china a porgere una moneta ad una donna ed al suo bimbo infante. Di questo dipinto non si trova notizia nei registri del guardaroba, ma deve essere licenziato da Schedoni in date assai prossime, come fanno pensare già le comunanze stilistiche, nonché la presenza delle stesse tematiche pauperistiche. Il tema della carità è senz'altro caro a Ranuccio in queste date: sono anni di carestia per il ducato di Parma e Piacenza ed il duca come gli ordini religiosi si impegnano in atti di carità verso i poveri, al punto che l'eco di queste elemosine raggiunge le commissioni artistiche ducali (Crispo 1998). Accingendosi allo svolgimento di queste opere Bartolomeo Schedoni deve aver ben presente il suo più prossimo precedente, quella monumentale *Elemosina di San Rocco* [Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister] che Annibale Carracci aveva realizzato per la Confraternita di San Rocco di Reggio Emilia, eppure i poveri del dipinto della *Porta Aurea* sono portati in scena con un ben diverso naturalismo. Un naturalismo gentile, che concede la grazia tipicamente schedoniana alla misera condizione dei personaggi, ma già un guizzo di giocoso realismo emerge nel particolare del bimbo che spulcia l'ariete. La *Carità di Santa Elisabetta* si misura con un realismo più sicuro, il cieco si stringe al bastone ed al compagno in un gesto che comunica l'urgenza del bisogno ed entrambi i mendici questa volta hanno le vesti stracciate; la luce, inoltre, giungendo radente da sinistra, fa emergere dal fondo scuro solo alcuni dettagli, in un'orchestrazione luministica che è già il frutto di una prima e personale riflessione sulle prove del Caravaggio.

Inutile cercare nelle collezioni farnesiane opere del pittore lombardo: diversamente dai signori dei vicini ducati di Mantova e Modena, Ranuccio non pare interessato ad aggiudicarsi opere del Caravaggio e Odoardo Farnese, a Roma, non sembra comportarsi diversamente (Morselli 2010). A Mantova era però presente, sin dal 1607, la *Morte della Vergine* [Parigi, Musée du Louvre] del Merisi, acquistata dai Gonzaga dietro indicazione di Rubens, mentre a Bologna il cardinale Benedetto

Giustiniani aveva realisticamente portato con sé *L'incredulità di San Tommaso* [Potsdam, Bildergalerie], già citato dal Sandrart per la sua resa naturalistica (Danesi Squarzina 2009) e che tra il 1606 ed il 1611 viene visto e copiato da numerosi artisti (Danesi Squarzina 2001). La stessa cronologia della *Carità di Santa Elisabetta* dello Schedoni indica un momento non trascurabile, poiché in date assai prossime erano tornati in Emilia i giovani di Annibale Carracci: è solo il 1609 quando Sisto Badalocchio, confidando in quella buona accoglienza che non troverà presso i parenti del maestro, raggiunge Bologna e poi ripiega a Parma; Giovanni Lanfranco, collega e amico, lo segue alcuni mesi dopo, stabilendosi presso l'antico mecenate piacentino Orazio Scotti. I due devono essere vecchie conoscenze di Schedoni, già impegnati a Parma accanto ad Agostino Carracci all'aprirsi del secolo; nelle stesse date Bartolomeo frequentava la bottega del Soens, afferendo dunque ad un diverso entourage artistico. Stando poi alle parole dello Scarabelli Zunti (Cordaro 1980) il 1610 è anche l'anno in cui giunge a Parma un'altra figura che dovette avere nel panorama artistico del ducato un peso determinante: Jusepe de Ribera, allora appena ventenne, trova nella capitale farnesiana diverse occasioni lavorative, realizzando opere di soggetto sacro per alcune chiese cittadine. Anche se oggi possiamo ricostruire solo indirettamente il soggiorno parmigiano dello Spagnoletto, perduti sia i dipinti che gli affreschi eseguiti per le chiese di Parma, certamente il giovane pittore dovette colpire non poco i colleghi emiliani, come prova il fatto che Ludovico Carracci, in una lettera a Ferrante Carlo datata ben otto anni dopo, mostri di averne non solo un ricordo vivissimo, ma anche di riconoscere in Ribera un potenziale rivale (Bottari & Ticozzi 2003).

A Parma con Mario Farnese, agente d'arte e mecenate

Per l'artista valenciano la strada verso la città di Parma, dove secondo la coeva letteratura artistica si reca per studiare l'opera del Correggio (Mancini 1956), può essere stata aperta da Mario Farnese, duca di Farnese e di Latera, che il pittore ha verosimilmente conosciuto a Roma (Cordaro 1980) e che potrebbe essersi adoperato come intermediario per inserire il giovane artista nel panorama parmigiano. Certo è che Ribera doveva giovare in Parma di una qualche raccomandazione, poiché giovanissimo ebbe l'occasione di destinare le sue opere a centralissime chiese cittadine e sembra inverosimile che ciò sia avvenuto senza che prima provasse il suo valore, realisticamente proprio a Roma (Papi 2005). Questo Farnese, erede di un ramo di minore importanza della casata farnesiana rispetto ai più illustri parenti di Roma e di Parma, è profondamente legato sin dalla giovinezza alla città emiliana, dove aveva intessuto profondi rapporti con Alessandro Farnese, che poi seguirà nelle Fiandre, nonché con Ranuccio. Nel parmense il Farnese si era

anche sposato, possedeva in Parma un palazzo cittadino ed il suo nome figura, anno dopo anno, nei Ruoli Farnesiani come stipendiato regolare del ducato di Parma e Piacenza (Andretta 1995; Delsante 2013). Se il legame con Ranuccio è costante, un altro personaggio con cui Mario mantiene sempre un legame d'amicizia è Papirio Picedi, quel cavaliere che a Roma per volere ducale aveva presentato il giovane Bartolomeo Schedoni a Federico Zuccari e che poi, pochi anni dopo, era divenuto vescovo di Parma (ed. Dall'Olio 2009). Per Ranuccio tuttavia, come già nota G. Finaldi (Finaldi 2011), Mario sembra ricoprire, accanto agli incarichi ufficiali, anche il ruolo di agente artistico e la vicenda di Francesco Mochi (Pettorelli 1926; Favero 2008) ne è il caso esemplare: il Farnese introdusse lo scultore toscano presso l'illustre cugino e riuscì a fargli ottenere la commissione per le due statue equestri di Piacenza raffiguranti Alessandro e Ranuccio Farnese stesso, seguendone e supervisionandone poi gli sviluppi⁴. A mettere per primo in relazione Ribera ed il Farnese è Ludovico Carracci, che nel 1618 scriveva a Ferrante Carlo che il pittore «stava con Mario Farnese» (Bottari & Ticozzi 2003, p. 88), che forse lo condusse con sé in Emilia in uno dei suoi frequenti soggiorni parmigiani e che sembra averlo stabilmente alle sue dipendenze (Danesi Squarzina 2006). Risultando ad oggi perdute le opere realizzate a Parma dall'artista, non possiamo sapere se questi nella cittadina emiliana abbia licenziato dipinti caratterizzati da tratti stilistici e formali già simili a quelli che si ritrovano nelle prime prove romane del secondo decennio; tuttavia, come nota G. Papi, per non accogliere nei dipinti degli anni successivi alcuna prova di una riflessione su artisti emiliani quali potevano essere i Carracci, è più verosimile pensare ad un pittore giunto in Emilia già in possesso di uno stile personale ben definito (Papi 2005). Poche sono tuttavia le testimonianze documentarie del suo passaggio e, al di là della lettera del Carracci, la più nota attestazione del soggiorno di Ribera a Parma è la trascrizione settecentesca di un atto di pagamento datato all'11 giugno 1611, secondo il quale il pittore dipinse la sua «Ancona di S. Martino a cavallo, che divide la sua veste per un povero» (Cordaro 1980, p. 324) su commissione del consorzio di San Martino, che la destinava all'altare dedicato al santo nella perduta chiesa parrocchiale di San Prospero. Se non è stato possibile rintracciare l'atto di pagamento originale, del quale già M. Cordaro lamentava la perdita, gli inventari della chiesa (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero) confermano la correttezza delle date trascritte dalla nota manoscritta: nell'inventario più antico, redatto nel 1609, non troviamo alcun riferimento alla pala del Ribera,

⁴Un recente studio, apparso ormai in fase di correzione delle bozze del presente saggio, suggerisce di indagare i legami tra Bartolomeo Schedoni e Francesco Mochi, proposto come possibile mediatore tra il modenese e la scena artistica romana, ipotizzando inoltre che lo stesso Mario Farnese potrebbe aver ospitato Schedoni nell'Urbe nel 1613 (Dallasta 2016).

mentre negli inventari successivi, datati rispettivamente al 1622 ed al 1628, si segnala la presenza di un'ancona posta sull'altare di San Martino, a conferma che il dipinto non dovette entrare in chiesa prima del 1610⁵. Per quanto riguarda il consorzio di San Martino, ricordato più genericamente dagli inventari come «consorzio della vicinanza» (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero, «20 giugno 1628 Lista delli obblighi...»), è invece possibile identificarlo con sicurezza con una compagnia laica fondata presso la chiesa di San Prospero dagli abitanti della vicinia già nel 1499, anno in cui gli stessi vicini si assumono anche l'onere delle spese per la fabbricazione di una cappella intitolata a San Martino⁶. Una fonte letteraria seicentesca (Scaramuccia 1674) fornisce la prima e più estesa testimonianza di una cappella affrescata da Ribera nella chiesa di Santa Maria Bianca⁷, annunciandone già la prossima distruzione, necessaria ai lavori di ampliamento della chiesa stessa; se non sono emerse testimonianze documentarie relative a questa commissione ricevuta dallo Spagnoletto, restano perlomeno le parole dello Zappata, che ricorda come in relazione ad un'ampliamento della chiesa datato al 1610 vennero realizzate diverse pitture di soggetto sacro, «presertim Joseph Ribere aliorumque illustrium pictorum, que interventium corda ad devotionem provocabant» (Lange 2003, p. 161); un documento coevo ci conferma la presenza di tale cantiere, ancora aperto il 2 luglio del 1611 (Archivio storico diocesano di Parma, Ordini religiosi, capsula 18, Carmelitani Scalzi, «Papiro Picedi vescovo di parma...»). La terza ed ultima opera realizzata da Ribera per una chiesa parmigiana doveva essere la pala d'altare per la chiesa di San Quintino, avente per soggetto una *Assunzione della Vergine con i Santi Cosma e Damiano*, la cui più antica citazione è sempre riferibile allo Zappata (Lange 2003, p. 161). La pala viene poi prelevata in occasione delle spoliazioni napoleoniche ed indi perduta, condividendo lo stesso destino che venne riservato anche al *San Martino a cavallo* (Cordaro 1980).

⁵Nel primo inventario leggiamo «lista di tutti li mobili dela Chiesa Parochiale di S. Prospero in Parma che di presente si ritrovano in d.ta Chiesa sotto alla custodia di Giovanni Rippa Rettore di d.ta Chiesa [...] al Altare di S. Martino una Ancora ornata di legnami di noce [...] et d.t Altare è del consorzio della parochia» (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero, «San Prospero, 28 Giugno 1622...») e nel secondo nuovamente «vi è un altare con la sua ancona di S.Martino con dici candelieri di ottone et è delli consorzio della vicinanza et ha di intrata y 32 l'anno; fano la festa di S.Martino con li vesperi et mesa cantata nel isteso giorno di S.Martino et d.a Ancona ha la corniza di noce con il sui palio di ciramo indorato» (Archivio storico diocesano di Parma, Parrocchie urbane soppresse, capsula 13, Chiesa parrocchiale di San Prospero, «20 giugno 1628 Lista delli obblighi...»).

⁶Per una più approfondita trattazione delle notizie relative al Consorzio di San Martino si rimanda ad una prossima pubblicazione.

⁷Come segnalato da J.Lange, secondo un'anonima fonte manoscritta settecentesca (*Nota dell'insigni pitture à oglio, ed à fresco, che sono in Parma quest'Anno 1725*, Ms. 119, c. 14, Soprintendenza BSAE per le Province di Parma e Piacenza, Parma) Ribera realizzò per la chiesa di Santa Maria Bianca anche un ciborio dipinto, destinato all'altare maggiore (Lange 2003).

Il più recente studio dedicato al soggiorno parmigiano di Ribera (Finaldi 2011) ha evidenziato come, per quanto la letteratura artistica del secolo tramandi che il pittore raggiunse l'Emilia per studiare l'opera del Correggio, nel perduto *San Martino* dovesse essere già presente una profonda riflessione sulle novità caravaggesche⁸. Questa apertura alla rivoluzione che il Merisi aveva avviato a Roma sembra ben corrispondere ai gusti artistici del protettore Mario Farnese: se pare che Ranuccio Farnese, che accolse al suo servizio Agostino Carracci, non nutrisse l'aspirazione di commissionare alcun dipinto al Caravaggio, Mario Farnese dimostra invece gusti più trasversali. Il duca di Latera infatti, pur prendendo al suo servizio il bolognese Antonio Maria Panico, di formazione carraccesca, accoglie accanto a sé prima il giovane Ribera e poi Leonard Bramer (Danesi Squarzina 2006), commissionando inoltre ad Orazio Gentileschi l'*Arcangelo Michele uccide il Demonio*, la più caravaggesca tra le sue opere (Schleier 1970)⁹. Il Farnese è forse suggestionato dalle posizioni di certe sue frequentazioni romane, ovvero diversi noti committenti e protettori del Merisi. Testimonianze documentarie (Moretti 2009) tramandano i legami tra Mario e Fantino Petrignani, col quale il Farnese condivide non solo un fondo economico in favore dei fratelli Mattei, ma anche le prestazioni del già ricordato pittore Panico; Mario vende poi a Ciriaco Mattei il suo Palazzo di Giove ad Amelia (Moretti 2009). Il nome di Mario Farnese si affianca anche a quello di Francesco del Monte nel 1595, quando insieme servono militarmente il pontefice, nonché a quello del cardinale Benedetto Giustiniani (Danesi Squarzina 2006), che come lui si reca a Ferrara in occasione della devoluzione dell'antica capitale estense allo Stato Pontificio: il Farnese vi giunge già nel 1597 come generale delle artiglierie (Andretta 1995), mentre il cardinale lo segue l'anno seguente, quando accompagna Clemente VIII in qualità di prefetto della congregazione per i Vescovi regolari (Feci & Bortolotti 2001). La frequentazione di un personaggio quale il cardinale non dev'essere di secondaria importanza: Benedetto Giustiniani, incaricato poi nel 1606 di presiedere la legazione bolognese, soggiorna nella città Felsinea sino al 1611, portando forse con sé l'*Incredulità di San Tommaso* del Merisi (Danesi Squarzina 2001); gli inventari delle collezioni dei fratelli Giustiniani elencano, inoltre, un cospicuo nucleo di dipinti di Jusepe de Ribera (Salerno 1960)¹⁰. Le inclinazioni collezionistiche di Mario Farnese sembrano dunque ben più affini a quelle di mecenati romani come i Giustiniani, che

⁸Per quanto riguarda invece il *Compianto su Cristo deposto* [Napoli, Museo di Capodimonte] si faccia riferimento a G.Finaldi (Finaldi 2011).

⁹L'opera di Orazio Gentileschi è destinata da Mario Farnese alla chiesa di San Salvatore a Farnese; per la stessa chiesa commissionò un dipinto anche a Giovanni Lanfranco (Bellori 1672; Schleier 1970).

¹⁰Tra i pittori che hanno occasione di lavorare per il cardinale Giustiniani in occasione della sua permanenza bolognese figurano Alessandro Tiarini e Giovanni Lanfranco; come è noto (Bellori 1672; Malvasia 1678) questi due artisti operano anche al servizio di Mario Farnese.

avevano apprezzato sia l'opera del Merisi che quella dei Carracci, piuttosto che a quelle di Ranuccio. Condividendo allora tale orientamento di gusto aperto ad accogliere la novità della pittura caravaggesca, Mario a Parma si trova verosimilmente ad incarnare le posizioni di personaggi più autorevoli e non necessariamente troppo lontani, come potevano essere il Giustiniani nella vicina Bologna o Vincenzo Gonzaga nel ducato di Mantova; certo è che già nel 1606 anche Cesare I d'Este, a Modena, sognava di adornare la sua cappella palatina con una pala di Annibale Carracci ed una del Caravaggio (Ghelfi 2012).

Due scene di elemosina

Se non restano testimonianze grafiche della pala per San Quintino¹¹ o degli affreschi di Santa Maria Bianca, del *San Martino a cavallo* sopravvivono svariate copie, nonché incisioni, di epoca settecentesca (Cordaro 1980); la versione conservata presso la Galleria Nazionale di Parma [fig. 2] permetteva già a G. Finaldi di ravvisare in detta pala caratteri manifestamente caravaggeschi (Finaldi 2011), riconoscibili nell'orchestrazione chiaroscurale ed in precise scelte iconografiche.

Si voglia allora prendere nuovamente in esame l'*Elemosina di Santa Elisabetta* di Bartolomeo Schedoni ed accostarla al *San Martino a cavallo* della Galleria Nazionale di Parma. Dal confronto tra i due dipinti emergono punti di contatto di non poco conto: l'organizzazione spaziale è la medesima, i personaggi sono verticalmente divisi tra la parte destra e la parte sinistra dei rispettivi dipinti; il fondo, che nel dipinto della Galleria Nazionale sembra rivelare un'apertura paesaggistica, è comunemente scuro e la luce in entrambi è radente e proveniente da sinistra. Nella tela di Schedoni il numero dei personaggi è maggiore, ma la Sant'Elisabetta ed il San Martino, che condividono la posizione sul lato destro e la rappresentazione di profilo, sono accomunati dallo stesso atto di elemosina; così il fanciullo che conduce il cieco, alzando il volto verso la benefattrice, adotta la stessa posa del povero che si regge alla stampella nella replica da Ribera e l'enfasi che Schedoni concede ai piedi nudi dei suoi mendici sembra memore di quel piede sgraziato che lo storpio del *San Martino* ancora con forza a terra.

Le date cui riferiscono l'opera schedoniana e l'originale del Ribera sono oltremodo ravvicinate, poiché lo Spagnoletto è pagato per il *San Martino a cavallo* solo quattro mesi prima dell'ingresso del dipinto del collega modenese nel guardaroba ducale. Il dipinto del pittore valenciano, realisticamente già concluso al

¹¹Finaldi (2011) suggerisce che il giovane Ribera avrebbe potuto ispirarsi alla *Madonna col Bambino in gloria e i Santi Cosma e Damiano* [Parma, Galleria Nazionale] di Giovanni Battista Tinti. Sappiamo che ai tempi di Maurizio Zappata il dipinto del Tinti si trovava nell'oratorio intitolato ai Santi Cosma e Damiano (Maurizio Zappata, *Notitiae Ecclesiarum Parmensis*, c. 82, Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 1134).

momento del pagamento, deve aver colpito enormemente i contemporanei, benché fosse opera di un autore localmente ancora quasi sconosciuto e per di più giovanissimo; lo si coglie già dalle parole di Ludovico Carracci, che non solo sette anni dopo riconosce in Ribera un valente avversario ricordandolo proprio come «quello che dipinse un S. Martino in Parma» (Bottari & Ticozzi 2003, p. 88), ma che addirittura non esita a guardare alla pala di San Prospero per il suo dipinto di soggetto analogo, licenziato nel 1615 e destinato al duomo di Piacenza (Brogi 2001). Se il dipinto colpì a tal punto il Carracci, non stupisce che Schedoni, operante nello stesso contesto cittadino, seppe riconoscerne immediatamente la portata di rinnovamento: in date assai prossime, trovandosi ad affrontare a sua volta una tematica pauperistica, è proprio a Ribera che sembra volgere lo sguardo, reinterpretandolo secondo una cifra assolutamente personale. La presenza di Ribera, inoltre, dovette essere un momento di importante aggiornamento da considerarsi in relazione ad un contesto più ampio. Era solo il 23 marzo del 1611 quando «un Quadro del cenacolo per il Refetorio» (Dallasta & Cecchinelli 1999, p. 158), ovvero l'*Ultima cena* di Bartolomeo Schedoni [Parma, Galleria Nazionale, inv. n. 132] veniva consegnato ai Cappuccini di Fontevivo ed il dipinto rivela che già il modenese aveva iniziato a riflettere sull'opera del Caravaggio e che aveva forse avuto modo di studiare, grazie a disegni o stampe, una *Cena in Emmaus* del Merisi. Si ricordi inoltre che nello stesso anno Giovanni Lanfranco consegnava al Collegio dei Notai di Piacenza quel *San Luca* scrivente [Piacenza, Palazzo Farnese] dove uno degli angeli viene raffigurato nella stessa posa della figura alata che si rivolge al santo nella seconda versione del *San Matteo e l'angelo* della cappella Contarelli (Moir 1967; Schleier 2001). Da questa prima aderenza formale, Lanfranco passerà ad una riflessione più intensa che lo porterà a muoversi sul filo di un personalissimo caravaggismo, mediato dall'opera del Borgianni (Schleier 2001), ma vale forse la pena di ricordare che sempre nel corso di quell'anno di straordinario rinnovamento per il panorama artistico emiliano che dovette essere il 1611 Lanfranco era in contatto con uno dei principali protettori del Merisi: dipingeva infatti il *San Carlo Borromeo*, commissionatogli da Benedetto Giustiniani verosimilmente negli ultimi mesi della permanenza a Bologna (Danesi Squarzina 2001).

La letteratura artistica del tempo (Mancini 1956; Scaramuccia 1674) racconta che Ribera fu costretto a lasciare la città di Parma perché messo in fuga dai colleghi pittori, che invidiosi del suo talento e timorosi di vedersi sottrarre le attenzioni dei committenti, non esitarono a minacciarlo e costringerlo alla partenza; G. Finaldi ipotizza persino che l'autore di tali minacce potesse essere lo stesso Schedoni (Finaldi 2011), per la facilità con cui risaputamente Bartolomeo metteva mano alla

spada. Non restano cronache coeve che facciano luce sui rapporti che potevano intercorrere tra i due, ma la *Carità di Santa Elisabetta* rimane a dimostrare tutto il rispetto dello Schedoni pittore per quel valenciano che aveva fatto respirare a Parma la forza della rivoluzione di Caravaggio.



Fig. 1: Bartolomeo Schedoni, *Carità di Santa Elisabetta*, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte – su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Fototeca del Polo Museale della Campania.



Fig. 2: Bartolomeo Schedoni, *Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta Aurea*, Napoli, Museo di Palazzo Reale, Polo Museale della Campania – su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Fototeca del Polo Museale della Campania.



Fig. 3: Jusepe de Ribera, copia da, *San Martino a cavallo*, Parma, Galleria Nazionale, Complesso Monumentale della Pilotta - su concessione del Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo.

L'autrice

Giulia Cocconi si è laureata in Storia, critica e organizzazione delle arti e dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Parma (2014), con una tesi dedicata al pittore Bartolomeo Schedoni. Attualmente è dottoranda presso lo stesso Ateneo, dove porta avanti le sue ricerche sulla pittura a Parma nel primo Seicento.

e-mail: giulia.cocconi2@libero.it

Riferimenti bibliografici

Andretta, S 1995, 'Mario Farnese', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XLV, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma.

Argan, GC 1970, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Firenze.

Bacchelli, R, Bergamini, W, Bovini, G, Fortunati Pietrantonio, V, Corti E, Gentili, G.V., Matteucci A.M., Parini F., Riccomini E., Roli R. & Volpe C 1985, *Arte in Emilia Romagna*, Electa, Milano.

Baracchi Giovanardi, O 1980, 'La chiesa delle Grazie di Modena', *Atti e memorie: Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi*, vol. XI, n. 2, pp. 227-257.

Baracchi Giovanardi, O 1996, 'Arte alla corte di Cesare d'Este', *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle Province Modenesi*, vol. XI, n. 18, pp. 153-193.

Bentini, J (ed.) 1998, *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, Motta, Milano.

Bernini, GP 1982, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Centro studi della Val Baganza, Associazione Comunità di Terenzo, Calestano, Terenzo.

Bertini, G 1996, 'Considerazioni su documenti relativi ad Antonio Maria Panico e sulle copie degli affreschi del Correggio a Capodimonte', *Aurea Parma*, vol. LXXX, n. 1, pp. 43-51.

Bottari, G & Ticozzi, S 2003, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M.Gio.Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Hildesheim, New York [ed.or. 1822]. Available from: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/raccolta_di lettere_ecc/raccolta_di lettere_etc/pdf/raccol_p.pdf [28 luglio 2003].

Brogi, A 1988, 'Aggiunte ad Antonio Maria Panico', *Paragone. Arte*, vol. XXXIX, n. 459-461-463, pp. 39-49.

Brogi, A 2001, *Ludovico Carracci 1555-1619*, Tipoarte, Ozzano Emilia.

Carignani di Novoli, M 2013, *Dall'Ombra alla Luce. Le committenze di Mario Farnese fra Caravaggio e Ribera. Virgilio Cesarini e Ribera*, Paparo, Napoli.

Cecchinelli, C 1999, 'La chiesa e il convento dei Cappuccini di Fontevivo', *Archivio Storico per le Province Parmensi*, vol. IV, n. 51, pp. 41-64.

Cecchinelli, C 1999, 'L'opera di Bartolomeo Schedoni pittore di Ranuccio I Farnese per il convento dei cappuccini di Fontevivo', *Aurea Parma*, vol. LXXXIII, n. 1, pp. 67-90.

Copertini, G 1953, 'Tre «Deposizioni» di Bartolomeo Schedoni', *Parma per l'arte*, vol. III, n. 2, pp. 56-60.

Copertini, G 1957, 'Opere sconosciute o inedite dello Schedoni e dell'Amidano', *Parma per l'arte*, vol. VII, n. 31, pp. 111-112.

Cordaro, M 1980, 'Sull'attività del Ribera giovane a Parma', *Storia dell'arte*, vol. XXXVIII-XL, pp. 323-326.

Crispo, A 1998, 'La Carità rappresentata: Ranuccio Farnese, i Cappuccini e Bartolomeo Schedoni', *Parma per l'arte*, vol. IV, n. 1, pp. 7-58.

Crispo, A 2000, 'Bartolomeo Schedoni alla corte dei Farnese', *Atti e Memorie. Deputazione di storia patria per le Province Modenesi*, vol. XI, n. 22, pp. 167-199.

- Dallasta, F 1991, 'Un documento inedito su Schedoni giovane pittore e le monache di S. Paolo di Parma', *Aurea Parma*, vol. LXXV, n. 2, pp. 151-157.
- Dallasta, F 2004, 'Aggiornamenti su Bartolomeo Schedoni', *Aurea Parma*, vol. LXXXVIII, n. 1, pp. 3-32.
- Dallasta, F 2014, 'Un'impresa decorativa di Giambattista Schedoni e nuove acquisizioni sul fratello Bartolomeo', *Aurea Parma*, vol. XCVIII, n. 2, pp. 225-242.
- Dallasta, F 2015, 'Il pennello e il pugnale: il pittore Bartolomeo Schedoni arrestato a Parma nel marzo del 1600', *Aurea Parma*, vol. XCIX, n. 1, pp. 73-106.
- Dallasta, F 2016, 'Nuove ipotesi sulla vita di Bartolomeo Schedoni a 400 anni dalla morte (1615-2015) e qualche nuovo apporto sulle arti a Parma nel primo Seicento', *Aurea Parma*, vol. C, n. 1, pp. 35-72.
- Dallasta, F & Cecchinelli, C 1999, *Bartolomeo Schedoni pittore emiliano (Modena 1578 - Parma 1615)*, Fondazione Monte di Parma, Parma.
- Dallasta, F & Cecchinelli, C 2002, *Bartolomeo Schedoni a Parma (1607-1615)*, TLC, Colono.
- Dallasta, F & Cecchinelli, C 2011, 'Gli ultimi anni e il testamento di Bartolomeo Schedoni (1610-1615)', *Aurea Parma*, vol. XCV, n. 1, pp. 3-20.
- Dall'Olio, E (ed.) 2009, *Parma attraverso le visite pastorali: Ferdinando Farnese 1577-79, Papirio Picedi 1609-11*, Grafiche Step, Parma.
- Danesi Squarzina, S 2001, 'La collezione Giustiniani: Benedetto, Vincenzo, Andrea nostri contemporanei', in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra. Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001, Berlino, Altes Museum, 15 giugno-9 settembre 2001, ed. S Danesi Squarzina, Milano, Electa, pp. 17-45.
- Danesi Squarzina, S 2003, *La Collezione Giustiniani*, Einaudi, Torino.
- Danesi Squarzina, S 2006, 'New documents on Ribera, «pictor in Urbe», 1612-16', *The Burlington Magazine*, vol. CXLVIII, n. 1237, pp. 244-251.
- Danesi Squarzina, S 2009, 'La vita di «Josephus Riverius alias Hispanus Valentianus» scritta da Sandrart', in *Joachim von Sandrart (1606-1688)*, Studi della Bibliotheca Hertziana, 25, eds. S Schifferer & C Mazzetti di Pietralata, Hirmer Verlag, Munchen, pp. 133-136.
- Danesi Squarzina, S 2011, 'Il fondo Giustiniani presso l'Archivio di Stato di Roma: Caravaggio e caravaggeschi negli inventari delle ultime vendite', in *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*. Caralogo della mostra, Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio-15 maggio 2011, eds. M Di Sivo & O Verdi, De Luca editori d'arte, Roma, pp. 154-156.
- Danesi Squarzina, S 2012, 'Roma 1600-1630: i Giustiniani, collezionisti di Caravaggio', in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2011-19 febbraio 2012, ed. R Vodret, Skira, Milano, pp. 235-249.
- Delsante, U 2012, 'Mario Farnese duca di Latera e i cugini di Parma e di Castro', *Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi*, vol. IV, n. 64, pp. 467-494.
- Favero, M 2008, *Francesco Mochi: una carriera di scultore*, UNI Service, Trento.
- Feci, S & Bortolotti, L 2001, 'Benedetto Giustiniani', in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma.
- Finaldi, G 2011, '«Se è quello che dipinse un S. Martino in Parma...». Ancora sull'attività del giovane Ribera a Parma', in *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli, 1608-1624*, catalogo della mostra,

Madrid, Museo del Prado, 5 aprile-28 agosto 2011, Napoli, Museo di Capodimonte, 23 settembre 2011-8 gennaio 2012, ed. N Spinosa, Arte'm, Napoli, pp. 16-29.

Ghelfi, B 2012, *Tra Modena e Roma: il mecenatismo artistico nell'età di Cesare d'Este (1598-1628)*, Edifir. Firenze.

Guandalini, G & Martinelli Braglia, G 1992, 'Note su Giovan Battista Codebue (Modena 1561 – 1606), «eccellente architetto, pittor et scultore»', *Atti e Memorie, Deputazione di storia e patria per le antiche provincie modenesi*, vol. XI, n. 14, pp. 143-157.

Kultzen, R 1970, 'Variationen ueber das Thema der heiligen Familie bei Bartolomeo Schedoni', *Muenchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. XXI, pp. 167-179.

Lodi, AG 1978, *Bartolomeo Schedoni. Notizie e documenti*, Aedes Muratoriana, Modena.

Mancini, G 1956, *Considerazioni sulla pittura; Viaggio per Roma; Appendici*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma [ed.or. 1628].

Miller, D 1973, 'A Roman sojourn of Bartolomeo Schedoni and other documents relative to the early phase of his career', *The Burlington Magazine*, vol. CXV, n. 847, pp. 650-652.

Miller, D 1979, 'Bartolomeo Schedoni in Modena, 1602-7; the earlier phase of his work', *The Burlington Magazine*, vol. CXXI, n. 911, pp. 79-84.

Miller, D 1985, 'The Drawings of Bartolomeo Schedoni; toward a firmer definition of his drawing style and its chronology', *Master Drawings*, vol. XXIII-XXIV, n. 1, pp. 36-45.

Miller, D 1986, 'Bartolomeo Schedoni', in *Nell'età di Correggio e dei Carracci*, catalogo della mostra, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di belle arti, Museo civico archeologico, 10 settembre-10 novembre 1986, Nuova Alfa Editoriale, Padova, pp. 526-533.

Miller, D 1987, 'A drawing by Bartolomeo Schedoni', *Master Drawings*, vol. XXV, n. 2, pp. 125-153.

Miller, D 1993, 'Drawings by Bartolomeo Schedoni: Addenda', *Master Drawings*, vol. XXXI, n. 4, pp. 421-425.

Miller, D 1994, 'Two early compositional Studies by Bartolomeo Schedoni', *Master Drawings*, vol. XXXII, n. 2, pp. 155-157.

Moir, A 1967, *The Italian followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge.

Moretti, M 2009, 'Caravaggio e Fantino Petrucci committente e protettore di artisti', in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, eds. M Calvesi & A Zuccari, Cam Editrice, Roma, pp. 69-121.

Morselli, R 2010, 'A nord e a sud del Po: quadri e pittori caravaggeschi nei Ducati di Mantova, di Parma, di Modena e nei territori della Chiesa tra Bologna e la Romagna', in *I caravaggeschi: percorsi e protagonisti*, ed. A Zuccari, Skira, Milano, pp. 165-177.

Moschini, V 1927, 'Schedoni', *L'Arte*, vol. XXX, pp. 119-148.

Negro, E & Pirondini, M 1995, *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Artioli Editore, Modena.

Negro, E & Roio, N 2000, *Bartolomeo Schedoni 1578-1615*, Artioli Editore, Modena.

Negro, E & Roio, N 2013 *Caravaggio e i caravaggeschi in Emilia*, Artioli Editore, Modena.

Nicolaci, M 2014, 'Giovanni Baglione, Francesco Bassano e Antonio Maria Panico: lettere dal carteggio di Onofrio Santacroce (1568-1604)', *Storia dell'arte*, vol. XXXVII-XXXVIII, n. 137-138, pp. 33-68.

Papi, G 2002, 'Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone', *Paragone. Arte*, vol. LIII, n. 3, 44, pp. 21-43.

Papi, G 2003, 'Ancora su Ribera a Roma', *Les Cahiers d'histoire de l'art*, n. 1, pp. 63-74.

Papi, G 2003, 'Lanfranco verso Borgianni', *Paragone. Arte*, vol. LIV, n. 3, 50, pp. 15-21.

Papi, G 2004, 'Ribera 3', in *Paragone. Arte*, vol. LV, n. 3, 57, pp. 16-21.

Papi, G 2005, 'Ribera a Roma: dopo Caravaggio, una seconda rivoluzione', in *Caravaggio e l'Europa*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo reale, 15 ottobre 2005-5 febbraio 2006, Vienna, Liechtenstein Museum, 5 marzo-9 luglio 2006, Ginevra, Skira, Milano, pp. 45-55.

Papi, G 2007, *Ribera a Roma*, Edizioni dei Sencino, Sencino.

Papi, G 2011, 'Ribera a Roma: la rivelazione del genio', in *Il giovane Ribera tra Roma, Parma e Napoli, 1608-1624*, catalogo della mostra, Madrid, Museo del Prado, 5 aprile-28 agosto 2011, Napoli, Museo di Capodimonte, 23 settembre 2011-8 gennaio 2012, ed. N Spinosa, Arte'm, Napoli, pp. 30-59.

Papi, G 2012, 'Il giovane Ribera: riflessioni', in *Roma al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2011-19 febbraio 2012, ed. R Vodret, Skira, Milano, pp. 407-415.

Pettorelli, A 1926, *Francesco Mochi e i gruppi equestri Farnesiani*, Stabilimento Tipografico Piacentino, Piacenza.

Pirondini, M 2004, *Sisto Badalocchio*, Merigo art books, Reggio Emilia..

Posner, D 1970, 'Antonio Maria Panico and Annibale Carracci', in *The Art Bulletin*, vol. LII, n. 2, pp. 181-183.

Riccomini, E 1968, 'Bartolomeo Schedoni', in *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, Istituto Geografico De Agostini, Novara.

Roio, N 2013, 'Bartolomeo Schedoni e Leonello Spada: alcune opere sconosciute di due «caravaggisti» padani', in *Valori tattili*, vol. IV, n. 1, pp. 48-65, 160.

Salerno, L 1960, 'The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: The Inventory (part I)', *The Burlington Magazine*, vol. CII, n. 684, pp. 93-104.

Salerno, L 1960, 'The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: The Inventory (part II)', *The Burlington Magazine*, vol. CII, n. 685, pp. 135-148.

Sandart, J 1925, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, ed. A R Peltzer, G. Hirth's, Monaco [ed. or. 1675].

Schleier, E 1970, 'Panico, Gentileschi and Lanfranco at San Salvatore in Farnese', *The Art Bulletin*, vol. LII, n. 2, pp. 172-180.

Schleier, E 2001, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra, Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001, Napoli, Castel Sant'Elmo, 21 dicembre 2001-24 febbraio 2002, Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002, Electa, Milano.

Spaccini, GB 1993, *Cronaca di Modena (1588-1602)*, eds. A Biondi, R Bussi & C Giovannini, Panini, Modena.

Spinosa, N 2006, *Ribera: l'opera completa*, 2006, Electa, Napoli.



Sara Fontana

Aroldo Bonzagni, un artista antagonista. Pittore, illustratore, cartellonista e caricaturista



Abstract

Approdato a Milano dalla natia Cento ed entrato in contatto con il nascente gruppo dei Futuristi, Aroldo Bonzagni (Cento, 1887 – Milano, 1918) ebbe una parabola artistica di circa un decennio in cui maturò un linguaggio realista-espressionista. Alla pittura e al disegno affiancò la caricatura, l'illustrazione e la cartellonistica. E fu soprattutto in quest'ultima che si manifestò il suo sentimento politico, rafforzato dalla presentazione delle opere in alcune vetrine di via Dante e dal frequente intervento della censura. Molti dei suoi cartelloni satirici furono infatti dedicati alla cronaca (*Gli sfratti in Via Palestrina*, 1909) e alla politica italiana interna ed estera, dalla guerra di Libia alle rivendicazioni delle suffragette, fino alla campagna interventista agli inizi del primo conflitto mondiale. Tuttavia una lettura politica affiora anche in altri suoi temi: il lavoro e l'industria nella metropoli in crescita, gli appuntamenti mondani della borghesia milanese e le vedute popolari della periferia, teatro della vita di poveri ed emarginati (*Rifiuti della società*, 1918).

Landed in Milan from his native Cento and came into contact with the fledgling group of futurists, Aroldo Bonzagni (Cento, 1887 – Milano, 1918) had an artistic parable of a decade and developed a realist-expressionist language. To painting and drawing he accompanied caricature, illustration and billboards. It was especially in the latter that he manifested its political sentiment, reinforced by the presentation of the works in some shop windows of via Dante with frequent intervention of censorship. Many of his satirical billboards were indeed dedicated to chronicle news (*Evictions in Via Palestrina*, 1909) and to domestic and foreign politics, from the war of Libya to suffragette claims, to the interventionist campaign at the beginning of the first world war. However a political reading emerges also in his other themes: work and industry in the growing metropolis, appointments mondani of milanese bourgeoisie and popular views of suburbs, theater of life of the poor and marginalized (*Waste of society*, 1918).



Aroldo Bonzagni (Cento, 24 settembre 1887 - Milano, 30 dicembre 1918) e la politica, Aroldo Bonzagni artista politico: sono questioni non nuove, già evidenziate in passato dalla letteratura, che in questa sede vengono poste al centro della riflessione.

Nonostante le simpatie per il partito socialista, l'artista emiliano mantenne una personalità politica difficilmente inquadrabile e, anche dopo la sua scomparsa, si è

conservato un giudizio cauto nei confronti di tale aspetto. Sono invece numerose le vicende della biografia e le scelte professionali che delineano un carattere ribelle e antagonista, oltre che vulcanico ed esuberante. Si tratta di una sequenza sistematica di episodi di opposizione, prevalentemente individuali, che tuttavia potrebbe essere letta in chiave “politica”: il rifiuto dell’Accademia, il rifiuto del futurismo, il rifiuto del vecchio mondo con il soggiorno in Argentina e, infine, il rifiuto di sottostare al giudizio della giuria di accettazione dell’Esposizione Nazionale di Brera, che si tradusse nell’organizzazione di una provocatoria rassegna di opere “rifiutate” presso il milanese Caffè Cova.

Una lettura politica dell’intero complesso dell’opera di Bonzagni potrebbe emergere anche da uno sguardo superficiale ai temi da lui prediletti: gli appuntamenti mondani della borghesia milanese, il mondo del lavoro e dell’industria nella metropoli in espansione, la dignitosa povertà degli umili nel teatro popolare delle periferie, i fatti di cronaca locale e internazionale, una costante attenzione alla politica italiana, interna ed estera.

Nella sua breve parabola artistica, esauritasi nell’arco di un solo decennio, egli maturò un linguaggio realista-espressionista e alla pittura e al disegno affiancò la cartellonistica, la caricatura e l’illustrazione. Ambiti, questi ultimi, che conobbero una copiosa produzione, determinata dall’urgenza di produrre “in tempo reale”, finalizzata in gran parte alla collaborazione con la stampa ma anche, per un certo periodo, a un’originale forma di esposizione temporanea nelle vetrine di alcuni negozi del centro, provocando il puntuale accalcarsi della folla intorno ad esse e il frequente intervento della censura.

Bonzagni proponeva un insieme di satira (la forma più tradizionale di incontro tra arte e politica), critica di costume, pubblicità e comunicazione che anticipava in modo sorprendente, con supporti tecnologici diversi, i meccanismi della società odierna. L’immediatezza del suo linguaggio e la pubblica visibilità delle opere ne fecero rapidamente un personaggio popolare.

Di quella vastissima attività, si analizzeranno gli ambiti tematici più significativi: la guerra di Libia o guerra Italo-Turca, la satira bonaria sulle rivendicazioni delle suffragette, la campagna elettorale del 1913, l’attività di caricaturista svolta in Argentina e quella di disegnatore destinata nel 1918 ad alcuni giornali di trincea, senza trascurare le feroci tavole legate alle vicende belliche del 1915.

Il conflitto Italo-Turco e l'Avanti della Domenica

Approdato a Milano nel 1903 dalla natia Cento con la madre e i tre fratelli minori, Bonzagni s'iscrisse all'Accademia di Brera ed entrò in contatto con il nascente gruppo dei Futuristi, condividendone le prime dichiarazioni programmatiche (Gozzi 2010). Da subito espresse la sua versatilità dedicandosi a diversi lavori, pur di non pesare economicamente sulla propria famiglia, contribuendo anzi al suo sostentamento. Come ricorderà il fratello Peppino Bonzagni, grazie ad Aroldo «risolvevamo il problema della vita, sempre più gravoso per nostra madre. Egli dipingendo madonne su arazzi o disegnando eleganti figurini e modelli per note sartorie milanesi che se lo disputavano per rifornirlo dei loro abiti, ritenuto, com'era, un poco l'arbitro di eleganza e talvolta persino eseguendo lavori di copisteria per un legale milanese [...]» (Bonzagni 1958).



Fig. 1: *Gli sfratti in Via Palestina... E una che comincia a sloggiare*, 1909, illustrazione a due colori, cm 20 x 30, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

La collaborazione di Bonzagni con i periodici ebbe inizio nel 1909 (anno del suo esordio espositivo presso la Famiglia Artistica di Milano) proprio con una tavola ispirata a un drammatico evento di cronaca – uno sfratto che si era risolto con

l'intervento della polizia e con un morto –, intitolata *Gli sfratti in Via Palestina* [fig. 1] e pubblicata nell'aprile di quell'anno sulla rivista milanese *Il Babau* (I, 5, 4 aprile, p. 5)¹. Bonzagni si affida a un tratto incisivo e spietato e alla semplicità delle cromie, interamente giocate sui netti contrasti tra bianco, nero e rosso, con un linguaggio che pare anticipare le sue future tavole di condanna della grande guerra.

Nel novembre 1911, rientrato a Milano dopo aver concluso la decorazione di una villa alle porte di Modena, l'artista cominciò ad affrontare sistematicamente i primi cartelloni di soggetto politico. Molti di questi furono dedicati alle vicende della guerra Italo-Turca per la conquista della Tripolitania e della Cirenaica, iniziata nell'ottobre 1911 con la presa di Tripoli da parte delle truppe italiane e terminata nell'ottobre 1912 con il trattato di Losanna, che riconobbe la Libia all'Italia. Bonzagni vi scandagliò il "materiale" umano con indulgenza, ideando immagini grottesche accompagnate da pungenti commenti, senza tuttavia raggiungere quell'estremismo lucido e puntuale con cui Giuseppe Scalarini manifestò una costante opposizione ai governi liberali di quegli anni. Schierato senza esitazioni dalla parte dell'Italia, contro la Turchia e contro gli scippi e le ipocrisie delle potenze europee, Bonzagni non trascurò di rilevare i difetti della propria patria, la retorica guerrafondaia, la manipolazione politica del governo e quella dell'opposizione². Buona parte di quei cartelloni erano destinati a essere esposti, con cadenza settimanale o quindicinale, nelle vetrine della sartoria inglese High Life Tailor, situata nel cuore finanziario di Milano, tra via Dante e via Bassano Porrone (Gozzi 1998, p. 27). Il fratello dell'artista, Peppino Bonzagni, ricordando le due vetrine dove Aroldo esponeva i suoi cartelloni, quelle della sartoria inglese e quelle della *Columbia Phonograph* in via Dante 9 (riservate alle tempere di soggetto musicale), scrisse:

Erano caricature di grandi dimensioni, superbe per concezione, potenti nel disegno, smaglianti nei colori che egli creava in poche ore e lo resero subito popolare ai milanesi [...] Non poche volte dovette intervenire la Questura ed il censore Interlandi, forse ei pure segretamente divertito, era costretto ad ordinarne la copertura [...] operazione questa solitamente affidata a due guardie regie [...] Di tutti quei cartelloni [...] solo pochissimi rimangono oggi in Italia, purtroppo [...] la Compagnia inglese proprietaria decise di inviarli in Inghilterra ove oggi si

¹ Sul numero successivo del settimanale "politico satirico mondano" Bonzagni pubblicò invece una tavola intitolata *I successi dello "Zeppelin"*, analogamente impostata sui contrasti tra verde, nero e grigio.

² La "traduzione" sulla stampa nazionale degli eventi legati all'impresa libica e poi al conflitto mondiale, con particolare riferimento a Bonzagni, è stata oggetto di una recente analisi critica di Paola Pallottino (2015, pp. 12-19). Nello stesso volume anche Fausto Gozzi ha riletto la satira dell'artista in funzione della guerra di Libia, della crociata delle suffragette e di altri eventi che sono oggetto anche del presente contributo (Gozzi 2015, pp. 116-123).

trovano. A noi rimangono, e non tutte, le belle foto - riproduzioni dovute alla affettuosa lungimirante previdenza di Emilio Sommariva (Bonzagni 1958).

A questo proposito, una stampa fotografica originale (realizzata dall'amico Emilio Sommariva) del cartellone dedicato a *La Triplice rinnovata* (Gozzi 2015, p.120), presumibilmente databile subito dopo il 5 dicembre 1912 (quando il patto di alleanza dell'Italia con la Germania e con l'Austria-Ungheria venne sottoscritto per l'ultima volta) e raffigurante i sovrani delle tre potenze con l'evidente supremazia della Germania, riporta sul retro un appunto autografo di Bonzagni che testimonia i severi limiti imposti all'artista dalla censura: «*Il rinnovamento della Triplice*. Questo cartellone fu fatto ritirare dopo un'ora d'esposizione e strappato dal telaio per parte della P. S. [Pubblica Sicurezza] che voleva premunirsi contro qualsiasi tentativo di pubblicazione – anche su giornali – lo lo trovai in condizioni pietose. Con una pazienza infinita riuscii a ricomporlo riparandolo alla meglio. Non bastava quindi sequestrarlo – bisognava distruggerlo A. B».

Tuttavia Bonzagni ebbe il coraggio di replicare con ironia anche al più rigido controllo ideologico. Esempari del suo spirito caustico e irriverente sono alcuni cartelloni del 1912 (in alcuni casi tempestivamente riprodotti in una serie di cartoline dall'editore milanese Pilade Rocco) quali *La Questura mi lascia ampia libertà per tornare all'antico...*, in cui il pittore legato è costretto a dipingere con il pennello in bocca, il grottesco *Piatto del giorno. La stampa ai ferri!* [fig. 2] o, ancora, *La bella Filippa*, 1912 [fig. 3], sbeffeggiante l'amore per il vino del leader socialista Filippo Turati.

Il fatto che Bonzagni non si schierasse con nessuno fu probabilmente tra i motivi del suo allontanamento da alcune collaborazioni stabili, in primo luogo con *L'Avanti della Domenica*. Il suo rapporto con il supplemento illustrato del quotidiano del Partito Socialista Italiano iniziò infatti il 18 febbraio 1912 con un'illustrazione accompagnata da un redazionale dai toni altisonanti: «I lettori fanno così la conoscenza di un artista singolare e vigoroso del quale ci siamo assicurati la collaborazione». Il legame s'interruppe però improvvisamente con il numero del 1° maggio 1912 (alla vigilia del cambio di direzione de *L'Avanti* da Claudio Treves prima a Giovanni Bacci e poi a Benito Mussolini), senza alcuna spiegazione da parte della redazione. Nel complesso, dell'artista di Cento vennero pubblicate dieci tavole, più o meno esplicitamente ispirate alle vicende dell'impresa coloniale africana.

Anche in questo contesto Bonzagni confermò la sua innata capacità di adattarsi con flessibilità allo stile "ufficiale", o comunque dominante, della testata, creando una sequenza di tavole avvicinabili di volta in volta a Gabriele Galantara (in arte Rata Langa), ad Aubrey Beardsley e alla grafica mitteleuropea di *Ver Sacrum*, *Jugend* e

Simplicissimus, vale a dire le principali esperienze simboliste e decadenti sulle quali l'artista si era formato, al pari di altri coetanei.



Fig. 2: *Triplice rinnovata*, 1912, fotografia di Emilio Sommariva da cartellone disperso.

Fig. 3: *Piatto del giorno. La stampa ai ferri!*, 1912, cartolina litografica, Milano, Pilade Rocco, 1912, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

L'amico pittore Anselmo Bucci ricorderà la presenza assidua di Bonzagni nel salone di lettura della Biblioteca Braidense, mentre consultava ridacchiando le riviste straniere (Bucci 1919, p. 63). Un'eco del linguaggio satirico di *Simplicissimus* si ritrova ad esempio nelle due tavole *I cantori della terza Italia* [fig. 4] e *Le trattative per la pace*, pubblicate rispettivamente sui numeri del 3 e del 17 marzo del settimanale socialista.

Il riferimento alle illustrazioni in bianco e nero di Aubrey Beardsley è invece evidente nel tratto sottile, nei dettagli minuziosi e nelle campiture piatte del disegno a inchiostro su carta raffigurante un harem (Gozzi 1998, n. 145, p. 213), utilizzato per la tavola a colori intitolata *Un'altra vittoria turca* (*Avanti della Domenica*, n. 12, 21 aprile 1912; cfr. Gozzi 1998, n. 190, p. 228), nella quale invece spicca quella tipica deformazione espressionista dei volti utilizzata da Bonzagni in diversi contesti. Vengono in mente le parole di Boccioni, che nell'aprile 1908 ammise di essere rimasto profondamente scosso dalla scoperta dell'illustratore inglese e ai primi di maggio cominciò una *réclame* per la ditta di moda Bertoni «sotto l'influenza di Beardsley» (ed. Birolli 1971, p. 304). L'attrazione verso lo stile di quest'ultimo non provocò tuttavia a Bonzagni una crisi di autostima, come quelle confessate da Boccioni in diversi passi dei suoi taccuini; al contrario, Bonzagni procedette senza impaccio, libero dai freni della tradizione e dell'insegnamento, lavorando soprattutto di fantasia e affrontando con versatilità temi, linguaggi e tecniche assai distanti l'uno dall'altro.

Si conferma inoltre quello scambio reciproco tra l'illustrazione, il cartellone e la produzione di oli, tempere e acquerelli che caratterizzò ogni fase dell'attività di Bonzagni. Basterebbe citare alcuni esempi di consonanza: la tavola *Le conquistatrici* [fig. 5], apparsa sul numero del 14 aprile del settimanale socialista, rievoca lo spirito e il linguaggio di numerosi dipinti raffiguranti superbe e affilate mondane, a passeggio con il loro levriero; il cartellone *Impressioni del 1° maggio*, tra i pochi tuttora superstiti, con la scritta perentoria «Una classe operaia che non fa mai festa», è assimilabile al dipinto a olio *Fauna perversa* o *Mondanità*, dove il tema e lo stile appartengono però a un registro più cortese ed ironico; la tavola *Carnevale, 1912. L'ultimo figurino della beneficenza* [fig. 6], pubblicata sul numero del 18 febbraio 1912, è resa espressiva dallo splendore di costumi e tessuti fantasiosi (forse memori delle ideazioni di Leon Bakst) e pone in evidenza il contrasto tra la guerra in Libia e i veglioni mascherati organizzati a Milano «Pro morti feriti in guerra», rievocando ambienti e figure del celebre dipinto *Il Veglione alla Scala*, esposto alla Biennale di Venezia del 1912; infine le due tavole *La lettera del 25* e *I cantori della terza Italia* annunciano gli ambienti e i costumi che connoteranno l'ultima fase pittorica della produzione dell'artista.

Questo breve ma intenso rapporto di collaborazione di Bonzagni con la testata socialista obbliga a fare alcune considerazioni sul non allineamento ideologico dell'artista, spirito irridente e antagonista in ogni contesto. La difficoltà di giudicare la sua posizione politica venne riscontrata da subito, e poi ribadita a più riprese, dall'amico Marco Ramperti, collaboratore del quotidiano *L'Avanti*, che in un lungo articolo pubblicato nel dicembre 1913 e sollecitato, a suo dire, da Benito Mussolini, scrisse:

Voglia o non voglia, egli è dei nostri. Schernitore spietato e sfrontato, egli proietta sullo schermo bianco dei suoi cartelloni vere lezioni d'anarchia: la sua matita, affilata come uno stocco, punge e ferisce. E' un socialista? Non importa sapere. E' un demolitore [...] Bonzagni è troppo artista per non patire, di tanto in tanto, qualche suggestione contraddittoria, ed è troppo giovane per resistervi [...] e però il suo cuore, ch'è inquieto ma non torbido, lascia vedere il fondo: e il fondo è rivoluzionario. Le sue contraddizioni non contano. [...] (Ramperti 1913).

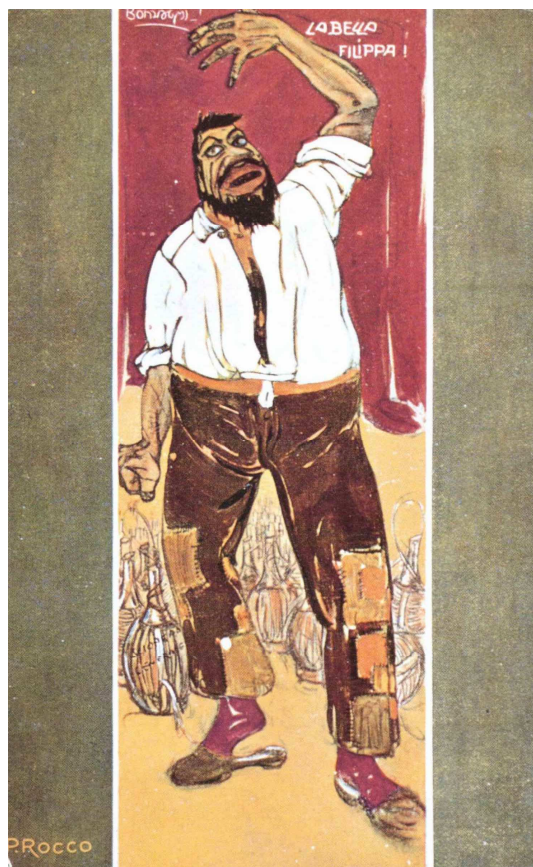


Fig. 4: *La bella Filippa*, 1912, cartolina litografica, cm 14 x 8,9, Milano, Pilade Rocco, 1912, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Fig. 5: *I cantori della terza Italia*, 1912, illustrazione a colori, cm 31 x 23, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

E dopo un accenno al debutto di Bonzagni umorista sulle pagine del *Babau*, giornalino grazie al quale nel 1909 «qualche sua frecciata giunse all'occhio destro di Filippo», Ramperti scrive: «Ma un giorno esce l'*Avanti della Domenica*. E il ragazzo elegante - che nel frattempo, assetato di curiosità più che d'ambizione, s'era messo a frequentar le corse e i salotti - segue il fiuto, obbedisce all'istinto, e torna alla Fronda. Ma sono giorni antisocialisti, giorni di guerra. La Fronda è in pericolo.» (Ramperti 1913).

Fausto Gozzi, che aveva già affrontato l'argomento in passato (Gozzi 1992, pp. 323 - 328), vi è ritornato in seguito:

Da questi *cartelloni* emerge una personalità politica difficilmente incasellabile entro schemi precisi di partito; pur avendo mostrato simpatie per il Partito socialista, Bonzagni non si esime dal mettere in ridicolo anche figure carismatiche del partito come Filippo Turati al quale dedica ben due *cartelloni* dove si precisa la passione per il buon vino [...] Ancora al Partito Socialista ed in particolare al suo organo di stampa *l'Avanti*, l'artista dedica un altro *cartellone* nel quale contesta la posizione del giornale socialista sempre fortemente contrario alla guerra libica (Gozzi 1998, p. 27).

Gozzi si riferisce qui all'opera del 1912 intitolata *Più l'Italia va avanti e più l'Avanti va indietro* [fig. 7], raffigurante - come scrisse Peppino Bonzagni - «un imponente centauro scatenato nell'atto di scagliare la nota freccia simbolo di partito», con evidente riferimento all'opposizione del quotidiano alla guerra coloniale voluta da Giovanni Giolitti (Bonzagni 1958).

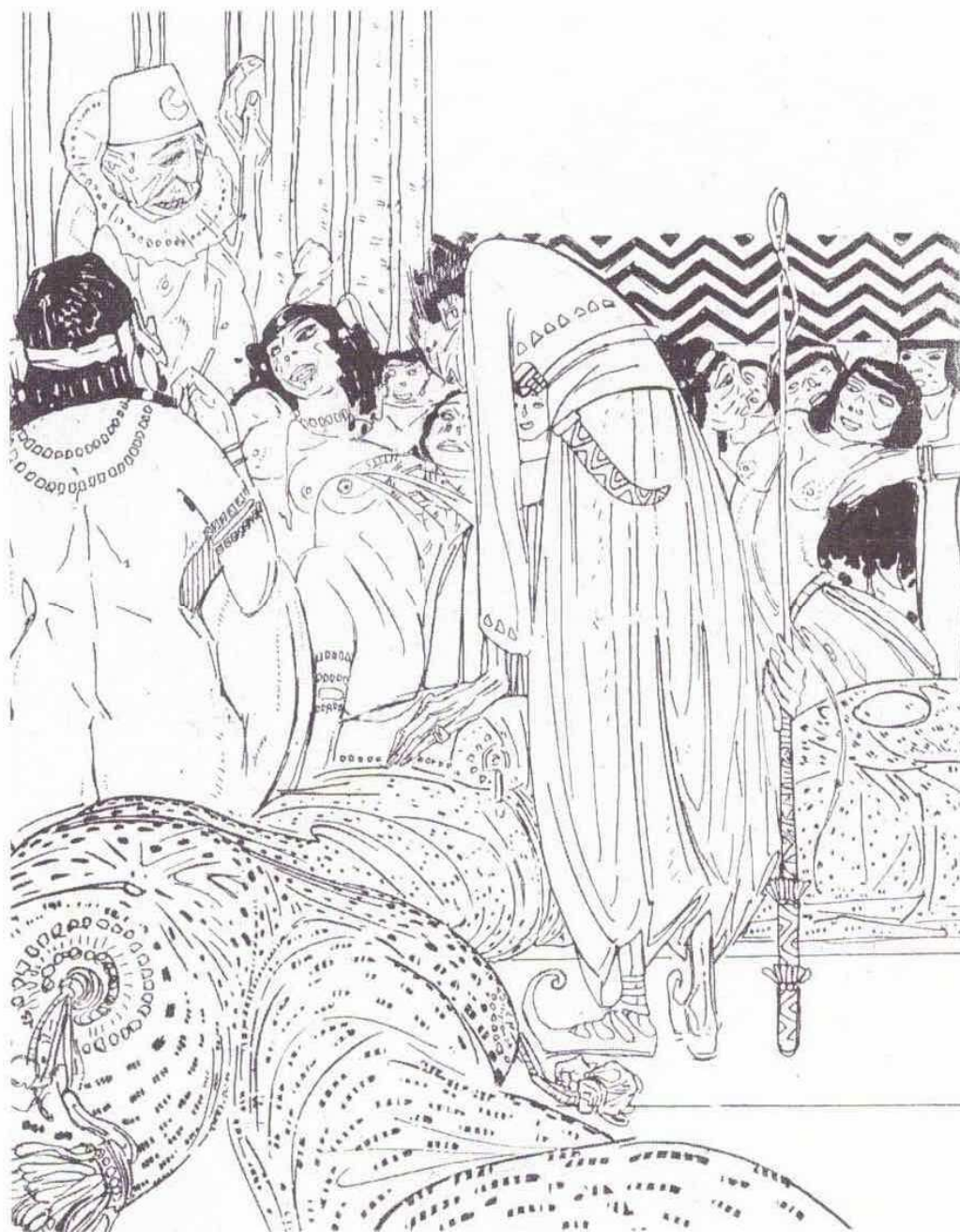


Fig. 6: *L'harem o Un'altra vittoria turca*, 1912, inchiostro su carta, cm 30 x 23,3, collezione privata.



Fig. 7: *Le conquistatrici: Tradite anche noi! E con delle beduine!...*, 1912, illustrazione a colori, cm 30,4 x 23, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Mostra Pittura Scoltura Rifiutata

Sempre nel 1912, un episodio significativo del temperamento di Bonzagni fu la sua gestione della protesta di un gruppo di artisti che erano stati rifiutati dalla giuria di accettazione alla Nazionale di Brera. Non soddisfatto del proclama diffuso il giorno del vernissage, egli volle manifestare apertamente il proprio dissenso organizzando una rassegna di opere rifiutate presso il milanese Caffè Cova (allora situato all'angolo tra via Verdi e via Manzoni). La mostra inaugurò il 15 ottobre e si protrasse per circa un mese. Come racconta Gustavo Macchi, essa «doveva essere inaugurata con un discorso di Innocenzo Cappa, che, indisposto, si scusò. Parlò invece il pittore Bonzagni – che ha esposto due forti espressioni del suo originale ingegno – con molto calore molta erudizione, sebbene con un eccessivo *futurismo* di immagini» (Macchi 1912). La rassegna del Cova presentò infatti un panorama complesso ed eterogeneo, con un buon numero di opere non molto distanti da quelle accettate dalla commissione braidenese.

Il catalogo che accompagnava l'esposizione aveva una copertina di stile secessionista realizzata da Mario Chiattone e un lungo testo nelle prime due pagine, tradizionalmente attribuito ad Aroldo Bonzagni:

Siamo rifiutati! La Commissione Accademica non volle dare ospitalità alle nostre opere, perché troppo avrebbero dimostrato l'inferiorità delle loro! Tutto ciò è stato detto, ripetuto, tuttavia nessuno ha avuto l'ingenuità di gridarlo forte... di scriverlo come facciamo noi perché tutti lo possano sapere. / Siamo scartati! Lo diciamo con un senso di intima compiacenza, poiché se in fondo la vicinanza di cose mediocri poteva intensificare il valore delle nostre, tuttavia la nostra coscienza non sarebbe stata del perfettamente tranquilla... !/ Trionfare sulla mediocrità non è pur generoso! / Epperò ci siamo ritirati modestamente in certi locali, nei quali abbiamo appeso le nostre opere perché tutti possano vederle e fare dei confronti che riusciranno certamente interessanti! / Adoperiamo la violenza, la sincerità delle nostre giovani forze e la folle passione dei nostri cuori ad accarezzare lungamente gli abbaglianti Sogni che ci prepara il fervido fuoco dell'Arte! / [...] I vegliardi non vogliono nelle loro stamberghe foderate di grigio ed equivoco il tumulto smagliante dei nostri colori vivificati attraverso il prisma radioso della nostra Giovinezza! I nostri colori li abbagliano, la violenza delle nostre forme li esaspera. / [...] E cominciamo finalmente! / Noi daremo visione alle nostre forze e ci uniremo sempre più formidabili per coraggio e per ardire! / Dimostreremo al mondo indolente che la Gioventù non è un reato, che Essa è sacra, e va rispettata quanto e più della vecchiaia, poiché più di questa è utile e necessaria. / Faremo da noi e quando avremo disciplinato le nostre forze, daremo l'assalto alle Accademie e alle

Esposizioni .../ [...] (*Mostra Pittura Scoltura Rifiutata...*, 1912 Sale del Cova, Milano, s.p.).

È evidente che il tono urlato, compiaciuto e vittimistico di questo proclama non intende realmente proporre un progetto nuovo, ponendo le basi di un movimento di secessione (come accade negli stessi anni a Roma, a Venezia, a Napoli e a Bologna), bensì solamente criticare l'operato delle istituzioni, con toni ribellistici e nichilistici ormai divenuti familiari dopo tanti proclami e volantini futuristi.

Le lotte delle suffragette e la campagna elettorale del 1913

Risalgono probabilmente al 1913 le dodici opere realizzate a tempera e carboncino su carta appartenenti alla serie nota come *Vogliamo il voto*³. Queste opere potrebbero essere legate al Congresso Internazionale Femminile che si tiene a Roma nell'estate 1913 (Gozzi 1998, p. 32), anche se alcune didascalie e le divise dei poliziotti farebbero pensare al dibattito sul suffragio universale che era esploso in quegli anni in Inghilterra, con le dimostrazioni inscenate dalle suffragette in favore dell'emancipazione femminile e del diritto di voto alle donne. Un cartellone oggi disperso ed esposto una sola volta nella personale di Bonzagni al Palazzo delle Aste di Milano nel 1915 è quello intitolato *Il trionfo di Miss Pankurst*, una chiara "celebrazione" del personaggio di Emmeline Pankhurst [1858 – 1928], grazie alla quale il movimento inglese delle suffragette, già costituitosi in numerose associazioni nella seconda metà dell'Ottocento, diviene nel 1903 una forza politica militante (Unione sociale e politica femminile), che si svilupperà con l'avvento al potere del partito liberale [1906]. D'altra parte, anche a Milano, il veglione giornalistico che si era svolto il 3 marzo 1911 al Teatro alla Scala era dedicato al tema del "Femminismo". A Torino, inoltre, si erano da poco svolte due manifestazioni che avevano suscitato ampia eco sulla stampa nazionale, la II Esposizione Internazionale Femminile di Belle Arti e la mostra di caricatura organizzata dalla rivista *La Donna* nel Palazzo di Belle Arti al Valentino. Infine sarebbe forse da valutare la sintonia della sequenza *Vogliamo il voto* con le tematiche sviluppate a Milano in questi anni dalla pittrice, grafica e caricaturista di origine ferrarese Adriana Bisi Fabbri, autrice di intense caricature irridenti le donne e le loro occupazioni.

Sempre nel 1913, la fantasia di Bonzagni si scatenò anche durante la campagna elettorale svoltasi a Milano in vista delle elezioni del 26 ottobre e del 2 novembre, in cui si verificò una partecipazione senza precedenti, soprattutto da parte delle masse

³ Ricordiamo tra queste, identificandole mediante le didascalie: *Vogliamo il voto. Hanno dei gusti neroniani; Le stelle filanti ... tanto per tornare all'antico; Si occupano di pittura. ...tengono naturalmente delle conferenze, Voglio il voto ... Però molto costanti; Le nostre silfidi (la Burzio) per me è indifferente basta che suoni.*

lavoratrici⁴. Un articolo di Dino Alfieri su *L'Illustrazione Italiana* vi fa esplicito riferimento ed è ricco di riproduzioni dei “manifesti artistici” di Bonzagni, il quale viene definito:

[...] il giovane e valoroso artista che da un paio d'anni ha maggiormente riaffermato la sua buona rinomanza per i disegni e le pitture ch'egli periodicamente espone nelle vetrine [...] Egli ha colto, senza preconetti di partito, gli aspetti più salienti della campagna elettorale in una varia raccolta di cartelloni ammirabili per trovate di spirito e per la suggestiva vivacità dei colori [...] gli è balzata fuori una serie completa di riuscitissimi cartelloni elettorali buttati giù con tale una sicurezza di tocco ed un movimento di colori da costituire altrettante opere pittoriche [...] nella lotta elettorale reclamistica di Milano ha portato una simpatica nota d'arte comprensibile anche dagli analfabeti [...] (Alfieri 1913, p. 434).

Queste osservazioni confermano tra l'altro il prolungarsi dell'attività di cartellonista di Bonzagni, che Alfieri continua a chiamare pittore e a giudicare tale anche in quelle opere. L'illustrazione a mezzatinta *Suffragio universale* [fig. 8]⁵, pubblicata a piena pagina sulla neonata rivista mensile *Il Secolo XX*⁶ (XII, n. 10, ottobre 1913), si riferisce appunto a quell'evento. A giugno la rivista aveva pubblicato l'articolo di Fausto Valsecchi *Guerra e pace nella caricatura*, dedicato ai cartelloni di Bonzagni e corredato da una serie di illustrazioni dell'artista che sono preziose testimonianze di una ventina di quei suoi celebri cartelloni, come sappiamo in gran parte perduti (Valsecchi 1913). La loro prima, seppur parziale, visibilità ufficiale si era avuta in occasione dell'Esposizione d'Arte Umoristica di Bergamo nel maggio-giugno 1913⁷.

Mentre l'influenza da essi esercitata sulla futura attività pittorica di Bonzagni verrà rilevata anni dopo da Federico Balestra:

La sua pratica pittorica parte dal disegno a carbone e dalla tempera che gli servivano per i cartelloni; questi restano del suo temperamento, gl'indici più chiari,

⁴ All'aumentato numero degli aventi diritto al voto (in ragione della riforma elettorale attuata da Giovanni Giolitti nel 1912) si accompagnarono una sensibile ascesa della percentuale dei votanti e infine un significativo ricambio del personale politico parlamentare.

⁵ La tavola è molto vicina sia nel soggetto che nel testo a quella di un cartellone riprodotto nel citato articolo di Dino Alfieri su *L'Illustrazione Italiana* dello stesso anno.

⁶ Dal numero di agosto la rivista pubblica a piena pagina anche altre tavole di satira politica di Bonzagni: *Alleanze balcaniche*, *Diplomazia in Cirenaica*, *Suffragio universale*, *Delusioni elettorali*, *L'elogio del tango*, *Natale in Parlamento* (quest'ultima ormai sul primo numero del 1914).

⁷ Sulla base dei sommari indizi forniti dalle recensioni, è verosimile che fossero effettivamente presenti a Bergamo le seguenti opere: *La dimostrazione delle potenze al Montenegro*, *Il conquistato re*, *Eunuchi*, *Fantasia di Capo D'Anno*, *Lo scandalo al palazzo di giustizia*, *Non dormire sulle ottomane*, *Libertà di stampa*, *Incidenti alla Scala*, *La flotta del sultano*.

i segni più valorosi. [...] Dovevano essere evidenti e fastosi e lo erano, come un bel tappeto. [...] erano sirventesi strafottenti, acri, immediati. Corrispondevano, anche nel segno rapido, alle spaccate della sua anarchia di romagnolo e di critico platonico, a cui, nulla in fondo importava che il mondo non cambiasse e continuasse a camminare così. [...] Bonzagni prese gusto al colore, gli piacque, ricco, sgargiante, quasi puro, non potendo dimenticare il cartellone (Balestra 1923, pp. 12-13).



Fig. 8: *Carnevale*, 1912. L'ultimo figurino della beneficenza, 1912, illustrazione a colori, cm 30 x 23,3, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Il soggiorno in Argentina nel 1914

Durante il soggiorno in Argentina, dove approdò il primo gennaio 1914 e da dove ripartì alla volta di Genova il 30 gennaio 1915, Bonzagni fu per un breve periodo il motore della rivista umoristica settimanale *El Zorro* (in italiano *La volpe*), nata su iniziativa di un gruppo di artisti e intellettuali e stampata a Buenos Aires. Bonzagni vi collabora continuativamente in veste di caricaturista ufficiale per circa tre mesi, dal 7 settembre (quando esce il primo numero) al 2 novembre, lavorando in stretta collaborazione con la direzione e producendo circa centottanta disegni satirici su argomenti di costume e di politica internazionale, perfettamente intrecciati con i temi delle rubriche ricorrenti e con le didascalie in lingua spagnola.

Sul retro del frontespizio di ciascun numero del settimanale viene ripetuta una scritta programmatica: «Popolo argentino: la crisi e la conflagrazione europea non ti lasciano vivere obbligandoti a passare i tuoi giorni in continua angoscia [...] Noi, con la nostra satira, benché sembri un paradosso, stiamo lottando per leggi più serie, cercando d'impedire che ti si inganni e, al tempo stesso, offrendoti un giornale pieno di umorismo. [...]» (Togni 1978, pp. 138-140)⁸.

Un lungo articolo dai toni umoristici, firmato «La direción» e apparso sul primo numero, presenta ai lettori «el caballero Bonzagni»: un buon ragazzo che parla molto, ma senza senso; che ha il difetto di voler essere pittore pur avendo uno spirito e un'intelligenza geniali; che grazie a persone di ingegno si è procurato un nome e una stima indiscutibili; che ha fatto del futurismo; che ha fatto il socialista ne *L'Avanti!* di Milano; che ha studiato nell'Accademia di Milano per potersene *fregare*, con cognizione di causa, di tutte le accademie del mondo; che ora ha avuto l'imperdonabile stupidità di venire in Argentina in un momento di forte crisi del paese. Una presentazione poco formale e beffarda, che sommata al tono compiaciuto del resoconto fallimentare della mostra personale a Buenos Aires lascerebbe supporre che l'autore del testo sia lo stesso Bonzagni. Infatti l'articolo prosegue:

[...] Bonzagni disegna con i *pies*, pittura con la *scopa* e pensa con un cervello da manicomio. Disprezza il disegno, se ne *frega* del colore, dà calci alla tecnica e insulta l'arte con una impertinenza che fa rizzare i capelli in testa, come se fosse sicuro della sua superiorità. I suoi *gauchos* cavalcano su cavalli che sembrano conigli [...]. Il Museo Nazionale di Belle Arti (...) non ha avuto il coraggio di comperare nessuna opera del Bonzagni (...) Noi, per questi motivi, siamo arrivati a supporre che il Bonzagni sarebbe un buon artista e, per un volpesco spirito di

⁸ Una descrizione accurata di *El Zorro* e un'analisi complessiva dell'intervento di Bonzagni si devono a questo contributo di Roberto Togni, il quale poté consultare la collezione del giornale argentino custodita dalle sorelle del pittore.

contraddizione verso gli sciocchi, abbiamo creduto perfettamente saggio incorporarlo nella nostra redazione come disegnatore ufficiale. (...) il pubblico lo saprà comprendere tutte le settimane attraverso le pagine di questo giornale. [Le sue caricature] saranno ironiche o violente, secondo quanto richiedono le circostanze, però sempre artistiche. I tratti della caricatura di Bonzagni sono sicuri, decisi. Possiamo affermare per nostra soddisfazione che oggi non s'incontra in Buenos Aires nessun caricaturista che possa confrontarsi con lui nemmeno lontanamente. Per finire queste note sul nostro caricaturista, diremo che non solo disegna le caricature, ma le inventa anche, le pensa lui stesso, divenendo così un incomparabile collaboratore intellettuale di *El Zorro* ('El caballero Bonzagni y su .. pintura? ni arte.. ni parte presto, por desgracia', 1914).

Nell'illustrazione per la copertina del 12 ottobre [fig. 9], ad esempio, gli echi del conflitto europeo vennero tradotti da Bonzagni nell'immagine icastica di un soldato tedesco ubriaco e, di spalle, una donna francese che lo osserva, riproponendo il marcato contrasto tra rosso, nero e bianco da lui utilizzato fin dal 1909 ne *Gli sfratti in Via Palestina*. Tuttavia si nota una profonda differenza: a Milano l'artista si calò nel vivo delle vicende politiche e di cronaca, il suo stile fu diretto e sanguigno, poco mediato sia nelle battute che nel disegno; in Argentina, al contrario, Bonzagni non entrò nel merito della vita politica e sociale del paese che lo ospitava e spesso affrontò temi europei, ricorrendo inevitabilmente alla mediazione dei modelli mitteleuropei sopra citati, *Jugend* e *Simplicissimus* in primis.

L'attività di illustratore, anche legata alla guerra

Dopo il rientro in Italia da Buenos Aires, avvenuto a metà febbraio 1915, Bonzagni diede sempre più spazio all'amara satira bellica rispetto a quella sociale e politica degli anni precedenti, senza tuttavia abbandonare i temi a lui cari, in primo luogo quello della libertà di stampa. Già affrontato più volte in passato, questo venne ripreso nell'illustrazione al tratto *Dopo la legge Salandra...*[fig. 10], riferita alle ristrettezze imposte dalla legge Salandra sulla censura a causa della guerra in corso ed eseguita per la prima pagina di un nuovo settimanale edito a Milano (*Due soldi di giornale di nuovo conio*, I, n. 5, 10 marzo 1915)⁹. Un'altra tavola dell'artista, che il settimanale pubblicherà poco dopo sul numero dell'8 aprile, alludeva invece all'anniversario di Bismarck in Germania con l'inquietante apparizione notturna del

⁹ Circa quattro anni dopo, ormai dopo la scomparsa dell'artista, la medesima illustrazione ricomparirà su *L'Avanti* con il titolo *La libertà di stampa* e il lungo commento «Questo disegno inedito del compianto Aroldo Bonzagni risale al 1915: quando la censura era ancora una minaccia. Oggi, a guerra finita, a Vittoria ottenuta, il Ministro Nitti ha il merito di renderlo d'attualità». Cfr. *L'Avanti*, 15 ottobre 1919, p. 3.

cancelliere tedesco, nato appunto il primo aprile 1815 (*Due soldi giornale di nuovo conio*, I, n. 8, 8 aprile 1915, p. 1)¹⁰.

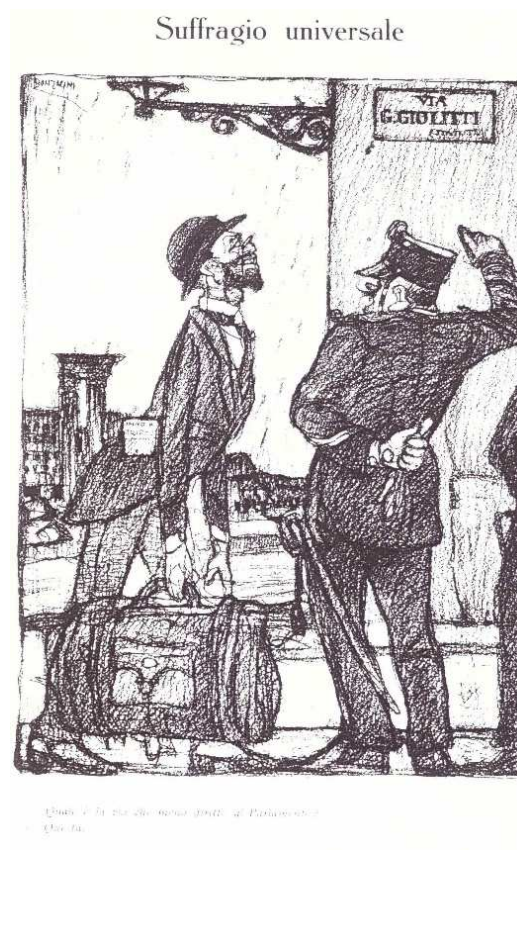
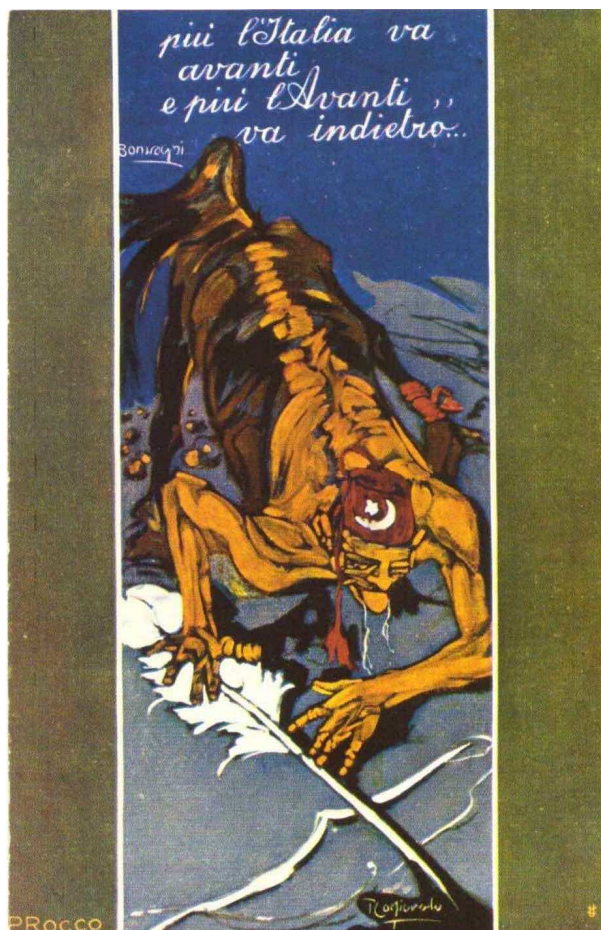


Fig. 9: *Più l'Italia va avanti e più l'Avanti va indietro*, 1912, cartolina litografica, cm 14 x 8,9, Milano, Pilade Rocco, 1912, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Fig. 10: *Suffragio universale*, 1913, illustrazione a mezzatinta, cm 18 x 13, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

¹⁰ Il centenario di Bismarck in Germania venne ricordato da Bonzagni anche nella tavola *Una grande ombra*, realizzata per il numero di maggio de *Il Secolo XX* (*Il Secolo XX*, XIV, n. 5, maggio 1915, p. 402) e classificata come «caricatura» nell'indice della rivista.

el ZORRO

Semanario humorístico

Año I

Lunes 12 de Octubre de 1914

Núm. 6

Se regala por diez centavos



Mariana - Y decía que me iba a rendir enseguida....

Fig. 11: Mariana y decía que me iba a rendir enseguida", *El Zorro*, Buenos Aires, n. 6, 12 ottobre 1914, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Con l'entrata in guerra dell'Italia il 24 maggio 1915, Bonzagni venne riformato, mentre gli amici Boccioni, Russolo, Sant'Elia, Bucci, Erba, Funi, Marinetti, Piatti e Sironi durante l'estate si arruolarono nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti e Automobilisti per compiere l'addestramento prima di partire per il fronte. Tuttavia Bonzagni non si sottrasse alla imponente e spontanea campagna antitedesca che coinvolse e divise l'Italia sul tema dell'interventismo, affidandola a caricature e a disegni satirici, che continuò a produrre alacramente anche nei mesi successivi. In particolare si trovò coinvolto in due imprese editoriali significative: l'album di *Idee e motti* di Giannino Antona-Traversi *Gli Unni ... e gli altri!* e il libretto *I Comandamenti di Dio*. L'impegno da lui profuso nei due progetti e la forza straordinaria degli esiti raggiunti gli valsero l'invito ad esporre quelle tavole nella collettiva Italian Artists & the war, allestita nell'estate 1916 a Londra presso Leicester Galleries.

Ne *Gli Unni ... e gli altri!* si susseguono «pagine di amara irrisione per glorificare l'eroismo di un popolo che al suo onore diede in sacrificio consciamente tutto sé stesso [...]» (Antona-Traversi 1915). L'album è composto di trentaquattro tavole realizzate dai maggiori pittori - illustratori italiani del momento, fra i quali Dudovich, Dudreville, Mazza, Sacchetti e Tofano (Sto). Bonzagni realizzò la tavola per la copertina, il disegno al tratto in quarta di copertina e sei tavole a piena pagina (corrispondenti ai numeri 11, 15, 16, 17, 21, 34). Nell'immagine della copertina [fig. 11] la brutalità tedesca è rappresentata da una scimmia antropomorfa, con in testa il tipico elmetto con la punta acuminata e nell'atto di schiacciare una fanciulla con un masso. In seguito al successo editoriale del volume, ne uscì una seconda edizione, con una copertina diversa, sempre di Bonzagni.

Il libretto *I Comandamenti di Dio. Interpretazione biblica di A. Bonzagni - Prefazione di Giannino Antona-Traversi*, edito a settembre, era dedicato «Alla gloria del Belgio/ e alla gogna de' suoi carnefici» e ispirato alle efferatezze compiute dall'esercito tedesco durante l'occupazione del Belgio nell'agosto 1914. Il volume era interamente illustrato dalle tavole di Aroldo Bonzagni (la copertina, dodici tavole a colori a piena pagina e quattro piccole illustrazioni a mezzatinta intercalate al testo), giocate su vari registri ma accomunate dallo sdegno verso la violazione della neutralità del Belgio e verso le atrocità e le infamie commesse dai tedeschi sul suolo belga. Nel serrato confronto tra l'antica legge divina e le moderne leggi degli uomini calpestare e vilipeso, le tavole raffigurano scene di morte, crudeltà e distruzione oppure esaltano il carattere ottuso e paradossale del militarismo tedesco, mediante un segno incisivo e netti contrasti cromatici, come accade in *V - Non ammazzare* [fig. 12].

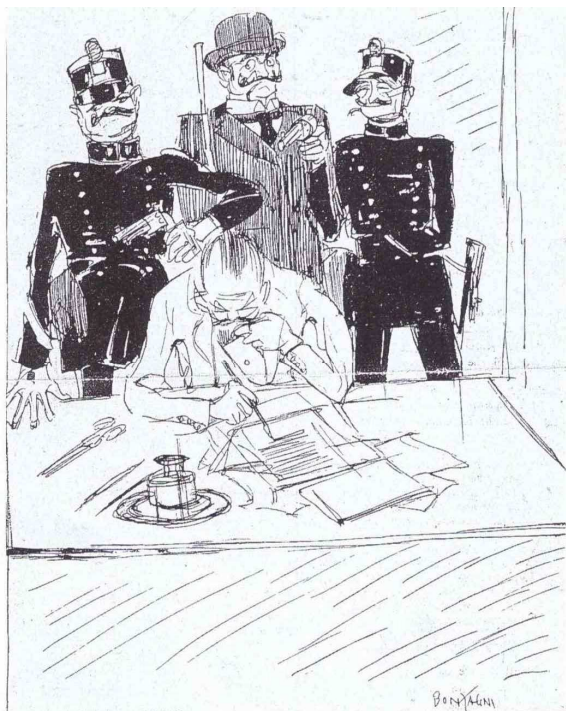


Fig. 12: *Dopo la legge Salandra...*, 1915, illustrazione al tratto, cm 19 x 15, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Fig. 13: *Gli Unni ... e gli altri! "Idee e motti"* di Giannino Antona-Traversi, copertina, Milano, Ravà & C., 1915, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Va inoltre ricordata l'attività artistica di Bonzagni collegata in vario modo alla guerra allora in corso: dai manifesti e dalle cartoline pubblicizzanti i Prestiti Nazionali emessi dal Governo, alle copertine dei fascicoli contenenti i bollettini di guerra, fino a quelle, assai numerose, dei giornali di trincea.

Il sempre più deciso orientamento dell'artista di Cento verso temi popolari, con la rappresentazione di emarginati e di reietti della società, venne annunciato in alcune di quelle opere, attente a cogliere specialmente gli aspetti miserevoli e antiretorici della guerra. Entro il febbraio 1916 egli realizzò due tavole dell'album *Per i nostri figli. Per le nostre case. Per la Vittoria*, edito in quel mese dal Credito Italiano di Milano in occasione del Terzo Prestito Nazionale. Una di esse [fig. 13] venne descritta da Umberto Boccioni per esemplificare il tipo di illustrazioni contenute nell'opuscolo del Credito Italiano nella sua rubrica su *Gli Avvenimenti*: «[...] un contadino, curvo sull'aratro, [che] lavora dei campi floridissimi. In fondo, una ricca città laboriosa protetta dalle cime altissime e nevose delle Alpi». A proposito dei piccoli opuscoli che le Banche lanciavano al pubblico per la propaganda al Prestito Nazionale 5%, Boccioni scrisse:

Per la prima volta, la Banca si rivolge all'artista, all'illustratore per impressionare maggiormente il pubblico e *spiegargli* la necessità di sottoscrivere al Prestito Nazionale. Sono vignette *esplicative*, intendiamoci, come quelle che si usano nei libri per i ragazzi. [...] Ma è già un passo, in Italia, dove l'illustrazione vive rachitica per mancanza di richiesta e di consumo. [...] Ogni vignetta illustra un concetto patriottico per fare la *rèclame* al Prestito. Ne cito due [...] (ed. Birolli 1971, p. 399).

Boccioni nel testo non nomina Bonzagni, tuttavia la sua descrizione della seconda vignetta non lascia adito a dubbi: si tratta della tavola accompagnata dalla didascalia «La guerra deve dare invincibili frontiere naturali alla Patria! Sottoscrivete!».

Lo studio critico di Rubetti dedicato alla pubblicità nei prestiti italiani di guerra, che illustrava e documentava tutto il lavoro di propaganda pubblicato in occasione del Quinto Prestito Nazionale di Guerra, riprodusse anche le immagini di altre opere ideate da Bonzagni, fra le quali il disegno per un cartellone raffigurante «una sozza figura di austriaco un po' caricaturale» e la cui didascalia recita: «Uno che non ha sottoscritto/ e voi?» e una cartolina per la Propaganda del Consorzio Bancario raffigurante una madre disperata e il proprio figlio fra tre soldati nemici, con il motto «Fratelli salvatemi! Sottoscrivete!» (Rubetti 1919, pp. 35, 68 – 69, 94; cfr. pure Rubetti 1918, pp. 39, 42), in cui il contrasto emotivo tra i due gruppi viene espresso da un segno aspro e spezzato e dalla pesante deformazione dei lineamenti dei volti, che assumono accenti espressionistici e quasi grotteschi. In questo genere di opere si ripetono dunque continuamente, in modi retorici e convenzionali (il richiamo al tricolore risalta sempre con evidenza), pochi motivi tragici e sentimentali, destinati a stimolare l'emotività delle famiglie italiane.



Fig. 14: *I Comandamenti di Dio. Interpretazione biblica di A. Bonzagni - Prefazione di Giannino Antona-Traversi, V-Non ammazzare, Milano, Ravà & C., 1915, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".*

Ancora nella seconda metà del 1918, assorbito da un'attività grafica intensa e diversificata¹¹, Bonzagni lavorò per alcuni giornali di trincea, in particolare *Signorsì*, giornale dell'Armata degli Altipiani pubblicato a Milano dalla Società Editoriale Milanese tra il 27 giugno e il 20 novembre, e *La Trincea*, giornale destinato ai soldati del Grappa della Quarta Armata al fronte, stampato a Milano tra il gennaio 1918 e il 16 gennaio 1919. Per la rivista *Quadrifoglio*, un numero unico offerto in occasione di Natale ai soldati dell'Armata di Trento da una serie di personaggi celebri e stampato

¹¹ Realizzò copertine e illustrazioni per *Noi & il Mondo*, *La lettura*, *Il Secolo XX* e altre testate.

a fine dicembre, egli eseguì invece uno dei suoi ultimi disegni, *Palcoscenico tedesco ... Miss Germany* [fig. 16], un'allegoria tragica della Germania affamata e ridotta a brandelli.

In queste opere la mordace satira degli avvenimenti politici e militari viene tradotta da Bonzagni in immagini deformate e caricaturali, delineate da un segno asciutto e angoloso, poste in risalto da contrasti cromatici violenti e corredate da dettagli aggressivi, in linea con lo stile di altri disegnatori dell'epoca. Si colloca su un registro più moderato e intimista, quasi introspettivo, la copertina per *La Trincea* del 6 ottobre 1918 intitolata *La fine* [fig. 15], che è l'ultima realizzata da Bonzagni per questo giornale. Raffigurando il Kaiser Guglielmo II come un povero mendicante, col suo fagotto su cui si leggono le scritte «Mitteleuropa» e «Kultur», essa potrebbe suggerire un richiamo alle figure di ciechi e di mendicanti ricorrenti negli ultimi dipinti di Bonzagni.

La produzione pittorica coeva dell'artista di Cento è infatti concentrata sulla rappresentazione oggettiva dei risvolti drammatici dell'emarginazione sociale ed è leggibile come un'ultima forma di esternazione politica. Con tratti di autentica partecipazione, Bonzagni esplorò nella sua pittura le periferie della nascente società industriale, testimoniando l'esistenza di vite umili e dignitose nelle quali inevitabilmente si rifletteva la propria: emblematico il monumentale dipinto *Rifiuti della società* del 1917-1918 (Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, collezione Volker W. Feierabend), in cui l'artista immortalò il mendicante Andrea Bonalumi, che assieme al violinista di origine centese Everardo Molinari fu tra i modelli a lui più cari in quei suoi ultimi anni di vita.

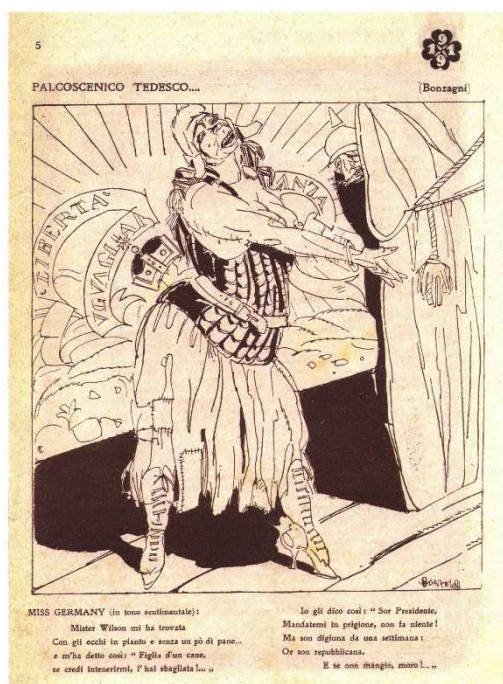


Fig. 15: *Con questa guerra l'Italia dovrà ritornare in possesso delle sue invincibili frontiere naturali, in Per i nostri figli. Per le nostre case. Per la Vittoria*, Milano, Credito Italiano, 1916, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Fig. 16: *Palcoscenico tedesco... Miss Germany*, in "Quadrifoglio", numero unico di Natale Capodanno, dicembre 1918, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

Fig. 17: *La fine*, in "La Trincea", n. 28, 6 ottobre 1918, Cento, Galleria d'Arte Moderna "A. Bonzagni".

L'autrice

Sara Fontana è storica e critica dell'arte contemporanea, curatrice e pubblicista indipendente. Si è specializzata in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università Cattolica di Milano, dove ha poi conseguito un dottorato di ricerca. Dal 2009 è professore a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali (Cremona) dell'Università degli Studi di Pavia. I suoi contributi hanno riguardato in particolare la pittura e la scultura italiane del XX secolo, con studi monografici e ampie ricognizioni territoriali in area lombarda. Ha svolto lavori di catalogazione e di archiviazione (Archivio Fausto Melotti, Archivio Umberto Milani, Archivio Francesco Messina). Come curatrice indipendente, collabora da anni con enti pubblici e gallerie private.

e-mail: sarafontana56@yahoo.it

Riferimenti bibliografici

Alfieri, D 1913, 'La lotta dei manifesti elettorali', *Illustrazione Italiana*, XL, n.44, 2 novembre 1913, pp. 432-434.

Antona-Traversi, G 1915, *Gli Unni... e gli altri*, Ravà & C. Editori, Milano, s.p.

Balestra, F 1923, *Lineamento di vita e d'opera*, in *Le opere di Aroldo Bonzagni ordinate nella Camera de le Asse in Milano*, catalogo della mostra, Alfieri & Lacroix, Roma, Milano, via Morone 6, 34 pp., 5 tavv.

Birilli, Z (ed.) 1971, *Umberto Boccioni. Gli scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano, pp. 342, 415, 427n, 429n, 452n.

Bonzagni, P 1958, *Ricordo di Aroldo Bonzagni*, dattiloscritto composto da 17 fogli numerati, 30 dicembre 1958, Cento, raccolta privata.

Bucci, A 1919, 'Aroldo Bonzagni', *Il Secolo Illustrato*, anno VII, no. 2, 15 gennaio 1919, pp. 63-64.

'El caballero Bonzagni y su .. pintura? ni arte.. ni parte presto, por desgracia', *El Zorro*, n. 1, 7 settembre 1914, pp. 6, 11.

Gozzi, F 1992, 'Avanti! Aroldo Bonzagni pittore', in *1892-1992. Il movimento socialista ferrarese dalle origini alla nascita della repubblica democratica. Contributi per una storia*, Cooperativa Culturale, Centoggi, Cento.

Gozzi, F 1998, *Aroldo Bonzagni pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, catalogo della mostra, Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni e Sale restaurate Antica Rocca, con testi di P. Pallottino, L. Scardino, V. Sgarbi, Charta, Milano.

Gozzi, F 2010, *Aroldo Bonzagni. Dal Futurismo ai moti del ventre*, catalogo della mostra, Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Silvana Editoriale, Milano.

Gozzi, F 2015, 'La satira armata', in Gozzi, F, Pallottino, P & Virelli, G (ed.), *Le guerre di Aroldo Bonzagni*, catalogo della mostra, Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Minerva edizioni, Argelato (Bologna).

Lancellotti, A 1917, 'La guerra vista dagli artisti italiani', *Emporium*, vol. XLVI, no. 275, novembre 1917, pp. 268 - 277.

Macchi, G 1912, 'L'Esposizione dei Rifiutati', *La Lombardia*, 16 ottobre 1912.

Mostra pittura scoltura rifiutata alla Xª esposizione nazionale dell'Accademia di Brera 1912, catalogo della mostra, Palazzo delle Aste, s. e., Milano 1912.

Pallottino, P 2015, *Dall'oltremare al Piave. Le due guerre di Aroldo Bonzagni*, in Gozzi, F, Pallottino, P

& Virelli, G (ed.), *Le guerre di Aroldo Bonzagni*, catalogo della mostra, Cento, Galleria d'Arte Moderna Aroldo Bonzagni, Minerva edizioni, Argelato (Bologna).

Ramperti, M 1913, 'Bonzagni', *L'Avanti*, 1 dicembre 1913, p. 3.

Rubetti, G 1918, *Un'arma per la vittoria. La pubblicità nei prestiti italiani di guerra*. Studio critico documentato, vol. I, Bertieri e Vanzetti - *Il Risorgimento Grafico*, Milano, pp. 39, 42, 76.

Rubetti, G 1919, *Un'arma per la vittoria. La pubblicità nei prestiti italiani di guerra*. Studio critico documentato, vol. II 1919, Bertieri e Vanzetti - *Il Risorgimento Grafico*, Milano, pp. 27, 35, 78, 86, 94, 119.

Togni, R 1978, 'Aroldo Bonzagni disegnatore di attualità: la collaborazione a "El Zorro" 1914', *Critica d'arte*, XLIII, nuova serie, nn. 160-162, luglio/dicembre 1978, pp. 137 - 152.

Valsecchi, F 1913, 'Guerra e pace nella caricatura. Composizioni di Aroldo Bonzagni', *Il Secolo XX*, XII, 6, giugno 1913, pp. 509 - 512.



Marta Sironi

ILLUSTRAZIONE MONUMENTALE Il “canone letterario” di Mario Sironi su *La Rivista* 1924-1943



Abstract

Nell'agosto 1923 il sistema editoriale del Partito Fascista incentrato sul quotidiano *Il Popolo d'Italia* lancia un nuovo mensile illustrato, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, subito nota come *La Rivista* con il proposito d'inserirsi e imporsi tra i mensili illustrati – avendo quale concorrente maggiore *La Lettura* del Corriere della sera.

Il presente contributo intende analizzare le illustrazioni di Mario Sironi per gli interventi letterari mostrando il progressivo definirsi di un canone visivo in linea con la contemporanea sperimentazione del pittore: un'illustrazione monumentale intesa come riscrittura della realtà in linea con la rivoluzione fascista e direttamente ispirata alla tradizione artistica nazionale che lo stesso Sironi presentava in alcuni articoli pubblicati sullo stesso mensile tra il 1934 e il 1936.

Una selezione di pagine illustrate dal 1924 al 1943, sostiene una rilettura critica del contributo di Sironi all'illustrazione editoriale, finora valutato soprattutto sul versante della satira politica.

In August 1923, the editorial system of Fascist Party focused on the newspaper *Il Popolo d'Italia* founded a new illustrated monthly magazine, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, immediately known as *La Rivista*, with the purpose to impose a new style and political model among the national monthlies, having as main competitor *La Lettura* edited by *Corriere della sera*.

This paper analyses Mario Sironi's literary illustrations and the definition of a new monumental 'canone' connect with his painting experimentation. A monumental illustration inspired by the Fascist revolution as by the national artistic tradition, that Sironi presented in articles published on the same monthly between 1934 and 1936. A selection of illustrated pages from 1924 to 1943 will demonstrate the Sironi's contribution to the editorial illustration, till now focused mainly on the side of political satire.



«Non esiste cielo mare campagna orizzonti pareti
sfondi qualsiasi nella pittura murale
solo lo spazio le figure i personaggi del dramma
murale si muovono nello spazio come
nell'ambiente di un poema o di un romanzo»
(ed. Caramasca 1980, p. 320)

Nell'agosto 1923 il sistema editoriale del Partito Fascista incentrato sul quotidiano *Il Popolo d'Italia*, che aveva avuto un suo primo mensile illustrato, *L'Ardita* [1919-1921] e un inserto satirico *Domando la parola, il lunedì del Popolo d'Italia* [1921-22], è pronto a lanciare un nuovo mensile illustrato, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia* - subito nota come *La Rivista* - che si proponeva d'inserirsi e imporsi tra i concorrenti, prima tra tutti *La Lettura*¹ de' *Il Corriere della sera* – offrendosi come un modello d'indirizzo che il fascismo intendeva attuare, secondo quanto dichiarato nell'editoriale d'apertura dal direttore Manlio Morgagni:

Diamo alla luce una nuova rivista. Non per la solita speculazione editoriale sull'ora che passa; ma perché il Fascismo, fattore primo ormai della vita nazionale, intende conservare pieno ed intero il possesso di quell'anima nazionale che, ridestata da lui, attende di essere veramente quella che già in potenza appare: anima, cioè, capace di generare il prodigio della nuova civiltà mediterranea. [...] è necessario dunque lavorare alla sintesi della vita della Nazione in tutti i campi, della politica, dell'economia, dell'industria, della scienza e dell'arte. (Morgagni 1923, s.p.)

La data di lancio della *Rivista* non è casuale, visto che nel luglio 1923 si compiva un primo passo legislativo atto alla progressiva riduzione della libertà di stampa, al quale seguirà quello del luglio dell'anno successivo «[...] emanati l'uno dopo il processo Balbo per l'assassinio di Don Minzoni e l'altro dopo l'assassinio di Matteotti» (Borsa 1945).

Focalizzandosi sulle illustrazioni per gli interventi letterari si mostrerà il progressivo definirsi di un canone visivo - evidentemente contrassegnato politicamente e appannaggio quasi esclusivo² di Mario Sironi - in linea con la sua contemporanea sperimentazione pittorica, un'illustrazione monumentale che si configura come una

¹ Nella stessa estate 1923 con un medesimo intento, Senatore Borletti aveva preso il controllo con Arnoldo Mondadori de' *Il Secolo*, poi *Il Secolo Illustrato* e *Il Secolo XX*, venduto nel 1927 ad Angelo Rizzoli.

² Fanno eccezione alcuni singoli interventi grafici di Lorenzo Viani per i propri scritti, di Bruno Santi, Mario Vellani Marchi, Fortunato Depero, Nino Strada, Decio Buffoni, Luigi Bompard, Negrin e Franco Rognoni.

riscrittura della realtà secondo gli ideali artistici e rivoluzionari dello stesso artista.

All'inizio degli anni Venti Milano è la più vivace e spregiudicata fucina dell'editoria del dopoguerra, con un panorama vario che conta la nascita di quelli che diventeranno i colossi editoriali italiani - Mondadori, Rizzoli e Bompiani -, ma altresì piena soprattutto di una sotterranea quanto fortunata editoria popolare nella quale Mussolini crede di dover far pulizia. Nel diario privato l'editore Gaetano Facchi, allora a capo di una delle aziende editoriali in questione, la Facchi, il 22 febbraio 1923 appunta:

[...] Mussolini vuole far vedere che riesce non solo a *épater le bourgeois*, ma anche a far restare a bocca aperta i letterati e gli studiosi. Infatti, all'insaputa della procura del Re, che protesta, e per mezzo di quel suo Del Bono, manda intorno per tutte le librerie d'Italia delle squadre di benefatti napoletani a far nascondere dalle vetrine e qualche volta a sequestrare i 'libri pornografici' (questo Benito nelle vetrine non vorrebbe vedere che il suo ritratto). Ma poiché questi gruppetti polizieschi gesticolanti le lor cadenze napoletane, nulla sanno di grafia e di pornografia, null'altro produce il loro lavoro che perditempo e confusione e largo malcontento in chi vende e compera libri. (Modena 1999, p. 21)

Interventi che costringeranno lo stesso Facchi, nell'estate dello stesso anno, a nascondere l'intera produzione editoriale nella casa di campagna³ per non vedersi distruggere lo stabilimento, come accadde invece al collega Giuseppe Monanni⁴.

Tale sottobosco editoriale che da una parte si vorrebbe arginare se non addirittura abbattere, sarà il bacino dal quale, al suo sorgere, *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* (da ora *La Rivista*) attingerà il proprio repertorio letterario come attesta la prima uscita: un testo di Enrico Cavacchioli (1923) illustrato da Renzo Ventura, entrambi attori principe della casa editrice Vitagliano, il primo come autore ma soprattutto in veste direttore della testata *Raccontanovelle*, Ventura come autore delle copertine di quasi tutto il catalogo dello stesso editore, note per la loro vena galante⁵.

³ Lo stesso catalogo dei libri Facchi verrà a breve riproposto sotto il marchio Excelsior non direttamente identificabile con il cognome dell'editore.

⁴ Sulla figura di Giuseppe Monanni e le sue imprese editoriali si rimanda alla tesi di Valentina Beretta (2006-2007).

⁵ Tanto che proprio Renzo Ventura ispirerà la figura del 'pittore pornografo' di *Tre mondi* di Salvator Gotta (ed. Pallottino 1999). Le tematiche prevalenti delle sue copertine, denunciavano di fatto una maniacalità che lo porterà nel 1924, all'apice della carriera, al ricovero al manicomio di Mombello dal quale non sarebbe più uscito.

Dalla seconda uscita, pur pescando nella stessa variegata realtà milanese, la scelta cade su uno scritto di Alessandro De Stefani (1923)⁶ illustrato da Umberto Cosimo Veneziani: autore e illustratore che definiranno la produzione della Alpes, neonata casa editrice che, sotto la direzione di Franco Ciarlantini e il programma culturale stabilito da Arnaldo Mussolini, si proponeva con ampie idealità di porre le basi di una nuova cultura fascista.

Parrebbe non essere un caso che l'inizio della definizione di un nuovo carattere per le illustrazioni letterarie della rivista, a partire dal 1924, coincida con l'inizio della rubrica dedicata a 'I libri più belli', poi condotta con continuità col titolo 'I libri del mese' sentita come il contributo della *Rivista* alla diffusione del libro italiano

[...] Lasciamo ad altri la critica pura. Qui non si vuole sottilizzare, distinguere in classi, in categorie, in sotto categorie non dividere, dunque; ma – sia lecito il bisticcio – moltiplicare. Vorremmo moltiplicare l'amore dei lettori italiani per il libro italiano. Il nostro pubblico asservito fino a ieri, in letteratura, allo 'snobismo' straniero, deve poter conoscere, almeno sommariamente, il fecondo lavoro dei nostri scrittori, la fervida e italianissima attività delle nostre case editrici. ('I libri più belli' 1924, p. 33)

In questa prospettiva va vista la scelta di avvalersi di un'unica matita, capace di una "riscrittura" coerente e uniforme del "libro italiano" da contrapporsi alla coeva multiforme proposta dei vari mensili e settimanali tra cui primeggiavano gli inserti del dal *Corriere della Sera*, *La Lettura* e *Il Romanzo mensile*, così come alle uscite periodiche letterarie: dal *Raccontanovelle* delle Vitagliano che al suo presentarsi nell'ottobre 1919 sottolineava il carattere internazionale e d'intrattenimento delle proprie scelte - «è l'espressione più vibrante della letteratura mondiale! È un'ora di gioia, di passatempo, di divertimento! È il compagno consolatore della vostra noia ferroviaria! È la pubblicazione più ricca e più economica al tempo stesso! È la raccolta più varia e più urlante di tutti i capolavori!» (Brocchi 1919) - ai fascicoli periodici lanciati da Sonzogno dal luglio 1924, *La romantica economica* che si faceva notare in edicola per le copertine di Luigi Bompard e Domenico Natoli.

Un ambito apparentemente secondario rispetto ai fronti più accesi della politica, l'unico che abbia permesso a Sironi una continuità ininterrotta dal 1924 fino alla cessazione della rivista nel '43, ben oltre le diatribe che coinvolsero la sua pittura o la

⁶ Dello stesso autore la Alpes pubblicherà nel 1926 *Il calzolaio di Messina. Tragedia in tre atti e un prologo* (De Stefani 1926), libro illustrato da una tavola a colori con un bozzetto di Veneziani per le scenografie dello spettacolo.

forzata interruzione che dovrà subire la sua collaborazione come vignettista politico. Un ambito quindi della sua produzione che nonostante sia stato a lungo considerato secondario⁷, denota invero un'autentica sperimentazione parallela vuoi alla sua pittura - con i temi ricorrenti delle periferie, del bevitore, e infine delle figure monumentali - vuoi alle ricerche teoriche sull'importanza dell'aspetto decorativo nell'arte, che il pittore affronta in alcuni articoli della *Rivista*, questione che trova dalla fine degli anni Trenta fino ai primi anni Quaranta una parallela applicazione sui muri e sulla carta stampata.

Le periferie

Prima di approdare, in verità molto velocemente, a una coerenza interna alle proprie illustrazioni "letterarie", Sironi parte da un'iniziale incertezza stilistica dei due primi interventi per il 'Crepuscolo lungo il lago' di Margherita Sarfatti (1923) e le 'Pagine perdute' di Massimo Beltramelli (1924). Bisognerà aspettare la seconda uscita del 1924, 'Il ladro' di Giacomo di Belsito (1924), perché Sironi approdi a una cifra che d'ora in avanti esplorerà secondo un proprio personale sentire fortemente drammatico, nelle prime annate non di rado tinto da toni satirici.

Il primo aspetto caratteristico delle illustrazioni letterarie di Sironi è lo stretto legame con temi d'interesse del pittore, primo fra tutti le periferie industriali che l'artista conosce e dipinge dal suo definitivo trasferimento a Milano nel 1919, con una prospettiva che risente dei movimenti d'avanguardia ai quali aveva guardato ai suoi esordi, Futurismo e Metafisica, di cui sono particolarmente sintomatiche le illustrazioni del 1925 per i due racconti di Ada Negri (1925) e Massimo Bontempelli (1925) [figg. 1-2].

⁷ Molte illustrazioni riprodotte nella raccolta di scritti di Sironi a cura di Ettore Camesasca (1980) sono dipinti e incisioni corrispondenti alle illustrazioni della *Rivista*, allora non ancora sistematizzate e quindi prive di ogni riferimento e riprodotte al pari delle altre opere dell'artista. Una prima fondamentale sistematizzazione di tale materiale si deve a Fabio Benzi e Andrea Sironi, *Sironi Illustratore* (1988).



Fig. 1: Illustrazione di Sironi per Ada Negri, 'Case vecchie e case nuove', *La Rivista*, aprile 1925.

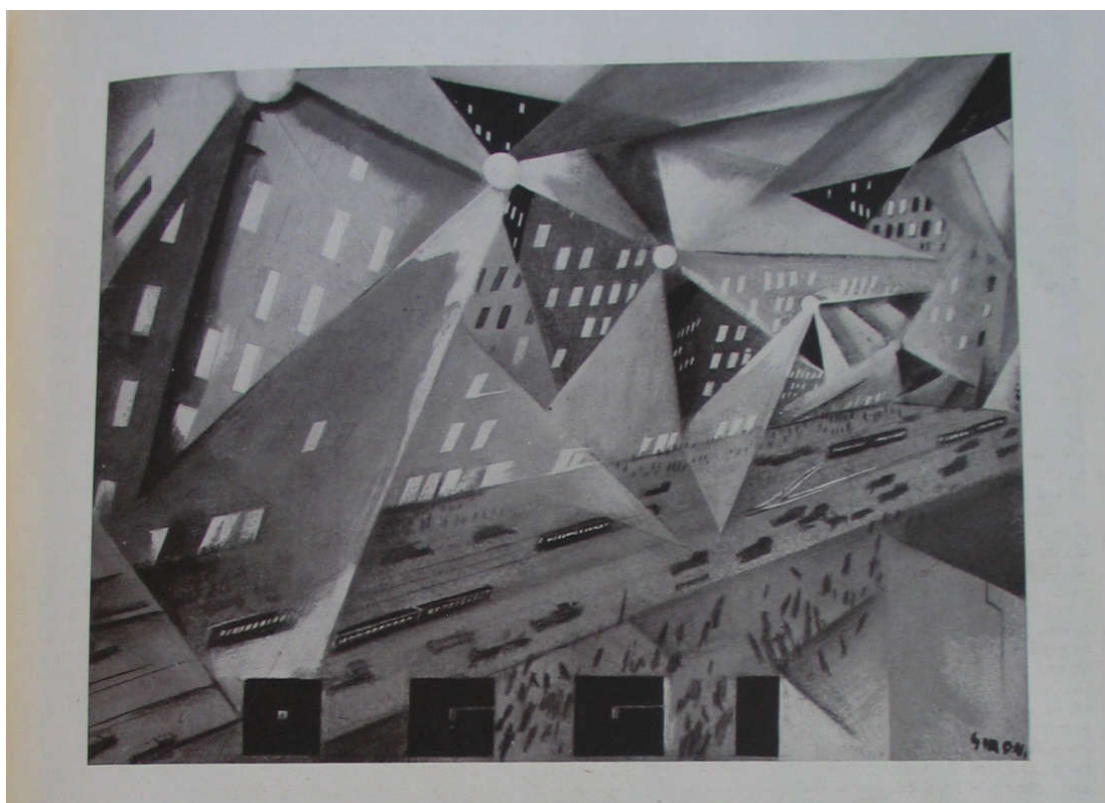


Fig. 2: Illustrazione di Sironi per Massimo Bontempelli, 'Oggi', *La Rivista*, giugno 1925.

La Milano descritta dalla Negri è una porzione di città allora in grande trasformazioni delimitata dal Policlinico e dall'Università Statale, al limite di un nuovo quartiere che vedrà lì a breve anche la costruzione di uno dei grandi edifici del Regime, il Palazzo di Giustizia. La descrizione della Negri sulle moderne costruzioni in cemento presenta gli stessi caratteri evidenziati dalle vignette dell'epoca, e pertanto sintomatiche della percezione più diffusa:

Sto all'ultimo piano: altissimo. Non avrei mai accettato di abitare un piano intermedio, in simili casamenti, di cemento armato e mattoni vuoti, sonori come casse armoniche. I passi del prossimo che ti cammina sulla testa ti fanno pensare alle palate di terra che il becchino getta sulla cassa mortuaria appena calata nella buca. Per conseguenza io sto all'ultimo piano. E possiedo una parodia di terrazza, un'illusione di terrazza, una specie di vasca da bagno costruita in cemento (Negri 1925, p. 36)

Ma il vero contrasto messo in evidenza dalla scrittrice è quello tra la famiglia borghese che entra nel proprio nuovo appartamento illudendosi «di esser la prima a metterci piede» e i «costruttori» veri artefici delle ossature dei nuovi edifici che «ne assaggiano, manipolano, squadrano, plasmano, dispongono il materiale: fra i labirinti delle formidabili ossature vanno, vengono, salgono, scendono, s'affaticano, sudano, bestemmiano, sputacchiano, litigano, cantano arrischian la vita cento volte in un'ora sotto un crollo o una caduta» (Negri 1925, p. 37).

Ugualmente incentrato sul carattere proprio di una modernità in definizione è 'Oggi' di Massimo Bontempelli, introdotto da una versione sironiana della "città che sale" dove il titolo relegato alla base dell'illustrazione quasi non si legge, catapultando il lettore in una metropoli moderna, in tutto dissimile alla «vita dei tempi passati» immaginata come «una scena buia» quando «non c'erano tranvai elettrici, né automobili, e la notte le città erano illuminate di fiammelle fatue di gas [...] e non c'erano i bar. Non c'era il bar, no, con le macchine lisce e lucide» (Bontempelli 1925, p. 37). Quello che definisce, infatti per Bontempelli, la città moderna è il caffè espresso – «che si prende a tutte le ore, e fa da punto e virgola tra l'una e l'altra di tutte le faccende della giornata» – «fratello carnale» del quotidiano in tre edizioni.

La certezza che le illustrazioni per *La Rivista* non siano considerate da Sironi staccate da un complessivo modo di intendere l'arte e il suo ruolo sociale e politico è evidente proprio dalla loro continuità tematica e stilistica, mantenendo inalterata la coerenza della ricerca propria pittorica. Vedute cittadine in tono con le sue *Periferie* tornano infatti ogniqualvolta il racconto si svolga in un contesto metropolitano

(Bacchelli 1927; Rovinelli 1934) con l'accento agli edifici come scenografie di un'esistenza desolata spesso delittuosa (Camuncoli 1934; Gazzaniga 1934; Gazzaniga 1936) fino a diventare il volto stesso della città fascista, quando per esempio Sironi descrive la partitura astratta del nuovo Palazzo del Popolo d'Italia a Milano a commento delle descrizioni di Manlio Morgagni e dell'architetto-progettista Giovanni Muzio (Morgagni 1939; Muzio 1939) [figg. 3-5]



Fig. 3: Illustrazione di Sironi per Rodolfo Gazzaniga, 'Il mio sosia di Berlino', *La Rivista*, settembre 1934.



Fig.4: Illustrazione di Sironi per Rodolfo Gazzaniga, 'Le case', *La Rivista*, settembre 1936.



Fig.5: Illustrazione di Sironi per 'Il nuovo palazzo del "Popolo d'Italia"', *La Rivista*, novembre 1939.

Declinazioni del *Bevitore*

Quando lo sguardo di Sironi si avvicina alla figura emerge un altro tema d'affezione condotto con frequenza nella coeva pittura come nelle illustrazioni per *La Rivista* – il bevitore – inizialmente associato in particolare ai racconti di Lorenzo Viani. Nonostante che nel racconto 'Ippocrate' (Viani 1925) lo scrittore viareggino presenti il suo «speciale» per «dimostrare che i miei amici non son tutti della specie degli *ubriachi*» – il corsivo si riferisce all'omonimo titolo uscito da *Alpes* nel 1923 (Viani, 1923) –, inoltrandosi nell'incalzante narrazione ci si imbatte in un suo personaggio tipico, «continuamente trasognato come un fumatore di *achich*» per il quale Sironi recupera la cifra del suo *Bevitore*, parafrasando al contempo il giudizio della primissima critica sullo scrittore: «I tipi che Viani dipinge o incide con segni rudi sulla carta, sono gli eroi della strada e della rissa, tosati dal vizio e arsi dall'alcool, quelli che conoscono i giacigli dei fossati di tutto il mondo, sono i vagabondi e gli insofferenti» (Arcangioli 1910). L'apprezzamento di Sironi per Viani è evidente non solo per l'aderenza delle sue illustrazioni ai "tipi" dell'artista toscano ma anche dalla recensione che fece su "Il Popolo d'Italia" di una sua mostra alla Galleria Milano dove evidenzierà proprio la coerenza tra figurazione e scrittura, notazione critica che veniva a Sironi dal conoscere e aver sovente illustrato i suoi racconti:

Col tempo il drammatismo di Viani ha perduto di violenza e di crudezza realizzando un tipo di descrizione plastica che corrisponde esattamente alla sua opera letteraria. In altri termini i personaggi, le visioni del Viani sono le illustrazioni, le scene migliori della sua opera scritta. Le sue novelle, i suoi romanzi si svolgono con gli stessi attori, negli stessi luoghi descritti e creati da lui nei suoi quadri. (ed. Caramasca 1980, p. 39)

Il bevitore che Sironi associa a questo racconto di Viani, tornerà variato anche per altre due successive uscite dello scrittore viareggino, 'Domingo e Cannarone' e 'Dolor di denti' così come per altri vari racconti lungo tutto l'arco cronologico della rivista (Camuncoli⁸ 1928; Di Carpenetto 1932; Piccoli 1933a; Pensuti 1935; Clerici Sella 1941) ripercorrendo un soggetto frequentato contemporaneamente nella sua pittura tanto da figurare tra le opere più esposte e riprodotte nelle recensioni dell'epoca, tra

⁸ Si ricorda che Sironi illustrerà anche il volume di E. Camuncoli, *Vera non mi ha mai amato*, Quaderni di poesia, 1931 con interventi diversi rispetto a quelli della rivista.

cui il più noto è quello presentato alla Seconda Mostra del Novecento Italiano⁹ alla Permanente di Milano nel 1929, poi confluito nella collezione di Margherita Sarfatti¹⁰ [figg. 6-9].

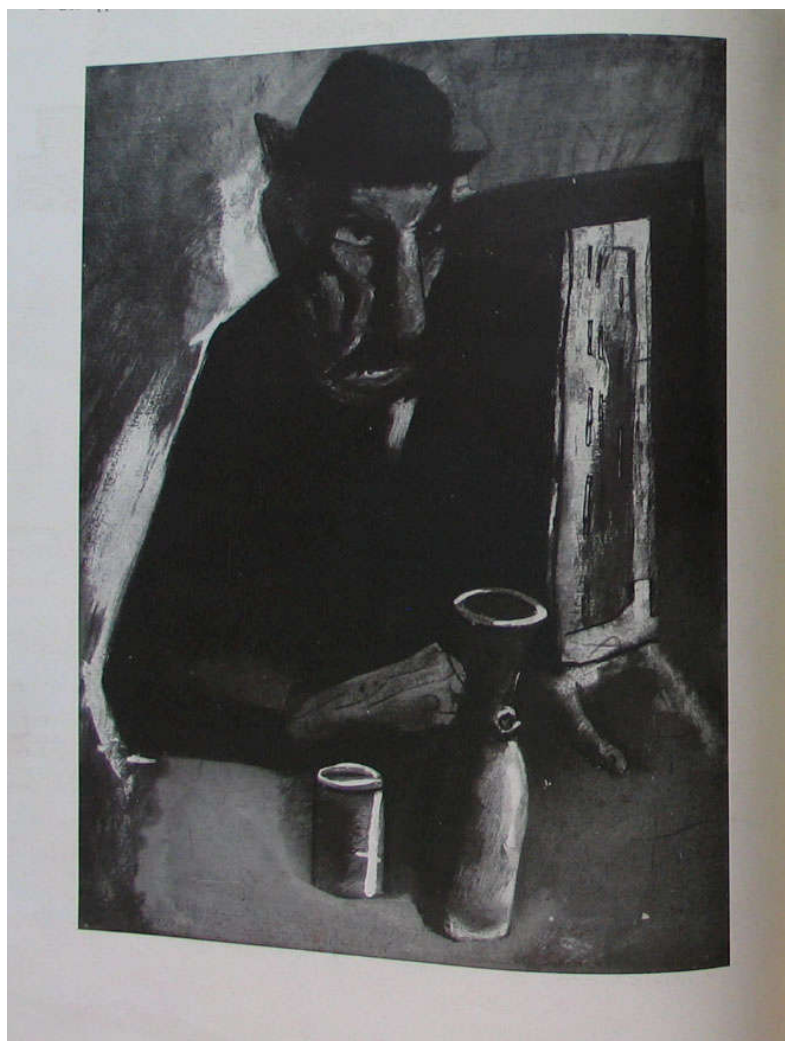


Fig.6: Illustrazione di Sironi per Lorenzo Viani, 'Ippocrate', *La Rivista*, luglio 1925.

⁹ Anche se in catalogo l'opera non è riprodotta, si identifica il quadro nonostante il generico titolo di *Figura*, per il ruolo di primo piano attribuitogli da una famosa vignetta di Giovanni Manca, *L'arte e la vita*, uscita in prima pagina del *Guerin Meschino* (10 marzo 1929) subito dopo l'inaugurazione. Sulla questione cfr. Sironi 2005.

¹⁰ Il quadro è riprodotto con tale indicazione sia nella monografia di Giovanni Scheiwiller (1930) sia nell'ampia presentazione del pittore fatta da Ugo Nebbia su *Emporium* (1934).

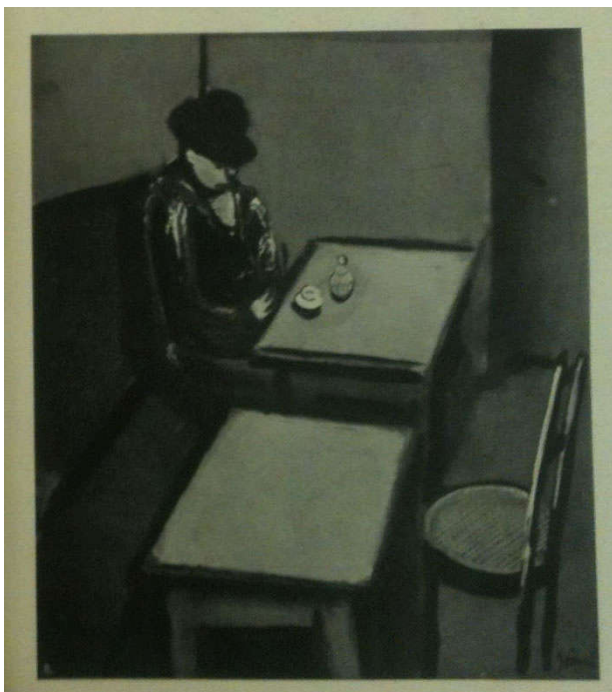


Fig.7: Illustrazione di Sironi per Ezio Camuncoli, 'Vera non mi ha mai amato', *La Rivista*, ottobre 1928.



Fig.8: Illustrazione per Daisy di Carpenetto, 'La fedeltà infedele', *La Rivista*, agosto 1932.



Fig.9: Mario Sironi, *Il bevitore*, dalla riproduzione su *Emporium* gennaio 1934.

Varietà di stili dell'unica matita

La varietà delle firme letterarie che nei periodici era solitamente evidenziata, insistendo proprio sull'accordo tra illustrazioni e genere letterario, sulla *Rivista* è invece volutamente uniformata intendendo in questo modo far prevalere la connotazione "italiana" e "fascista" delle proprie scelte, aspetto reso ancora più evidente dall'immediata identificazione delle illustrazioni sironiane, piuttosto interessate a una loro coerenza interna prima ancora di assonanze coi diversi generi letterari e autori. Sironi adotta, infatti, la medesima gravità di tono per un racconto appunto di un'umanità greve alla Viani a testi evidentemente pieni di umorismo, pur se di tonalità "nera", di Giuseppe Zucca (1926). Tra le firme, soprattutto negli anni Venti, alcuni noti scrittori dell'epoca, da Guida da Verona a Filippo Tommaso Marinetti, da Fausto Maria Martini a Riccardo Bacchelli, anche se tra le più frequenti vi si trovano figure più prettamente

legate al Partito come lo scrittore, giornalista e traduttore dal francese Giacomo di Belsito, protagonista della marcia su Roma e tra i fondatori de' *Il Popolo d'Italia*; Rodolfo Gazzaniga, presente sulla *Rivista* dal 1925 al 1943, che aveva esordito tra i poeti futuristi negli anni del primo conflitto mondiale portando avanti poi la carriera di scrittore e giornalista fino alla direzione, dall'inizio degli anni Quaranta, de' *La Nazione* di Firenze. E ancora l'abruzzese Auro d'Alba, poeta futurista poi completamente votato a una letteratura di esaltazione del Regime, il giornalista e scrittore per l'infanzia Dante Dini e, dagli anni Trenta Luigi Ugolini, Attilio Rovinelli e Guglielmo Barili. Tra le firme di scrittori attivi solo nel Ventennio, lo scrittore e critico letterario Valentino Piccoli, Mario Pensuti, Gian Francesco Marini, Arrigo de Angelis. Non mancano scrittrici donne con il primato di Daisy di Carpenetto (alias Marga), presente dal 1925 al '43, ma anche Fulvia (alias Rachele Fulvia Saporiti) e la scrittrice ebrea triestina Pia Rimini, con tre novelle tra il 1931 e il '33, scrittrice poi tra le vittime della Shoah. Alle firme femminili si ricorre soprattutto nelle ultime uscite di guerra, probabilmente anche per la difficoltà di trovare contributi di scrittori in massima parte impegnati al fronte: è il momento dei racconti di Lucia Piccoli e Dora Pelliccari con i quali *La Rivista* si congeda.

All'interno di una produzione così estesa e con generali caratteri di uniformità si può invero seguire l'evoluzione tecnico-formale dell'illustrazione sironiana fino ad approdare, all'inizio degli anni Quaranta, a una sperimentazione di tecniche e a figurazioni che difficilmente gli attribuiremmo. [fig. 10]



Fig.10: Illustrazione di Sironi per Attilio Rovinelli, 'Un ladro', *La Rivista*, ottobre 1938.

Dall'accentuazione del carattere "narrativo" delle testate, spesso occasione di sperimentazioni tecniche azzardate (del tutto insolito è il collage con carte da retino per il racconto di Attilio Rovinelli, 'Pacco l'attendente', 1941) [figg. 11-13], all'incisione che, dopo una prima prova per il racconto 'La mendace primavera' (Sarfatti, 1931), diventerà la tecnica prevalente dal '41 (Piccoli 1941c; Piccoli 1941d; Clerici Sella 1941; Gazzaniga 1942a; Gazzaniga 1942b; Ricci 1942; Gregorio 1942; Piccoli 1942a; Piccoli 1942b; Grazzini 1942a; Grazzini 1942b; Di Carpenetto 1942; Pellicari 1942; Pellicari 1943a; Pellicari 1943b) [fig. 14].



Fig.11: Testata illustrata da Sironi per Daisy di Carpenetto, 'Il rimasto', dicembre 1939.

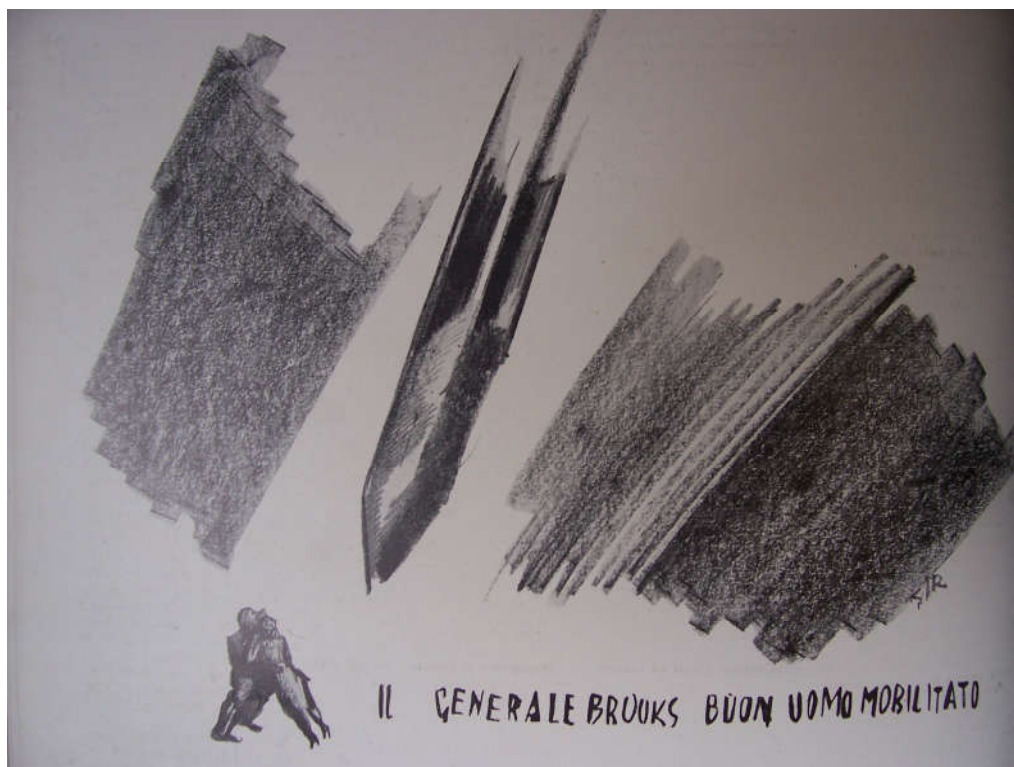


Fig.12: Testata illustrata da Sironi per Mario Dei Gaslini, 'Il generale Bruuks buon uomo mobilitato', *La Rivista*, aprile 1941.



Fig.13: Testata illustrata da Sironi per Attilio Rovinelli, 'Pacco l'attendente', *La Rivista*, giugno 1941.

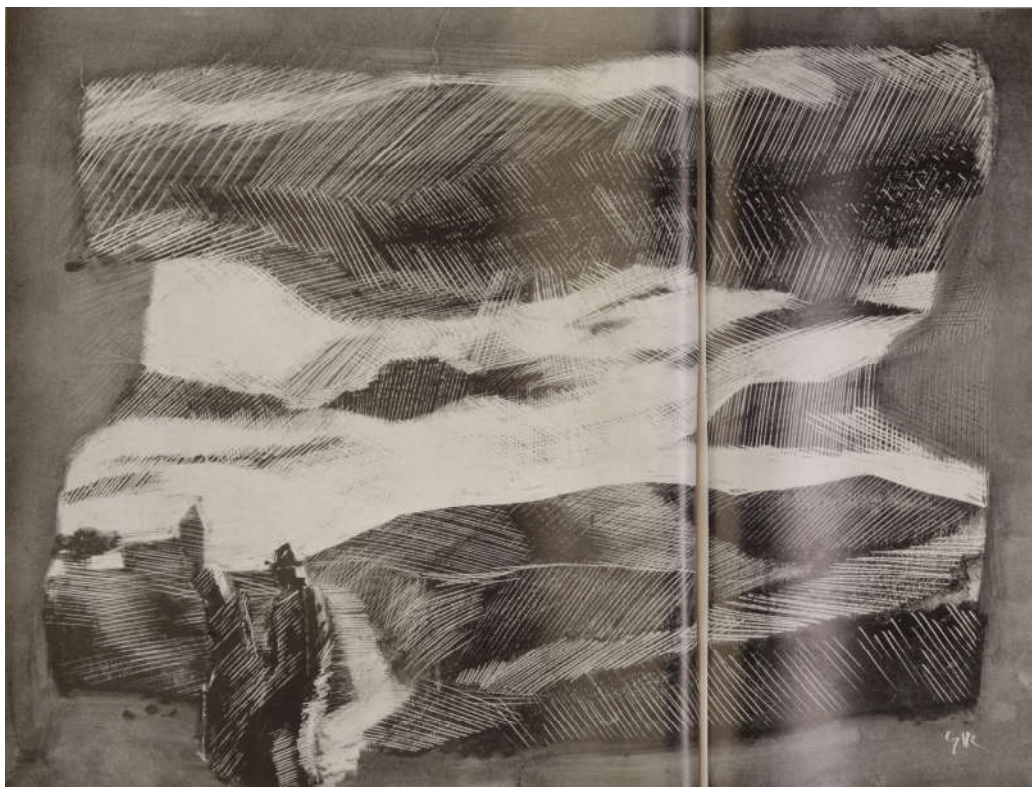


Fig.14: Illustrazione di Sironi per Clerici Sella, 'Le stellette che noi portiamo', *La Rivista*, agosto 1941.

Illustrazione monumentale

Il 1931 è l'anno di svolta per le illustrazioni di Sironi ormai totalmente aderenti alla sua pittura, un'unica lingua che d'ora in poi declinerà indifferentemente sulla carta come sui muri.

Le prime uscite del 1931 sono caratterizzate da illustrazioni più pittoriche, un processo che sembrerebbe stimolato dalla contemporanea fervente produzione per le due mostre, alla Galleria Milano e alla Quadriennale di Roma (due sale personali), commentate da Margherita Sarfatti, nell'articolo dedicato al pittore nel fascicolo di marzo, evidenziando «il carattere audacemente moderno» e al contempo «il più classico», aspetto evidenziato paragonando la sua tavolozza con i colori della città di Roma. Inoltre la Sarfatti parrebbe cogliere l'essenza, apparente contraddittoria delle sue illustrazioni «antiletterarie»:

La pittura di Sironi è drammatica e spesso tragica, ma non alla concitata maniera del Seicento, con gesti e pose da melodramma, con narrazione di episodi e appello ai

sentimenti tragici, o patetici, con figure convulse, o azioni tumultuarie. Essa è, anzi, pittura statica, senza narrazione, senza azione e senza soggetto letterario. A nessuna delle sue figure, egli si cura di dare un'espressione individuale. La sua tragicità è tutta intima e interiore. Lotta a corpo a corpo con la materia, per dominarla; vuole introdurla tutta nella pittura, senza sacrificarne la sodezza, la rotondità, il chiaroscuro, e soprattutto, la corposità. (Sarfatti 31)

Dopo la definitiva svolta murale con la V Triennale, e le contemporanee accese polemiche da parte delle frange più estreme interne al partito, Sironi abbandonerà la pittura così come si assenterà dalle mostre continuando invero la sua battaglia proprio attraverso l'illustrazione che, al pari della pittura murale, è intesa alla ricerca della cifra della moderna decorazione. Il radicalismo del suo percorso artistico è fortemente difeso da Ugo Nebbia, nella prima puntata della rassegna sugli artisti del Novecento sulle pagine di *Emporium*, dedicata appunto a Sironi «[...] uno che si è messo all'avanguardia [...] perché così glielo comandava, assieme al suo ardore per la causa italiana, il bisogno di accordare la serietà del proprio temperamento all'immediatezza dell'espressione»

Ognuno difatti comprende o, almeno, intuisce il guizzo di passione e d'ingegno che lampeggia ad illuminare qualunque caos delle sue composizioni, la maschia intensità della sua lotta colla materia: lotta affrontata con tanta larghezza di mezzi e sintesi così coraggiose nello spirito e nella forma, così profonda e severa di significato, e, soprattutto così remota dall'ambiguità di certe espressioni di sospetta origine celebrale, da non essere svalutata neppure dove l'opera sembra interrompersi, deviare o addirittura deformarsi in qualche superba negligenza. (Nebbia 1934)

Se tali giudizi si basavano soprattutto sulla pittura, potevano ugualmente riferirsi all'illustrazione in cui l'artista non si preoccupa di accontentare il buon gusto del pubblico quanto piuttosto di raggiungere la medesima espressività monumentale dei quadri e soprattutto della pittura murale. Un aspetto particolarmente evidente nella riproposizione di uno stilema ricorrente per il nudo femminile (Da Verona 1926; Piccoli 1930; Berretta 1933) ma soprattutto per le figure umane sgrossate senza tenere in alcun conto i valori proporzionali: basti da esempio il confronto tra la figura monumentale per il racconto 'Nessuno' di Pia Rimini (1931) o del lavoratore del mare per 'L'annegato' (Rovinelli, 1932) con i dipinti esposti da Sironi nel '31 e riprodotti nella rassegna monografica della Sarfatti. [figg. 15-18]

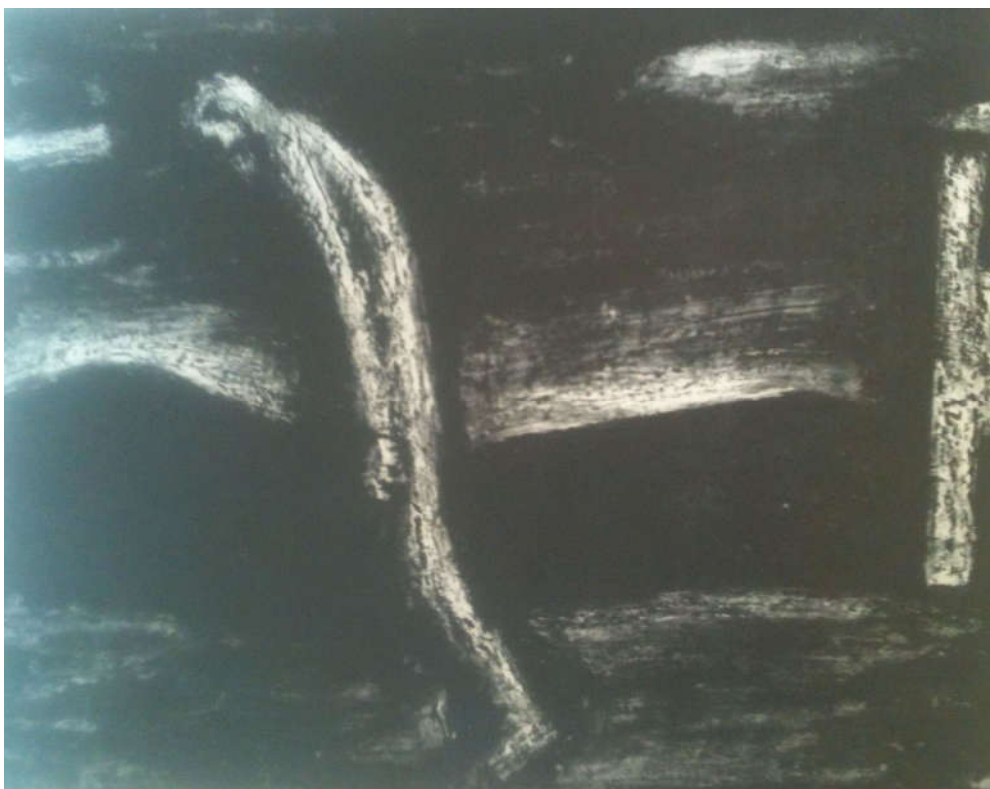


Fig.15: Illustrazione di Sironi per Pia Rimini, 'Nessuno', *La Rivista*, febbraio 1931.



Fig.16: Mario Sironi, *Figura*, dalla riproduzione su *La Rivista*, ottobre 1931.

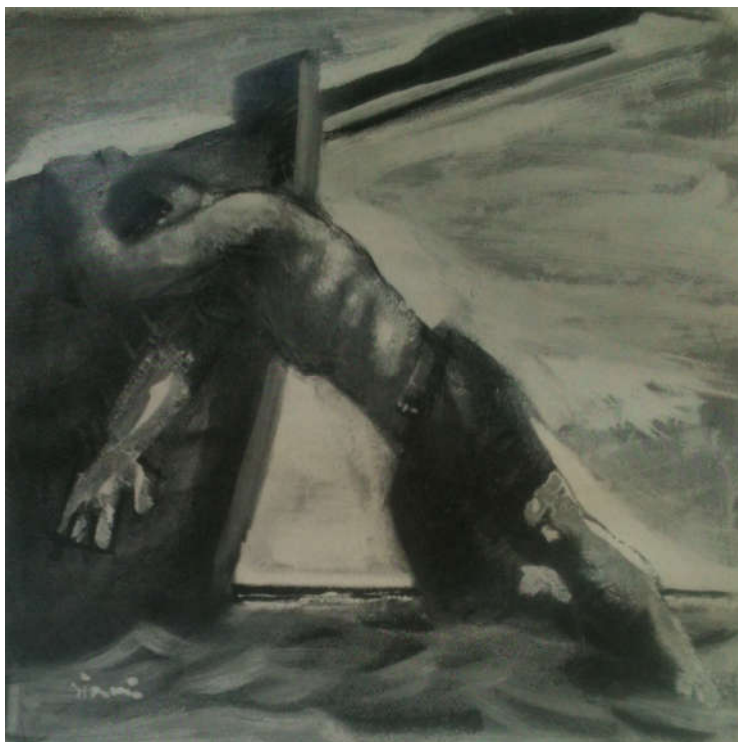


Fig.17: Illustrazione di Sironi per Attilio Rovinelli, 'L'annegato', *La Rivista*, novembre 1932.

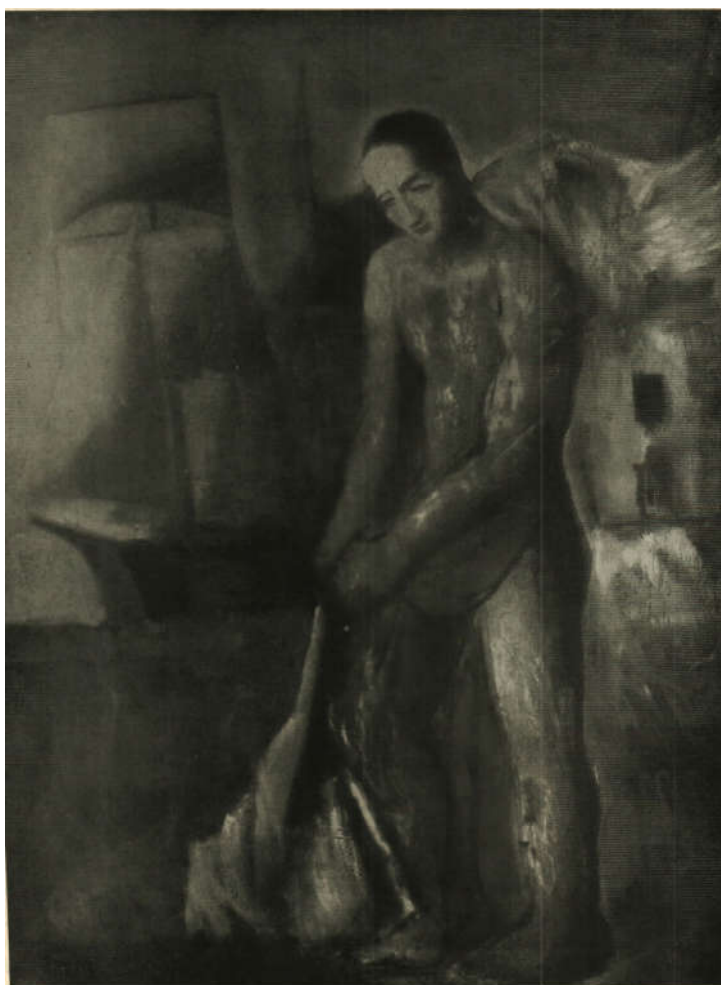


Fig.18: Mario Sironi, *Pescatore*, dipinto riprodotto nella recensione di Sarfatti, *La Rivista*, ottobre 1931.

Il soggetto del pescatore viene poi ripreso per la copertina dell'agosto 1938 de' *La Rivista* trattando ormai la copertina del periodico al pari di un'opera murale piena di assonanze 'primitive' ottenute con la giustapposizione dei vari elementi iconografici, superando qualsiasi descrittivismo a favore di un'immagine "decorativa" [fig. 19].



Fig.19: Mario Sironi, copertina de' *La Rivista*, agosto 1938.

La solida materia pittorica così come le cromie ocra fanno sì che la copertina possa essere in tutto assimilabile a una coeva decorazione murale in linea con le ricerche che Sironi perseguiva dalla metà degli anni Trenta e che dal 1934 vengono formulate sulla stessa *Rivista* in una serie di articoli di storia dell'arte che sembrano avere un ruolo orientativo e pedagogico di ponte tra la nuova più autentica arte fascista e la tradizione nazionale. Non è pertanto un caso che nel primo articolo sulla 'Monumentalità fascista' (novembre 1934) Sironi si preoccupi di allontanare il termine "monumento" dal concetto di certa "scenografia" ottocentesca, di carattere commemorativo e celebrativo, riportandolo invece a una sua originale accezione

Il Colosseo è un monumento, San Pietro è un monumento, le piramidi sono monumenti, e non è vero che il Colosseo abbia edificato i suoi archi soltanto perché era necessario dare accoglienza agli spettatori. Nell'edificare il Colosseo, l'imperatore e l'architetto intesero donare alla città di Roma un monumento in più, un'opera immensa e bella che testimoniassse nei secoli, indistruttibile la grandezza di Roma. (Sironi, 1934)

Ugualmente originale e determinante per la lettura della sua opera d'illustratore è la definizione di "decorazione" che Sironi elabora recuperando periodi e autori della produzione italiana antica

L'immaginazione simbolica e la mistica spiritualità cristiana dei mosaici bizantini sono, per quanto riguarda il soggetto, qualche cosa di perfettamente ignoto al fiamminghismo, al seicentismo, al borghesismo e all'ottocentismo della pittura moderna, ma pure qualche cosa che sovrasta ed eccita i desideri che si acuiscono ogni giorno di più. Si possono ritrovare innumerevoli elementi mosaicisti nella pittura moderna; il colore indipendente dalla impostazione veristica, le tonalità sintetiche atte ad assumere forza enorme nelle grandi superfici, la notazione pittorica essenziale, volta a realizzare nella veste smagliante del colore i valori plastici costruttivi. I bizantini sono gli elementi modernisti dell'arte antica. Se avessero avuto allora la parola, i timorati del loro tempo avrebbero imprecato a un'arte che non può essere riveduta con la pedanteria del pedagogo e le corrette regole, ricca invece di grandezza e arbitrio, di autorità e convenzione, di impero e di religiosità, di fasto, di esteriorità e di assoluto. È esattamente l'opposto di quei prodotti d'arte coscienziosa e mortificata, che nelle esposizioni moderne prendono premi di onestà, rispetto del vero ecc. ('Racemi d'oro' 1935, p. 38)

Un'arte che, al pari delle sue illustrazioni, non neghi il suo valore "decorativo" ma trovi piuttosto in esso la sua primaria ragion d'essere. Su questo punto Sironi torna anche per un testo introduttivo alla cartella di proprie tempere, frammenti di pitture murali, presentate a Il Milione nel '43: «I primitivi, gli arcaici, i bizantini sono supremi decoratori, di una profondità espressiva che non rinnega ma intende la sua origine murale, la sua pratica plastico-decorativa, ornamentale» (Sironi 1980, p. 250).

Un tentativo che Sironi conduce con estrema serietà sulle pagine della *Rivista* ottenendo risultati che rendono in tutto la pagina stampata assimilabile al muro, come

affermata a chiare lettere l'ultima sua copertina del maggio 1943¹¹ così come tante pagine letterarie decorate con lo "scalpello"¹² [figg. 20-21].



Fig.20:Illustrazione di Sironi per Valentino Piccoli, 'Il rosario di perle', *La Rivista*, settembre 1937.

L'autrice

Marta Sironi (1975) sta svolgendo un dottorato di ricerca all'Università di Parma sulla grafica editoriale italiana negli anni tra le due guerre. Illustrazione e grafica editoriale sono tra i suoi principali temi di ricerca. Tra le sue pubblicazioni: *Ridere dell'arte* (Mimesis, 2012) e le monografie su John Alcorn (Moleskine, 2013) e Giovanni Pintori (Moleskine, 2015).

e-mail: mrtssironi@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Arcangioli, G 1910, 'L'arte di Lorenzo Viani', *L'Avanti!*, 15 luglio 1910.

Bacchelli, R 1927, 'L'8volante', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1927, n. 8, pp. 26-29.

Bacchelli, R 1929, 'Dieci minuti di strada', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1929, n. 12, pp. 40-43.

¹¹ Alla quale seguiranno altri due numeri con copertine di Marcello Nizzoli e Franco Rognoni.

¹² Come recitavano i pochi versi d'accompagnamento alla caricatura di Sironi realizzata da Mario Vellani Marchi sul *Guerin Meschino* il 2 settembre 1928.

- Barili, G 1939a, 'Aveva ragione lui', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1939, n. 5, pp. 40-42.
- Barili, G 1939b, 'L'incredibile avventura', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1939, n. 8, pp. 30-32.
- Bartolini, S 1976, *Mario Sironi. L'opera incisa*, introduzione di Alfonso Gatto, Prandi, Reggio Emilia [puntasecca, litografia, monotipia e una serie di suoi disegni incisi acquaforte da Alberto Caprini].
- Beltramelli, M 1924, 'Pagine perdute', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1924, n. 2, pp. 33-35.
- Benzi, F & Sironi, A 1988, *Sironi illustratore. Catalogo ragionato*, De Luca edizioni d'Arte, Roma.
- Benzi, F (ed.) 2015, *Mario Sironi e le illustrazioni per «Il Popolo d'Italia», 1921-1940*, 2015, Roma, Musei di Villa Torlonia, 24 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016, Palombi 2015.
- Beretta, V 2006-2007, *Giuseppe Monanni. Un editore anarchico del Novecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, prof. Giorgio Montecchi, prof.ssa Maria Luisa Betri.
- Berretta, A 1933, 'Ora non più', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1933, n. 8, pp. 44-46.
- Bontempelli, M 1925, 'Oggi', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1925, n. 6, pp. 37-39.
- Borsa, M 1945, *Libertà di stampa. Confessioni e battaglie*, Dall'Oglio, Milano, p. 8.
- Braun, E 2003, *Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo*, Bollati Boringhieri, Torino [ed. or.
- Barun, E 2000, *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism*, Cambridge University Press].
- Brocchi, V 1919, 'Fragilità', *Raccontanovelle*, ottobre 1919, n. 1, p. [4].
- Camuncoli, E 1928, 'Vera non mi ha mai amato', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1928, n. 10, pp. 37-39.
- Camuncoli, E 1934, 'Un colpo d'emicrania', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1934, n. 1, pp. 32-34.
- Caramasca, E (ed.) 1980, *Mario Sironi, Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano.
- Carpi, C 1987, 'Illustrations of Propaganda: The Political Drawings of Mario Sironi / Illustrazioni di propaganda: i disegni politici di Mario Sironi', *The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Italian Theme Issue*.
- Cavacchioli, E 1923, 'Il mio fantasma', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1923, n. 1, pp. 22-23.
- Clerici Sella, E 1941, 'Le stelletto che noi portiamo', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1941, n. 8, pp. 33-36.
- D'Alba, A 1926, 'Una stazione di gondole', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1926, n. 6, pp. 41-43.
- Da Verona, G 1926a, 'Devi Enna', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1926, n. 5, pp. 48-51.

- Da Verona, G 1926b, 'La preda', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1926, n. 7, pp. 31-33.
- Da Verona, G 1930, 'L'uomo in kuniker-boker', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1930, n. 1 pp. 50-53.
- De Angelis, A 1929, 'Un marchio pericoloso', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1929, n. 11, pp. 51-53.
- De Angelis, A 1930, 'Amiche di mamma', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1930, n. 9, pp. 35-37.
- De Angelis, A 1932, 'Sprechen Sie Deutsch', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1932, n. 4, pp. 30-32.
- De Angelis, A 1933, 'La ruota della fortuna', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1933, n. 4, pp. 42-44.
- De Angelis, A 1937, 'Quattro tempi', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1937, n. 12, pp. 30-32.
- De Stefani, A 1923, 'Pentesilea', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, settembre-ottobre 1923, n. 2, pp. 36-37.
- De Stefani, A 1926, *Il calzolaio di Messina: tragedia in tre atti e un prologo*, Alpes, Milano.
- Di Belsito, G 1924, 'Il ladro', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1924, n. 4, pp. 43-45.
- Di Belsito, G 1926, 'La casa', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1926, n. 9, pp. 29-31.
- Di Belsito, G 1927, 'Una notte tragica', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1927, n. 9, pp. 29-31.
- Di Belsito, G 1929a, 'L'anfora', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1929, n. 1, pp. 33-35.
- Di Belsito, G 1929b, 'La predizione', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1929, n. 10, pp. 29-31.
- Di Carpenetto, D 1925, 'La vita', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1925, n. 8, pp. 33-35.
- Di Carpenetto, D 1931, 'L'orologio nemico', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1931, n. 7, pp. 38-40.
- Di Carpenetto, D 1932, 'La fedeltà infedele', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1932, n. 8, pp. 28-30.
- Di Carpenetto, D 1933, 'Primavera', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1933, n. 6, pp. 28-30.
- Di Carpenetto, D 1938, 'Il baule pesante', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1938, n. 9, pp. 36-38.
- Di Carpenetto, D 1939, 'Il rimasto', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1939, n. 12, pp. 34-36.
- Di Carpenetto, D 1942, 'Una culla', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1942, n. 8, pp. 28-30.
- Di Carpenetto, D 1943, 'Ritrovarsi', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1943, n. 1, pp. 34-36.

- Dini, D 1927, 'La fola dell'amor fedele', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1927, n.2, pp. 27-29.
- Dini, D 1934, 'La perla', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1934, n. 2, pp. 34-36.
- Dini, D 1936, 'Elogio del primo fiore', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1936, n. 5, pp. 34-35.
- Dini, D 1937a, 'Intervista patetica', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1937, n. 2, pp. 30-32.
- Dini, D 1937b, 'La regola', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1937, n. 8, pp. 26-28.
- Dini, D 1940a, 'Il bambolotto', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1940, n. 1, pp. 34-36.
- Dini, D 1940b, 'Primo fiore', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1940, n. 5, pp. 38-40.
- Fulvia 1928a, 'Don tempesta', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1928, n. 4, pp. 31-33.
- Fulvia 1928b 'Il giardino del sogno', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1928, n. 9, pp. 33-35 (ill. non firmate).
- Fulvia 1931, 'Il capo della matassa', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1931, n. 6, pp. 38-40.
- Fulvia 1936, 'Relitti', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1936, n. 12, pp. 30-32 (ill. non firmate).
- Fulvia 1940, 'La lettera', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1940, n. 6, pp. 36-38 (ill. di Franco Rognoni).
- Gazzaniga, R 1925, 'La testa di vizio spada', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1925, n.10, pp. 47-49.
- Gazzaniga, R 1927a, 'I cuculi di miticò', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1927, n. 3, pp. 35-37.
- Gazzaniga, R 1927b, 'I fantocci e Marilù', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1927, n. 11, pp. 37-39.
- Gazzaniga, R 1928, 'La novella interrotta', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1928, n. 7, pp. 27-29.
- Gazzaniga, R 1930, 'La prigioniera della virtù', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1930, n. 5, pp. 35-37.
- Gazzaniga, R 1931, 'L'idea del Jockey Blum', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1931, n. 3, pp. 31-33.
- Gazzaniga, R 1933, 'La casa dei poeti. L'ingegno dell'ampolla', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1933, n. 5, pp. 28-30.
- Gazzaniga, R 1934, 'Il mio sosia di Berlino', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1934, n. 9, pp. 46-47.
- Gazzaniga, R 1936, 'Le case', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1936, n. 9, pp. 28-30.

- Gazzaniga, R 1937, 'Dingo', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1937, n. 1, pp. 30-32.
- Gazzaniga, R 1938, 'Avventura a Istanbul', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1938, n. 3, pp. 26-28.
- Gazzaniga, R 1939, 'Pioggia', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1939, n. 7, pp. 36-38.
- Gazzaniga, R 1940, 'Il contrabbasso', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1940, n. 3, pp. 32-34.
- Gazzaniga, R 1941, 'Tentativo di evasione', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1941, n. 2, pp. 30-32.
- Gazzaniga, R 1942a, 'Ritorno', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1942, n. 4, pp. 30-32.
- Gazzaniga, R 1942b, 'Il sogno', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1942, n. 12, pp. 30-31.
- Gazzaniga, R 1943, 'Un italiano qualunque', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1943, n. 5, pp. 38-39.
- Grazzini, E 1942a, 'Il viaggio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1942, n. 7, pp. 34-36.
- Grazzini, E 1942b, 'Quelli di dopo', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1942, n. 10, pp. 32-34.
- Gregorio, O 1942, 'Abdalla trombettiere libico', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1942, n. 3, pp. 30-32.
- 'I libri più belli' 1924, *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1924, n. 5, p. 33.
- Marinetti, T. 1926, 'L'avviatore innamorato', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1926, n. 2, pp. 42-45.
- Marinetti, T. 1927a, 'Romblok e Capranera', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1927, n. 1, pp. 29-32.
- Marinetti, T. 1927b, 'Terrore amore senza fine', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1927, n. 12, pp. 37-39.
- Marini, G F 1929, 'La bottega del beneficio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1929, n. 5, pp. 33-35.
- Marini, G F 1930, 'Viene Mussolini', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1930, n. 11, pp. 45-47.
- Marini, G F 1935, 'Per poco tra le tenebre', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1935, n. 3, pp. 26-28.
- Martini, F M 1925, 'Eugenie', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1925, n. 12, pp. 33-35.
- Martini, F M 1926, 'Il dubbio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1926, n. 12, pp. 35-37.
- Modena, A (ed.) 1999, *Gaetano Facchi. Un editore di cultura alle origini del tascabile popolare*, Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, 22 aprile-15 maggio 1999, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Istituto Lombardo per la storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea, Milano, p. 21.

Morgagni, M 1923, senza titolo [editoriale], *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1923, n. 1, s.p.

Morgagni, M 1939, 'Il "Popolo d'Italia" avrà la sua grande e moderna sede', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1939, n. 11, s.p.

Muzio, G 1939, 'Il nuovo palazzo del "Popolo d'Italia"', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1939, n. 11, s.p.

Nebbia, U 1934, 'Artisti d'oggi: Mario Sironi', *Emporium*, gennaio n. 469, pp. 2-18.

Negri, A 1925, 'Case vecchie e case nuove', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1925, n. 4 pp. 35-38.

Negri, A & Sironi, M (eds.) 2004, *Mario Sironi. L'arte della satira*, Charta, Milano.

Pallottino, P (ed.) 1999, *Renzo C. Ventura (Lorenzo Contratti, 1886-1940) tra Secessione e Decò*, Colmurano, Macerata 27 marzo – 7 maggio, Multidea, Torino.

Pelliccari, D 1943a, 'La casa', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1943, n. 4, pp. 36-38.

Pelliccari, D 1943b, 'Quello che vivrà', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1943, n. 6, pp. 32-34.

Pensuti, M 1928, 'La cipria e la luna', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1928, n. 6, pp. 35-37.

Pensuti, M 1929, 'Emmija a corpo a corpo con la ragione', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1929, n. 7, pp. 29-31.

Pensuti, M 1934, 'Fermata al casello', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1934, n. 3, pp. 24-26.

Pensuti, M 1935, 'Tigna', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1935, n. 7, pp. 29-31.

Piccoli, L 1941a, 'Una madre fa la guerra', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1941, n. 1, pp. 32-34.

Piccoli, L 1941b, 'L'annuncio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1941, n. 3, pp. 30-32.

Piccoli, L 1941c, 'Appuntamento d'angeli', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1941, n. 7, pp. 32-34.

Piccoli, L 1941d, 'La vita è di Dio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1941, n. 11, pp. 76-78.

Piccoli, L 1942a, 'Ritorno', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1942, n. 4, pp. 30-32.

Piccoli, L 1942b, 'Le mani sul fuoco', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1942, n. 11, pp. 68-69.

Piccoli, L 1943, 'La mia amica Margherita', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1943, n. 7, pp. 30-32.

Piccoli, V 1929a, 'La croce d'avorio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1929, n. 2, pp. 33-36.

- Piccoli, V 1929b, 'La regina di Golconda', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1929, n. 8, pp. 37-40.
- Piccoli, V 1929c, 'La cattedrale di Orly', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1929, n. 9, pp. 29-31.
- Piccoli, V 1930, 'La Venere beffarda', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1930, n. 6, pp. 45-47.
- Piccoli, V 1931, 'La modella perduta', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1931, n. 4, pp. 30-32.
- Piccoli, V 1932, 'Atedeh', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1932, n. 3, pp. 32-34.
- Piccoli, V 1933a, 'Il campanello d'allarme', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1933, n.1, pp. 38-40.
- Piccoli, V 1933b, 'Sul rogo ghiaccio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1933, n. 10, pp. 44-46.
- Piccoli, V 1934, 'Notturmo di Chopin', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1934, n. 8, pp. 30-32.
- Piccoli, V 1935, 'Le ali bruciate', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1935, n. 9, pp. 24-26.
- Piccoli, V 1937, 'Il rosario di perle', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1937, n. 9, pp. 34-36.
- Pontiggia, E 2015, *Mario Sironi. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*, Johan & Levi, Monza.
- Ricci, E 1942, 'Al soldato che non riceve posta', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1942, n. 1, pp. 34-36.
- Rimini, P. 1931a, 'Nessuno', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1931, n. 2, pp. 32-34.
- Rimini, P. 1931b, 'La trappola', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto 1931, n. 8, pp. 34-35.
- Rimini, P. 1933, 'L'agguato', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1933, n. 2, pp. 32-34.
- Rovinelli, A 1930, 'La zingara', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1930, n. 7, pp. 37-39.
- Rovinelli, A 1931, 'Il gatto rosso', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, dicembre 1931, n. 12, pp. 34-36.
- Rovinelli, A 1932, 'L'annegato', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1932, n. 11, pp. 58-60.
- Rovinelli, A 1933, 'L'uomo della foresta', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, settembre 1933, n. 9, pp. 34-36.
- Rovinelli, A 1934, 'Il ponte', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1934, n. 7, pp. 24-26.
- Rovinelli, A 1936a, 'Tre volte d'amo', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, gennaio 1936, n. 1, pp. 30-32.
- Rovinelli, A 1936b, 'Muggito d'addio', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio 1936, n. 2, pp. 36-38 (illustrato da Fortunato Depero).

- Rovinelli, A 1936c, 'Il vento', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1936, n. 11, pp. 36-38.
- Rovinelli, A 1938, 'Un ladro', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1938, n. 10, pp. 40-42.
- Rovinelli, A 1939, 'Il cavallo bianco', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1939, n. 6, pp. 40-42.
- Rovinelli, A 1940, 'Il ritratto', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1940, n. 11, pp. 64-66.
- Rovinelli, A 1941, 'Pacco l'attendente', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1941, n. 6, pp. 32-34.
- Sarfatti, M 1923, 'Crepuscolo lungo il lago', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, novembre-dicembre 1923, n. 3, pp. 51-53.
- Sarfatti, M 1931a, 'Mario Sironi', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, marzo 1931, n. 3, pp. 35-40.
- Sarfatti, M 1931b, 'La mendace primavera', *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1931, n. 10, pp. 32-33.
- Scheiwiller, G (ed.) 1930, *Sironi*, Hoepli, "Arte Moderna Italiana", Milano.
- Sironi A (ed.) 2004, *Sironi: la grande decorazione*, Electa, Milano.
- Sironi, M 1934, 'Monumentalità fascista', *la Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre n. 11 pp. 84-93.
- Sironi, M 1935, 'Racemi d'oro', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, marzo, n. 3, pp. 33-41.
- Sironi, M 1935, 'Terra di Pisa', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, agosto, n. 8 pp. 27-35.
- Sironi, M 1936, 'Antelami', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, febbraio n. 2, pp. 39-47.
- Sironi, M 1980, *Personaggi di lettere ritratti da Mario Sironi*, I libretti di mal'aria, Pisa, agosto.
- Sironi, M 2005, 'Il Novecento è rimasto a pedi. L'iconografia del "Novecento" in "Guerin Meschino" e "Perseo", 1926-1935', *l'Uomo Nero*, settembre 2005, n. 3, pp. 145-174.
- Ugolini, L 1938a, 'Il ritorno di Tom Hilly', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, maggio 1938, n. 5, pp. 40-42.
- Ugolini, L 1938b, 'Un turno di guardia movimentato', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, giugno 1938, n. 6, pp. 30-32.
- Viani, L 1923, *Ubriachi*, Alpes, Milano.
- Viani L 1925, 'Ippocrate', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, luglio 1925, n. 7, pp. 37-39.
- Viani L 1926a, 'Domingo e Cannarone', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, aprile 1926, n. 4, pp. 35-37.
- Viani L 1926b, 'Dolor di denti', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, novembre 1926, n. 11, pp. 38-40.
- Zucca, G. 1926, 'Sotto o sopra', *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ottobre 1926, n. 10, pp. 44-43.



Amalda Cuka

Tra utopia e rivoluzione: le visioni di Diego Rivera al Rockefeller Center di New York



Abstract

I *murales* eseguiti da Diego Rivera (1886–1957) al Rockefeller Center di New York nel 1933 sono fra le più note opere d'arte scomparse. Ad aver reso celebre il dipinto non è stato il successo di pubblico, data la rimozione del lavoro ancora in corso d'opera, ma il ricchissimo dibattito alimentato dalla stampa intorno alla concezione dell'immagine, considerata negli Stati Uniti totalmente rivoluzionaria per la particolare tecnica dell'affresco utilizzata da Rivera, per i riferimenti all'arte precolombiana e per le idee politiche esposte. Un'occasione di riflessione è offerta in questa sede dall'attenzione che uno dei principali organi di stampa americani, il *New York Times*, ha dedicato all'argomento: dalla lettura dei numerosi interventi emerge, da una parte, la capacità di Rivera di entrare in comunicazione con un vasto pubblico, e dall'altra il ruolo avuto dalla stampa nella diffusione - quasi involontaria - del suo messaggio. Rivera è riuscito a raggiungere in tal modo, almeno parzialmente, il suo scopo: l'opera non è stata accessibile al grande pubblico, ma la conoscenza dei principi che voleva celebrare si è diffusa in maniera ancor più capillare.

The murals by Diego Rivera (1886-1957) at the Rockefeller Center in New York, realized in 1933, are one of the most renowned lost artworks. The success of Rivera's work doesn't depend on the number of visitors, since the fresco was removed before being fully completed; it is related, instead, to the very rich debate fueled by the press around the concept of the image. In the United States the work of Rivera was considered very revolutionary for a number of reasons: his particular fresco technique, his rediscovery of pre-Columbian art and the political ideas he depicted. An opportunity to reflect on Rivera's work is offered here by the number of articles published on this topic by the *New York Times*, while the artist was working on the project. From these sources emerges the communication ability of Rivera, who can involve a very large audience, and also the role played by the press in the almost involuntary spreading of his message. In this way Rivera can achieve, at least partially, his purpose. His work will not be seen by viewers but the political ideas he wanted to address will spread more widely and deeply thanks to this rich debate.



I *murales* eseguiti da Diego Rivera [1886–1957] al Rockefeller Center di New York nel 1933 sono fra le più note opere d'arte scomparse. Ad aver reso celebre il dipinto dell'artista messicano non è stato il successo di pubblico, data la rimozione del lavoro ancora in corso d'opera, ma il ricchissimo dibattito alimentato dalla stampa

intorno alla concezione dell'immagine, considerata negli Stati Uniti totalmente rivoluzionaria per la particolare tecnica dell'affresco utilizzata da Rivera, per i riferimenti all'arte precolombiana e per le concezioni politiche espresse. Un'occasione di riflessione è offerta in questa sede dall'attenzione che uno dei principali organi di stampa americani, il *New York Times*, ha dedicato all'argomento: dalla lettura dei numerosi interventi emerge, da una parte, la grande capacità di Rivera di entrare in comunicazione con un vasto pubblico, e dall'altra il ruolo avuto dalla stampa nella diffusione - quasi involontaria - del suo messaggio. Rivera riesce in questo modo a raggiungere, almeno parzialmente, il suo scopo: l'opera non sarà visibile dal pubblico ma la conoscenza dei principi che voleva celebrare si diffonderà in maniera ancor più capillare.

Considerando la grande diffusione di dipinti murali monumentali nel corso del Novecento, specialmente nell'ambito dei cosiddetti sistemi politici "totalitari"¹, bisogna riconoscere il merito al caso messicano di aver reso attuale la pratica dell'affresco, collegandola con ideologie e problematiche della società contemporanea.

Le premesse della grande stagione artistica si rintracciano nella Rivoluzione messicana, scoppiata nel 1910, che porta alla ribalta i *peones* e le classi operaie, da tempo repressi dal governo autoritario di Porfirio Díaz, impostato su un sistema di privilegi a favore di un'élite di latifondisti e industriali. La lunga e sanguinosa sequenza di eventi che seguono lo scoppio delle rivolte, e che vedono fra i protagonisti Francisco Madero ed Emiliano Zapata, conduce alla stesura di una nuova Costituzione nel febbraio del 1917 - in anticipo sulla Rivoluzione russa - la quale introduce per la prima volta norme a tutela dei lavoratori e avvia un processo di statalizzazione dei beni. A questi avvenimenti si rivolge l'attenzione degli artisti messicani: dall'incontro di Diego Rivera con David Alfaro Siqueiros a Parigi nel 1919 e dal loro sodalizio con José Clemente Orozco e altri pittori a partire dal 1922, nascerà il muralismo messicano, un'arte monumentale con forti connotazioni ideologiche e sociali. Gli artisti legati al gruppo vengono presto coinvolti in progetti pubblici, a partire dalla prima commissione statale che riguarda la Scuola Nazionale

¹ Sono diversi i contesti politici e geografici in cui, nel corso del Novecento, si è tornati a parlare di pittura murale: dal Messico degli anni Venti, all'Italia degli anni Trenta - quando Mario Sironi teorizza il ritorno della grande decorazione e la rinascita di architettura, pittura e scultura nei suoi scritti 'Pittura murale', apparso nel *Popolo d'Italia* (1932), e 'Manifesto della Pittura Murale', pubblicato su *Colonna* (1933), - agli Stati Uniti, nell'ambito delle politiche del New Deal. La pittura murale ha trovato, inoltre, largo impiego in relazione al Realismo socialista in Unione Sovietica e nell'Europa dell'Est; anche in Italia sono stati realizzati alcuni cicli pittorici legati all'ideologia di matrice socialista nell'immediato dopoguerra, come gli affreschi perduti di Aldo Borgonzoni nella Casa del Popolo "Gramsci" di Vignola e quelli di Armando Pizzinato nel Palazzo della Provincia di Parma.

preparatoria dell'Università di Città del Messico, dove Diego Rivera realizza nel 1922 il murale con *La creazione*².

Grazie ai contatti culturali e politici che i principali esponenti del gruppo sviluppano con l'Europa e l'Unione Sovietica³ l'arte murale messicana mostra da subito una grande varietà di influenze: il tema della riscoperta della cultura autoctona del Messico precolombiano si fonde con riferimenti costanti alla rivoluzione bolscevica e alla lotta di classe, e non di rado fanno capolino nelle rappresentazioni esponenti della vita politica ed economica internazionale. Ma è soprattutto dall'inizio degli anni Trenta che il fenomeno acquista maggiore visibilità al di fuori del Messico, in seguito al trasferimento di Rivera, Orozco e Siqueiros negli Stati Uniti in cerca di nuove opportunità lavorative, spinti dalle difficoltà del paese e da quelle personali. Il loro impegno contribuisce a far conoscere all'estero la pratica artistica messicana, attirando l'attenzione della committenza pubblica e privata, e di conseguenza anche quella della stampa⁴.

L'assegnazione di vari cantieri agli artisti messicani e il successo delle loro opere negli Stati Uniti sono strettamente legati agli eventi della politica americana: la crisi del 1929 e la grande depressione incrementano il malcontento degli strati sociali più colpiti e favoriscono l'associazionismo operaio e sindacale (Rawick 1972; Boyer & Morais 1974); allo stesso tempo la politica ufficiale del governo di Roosevelt si impegna a contrastare gli effetti della crisi promuovendo una nuova politica economica, il New Deal, nell'ambito della quale nascono progetti come il Public Works of Art Project [1933], la Works Progress Administration [1935], il Federal Art Project [1935] e la Resettlement Administration [1935], poi confluita nella Farm Security Administration [1937]. Queste iniziative favoriscono il rilancio delle opere pubbliche e l'avvio di cantieri e progetti culturali dove gli artisti sono chiamati a

² Per un'introduzione sull'argomento si rimanda a Rosci (1982) e Sartor (2003).

³ A proposito dei contatti di Diego Rivera con l'Europa, è utile ricordare i suoi soggiorni in Spagna, in Francia e in Italia fra il 1907 e il 1921; trascorre molto tempo a Parigi, dove partecipa alle ricerche sull'arte che coinvolgono gli artisti delle Avanguardie storiche.

In Italia è illuminante per l'artista il viaggio compiuto tra il 1920 e il 1921, alla scoperta della tecnica del "buon fresco" e del mosaico, tra Ravenna, Firenze, Siena, Roma, Verona e Venezia, a contatto con le opere di Giotto, di Paolo Uccello, del Mantegna e del Tintoretto. Quando giungerà a New York, anni dopo, acclamato come grande pittore muralista, la sua tecnica pittorica attirerà l'attenzione della critica americana: una descrizione dettagliata della sua modalità di operare la troviamo nel catalogo della mostra del MoMA a lui dedicata tra il dicembre 1931 e il gennaio 1932, ad opera del direttore associato del museo Jere Abbott.

Occorre poi menzionare il viaggio di Rivera in Russia, compiuto tra il 1927 e il 1928, importante per il rafforzamento del suo pensiero politico marxista-leninista vicino a Trotsky e per la presa di distanza dalle posizioni di Stalin e da quelle dei gruppi in linea con la politica ufficiale sovietica.

⁴ Esiste una vasta bibliografia sui tre autori; per un inquadramento generale si veda: Hurlburt (1991); Rochfort (1998).

lavorare al servizio della società, utilizzando un linguaggio semplice e vicino alla sensibilità delle masse (Besussi 1992; Grieve 2009; Quintavalle 1975).

Non c'è da stupirsi, dunque, se nell'America della cosiddetta "paura rossa", che si scatena dopo la rivoluzione bolscevica, e in quella che nel 1927 conduce al patibolo Sacco e Vanzetti, verranno promossi, negli anni Trenta, interventi di artisti che portano all'attenzione tematiche relative al disagio sociale, alla lotta di classe, agli scioperi, alla follia della guerra. Le stesse vicende di Sacco e Vanzetti vengono riprese - molti anni prima della loro assoluzione ufficiale - dal pittore Ben Shahn in una serie di ventitre *gouaches* intitolata significativamente *La passione di Sacco e Vanzetti* ed esposta alla Downtown Gallery di New York nel 1932.

E non a caso il nome di Ben Shahn, pittore di origine lituana socialmente impegnato, lo ritroviamo nel 1933 fra i collaboratori di Diego Rivera in quello che è forse il più controverso e discusso intervento del messicano negli Stati Uniti, i *murales* al Rockefeller Center di New York. L'opera di Rivera nel RCA Building - edificio reso celebre dalla fotografia *Lunch atop a Skyscraper*, scattata nel 1932 durante i lavori di costruzione, - acquista una straordinaria visibilità mediatica, coinvolgendo nel dibattito artisti, politici ed intellettuali, che si sentono chiamati a prendere una posizione su quello è chiaramente molto di più di un affresco decorativo.

Per fare chiarezza sul "polverone" di reazioni suscitate dalle provocazioni pittoriche di Rivera, è utile la lettura degli articoli dedicati all'argomento dal *New York Times*⁵: la rivista, uno dei principali organi di stampa americani, dedica all'artista oltre 130 interventi tra il gennaio 1932, quando si inizia a discutere della possibilità di affidare a Rivera i lavori al Rockefeller Center, e il luglio 1934, quando viene data comunicazione che l'artista ridipingerà l'opera dell'edificio newyorchese - ormai distrutta - al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico.

Il periodico si interessa all'artista sin dal suo arrivo negli Stati Uniti, a San Francisco nel 1930, dando notizia dei suoi primi lavori allo Stock Exchange

⁵ Il *New York Times*, fondato nel 1851 da Henry Jarvis Raymond, è negli anni Trenta uno dei giornali più venduti degli Stati Uniti. Il quotidiano si distingue sin dalla nascita per essere rivolto ad un pubblico colto e aggiornato; sotto la direzione dell'editore Adolph Ochs, proprietario dal 1896 al 1935, il giornale diventa modello di imparzialità e verità dei fatti, senza cedere allo stile sensazionale che domina su altre testate e rifiutando di avvalersi della pubblicità per aumentare gli incassi.

Nei primi anni Trenta il governo Roosevelt comprende meglio dei suoi predecessori che è necessario che la politica si avvicini di più alla stampa: il presidente e la moglie organizzano frequentemente conferenze stampa con i giornali per raccogliere consenso tra i lettori, specialmente in un momento difficile come quello che segue la crisi economica.

In questo periodo il *New York Times* dedica ampio spazio ai temi della politica, non mancando di segnalare eventi spiacevoli come scioperi e disagi sociali; anche il racconto puntuale dei fatti del Rockefeller Center che coinvolgono Diego Rivera è riferibile alla volontà di documentare in maniera imparziale e precisa le vicende di cronaca e la vita politica americana.

Luncheon Club e alla California School of Fine Arts. Durante il suo soggiorno Rivera interviene spesso esprimendo opinioni sull'arte e sulla politica, che per la loro radicalità riscuotono una notevole attenzione da parte della stampa. In un'intervista rilasciata poco dopo il suo arrivo, sostiene che il centro artistico si sposterà gradualmente dall'Europa agli Stati Uniti ('Art centre of the world. Diego Rivera foresees it in this country' 1931a) e poi indica come modello per la rinascita dell'arte del "nuovo mondo" quella degli indiani d'America, una sorta di "arte classica", la vera base della tradizione americana ('Rivera is painting museum frescoes' 1931b). Non tarda ad arrivare la risposta alle affermazioni di Rivera da parte dello scultore statunitense Henry Schonbauer, che è d'accordo sulla necessità di rompere il legame di dipendenza con l'arte europea, ma sostiene che la tradizione americana non sia debitrice affatto all'arte indiana, dal momento che la cultura nord-americana è essenzialmente internazionale ('Rivera and Indians' 1931c). Queste parole annunciano uno dei principali temi di dibattito sull'arte in questi anni: personalità vicine al gruppo dell'American Scene Painting, ed in particolare al cosiddetto "Regionalism" - un'espressione artistica di orientamento conservatore impegnata nella riscoperta della vita rurale tipicamente americana -, sostengono la necessità di preferire artisti statunitensi agli stranieri nell'assegnazione dei cantieri pubblici e privati. Come giustamente ha evidenziato Robert L. Scott, il motto che ricorre in questi anni è "American walls for American painters" (Scott 1977).

L'impegno artistico di Rivera negli Stati Uniti, molto intenso fra il 1930 e il 1933 - dopo i *murales* della California lavora infatti a Detroit all'Institute of Arts e poi al Rockefeller Center di New York - è seguito con attenzione dalla stampa e l'artista viene spesso coinvolto in questo dibattito, con critiche che riguardano sia gli aspetti tecnici del suo lavoro, che quelli ideologico-politici.

A richiamare l'attenzione sull'artista messicano sono soprattutto due importanti mostre, la *Mexican Arts* del 1930 al Metropolitan Museum, a cui partecipano anche Orozco e Siqueiros, e quella personale di Rivera al Museum of Modern Art, all'epoca situato all'Heckscher Building di New York, tra il dicembre 1931 e il gennaio 1932⁶. Vengono pubblicati in questi anni anche nuovi studi sull'artista, *Mexican maze* del giornalista Carleton Beals e il catalogo della mostra al MoMA *The work of Diego Rivera*, a cura di Frances Flynn Paine, l'agente di Rivera che fa da tramite con il prestigioso neonato museo di New York per l'esposizione dei lavori del maestro. La mostra al MoMA costituisce l'anticamera della commissione degli affreschi all'RCA Building e l'inizio del sodalizio con i Rockefeller: Rivera viene scelto per

⁶ Non si tratta, tuttavia, delle prime mostre newyorchesi dell'artista: i suoi lavori erano già stati esposti anni prima, nel 1927 alla Weyhe Gallery e poi nel 1928 all'Art Center, fondato dai Rockefeller.

l'esposizione, la seconda organizzata dal museo dopo quella di Matisse, da Alfred Barr e Jere Abbott, rispettivamente direttore e direttore associato del museo, entrambi conosciuti e frequentati dall'artista nel corso del suo viaggio a Mosca all'inizio del 1928. Il nuovo museo nasce su iniziativa di Abby Aldrich Rockefeller, moglie di John Rockefeller Jr. ed estimatrice delle opere di Rivera, che vuole consolidare la vocazione artistica americana creando una nuova sede espositiva per l'arte moderna. A tenere i contatti tra il museo e l'artista è Frances Flynn Paine, sarà lei ad annunciargli con una lettera il 2 luglio 1931 anche la possibilità di eseguire un altro lavoro per i Rockefeller, i *murales* al RCA Building: «I had a very satisfactory talk with Mr. Raymond Hood [...] to discuss further the frescoes in the Radio Center» (*Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art. Chronology* 2011).

L'invito a realizzare un'opera all'ingresso del RCA Building viene inizialmente inviato a tre artisti già celebri, Picasso, Matisse e Rivera, dei quali però è solo l'ultimo a rispondere positivamente. La notizia del possibile coinvolgimento di Diego Rivera e dello spagnolo José Maria Sert nel progetto suscita da subito le proteste di un gruppo di studenti di pittura della New School for Social Research di New York, una cinquantina di allievi facenti riferimento al professor Ralph M. Pearson. Nella lettera che rivolgono nel gennaio del 1932 ai Rockefeller, a Raymond Hood, direttore dei lavori, e agli altri architetti coinvolti nel progetto, si pronunciano contro la scelta di artisti stranieri, perché ci sarebbero pittori americani in grado di esprimere meglio la vita e il gusto estetico moderno. Il gruppo critica Rivera per le figure piatte e per l'assenza di profondità prospettica, elementi sicuramente adatti ai *murales* messicani, ispirati all'arte precolombiana, ma non in linea con le ricerche degli artisti e designer contemporanei e con le aspettative della società newyorchese ('Want native art in Rockefeller Center' 1932a).

Alla loro lettera risponde sia Hood che Alvin Johnson, direttore della New School for Social Research, i quali sostengono la necessità di mantenere un atteggiamento neutrale nella scelta dell'artista, valutando tutti i concorrenti sulla base del merito e accogliendo gli artisti stranieri di talento, come è stato fatto in ogni epoca storica ('Urges neutrality in Radio City' 1932b).

Quando la mostra al MoMA è ancora in corso, giungono alla redazione del *New York Times* ulteriori contestazioni sul lavoro di Rivera: il critico Edward Alden Jewell, rispondendo alla lettera del lettore John Munroe, dove Rivera viene definito come un bravo politico e un non altrettanto dotato artista, difende il messicano dall'accusa di essere un imitatore dell'arte precolombiana e afferma che questa non potrebbe essere in mani migliori che in quelle di un artista che è riuscito, attraverso di essa, a trovare la propria strada (Jewell 1932). Il critico, che scrive puntualmente sul giornale

a proposito di Rivera ammirando le sue qualità artistiche, sostiene comunque la scelta degli americani, non per l'incapacità degli altri, ma perché esistono artisti locali preparati e pronti a sostenere progetti di tal portata, riportando come esempio il nome del noto Thomas Benton e quello di Boardman Robinson, già autori di pitture murali, di William Yarrow e di Augustus Vincent Tack, con le sue "*decorative abstractions*" ('Two corners are turned' 1932c).

Quasi in risposta alle polemiche sulla nazionalità degli artisti selezionati per la decorazione degli edifici, il MoMA decide di organizzare una mostra tra l'aprile e il giugno 1932, dedicata ai pittori murali americani, nella speranza di stimolare l'interesse per la decorazione dei muri in tutto il paese, di offrire una selezione di artisti agli imprenditori in cerca di contatti e di creare nuovi modelli di riferimento in grado di superare l'imitazione dell'opera di Puvis de Chavannes e dell'affresco ottocentesco. A mostra iniziata, il giudizio sui pittori americani non sarà comunque del tutto positivo e si scriverà: «our artists, most of them have much to learn about mural painting. But it is only by practice that vision and skill can come, and the Museum of Modern Art, by providing a laboratory of this kind, gives an impetus that may yield telling results in the future» ('Museum of Modern Art' 1932d).

Questa affermazione sembra già annunciare la decisione di affidare l'incarico della realizzazione dei *murales* al RCA Building a tre stranieri, il messicano Diego Rivera, lo spagnolo José Maria Sert e l'inglese Frank Brangwyn, definiti come tre dei più importanti muralisti viventi. La comunicazione viene data nell'ottobre del 1932 dalla commissione nominata per questo scopo dai Rockefeller sette mesi prima. In concomitanza si dà anche annuncio dei soggetti che ciascun artista dovrà rappresentare, tutti incentrati sul tema del lavoro: a Rivera spetta la realizzazione del murale di fronte all'ingresso, che dovrà mostrare una composizione con «men at the crossroads looking with uncertainty but with hope and high vision to the choosing of a course leading to a new and better future» ('Rockefeller City gets allies artists' 1932e); i quattro pannelli di Sert dovranno rappresentare la nuova padronanza che l'uomo ha raggiunto sull'universo materiale attraverso il potere, la volontà, l'immaginazione e il genio; l'opera di Brangwyn si dovrà invece concentrare sulle nuove relazioni dell'uomo con la società, la famiglia, gli altri lavoratori, l'etica e la religione. Viene specificato anche che prima dell'esecuzione dei lavori, da concludersi nell'aprile del 1933, gli artisti sono tenuti ad inviare i disegni preparatori ai committenti: è stato proprio questo vincolo imposto che ha permesso successivamente di ricostruire la vicenda dell'elaborazione del tema per i *murales*.

Quando l'artista sta per raggiungere New York per iniziare i lavori al RCA Building, il suo operato è ancora al centro dell'attenzione: nel febbraio del 1933 il MoMA gli dedica un'altra mostra con diciannove riproduzioni di *murales* stampate a Berlino e dedicate ai suoi lavori in Messico. Nello stesso periodo Rivera viene citato durante un'intervista da una figura di spicco del governo Roosevelt, Frances Perkins, come uno dei suoi artisti preferiti ('Miss Perkins ready for Cabinet duties' 1933a); la politica statunitense, membro del Partito Democratico, ricoprirà di lì a poco, dal marzo 1933, l'importante carica di Segretario del Lavoro negli Stati Uniti e sarà attiva nell'ambito del Social Security Act e della tutela dei diritti dei lavoratori.

Giunto a New York per lavorare al RCA Building nel marzo 1933 con la moglie Frieda Kahlo e due assistenti, Andrew Sanchez Flores ed Ernest Halberstadt, Rivera si trova subito al centro di una controversia che riguarda i lavori appena conclusi al Detroit Institute of Arts, commissionati da Edsel Ford e incentrati sul tema la storia dell'industria della città. I *murales* che decorano il cortile interno dell'edificio, ritenuti da Rivera il suo migliore lavoro eseguito fino a quel momento, vengono accusati da gruppi di cattolici di essere "comunisti" e "irreligiosi". A far discutere è la presenza di un pannello intitolato *Vaccinazione*, dove l'immagine sembra rappresentare una parodia della Sacra Famiglia piuttosto che il progresso scientifico, raffigurando un bue, un cavallo al posto del tradizionale asinello, Maria e Gesù Bambino, Giuseppe e tre figure associabili ai Re Magi.

Il *New York Times* chiarisce con vari interventi la posizione di chi chiede che l'affresco venga rimosso e di chi invece difende Rivera, come il committente dell'opera Edsel Ford, figlio di Henry Ford, il direttore del Detroit Institute of Arts Wilhelm R. Valentiner, il presidente della Society of Independent Artists John Sloan, lo storico dell'arte e curatore al MoMA Holger Cahill e il critico d'arte Walter Pach. Significative sono le parole in difesa di Rivera pronunciate dagli ultimi due: Cahill riferisce «I have the highest opinion of Diego Rivera's talent and his integrity as an artist», mentre Pach in maniera ancora più incisiva afferma «if these paintings are whitewashed, nothing can be ever done to whitewash America» ('Art leaders here side with Rivera' 1933c). Rivera stesso interviene per difendersi, accennando alla sua difficile posizione in questo momento, espulso, da una parte, dal Partito comunista messicano e accusato da quello americano di essere servile nei confronti della borghesia industriale⁷, criticato, dall'altra, anche dai conservatori, che additano

⁷ Le critiche mosse dal Partito comunista americano sono motivate dalla decisione di Rivera, una volta giunto negli Stati Uniti, di lavorare su commissione della classe agiata americana. Fino ad allora Rivera si era distinto come "artista del popolo" lavorando in progetti commissionati dal governo

la sua arte come propaganda comunista: «I am in a curious position [...]. The official Communist party of this country has expelled me from membership; and now the conservative element attacks me. However, my public is made up of the workers - the manual and intellectual workers» ('Detroit in furor over Rivera art' 1933b). La controversia, invece che mettere in ombra l'artista, alimenta ancor più la sua fama e sono migliaia, secondo il giornale newyorchese, le persone che si affrettano a visitare il Detroit Institute of Arts, nel timore che l'opera possa essere distrutta. Il 12 aprile, al momento della comunicazione ufficiale da parte della Detroit Arts Commission che gli affreschi non saranno rimossi, Rivera è al lavoro nel RCA Building, sostenuto dal suo assistente Ben Shann.

In questi giorni Rivera rilascia un'intervista alla giornalista e scrittrice messicana Anita Brenner, pubblicata sul *New York Times* il 2 aprile 1933; l'autrice sostiene che egli si è liberato degli abiti da *bohémien* che forse ha indossato nei suoi soggiorni a Madrid e si propone ora come una guida che indica il futuro ruolo dell'artista nella società: egli afferma che è arrivato il momento per l'artista di uscire dallo studio e di rappresentare la vita moderna, il mondo condizionato dall'elettricità, dall'industria e dalla scienza. Per l'artista il valore estetico è importante nelle opere, ma in maniera direttamente proporzionale all'intensità del suo contenuto sociale e politico. Rivera si dice guarito dalle precedenti posizioni grazie a sua moglie Frida e a Marx, e si sente ora pronto ad iniziare un nuovo corso, si sente pronto ad intervenire al RCA Building (Brenner 1933).

Mentre tra fine aprile e i primi di maggio alcuni articoli riportano la notizia che Rivera è al lavoro al Rockefeller Center, il 10 maggio scoppia lo scandalo: il *New York Times* dà notizia che l'artista è stato pagato dell'intero importo dovuto di 21,000 dollari e licenziato, perché la sua opera, ancora incompleta, non è accettabile per la famiglia Rockefeller. In un lungo articolo dedicato alla notizia, viene riportata la corrispondenza tra Rivera e il suo committente Nelson Rockefeller, figlio di Abby e John D. Rockefeller Jr.

Rivera chiarisce da subito che il suo pannello, posto al centro dell'ingresso dell'edificio fra quelli realizzati da Sert e Brangwyn, corrisponde agli schizzi presentati ai Rockefeller in principio, aventi come tema l'emancipazione dell'umanità grazie alla tecnologia. I dubbi dei committenti sull'iconografia dell'opera sarebbero sorti cinque o sei giorni prima, al momento dell'inserimento della figura di Lenin nell'atto di congiungere le mani con un soldato, un operaio e un afroamericano, mentre sul retro appare una folla di disoccupati: una provocazione di un certo impatto

messicano: la decisione di cambiare interlocutore viene perciò vista da molti come un tradimento dei principi che avevano dato vita all'arte murale.

se si considera che l'edificio è fra i più rappresentativi dell'America borghese e industriale, e che al momento della realizzazione la politica internazionale sta vivendo un momento delicato, con l'ascesa al potere di Hitler e il rafforzamento dell'autorità di Stalin. Rivera propone come soluzione quella di bilanciare la presenza di Lenin inserendo un ritratto di Lincoln, portando dunque l'attenzione anche su un grande personaggio americano, che si è distinto, anch'egli, per l'attenzione alle politiche sociali, abolendo la schiavitù.

Nella sua risposta Nelson Rockefeller sottolinea l'ammirazione che la sua famiglia nutre per l'artista messicano e la libertà concessagli nella scelta dei temi, ma è inamovibile sulla necessità di sostituire il volto di Lenin con quello di un personaggio sconosciuto, poiché la figura del leader russo potrebbe risultare offensiva, considerando che si trova in luogo di pubblico accesso con funzioni commerciali.

Rivera insiste ancora sulla sua posizione affermando che il volto di Lenin era incluso negli schizzi consegnati in principio ai committenti, al momento nelle mani di Raymond Hood, direttore dei lavori al Rockefeller Center; aggiunge, inoltre, che non è d'accordo con la rimozione della figura, poiché chiunque sia infastidito da un grande uomo morto, sarebbe comunque infastidito dall'intera concezione dell'opera.

L'appello dell'artista non è sufficiente a proteggere il murale, che viene subito coperto per non essere visto e fotografato, mentre i committenti sottolineano che negli schizzi e nelle descrizioni del lavoro presentate nel novembre precedente da Rivera non vi era alcun riferimento a personaggi reali. La commissione accusa Rivera di essersi approfittato della situazione e conferma la necessità di apportare le modifiche richieste, pena il licenziamento. Viene anche criticato l'utilizzo di colori brillanti, contrariamente ai toni chiari e sfumati richiesti, in linea con le opere degli altri due artisti ('Rockefellers ban Lenin in RCA mural and dismiss Rivera' 1933d).

Per fare chiarezza sulle rispettive posizioni, di Rivera e dei Rockefeller, è utile confrontare i disegni realizzati dall'artista al momento dell'assegnazione del lavoro - in particolare uno studio conservato al MoMA, *Presentation drawing for Man at the Crossroads*, ed un altro conservato in Messico, al Museo Anahuacalli - con le fotografie dell'opera scattate di nascosto dall'assistente di Rivera, Lucienne Bloch, poco prima che il murale venisse coperto. Nel disegno del MoMA si nota da subito che l'iconografia dell'immagine viene effettivamente riorganizzata da Rivera e che nello schizzo iniziale non è presente il volto di Lenin. Il disegno preparatorio, consegnato a Nelson e Abby Rockefeller, mostra un'immagine ripartita ed organizzata per gruppi incorniciati da una struttura tubolare: al centro alcune persone che guardano una sorta di televisore - commercializzato per la prima volta proprio in

questi anni e riferito qui al progresso tecnologico - dietro a cui si vede una rappresentazione cosmologica; nella parte sinistra dell'immagine troviamo il tema del lavoro e del tempo libero, oltre ad un gruppo di soldati con maschere antigas, mentre nella parte destra sono raffigurate ancora scene di famiglia, atleti che si esibiscono e proteste operaie, sullo sfondo una chiara immagine della tomba di Lenin.

Nella versione finale dell'opera si trova invece un uomo solo al centro della rappresentazione che guida una macchina complessa azionata da un motore, simbolo del progresso tecnologico; all'interno di due forme ellittiche si vedono riferimenti all'"infinitamente grande" e all'"infinitamente piccolo", all'universo e ai microorganismi; sullo sfondo ci sono, a sinistra, soldati con maschere antigas in guerra e più sotto un poliziotto che minaccia un gruppo di operai, mentre a destra si osserva un'esibizione di atlete e una celebrazione del 1 maggio, davanti alla tomba di Lenin. Negli spazi ai lati delle forme ellittiche si vedono ancora due immagini simmetriche: a sinistra un gruppo vestito in abiti eleganti ed intento a consumare cocktail, espressione della dissolutezza dell'alta società quando le politiche restrittive sull'uso degli alcolici non sono ancora del tutto abrogate; in contrasto con questo gruppo si vede sulla destra la figura di Lenin che stringe le mani con quelle di lavoratori e soldati di varia appartenenza etnica - tra cui un afroamericano e un russo - un gesto simbolo di uguaglianza sociale e di solidità dei valori morali. La rappresentazione è ripartita tematicamente in due metà che mostrano, a sinistra, il vizio e l'esercizio della violenza, a destra la virtù ed il trionfo della pace: un'ordine "laico" del bene e del male che risulta invertito rispetto a quello della tradizione cristiana, con la raffigurazione del peccato a destra e quella della virtù a sinistra.

A proposito dei cambiamenti del programma iconografico in corso d'opera, la collaboratrice di Rivera Lucienne Bloch scrive che il maestro si aspettava grande trambusto per la decisione di rappresentare la giornata del 1 maggio, ma che Abby Rockefeller, chiedendo di vedere come procedeva l'opera, aveva giudicato quel dettaglio come la migliore parte dell'affresco, fino a quel momento (Bloch, cit. in Dickerman & Indyk-Lopez). In effetti, secondo un recente studio pubblicato da Leah Dickermann, a portare i Rockefeller alla decisione di far rimuovere il lavoro di Rivera non sarebbe stata tanto la provocazione politica culminata con l'inserimento della figura di Lenin, quanto invece la presenza del ritratto di John D. Rockefeller Jr., padre di Nelson, nell'immagine del gruppo a tavola, intento a consumare alcolici. Rivera aveva già dipinto in passato un membro della famiglia, John D. Rockefeller Sr., nel *Banchetto di Wall Street* [1926] al Ministero dell'Educazione (SEP) di Città del Messico, ma in quell'occasione Rockefeller teneva in mano un bicchiere di latte, invece del cocktail come tutti gli altri a tavola.

Rivera ha effettivamente modificato il tema in maniera repentina e ha utilizzato i muri dei Rockefeller per esprimere il manifesto del suo personale pensiero politico: sceglie la presenza di Lenin come unico esponente del comunismo, escludendo di proposito Stalin; indica la strada da seguire, tutti uniti, lavoratori di ogni gruppo etnico e di ogni paese, verso la conquista dei diritti (il 1 maggio), combattendo il vizio (il gruppo borghese intento a bere) e coltivando le virtù (le atlete), per sconfiggere gli oppressori che detengono il potere con la violenza (i poliziotti che si avventano sugli operai e i soldati in guerra). Ma Rivera non si limita alla rappresentazione di modelli di governo contrapposti, indica anche di preciso quali essi siano: da una parte l'URSS di Lenin e dall'altra gli Stati Uniti di Roosevelt, dove la messa in pratica dei principi del New Deal non sempre corrisponde alla tutela dei diritti dei lavoratori, favorendo al contrario la classe industriale. Nella descrizione del contesto in cui si svolgono le proteste operaie Rivera è preciso: in un articolo apparso sul *New York World-Telegram* il 24 aprile 1933, viene notato che il luogo rappresentato si trova a Manhattan, all'angolo tra la South Street e Wall Street - a confermarlo c'è la raffigurazione della Trinity Church, situata proprio in fondo a Wall Street (Lilly, cit. in Lozano & Rivera 2008). Sorprende che i momenti storici scelti per evidenziare il distacco ideologico fra gli USA e l'URSS non siano sincronizzati: mentre le proteste newyorchesi, con la precisa caratterizzazione del contesto spaziale, danno l'impressione di un atto ancora in corso d'opera, le scene che descrivono il modello sociale perfetto ruotano attorno alla figura di un leader scomparso ormai da nove anni. La scelta trova fondamento nella personale visione politica di Rivera e nell'evoluzione del suo pensiero nel corso degli anni, a partire dalla prima adesione alla Rivoluzione messicana iniziata nel 1910 - Rivoluzione a cui l'artista partecipa solo "ideologicamente", dato che si trova in Europa. Con gli sviluppi della Rivoluzione aumenta, negli anni Venti, il suo coinvolgimento nella vita culturale e politica del Messico: a partire dal 1921, anno del ritorno in Messico, Rivera prende parte a progetti per la decorazione di edifici pubblici promossi dal ministro dell'Educazione Vasconcelos durante il governo Obregon, l'anno successivo si unisce al Partito Comunista Messicano e nel 1923, assieme al Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores de México, lancia un manifesto per gli artisti, apparso nel giugno del 1924 sul periodico *El Machete*, organo di stampa del Partito Comunista Messicano. Nel 1925, mentre Rivera è sempre più preso dalla vita politica del suo paese, arriva la rottura con il Partito Comunista Messicano (PCM) a causa dell'insorgere di problemi interni al partito ed incomprensioni con altri membri del gruppo. Rientrato nel partito l'anno successivo, si reca come delegato del PCM in Unione Sovietica: questo viaggio sarà importante per l'artista perché gli consentirà,

da una parte, di conoscere Alfred Barr e Jere Abbott, che gli apriranno poi le porte per il MoMA, e dall'altra gli darà modo di osservare da vicino le vicende sovietiche, di studiare l'arte russa, di visitare la tomba di Lenin e di avviare una riflessione critica sulla figura di Stalin. La permanenza di Rivera nel paese viene infatti a coincidere con un periodo particolarmente drammatico per l'Unione Sovietica, che vede acuirsi la lotta fra Stalin e il suo rivale Lev Trotsky, allineati su posizioni politiche diverse⁸. Nel dicembre del 1927 Trotsky viene espulso dal Partito Comunista russo assieme ad altri membri e poi esiliato. I cambiamenti politici in corso nell'URSS e quelli che il suo paese sta vivendo contemporaneamente saranno determinanti nella maturazione del pensiero di Rivera, che trova espressione nel murale del Rockefeller Center, con Lenin come rappresentante degli ideali della Rivoluzione: da una parte c'è l'importante rapporto con Trotsky, che durante l'esilio in Messico farà spesso visita all'artista e a Frida Kahlo, dall'altra ci sono le difficoltà insorte nel Messico durante il periodo del cosiddetto "Maximato", tra il 1928 e il 1934, quando la scena politica è dominata dall'autoritaria figura di Plutarco Elias Calles, già presidente del Messico negli anni precedenti. Durante questo periodo verranno chiusi gli uffici del PCM, sarà ostacolata l'attività di *El Machete* e ogni forma di opposizione politica avrà vita difficile nel paese. Intanto i rapporti di Rivera con il PCM si fanno nuovamente difficili: il partito lo espelle ancora una volta nel 1929, criticandolo per il sodalizio lavorativo con il governo messicano e per aver accettato la commissione da Dwight Morrow, ambasciatore americano in Messico, dei *murales* al Palacio de Cortés di Cuernavaca. Rivera dal canto suo non approva la posizione "ortodossa" e stalinista che il partito mantiene e si schiera con l'opposizione antistalinista, rappresentata da Trotsky, a differenza di Siqueiros, suo ex compagno del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, che manterrà una posizione distaccata da Trotsky e sarà addirittura implicato in un attentato alla sua vita⁹. Sebbene nel murale del Rockefeller Center non compaia la figura di Trotsky, il suo ritratto verrà aggiunto da Rivera nella riproposta del distrutto affresco eseguita al Palacio de Bellas Artes di Città del Messico nel 1934, al termine del periodo del "Maximato" e all'inizio del

⁸ Lev Trotsky (1879-1940), figura di primo piano della Rivoluzione russa - partecipa ai moti del 1905 e ai fatti fondamentali dell'ottobre 1917 -, presidente del Soviet di Pietrogrado nel 1917, collaboratore di Lenin nell'organizzazione della Terza Internazionale, dopo la morte di Lenin (1924) si oppone al regime di Stalin, alla burocratizzazione dello stato e all'instaurazione di un regime totalitario. Le sue idee sulla necessità di sostenere la rivoluzione continua e di diffonderla a livello internazionale sono esposte negli scritti *La rivoluzione tradita* e *In difesa del marxismo*. Il contrasto con Stalin, che invece si oppone all'internazionalizzazione della Rivoluzione e sostiene la necessità di "normalizzare" le strutture statali rivoluzionarie, si acuisce fino all'espulsione di Trotsky dal partito e dall'URSS, per concludersi poi con il suo assassinio nel 1940. L'eredità del pensiero trozkista viene però trasmessa attraverso la Quarta Internazionale, che il politico riesce ad organizzare appena prima della sua scomparsa, a Périgny (presso Parigi) nel 1938.

⁹ Per un'illustrazione sulla posizione di Siqueiros si veda Tibol (1996).

governo meno oppressivo di Lazaro Cardeneas. Qui la sua visione politica viene espressa al completo, non più soltanto attraverso “fantasmi” di uomini politici, come al Rockefeller Center: oltre ai padri del comunismo teorico, Marx ed Engels, all'esempio del buon governo comunista impersonato da Lenin, a Città del Messico troviamo infatti Trotsky, che al momento dell'esecuzione dell'affresco è ancora in vita - verrà assassinato sei anni dopo. Trotsky rappresenta l'eredità di Marx e di Lenin come in una proiezione verso il futuro, è una proposta alternativa a Stalin¹⁰.

Non è possibile sapere con certezza se Rivera fosse davvero convinto che il programma proposto al Rockefeller Center potesse alla fine essere accettato dai committenti, ma quello che interessa in questa sede è che la sua provocazione è riuscita ad alimentare un ricchissimo dibattito, forse proprio in conseguenza della distruzione dell'opera. Infatti, senza averla mai vista poiché già coperta, in molti esprimono solidarietà o disappunto nei confronti di Rivera e la storia dell'affresco di Lenin nei mesi successivi è sempre sui principali organi di stampa della città - sul *New York Times*, sul *New York Daily News* e sul *New York World-Telegram* -, dove si rincorrono cronache sulle proteste pro e contro l'artista. Alcuni interventi sulle vicende che riguardano Rivera si ritrovano anche in altri organi di stampa newyorchesi specializzati in temi politici e vicini alla sfera marxista, come il *New Masses*, legato al Partito Comunista americano, e il *Worker's Age*, che si definisce come organo del Partito Comunista di Jay Lovestone.

L'11 maggio 1933, immediatamente dopo lo scoppio dello scandalo, il *New York Times* dà notizia dell'organizzazione di proteste contro la distruzione dell'opera di Rivera a Santa Fe e Taos, nel Nuovo Messico, coordinate da un gruppo di artisti e scrittori supportati da Andrew Dasburg, fra i più noti artisti americani dell'Avanguardia storica. Contemporaneamente scoppiano a New York risse tra sostenitori di Rivera e gruppi di tassisti e volontari, mentre artisti e scrittori inviano lettere di protesta ai Rockefeller chiedendo di far completare il murale.

Il sostegno dimostrato a Rivera da intellettuali e cittadini non riesce ad evitargli però la perdita del lavoro che gli era stato commissionato alla General Motors Building nel Century of Progress Exposition di Chicago, a causa dei fatti di New York. In concomitanza con questo avvenimento, il 12 maggio viene anche coperto il murale al RCA Building con un telo, per nascondere a quanti arrivano a vedere l'oggetto della disputa. Sembra però che più i suoi committenti si dimostrino ostili e inamovibili sulle loro decisioni, più Rivera venga sostenuto dal pubblico e dai colleghi. Riceve anche la solidarietà di una quindicina di gruppi legati al Partito comunista americano, che lo aveva in passato duramente criticato per il sodalizio con la borghesia

¹⁰Per approfondimento sulla posizione politica di Rivera si veda Tibol (1979).

industriale: il 14 maggio si riuniscono nella Irving Plaza di New York simpatizzanti del John Reed Club, membri del Communist Opposition (i cosiddetti Lovestoneites) e i Trozkisti per organizzare un fronte unico di protesta contro la demolizione del murale. Nonostante i fischi iniziali e il rancore che in molti ancora nutrono per Rivera, l'artista riesce a pacificare gli oppositori affermando che le sue uniche priorità sono quelle di sostenere la causa proletaria contro il fascismo e il capitalismo e che, quando sarà necessario, sarà pronto a prendere parte alla battaglia con mezzi anche diversi dalla pittura. E aggiunge, a proposito dei suoi interventi in edifici di capitalisti: «if you will it and unite, the day will come when those buildings and all that is in them will belong to the workers» ('Comrade Rivera causes red row' 1933g). Queste affermazioni infiammano il dibattito e Rivera viene accusato di trozkismo e propaganda comunista dagli oppositori. Audace è la scelta del giornale newyorchese di pubblicare le parole usate dall'artista per spiegare la sua decisione di trasferirsi negli Stati Uniti, anni prima, quando i suoi "amici di Mosca" gli avevano detto che il tipo di pittura che lui eseguiva in Messico era adatto per una società contadina, ma non per un paese industrializzato: «the only thing for me to do was to try it in an industrial country. [...] I could not try it in Spain because there is not enough industry, nor in France because France already has too many artists, nor in Germany, where there is too much of everything. I had to try it in the United States» ('Rivera says his art is red propaganda' 1933e). E poi afferma ancora spiegando perché non rimuovere il ritratto di Lenin: «when I think of the supreme type of labor leader I, of course, think of Lenin, and I also think of him because he is the man whom I have loved more than any other in the world. Whom could I substitute? And how could I put an 'unknown man' in the place of leader?» ('Career of Rivera marked by strife' 1933f).

Intanto il 18 maggio sia il *New York Times* che il *New York Daily News* danno notizia di proteste in strada da parte di sostenitori di Rivera che picchettano fino a tarda notte davanti alla residenza dei Rockefeller, nella East Fifty-fourth Street, con cartelli riportanti scritte come "Lenin leader della classe operaia - Rockefeller assassino dei lavoratori di Ludlow"¹¹, oppure "Hitler e Rockefeller soffocano la

¹¹ Il massacro di Ludlow (Colorado) fa riferimento alla feroce repressione condotta nel 1914 dalla Colorado Fuel and Iron Company della famiglia Rockefeller ai danni dei minatori coinvolti nelle lotte sindacali e delle loro famiglie. Ricordato come uno dei più violenti episodi della lotta per i diritti degli operai, l'evento è rimasto impresso nella memoria collettiva, soprattutto in relazione al ruolo avuto dall'imprenditore John D. Rockefeller Jr. nella vicenda. Anche la scelta di chiamare proprio Diego Rivera, noto per il suo sostegno alle classi operaie, a dipingere i murales del RCA Building sarebbe da collegare, secondo la ragionata spiegazione che danno Luis-Martin Lozano e Juan Rafael Coronel Rivera nel volume *Diego Rivera. The complete murales*, alla necessità di "ripulire" l'immagine della famiglia dai ricordi del massacro e gettare un ponte di dialogo fra borghesia industriale e classi operaie.

cultura". Un gruppo di artisti e scrittori intanto firmano una petizione per i Rockefeller, chiedendo che Rivera possa concludere il lavoro; tra i quarantasette firmatari c'è anche Ernestine Evans, autrice del primo volume critico sul lavoro di Rivera in lingua inglese, *The frescoes of Diego Rivera*, pubblicato nel 1929.

Il consenso tuttavia non è unanime e Rivera viene ancora criticato da gruppi di comunisti radicali e artisti americani che si oppongono all'impiego degli stranieri, come Frederick K. Detwiller e il pittore muralista Edwin H. Blashfield. Nei mesi successivi la questione finisce col prendere anche un risvolto politico: il diplomatico sovietico Maxim Litvinov, che nel 1933 riesce a far ottenere al suo paese il riconoscimento da parte degli USA, viene ironicamente criticato per non aver chiesto a Roosevelt la salvezza del volto di Lenin al RCA Building, in cambio del riconoscimento degli USA da parte dell'URSS ('Topics of the Times. Litvinoff overlooked something' 1933h).

Intanto, mentre Rivera è impegnato in altri lavori - conclude a proprie spese la serie di ventun pannelli intitolata *Portrait of America* presso la New Workers' School di New York - e riceve prestigiosi riconoscimenti come quello di "People's Artist" conferitogli alla New Yorker's School ('Art leaders honor Rivera at reception' 1933i), giunge la notizia, il 13 febbraio 1934, dell'avvenuta distruzione del murale al RCA Building. Le reazioni sono repentine: un migliaio di persone si riunisce all'Irving Plaza in protesta, mentre un gruppo di artisti sotto la guida di John Sloan decide di non prendere parte alle mostre in programma al RCA Building nei prossimi giorni. In molti sentono la necessità di "storicizzare" la perdita dell'opera di Rivera, chi chiamando in causa il *Giudizio universale* di Michelangelo e le censure che l'opera romana dovette subire nel clima della Controriforma ('Removing a mural' 1934a), chi, come Walter Pach, da sempre sostenitore di Rivera, paragonando il supplizio inflitto all'opera con il martirio di Sacco e Vanzetti ('1000 Voice protest at ruined mural' 1934b). A dare un ulteriore fondamento storico e un criterio scientifico all'intervento di Rivera contribuisce Anita Brenner, che si era già occupata dell'artista in passato sulle pagine del *New York Times* e del muralismo messicano più in generale in altre occasioni (Glusker 2010). La critica messicana si interroga sul rapporto esistente fra arte e propaganda politica, ripercorrendo alcune tappe significative della storia dell'arte: analizza il rapporto fra pittura sacra e politica papale, fra artisti conservatori e artisti rivoluzionari durante e dopo la Rivoluzione Francese, fra personalità considerate innovatrici e apripista rispetto al tema della libertà nell'arte - come Courbet e Dumier - e la considerazione che ne ebbero i loro contemporanei. Conclude sostenendo che ogni artista è figlio del proprio tempo e per questo viene naturalmente contestato quando opera delle scelte incisive, ma poi viene ammirato dai posteri per il suo

merito, dato che le ragioni della contestazione vengono successivamente superate (Brenner 1934).

La questione di Rivera e della ricezione dei suoi lavori negli Stati Uniti sfiora i confini del discorso politico ed estetico-artistico, coinvolgendo un pubblico di intellettuali più generico: significativa è la lettera scritta da Albert Einstein e pubblicata dal *New York Times*, dieci mesi dopo lo scoppio dello scandalo del RCA Building. Scrive Einstein, da poco trasferitosi negli Stati Uniti dalla Germania, a Rivera: «it would be difficult to name an artist of the present time whose work has moved me so profoundly. I wish the world would recognize more what you have given it» ('Einstein praises Rivera for his art work here' 1934c).

In conclusione si può osservare come, a quasi un anno dalla realizzazione del murale, Rivera abbia perso il suo lavoro, ma abbia guadagnato una notorietà straordinaria. Certamente non si può imputare il successo - che comunque l'opera avrebbe avuto - solo alla triste vicenda della sua distruzione, ma questo "martirio" è stato fondamentale nella carriera dell'artista e nella diffusione del suo messaggio: in un certo senso Rivera ha partecipato alla lotta di classe a colpi di pennello, con l'obiettivo di "esportare" le sue idee al di fuori del Messico, in linea con il pensiero internazionalista di Trotsky. Affermerà, a tal proposito, di sentirsi soddisfatto del suo lavoro nonostante tutto, perché la sua arte "rivoluzionaria" ha portato in luce una vasta gamma di giudizi e ha aperto il dibattito sull'arte socialmente impegnata negli Stati Uniti ('Rivera loses 100 pounds' 1933l), lasciando un'importante eredità anche agli artisti che operano nel contesto nordamericano (O'Connor 1992).

Le tematiche di discussione che emergono dalle pagine del *New York Times* provano che l'artista è stato in grado, forse più di chiunque altro, di portare all'attenzione negli Stati Uniti la tecnica antica dell'arte muraria e il suo utilizzo in relazione alle filosofie politiche, in un contesto storico, quello newyorchese, che si stava distinguendo invece come polo di sviluppo dell'Arte Moderna. Con il suo carisma, la sua presenza costante nei dibattiti, le frequenti interviste concesse, gli scandali, gli scritti autobiografici, Rivera ha gettato un ponte fra realtà considerate tra loro inconciliabili, come la borghesia industriale americana e la classe operaia, l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti, lo stato e i privati - per i quali ha elaborato progetti tra loro molto affini. A ricordarci il ruolo che il murale del Rockefeller Center ha avuto in questo contesto ci sono le parole di Edward Alden Jewell, critico mai troppo generoso nei confronti di Rivera, ma che ne riconosce l'importanza storica quando infuria ancora il dibattito sulla conservazione o rimozione del murale: «when murals are mentioned one thinks, automatically, of Rockefeller Center, which, though still in the making, has proved the seat of so much controversy» (Jewell 1933).

L'ideologia comunista non ha certamente trovato negli Stati Uniti il successo che ha raggiunto altrove, ma è stata comunque molto radicata in questo preciso periodo storico, tanto che nell'immediato dopoguerra la paura di quello "spettro che si aggira per l'Europa" (e non solo) porterà ad un generale clima di sospetto - ricordato come *maccartismo* - e alla persecuzione di attivisti e intellettuali accusati di essere stati legati a movimenti sindacali e associazioni di sinistra negli anni tra le due guerre.

L'autrice

Amalda Cuka (1984) è laureata in Conservazione dei Beni Culturali all'Università di Udine e in Storia dell'Arte Contemporanea all'Università di Parma, con una tesi sullo sviluppo del Futurismo nell'area della Venezia Giulia. Fra i principali temi di interesse ci sono le espressioni artistiche negli anni compresi tra le due guerre mondiali e i rapporti fra arte e potere nel XX secolo. Dal 2013 è Guida Turistica della Regione Emilia-Romagna ed è attiva nella promozione del territorio ideando itinerari storico-artistici e partecipando all'organizzazione di manifestazioni culturali. Ha inoltre curato diverse mostre d'arte dedicate ad artisti contemporanei.

e-mail: amalda.cuka@gmail.com

Riferimenti bibliografici

'1000 Voice protest at ruined mural' 1934b, *The New York Times*, 19 February.

'Art centre of the world. Diego Rivera foresees it in this country' 1931a, *The New York Times*, 19 July.

'Art leaders here side with Rivera' 1933c, *The New York Times*, 23 March.

'Art leaders honor Rivera at reception' 1933i, *The New York Times*, 6 December.

Basso, S & Vercesi, PL 2005, *Storia del giornalismo americano*, Mondadori Università, Milano.

Besussi, A 1992, *La società migliore: principi e politiche del New Deal*, Il Saggiatore, Milano.

Boyer, RO & Morais HM 1974, *Labor's Untold Story*, United Electrical, Radio & Machine Workers of America, New York.

Brenner, A 1933, 'Diego Rivera: fiery crusader of the paint brush' *The New York Times*, 2 April.

Brenner, A 1934, 'Art's storied debate renewed' *The New York Times*, 25 February.

'Career of Rivera marked by strife' 1933f, *The New York Times*, 14 May.

'Comrade Rivera causes red row' 1933g, *The New York Times*, 15 May.

De Micheli, M 2000, *L'arte sotto le dittature*, Feltrinelli, Milano.

Del Conde, T & Tibol R, 1995, *Los Murales del Palacio de Bellas Artes*, Americo Arte Editores, Ciudad de México.

'Detroit in furor over Rivera art' 1933b, *The New York Times*, 22 March.

Di Giuliomaria, S (ed.), 1969, *In difesa del marxismo*, Samonà e Savelli, Roma.

Dickerman, L & Indych-Lopez, A 2011, *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York.

Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art. Chronology 2011, available from: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/chronology.php> [10 June 2016].

'Einstein on Rivera' 1934, *Worker's Age*, 15 March.

'Einstein praises Rivera for his art work here' 1934c, *The New York Times*, 26 February.

'Einstein praises Rivera for his art work here' 1934d, *The New York Times*, 26 February.

Evans, E 1929, *The Frescoes of Diego Rivera*, Harcourt, Brace and Company, New York.

Glusker, SJ (ed.) 2010, *Avant-Garde Art and Artists in Mexico: Anita Brenner's Journals of the Roaring Twenties*, University of Texas Press, Austin.

Gordon Kantor, S, 2002 *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge MA.

Grieve, V 2009, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana.

Herner de Larrea, I 1990, *Diego Rivera's mural at the Rockefeller Center*, Edicupes, México City.

Hurlburt, LP 1991, *Los muralistas mexicanos en los Estados Unidos*, Editorial Patria, México.

Jewell, EA 1932, 'Brisk activity succeeds holidays', *The New York Times*, 10 January.

Jewell, EA 1933, 'America to the wall!', *The New York Times*, 8 October.

Laroni, G 1980, *Realismo americano. Immagini nell'arte USA 1865-1975*, Marsilio Editori, Venezia.

Lozano, LM & Coronel Rivera, JR 2008, 'The laborer at the crossroads: the murals in the Rockefeller Center and the Palacio de Bellas Artes' in *Diego Rivera: the complete murals*, Taschen, Köln, pp. 352-359.

'Miss Perkins ready for Cabinet duties' 1933a, *The New York Times*, 24 February.

'Museum of Modern Art' 1932d, *The New York Times*, 5 May.

O'Connor, FV 1992, 'La influencia de Diego Rivera en el arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores' in *Diego Rivera. Retrospectiva*, eds. Downs L & Sharp H, El viso, Madrid, pp. 167-194.

Olmi, M 1990, *I giornali degli altri. Storia contemporanea del giornalismo inglese, francese, tedesco ed americano: dal primo dopoguerra ad oggi*, Bulzoni Editore, Roma.

Prignitz-Poda, H (ed.) 2014, *Frida Kahlo e Diego Rivera*, Skira, Milano.

Quintavalle, A 1975, *Farm Security Administration: la fotografia sociale americana del New Deal*, Step, Parma.

Rawick, GP 1972, 'Anni Trenta: lotte operaie USA' in *Operai e stato. Lotte operaie e riforma dello stato capitalistico tra rivoluzione d'Ottobre e New Deal*, Bologna, S, Rawick, GP, Gobbini, M, Negri, A, Ferrari Bravo, L, Gambino, F, Feltrinelli Editore, Milano, pp. 135-146.

'Removing a mural' 1934a, *The New York Times*, 14 February.

Rivera, D 1971, *Portrait of America: Diego Rivera*, Greer, New York.

Rivera, D & March, G 1960, *My Art, My Life: An Autobiography*, Citadel Press, New York.

'Rivera and Indians' 1931c, *The New York Times*, 20 December.

'Rivera is painting museum frescoes' 1931b, *The New York Times*, 15 December.

'Rivera loses 100 pounds' 1933l, *The New York Times*, 29 December.

'Rivera says his art is red propaganda' 1933e, *The New York Times*, 14 May.

Rochfort, D 1998, *Mexican Muralists. Orozco, Rivera, Siqueiros*, Chronicle Books, San Francisco.

'Rockefellers ban Lenin in RCA mural and dismiss Rivera' 1933d, *The New York Times*, 10 May.

'Rockefeller City gets allies artists' 1932e, *The New York Times*, 10 October.

Rosci, M 1982, *Rivera, murales a Città di Messico*, Istituto geografico De Agostini, Novara.

Sartor, M 2003, *Arte latinoamericana contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca book, Milano.

Schrecker, E 1998, *Many are the crimes: McCarthyism in America*, Little Brown and Company, Boston.

Scott, RL 1977, 'Diego Rivera at Rockefeller Center: fresco painting and rhetoric' *Western Journal of Speech Communication*, 41 (Spring), pp. 70-82.

Tibol, R 1974, Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo, Fondo de cultura economica, México.

Tibol, R (ed.) 1979, *Diego Rivera: Arte y política*, Grijalbo, Ciudad de México.

Tibol, R 2008, *Diego Rivera: Gran Ilustrador*, Editorial RM & Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

Tibol, R (ed.) 1996, *Palabras de Siqueiros*, Fondo de Cultura Economica, México.

'Topics of the Times. Litvinoff overlooked something' 1933h, *The New York Times*, 29 November.

Trotsky, L & Maitan, L (1956), *La Rivoluzione tradita*, Schwarz, Milano.

'Two corners are turned' 1932c, *The New York Times*, 24 January.

'Urges neutrality in Radio City' 1932b, *The New York Times*, 23 January.

'Want native art in Rockefeller Center' 1932a, *The New York Times*, 20 January.

Wolfe, BD (ed.) 1963, *The fabulous life of Diego Rivera*, Stein and Day, New York.



Anna Zinelli

Il Realismo Socialista come forma di “non arte”. Alcune ipotesi di lettura a partire dalla XXXII Biennale di Venezia e dalla documenta 3 di Kassel del 1964



Abstract

Il 20 luglio del 1964 la *Pravda* pubblica un duro attacco alla Biennale di Venezia - che sancisce, con il premio assegnato a Rauschenberg, la consacrazione del New Dada e della Pop Art - accusandola di “ciarlataneria”. Analogamente da parte della critica italiana emerge una diffusa tendenza a non ammettere la stessa liceità estetica del Realismo Socialista, recuperando i termini di una contrapposizione tra “arte” e “kitsch” il cui antecedente fondamentale può essere identificato nel celebre testo di Greenberg del 1939. Sempre nel 1964 la terza edizione di documenta a Kassel propone una lettura del contemporaneo che esclude programmaticamente il realismo, assumendo una visione idealista che rifiuta ogni possibile tangenza tra ricerche estetiche e dimensione politica. L'articolo si propone di indagare l'affermazione di un modello di lettura del Realismo Socialista che risente profondamente delle politiche culturali in atto negli anni della guerra fredda, i cui retaggi continueranno a perpetuarsi nel dibattito successivo sul realismo, trovando solo in anni recenti, con autori come Boris Groys, una forma di problematizzazione.

On the 20th of July 1964, *Pravda* condemns as “charlatan/swindler” the Venice Biennale, which had consecrated officially New Dada and Pop Art by awarding the Grand Prize to Rauschenberg. Similarly, Italian critics start displaying the general tendency to deem Socialist Realism as not equally valuable on an aesthetic level, regaining the terms of the contradistinction between “art” and “kitsch” whose main antecedent is Greenberg's breakthrough essay from 1939. Moreover, in 1964 the third documenta in Kassel presents a reading of contemporary art which purposely ignores realism, assuming an idealistic perspective which refuses the possibility of any overlap between aesthetic investigations and political dimensions. This paper aims to analyse the rising of a reading model of Social Realism deeply influenced by the cultural politics of the Cold War years, whose heritage will keep on perpetuating itself in the following debate on realism, and which has been put into question only in recent years by theorists such as Boris Groys.



Il 20 luglio del 1964 la *Pravda* pubblicava un duro attacco, firmato M. Abalkin (1964), alla Biennale di Venezia, definita come un «carnevale tragico» in cui «con difficoltà si trovano opere d'arte». A proposito della premiazione a Rauschenberg, si domandava la liceità di definirlo o meno un artista e suoi combine painting erano descritti come «uno sgraziato ciarpame» la cui fortuna era ricondotta esclusivamente a ragioni di mercato. In particolare il critico definiva l'arte astratta come un linguaggio «senza ideale e senza espressione», uscita dal «lontano quadrato nero di Malevič» a sua volta ridotto a semplice esperimento, e complessivamente letta come un «fenomeno di disonestà», una «ciarlataneria», passando quindi alla Pop Art, considerata come una semplice forma di plagio; solo in chiusura veniva considerato - brevemente - il padiglione sovietico, elogiando l'arte realista ma senza alcuna forma di approfondimento degli autori presentati (Abalkin 1964).

Se la ricezione del padiglione sovietico alla Biennale, che segnava la consacrazione del New Dada e della Pop Art, sembra interessare molto poco la critica italiana, l'articolo della *Pravda* ha invece una più ampia eco: tradotto il 20 settembre su *Concretezza* (1964), il giorno successivo era ripreso su diverse testate, tra cui *Il Corriere della sera* (1964), *L'Avanti* (1964), *Il Giornale del Sud* (1964). Il 4 agosto *l'Unità* pubblicava una lettera dello slavista Vittorio Strada (1964) in cui si criticava ad Abalkin l'aver riportato i pareri negativi rivolti all'arte astratta da politici reazionari come Segni e Merzagora, accompagnato da un commento di Antonello Trombadori (1964) - tra i pochi ad approfondire, al di là della polemica, quanto proposto nel padiglione russo - che vedeva nel realismo un'arte che rifiuta di confrontarsi con la prospettiva storica, restando ferma a una serie di formule codificate. Il dibattito era quindi ripreso su *Il giorno* da Marco Valsecchi (1964), che elogiava le posizioni di Trombadori, ricordava l'apporto alla Rivoluzione d'Ottobre di artisti come Malevič, Kandinskij e Tatlin e si soffermava in particolare sulla Pop Art criticandone i detrattori - tra cui appunto Abalkin - che la accusavano di essere una forma di plagio del dadaismo non cogliendo le differenti motivazioni sottese ai due movimenti.

L'articolo della *Pravda* potrebbe facilmente essere liquidato come mera riproposizione di posizioni ufficiali della politica culturale sovietica, in cui il Realismo Socialista era elevato ad unica possibile dottrina estetica. Una corretta analisi della linea anti-occidentale che esso sostiene non può prescindere però da una contestualizzazione storica delle dinamiche in atto su un piano culturale nell'URSS di questi anni, corrispondenti alla leadership di Chruščëv nella sua ultima fase (nell'ottobre del 1964 sarà infatti sostituito da Brèžnev). Il processo di “destalinizzazione” aperto dal XX Congresso del PCUSS del 1956, con il “discorso

segreto” sui crimini di Stalin e contro il “culto della personalità”¹ aveva infatti portato all’emergere di differenti tendenze, che andavano da una rilettura del realismo, senza rinnegarne le istanze, che rifiutava la retorica staliniana e all’emergere di un’arte “non conformista”, che guardava in primo luogo a un recupero delle esperienze astratte, vedendo nell’abbandono della figurazione una possibile alternativa al “kitsch totalitario” (Obuchova 2008, p. 26). Nel 1957 il *Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti* segnava un primo grande momento di apertura rispetto al precedente isolamento del paese - proponendo mostre di artisti come Cézanne, Matisse, Picasso, e l’espressionismo astratto statunitense - riscuotendo grande attenzione da parte della stampa occidentale, come testimoniato in Italia dall’articolo di Pasolini (1957) su *Vie Nuove*. A partire da un rinnovato rapporto con quanto prodotto in occidente la scena artistica russa vedeva quindi una fase di generale riconfigurazione - anche grazie alla diffusione delle riviste clandestine dattiloscritte in *samizdat* e delle cosiddette “mostre d’appartamento”, esterne al circuito ufficiale, che si tenevano presso case di artisti, scrittori e musicisti - che non mancò tuttavia di scatenare una reazione repressiva nei confronti degli intellettuali (si pensi ai casi più celebri di Pasternak e, successivamente, di Brodskij²). Il fatto che i principi fondamentali del realismo non fossero oggetto di una revisione ufficiale durante il “disgelo” emerse in particolare con la celebre “Mostra del *Manež*” (Maneggio), che celebrava il trentesimo anniversario del Sindacato degli Artisti di Mosca, proponendo anche una piccola selezione di opere astratte provenienti dall’atelier di Elij Beljutin (Piretto 2001, p. 268); la sezione era stata oggetto di un duro attacco da parte di Chruščëv che a proposito di tali opere aveva parlato di “schifo”, “merda” e “porcheria” (Bown 2012, p. 101), non dissimilmente quindi dall’idea della Pop Art come “ciarpame” che sarà poi proposta da Abalkin (ma neppure dalle posizioni che erano state espresse su *Rinascita* da Togliatti (1948) a proposito dell’arte astratta³). Dopo la “mostra del Maneggio”, a cui seguirono immediatamente azioni repressive e censoree, con l’istituzione di un’apposita commissione, «fu chiaro che “disgelo”, in tutte le sue sfumature non avrebbe significato libertà, né artistica né sociale» (Piretto 2001, p. 270).

¹ Reso pubblico con il XXII Congresso del 1961 ma circolato già negli anni precedenti (Piretto 2001, p. 232).

² In particolare, a proposito del primo, Elena Fedrigo afferma: «Il “caso Pasternak” evidenziò che se rispetto agli anni di deportazione di massa e sterminio degli intellettuali c’era stato un cambiamento, era impossibile quella collaborazione con il potere in cui molto avevano creduto nell’entusiasmo del dopo Stalin» (Fedrigo 2004, p. 70)

³ Adottando lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia (1948), Togliatti aveva stroncato l’arte astratta proposta alla Mostra dell’Alleanza della Cultura al Palazzo di Re Enzo di Bologna, parlando di “mostruosità” e “scemenze”, non considerabili come arte.

La *Pravda* non poteva quindi che adottare questa linea che osteggiava fortemente le ricerche astratte, oggetto di duri attacchi da parte del partito. Le opere esposte nel padiglione russo in particolare possono restituire il modo in cui l'Unione Sovietica intendeva proporre la propria rappresentazione ufficiale in occidente, in occasione della sua quinta presenza del dopoguerra alle Biennali (non aveva partecipato infatti dal 1934 al 1956; per quanto riguarda la ricostruzione delle partecipazioni russe alle biennali, si rimanda ai saggi del catalogo della mostra *Guardando all'URSS* (Zanella 2015; Zinelli 2015; Bignotti 2015)). Anche nel testo introduttivo di Vladimir Goriainov (1964 pp. 290-292), commissario aggiunto che cura il padiglione insieme a Alexandr Hulturin, si possono riscontrare diversi elementi che rimandano ai cambiamenti - e alle aporie - che hanno segnato il periodo della stagione del "disgelo". Il padiglione intendeva proporre una rassegna «degli artisti giovani e della generazione di mezzo» (Goriainov 1964, p. 290) (in linea con quell'esaltazione della gioventù che era diventata una delle parole cardine del periodo kruscioviano (Piretto 2001, p. 235)), sottolineando la diversità delle maniere artistiche, per quanto accomunate dall'interesse per il reale, e il carattere «umanista» di queste ricerche in cui l'uomo era sempre protagonista. Egli insisteva inoltre sul carattere «antierico» e sulla dimensione «psicologica» dell'opera *Sosta tra due battaglie* dei fratelli Tocacev⁴, mentre a proposito del pittore di Riga Edgar Iltner parlava di una pittura «rigida e severa» di «figure sintetiche» di un linguaggio artistico «sobrio» e di «immagini semplici e sincere». Goriainov (1964, p. 291) esaltava inoltre l'ampia presenza di paesaggisti nel padiglione e ricordava infine la scelta di includere due maestri della vecchia generazione: Deineka, con il mosaico a rilievo *Bella mattina* e Pavel Corin, con il ritratto del pittore Sarian.

L'idea che emerge è dunque quella di un'arte che si distacca dall'ottimismo forzato che aveva segnato la fase staliniana e sembra ricollegarsi precisamente all'analisi di Nena Dmtrieva (1958), che identificava nell'arte russa del periodo la predominanza di due tendenze: una rivolta al mondo rurale e *en plain air*, una "sintetica", influenzata dal recupero di autori degli anni '20, come i lavori giovanili Deineka, dalle ricerche di altri paesi socialisti, dal realismo italiano e dal muralismo messicano. Solo in anni successivi (Kamensky 1969, cit. Bown 2012) si parlerà invece espressamente di "stile severo", le cui caratteristiche - e anche la ricorrenza del termine - sono tuttavia già chiaramente enunciate nel testo del catalogo: una tipologia di racconto inedita rispetto alla retorica e della produzione staliniana, che privilegia una sobrietà nella rappresentazione e un'attenzione per i drammi

⁴ Tra i maggiori rappresentanti del Realismo Socialista del dopoguerra, oggetto di un'ampia retrospettiva alla Galleria Tret'jakov nel 2011

esistenziali (Obuchova 2008, p. 23). Secondo Evgenij Dobrenko (2012) lo stile severo, con la sua rivisitazione dei temi cardine del realismo, primo tra tutti quello della figura del lavoratore, fu «una sfida alla gerarchia di generi insorta all'interno del Realismo Socialista» capace di mettere in discussione non solo l'estetica staliniana - con la sua retorica basata sulle masse esultanti e la visione mistica del lavoro - ma anche lo stesso progetto socialista che essa veicolava.

Tali elementi risultano invece totalmente assenti nel testo della *Pravda*, che parla di realismo secondo un modello di aderenza alla realtà storica che sembra riprendere semplicemente le direttive zdanoviane. Al di là quindi delle chiare motivazioni propagandistiche sottese alle prese di posizione di Abalkin, risulta di particolare interesse approfondire alcune delle tesi riportate e mostrare come esse, paradossalmente, si pongano come strettamente complementari rispetto a quelle dei detrattori del Realismo Socialista, perpetuando un modello di lettura per molti aspetti manicheo, correlato con le politiche culturali in atto negli anni della guerra fredda.

In particolare il dibattito, nelle sue differenti posizioni, sembra concernere la liceità stessa di iscrivere una determinata tipologia di linguaggio - l'astrattismo, il realismo, la Pop Art - all'interno della categoria di "arte", sancendone dunque la legittimità estetica, come emerge anche da parte della critica italiana vede nei padiglioni sovietici la conferma di un'incompatibilità tra arte e regimi totalitari. Ad esempio in occasione della precedente edizione del 1962 Paolo Rizzi (1962) vedeva proprio nella "rinuncia all'arte" il prezzo da pagare per il comunismo, Mario Monteverdi (1962) titolava programmaticamente il proprio articolo *Questa non è arte*, mentre un articolo del 1964 uscito in forma anonima equiparava il linguaggio realista a semplice riproposizione di carattere fotografico del reale ('Il padiglione sovietico: realismo o fotografia?' 1964). Queste recensioni ci restituiscono un modello di lettura che fa del realismo un «corpo estraneo» (Burini 2010, p. 50) rispetto alle vicende del modernismo, che solo in anni recenti ha visto forme di problematizzazione.

Il realismo è dunque trattato, non dissimilmente dalle posizioni di Abalkin rispetto all'astrattismo, unicamente in relazione al suo ruolo all'interno del disegno politico sovietico e non come un fenomeno estetico, senza coglierne i caratteri di differenziazione. Le radici di questa visione del realismo come "kitsch" - assunto come categoria estetica espressamente volta a identificare un surrogato dell'oggetti artistico - possono essere ricondotte al celebre saggio di Greenberg (1939). L'idea che il kitsch⁵ rappresentasse una forma deteriorata di arte, spesso rivolta alle masse, era già stata avanzata nella Germania degli anni '10 da autori come Pazaurek

⁵ Per un approfondimento sulla categoria estetica del "kitsch" si rimanda al saggio del 2014 di Andrea Mecacci (Mecacci 2014).

(1912), membro del *Werkbund* e sostenitore di una funzione “morale” della critica volta ad arginare il cattivo gusto, per poi arrivare negli anni successivi ad investire anche la propaganda, in particolare con il dibattito promosso dal 1918 dalla rivista *Das Plakat* contro il cosiddetto *Hurra-kitsch* dei manifesti della Lega Antibolscevica (Simmons 1998). Riprendendo le posizioni del dibattito tedesco, Greenberg è il primo a teorizzare un diretto connubio tra kitsch e arte dei regimi totalitari, assimilando arte italiana, tedesca e russa a questa categoria. Egli separa nettamente “avanguardia”, termine con cui definisce le ricerche moderniste, e kitsch come “surrogato”, ossia volgarizzazione dell’arte a fini commerciali e speculativi; a questa categoria riconduce tanto i rotocalchi, il fumetto o il cinema di Hollywood quanto la propaganda imposta ad arte ufficiale nei sistemi dittatoriali.

Ritornando all’articolo di Abalkin, è interessante notare come, pur non citando la categoria del kitsch, egli riprenda esattamente le stesse caratteristiche che le erano attribuite quali appunto il carattere di “ciarpame” (*ruchljad*”, traducibile anche come spazzatura⁶), “ciarlataneria”, “disonestà” o “speculazione commerciale”. La stessa etimologia del termine, dubbia nelle sue origini, è talvolta ricondotta a *kitschen*, “raccogliere spazzatura” (Giesz 1960, p. 21), talvolta a *verkitschen*, vendere a basso prezzo (Musil 1978, p. 928), talvolta a una storpiatura tedesca del termine inglese *sketch* (Avenarius 1920, p. 222; Kulka 1996, p. 18) da parte dei mercanti bavaresi, identificandone la caratteristica nel suo porsi come una sorta di truffa o di surrogato dell’oggetto artistico. L’articolo di Abalkin sembra quindi rifarsi a questa categoria estetica, in una chiave però diametralmente opposta alla lettura greenenberghiana a proposito della commistione tra elemento estetico ed elemento politico: se per Greenberg infatti l’oggetto artistico ha la sua legittimazione nella riflessione sulle qualità formali del medium, la posizione assunta dalla testata russa non poteva invece che leggere come “formaliste” le opere astratte. Come messo in luce dai critici di *October* (Foster et. al. 2004, p. 293) per comprendere le posizioni assunte da Greenberg è necessario considerare proprio quello che parallelamente stava accadendo in Russia: la linea che aveva dominato il Primo Congresso degli Artisti Americani, tenutosi a New York nel 1936, era infatti stata improntata sull’adesione al Fronte Popolare nato a Mosca l’anno precedente come forma di alleanza intellettuale contro i fascismi e in nome di un’arte “proletaria”. L’entusiasmo che aveva dominato la cerchia intellettuale che gravitava intorno alla *Partisan Review*, quindi di autori come Schapiro e lo stesso Greenberg, era però rapidamente entrata in crisi con lo scatenarsi dei processi di Mosca e le epurazioni di scrittori e politici. Lo stesso Schapiro aveva rinnegato il proprio intervento, mentre la rivista tendeva sempre più

⁶ Si ringrazia Sara Vivi per la consulenza linguistica.

verso una linea trozkista, improntata sulla rivendicazione dell'autonomia dell'arte da incidenze esteriori e quindi sul rifiuto delle posizioni estetiche assunte dal governo sovietico, basate sulle direttive del realismo zdanoviano. Greenberg non rifiutava quindi una componente "politica" nell'arte, ma piuttosto - in linea con le posizioni del 'Manifesto for an Independent Revolutionary Art' di Breton e Trockij (1938), pubblicato sulla stessa *Partisan Review*- l'idea di un'arte potenzialmente irreggimentata⁷.

La questione del kitsch, che proprio negli anni '60 inizia ad essere al centro del dibattito anche in Italia attraverso gli scritti di Gillo Dorfles, fino alle celebri antologie (1968) che propone anche la prima traduzione dell'articolo di Greenberg, può quindi essere considerata come una delle possibili chiavi di lettura per comprendere l'affermazione di un'impostazione critica di carattere normativo che tende ad escludere il realismo, per la sua connotazione politica, dallo stesso dominio della storia dell'arte.

Se la XXXII Biennale di Venezia restituisce sostanzialmente la storia di un silenzio intorno al Realismo Socialista, parzialmente rotto soltanto dalla polemica scatenata dalla *Pravda*, ancora più emblematica risulta documenta di Kassel, in cui si può parlare invece della storia di un'assenza. La terza edizione di documenta si poneva programmaticamente il compito di «permettere la delimitazione tra le problematiche di oggi e quelle [ricerche] influenzate da componenti extra-artistiche» (Die dritte documenta: das Programm, 27 giugno 1963, documenta Archiv, d3, M 74). In linea con le due edizioni che l'avevano preceduta, la manifestazione intendeva quindi proporsi come un luogo di verifica e definizione dello stato dell'arte contemporanea (Van Keulen 1996, p. 211), facendo dei meccanismi di selezione uno strumento normativo atto a definire cosa potesse essere legittimamente assunto allo status estetico; in questo quadro il realismo era programmaticamente escluso, come emerge da una delle riunioni del consiglio preposto alla seconda edizione:

Essa [documenta II] comprenderà le arti visive di tutto il mondo dal punto di vista dell'Europa Occidentale, cioè senza il realismo socialista dei paesi del blocco sovietico". (Protokoll der Sitzung des Hauptausschusses im Hause DuMont-Schauberg, Köln, am 8. Und 9. November 1958 [Riunione del consiglio presso la

⁷ Paradossalmente la posizione che esprimerà Greenberg a proposito della Pop Art, letta con un fenomeno ludico, non differisce da quella del critico sovietico, pur muovendo da premesse chiaramente del tutto differenti. Greenberg rifiuta infatti l'idea di una possibile contaminazione tra cultura "alta" e "bassa" (una concezione che, come sostenuto da Caroline A. Jonas (2011, p. 13), va riconsiderata alla luce dell'apporto esercitato nella sua formazione dalla filosofia crociana, mediata da Venturi in questi anni a New York).

Non prive di intrinseche contraddizioni, le prime tre documenta coniugavano la visione idealista ed evoluzionista di Werner Haftmann - che intendeva l'astrattismo quale punto di arrivo del percorso dell'arte moderna - con l'approccio allestitivo sperimentale di Arnold Bode, proponendosi come luogo di riscoperta e riscatto dell'arte perseguitata negli anni del nazismo (Grasskamp 1994), ma anche come luogo di negazione del realismo (ed. Barron et. al. 2009). Sorta in una città distrutta dalla seconda guerra mondiale e venuta a collocarsi, nel nuovo assetto geopolitico tedesco, a pochi chilometri dal confine con la *Deutsche Demokratische Republik*, documenta intendeva presentare una *Weltsprache* (una lingua "globale") del "mondo libero", proponendo una visione universalista dell'astrattismo basata sulla sistematica esclusione di ogni ricerca che non rientrava in questo modello. Haftmann definiva ogni impostazione politico-sociale come "aberrazione estetica (Haftmann 1960, p. 299) e in particolare, già nel 1954, in una recensione della Biennale di Venezia pubblicata su *Die Zeit*, aveva attaccato duramente l'arte realista:

Laddove oggi entra il gioco in realismo, esso ha sempre delle intenzioni extra-artistiche. In questa Biennale esso si presenta esclusivamente come "realismo socialista" ovvero la pittura della realtà della borghesia XIX secolo in abiti più poveri: nel padiglione della Polonia, della Romania, della Cecoslovacchia, nella piccola cellula comunista degli italiani con Guttuso. Alcune opere della vecchia generazione sono degne di nota, ma il loro rapporto con la realtà è spesso indifferente, stanco, messo in ombra dai problemi artistici, non fedele alle questioni profonde (Haftmann 1954)

A documenta non trovavano spazio dunque le ricerche prodotte nei paesi che gravitavano intorno all'URSS o alla Jugoslavia, compresi gli indirizzi che si discostavano dal realismo, e che a partire dagli anni '50 e '60 iniziavano ad avere ampia circolazione in Europa, come ad esempio le ricerche concettuali e cinetiche croate (Zanella 2013) o la poesia visiva cecoslovacca (Krátka 2005, p. 124); analogamente non erano inclusi artisti europei che avevano aderito al racconto realista, non certo di matrice sovietica, come Guttuso, il cui nome è costantemente inserito tra le proposte nei primi piani progettuali (Zinelli 2015) senza tuttavia essere poi incluso nelle scelte definitive.

Al contempo, nel testo in catalogo Haftmann criticava anche la Pop Art, definitiva come una semplice provocazione e una riproposizione di aspetti delle ricerche degli anni '20 come il costruttivismo, il De Stijl e il dadaismo. Non dissimilmente da Abalkin, Haftmann aveva letto come “estraneo” all'arte anche il *Quadrato nero* di Malevič, posto in parallelo con il ready-made di Duchamp:

Entrambi i gesti non hanno nulla a che fare con l'“arte”; sono dimostrazioni, fissano i punti di demarcazione della zona marginale in cui l'arte cessa di essere tale, e precisamente ai due poli opposti del piano dell'esperienza umana: da una parte la cosa assoluta, dall'altro la forma assoluta, da una parte la realtà della natura, dall'altra la controrealtà dell'uomo (Haftmann 1960, p. 86).

Secondo Hans-Peter Riese (2000) il fatto che artisti sovietici - anche legati a ricerche indipendenti - non venissero inclusi alle grandi esposizioni internazionali di questi anni, come appunto le Biennali di Venezia e documenta di Kassel, era dovuto a una sostanziale incapacità di leggere i mutamenti in corso e il contesto socio-politico in cui essi si sviluppavano. La contrapposizione tra “arte” e “non-arte” - kitsch - postulata in questi anni, in modelli storiografici che non si presentano affatto come univoci ma che portano, come visto, spesso al rifiuto anche di ricerche come la Pop Art statunitense, determinano quindi una sostanziale mancanza di storicizzazione del realismo che si ripercuote nei decenni successivi. In occasione della monografica dedicata a Aleksandr Deineka a Palazzo delle Esposizioni nel 2011 Matteo Lanfranconi riconduce proprio nelle pressioni ideologiche innescate dalla guerra fredda le radici di una “pregiudiziale moderna”, rivendicando una legittimità estetica del realismo:

Deineka ha subito a lungo gli effetti dell'avversione, così automatica da divenire un'idiosincrasia, che la critica d'arte occidentale ha nutrito verso la cultura figurativa dell'URSS, percepita soltanto come prodotto meccanico di circostanze politiche e di pressioni ideologiche e semmai rapportata all'universo del kitsch. (...) La resistenza a riconoscere dignità al sistema artistico del Realismo Socialista è piuttosto da considerarsi prodotto della cosiddetta “pregiudiziale moderna”, conseguenza, tra le più pervicaci, della polarizzazione ideologica innescata dalla guerra fredda: in occidente solo l'arte astratta, metafora di libertà ed espressione dell'individualità creatrice, oltreconfina la dittatura di un realismo populista propagandista legato a schemi figurativi ottocenteschi e perciò stilisticamente retrogrado (Lanfranco 2011, p. 25).

E ancora nello stesso anno, in occasione della mostra “Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970”, sempre a Palazzo delle Esposizioni, i curatori Matthew Bown, Evgenija Petrova e Zelfira Tregulova affermano:

A tutt’oggi, a due decenni di distanza dal dissolvimento dell’Unione Sovietica, una concordia critica sul movimento culturale noto come “Realismo Socialista” è lungi dall’essere stata raggiunta e le mostre dedicate all’arte all’epoca di Stalin continuano a provocare reazioni a dir poco contrastanti. Non vi è dubbio che nell’ambito della mostra contemporanea tali controversie riflettano i termini di un dibattito ancora aperto sull’esperienza del comunismo di marca sovietica; ma non si tratta solo di questo. È piuttosto il modo stesso di considerare l’arte di quell’epoca esclusivamente come espressione di una realtà storico-culturale pervasiva, meccanica emanazione di un modello di esistenza astratto (e strumento per la sua realizzazione), e negarle a priori la possibilità di vedersi riconosciuta la scala che le compete: ovvero quella di un imponente movimento culturale tout court. (Bown et. al 2012, p. 16)

Entrambe le mostre pongono dunque l’accento sulla necessità di riconoscere una dignità estetica al Realismo Socialista, al di là del ruolo che esso ha svolto al servizio dell’ideologia totalitaria. Anche in questo caso la questione che torna a essere posta concerne un tentativo di legittimazione, di riscatto del realismo rispetto all’universo del kitsch e dell’extra-estetico, e sembra accogliere la linea sostenuta da Boris Groys (1992). Nel volume pubblicato per la prima volta nel 1988 in Germania *Gesamkunstwerk Stalin*, tradotto in inglese e in italiano nel 1992, egli afferma che la problematica inerente alla legittimità o meno del parlare di “arte” in relazione a correnti che si sono poste al servizio di regimi oppressivi sia semplicemente frutto di una visione estetica tipica del XX secolo, «abituata a considerare l’arte come un’attività indipendente da qualsiasi potere» mentre «storicamente, l’arte che siamo soliti stimare, è servita non di rado come ornamento ed esaltazione del potere» (Groys 1992, p. 11). Al contempo egli sostiene, in linea con Golomstock (1990), una continuità tra avanguardie russe e realismo, vedendo in esso proprio la realizzazione, nell’alleanza con il potere statale, di quella fusione tra arte e vita auspicata dalle ricerche degli anni ’10; per questo egli ritiene necessaria una storicizzazione del realismo, che non ne implichi un’assoluzione ma che piuttosto problematizzi il mito di un’ “innocenza” dell’avanguardia. Muovendo ancora una volta dalla dicotomia greenenberghiana, ritiene inoltre che un altro approccio da sfatare sia

quello del realismo come un gusto di “massa”: le masse avrebbero infatti preferito probabilmente i film di Hollywood o il jazz a un’arte pedagogica e forse non avrebbero avuto maggiori difficoltà nel capire il suprematismo rispetto a quelle riscontrate con i testi teorici di Marx (Groys 1992; Groys 2003). La tesi di Groys è dunque quella che il realismo non nasca come antitesi a un’avanguardia comprensibile a pochi per assecondare un gusto diffuso, ma sia piuttosto la diretta conseguenza della stessa logica avanguardista. Tale posizione, fortemente provocatoria, ha precise ricadute nel dibattito inerente la riscoperta del realismo, spesso chiamato a confrontarsi con questioni “moralì” oltre che estetiche. Silvia Burini ad esempio, in occasione della mostra del 2010 *Russie. Memoria, Mistificazioni, Immaginario* prende in parte le distanze da un’identificazione *tout court* del progetto utopico - e chiaramente anche politico - sotteso alle ricerche degli anni '10 e '20, e l'arte del Realismo Socialista, pur sottolineandone anche i fattori di continuità: «Non si può certo affermare che fu l’avanguardia ad aprire la strada al realismo socialista, ma è opportuno ribadire come sia altrettanto illegittimo negare il ruolo che ebbe nella formazione dell’estetica totalitaria» (Burini 2010, p. 50)

Il caso della Biennale, con la polemica della *Pravda*, e di documenta, con la sistematica esclusione del realismo, restituiscono dunque due importanti casi di studio che permettono di capire i successivi sviluppi del dibattito e di considerare le radici di una questione ancora fortemente problematica quale appunto quella della lettura che si è affermata - nella sua ricezione in ambito europeo - dell’arte del Realismo Socialista. Se un’eccessiva insistenza sulla necessità di non correlare l’arte sovietica (o altri linguaggi che si sono inseriti nei processi di ricerca del consenso da parte dei regimi totalitari) alla sua matrice ideologica può prestarsi ad avallare interpretazioni revisioniste, o comunque a misconoscere il legame inscindibile tra l’apparato culturale e quello politico di realtà coercitive, riconsiderare i modelli interpretativi che si sono affermati nel corso del Novecento è un’operazione necessaria per una corretta storicizzazione del movimento capace di andare oltre determinati schematismi. Riallacciandosi a quanto sostenuto da Christina Kiaer (2012), per “vedere” il realismo dovremmo «spogliarci di quei paraocchi modernisti così radicati in noi» e «scuoterci di dosso i residui pregiudizi da guerra fredda (...), non certo per occultare gli abusi del sistema stalinista ma per riconoscere una funzione attiva agli artisti vissuti e cresciuti all’interno del sistema» (Kiaer 2012, pp. 183-184). Senza dunque marginalizzare quel «legame ombelicale che certamente esiste tra realismo e ideologia» (Bown et al., 2012, p. 16), riconsiderare oggi il modo in cui l’arte della Russia totalitaria è stata recepita, esposta, e interpretata nel contesto europeo diventa uno strumento di indagine per decostruire la visione di un

realismo sovietico “monolitico”, ma anche per rimettere in discussione determinate letture - complementari - del modernismo europeo e statunitense.

L'autrice

Anna Zinelli si è laureata in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Parma con la tesi *Il problema estetico del kitsch e la sua analisi negli scritti di Gillo Dorfles* (vincitrice del “Premio Braglia” 2010-2011) e ha conseguito presso lo stesso ateneo il dottorato di ricerca con la tesi *Documenta 1955-1964. Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*. I suoi studi vertono sulla storia della critica d'arte e la storia delle esposizioni, con particolare attenzione agli scambi tra Italia e Germania. Ha pubblicato articoli sulle riviste scientifiche: “Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti”, “Studi di estetica” e “Ricerche di S/Confine”. Ha preso parte a giornate di studio e convegni presso istituzioni quali il Museo CAMEC di La Spezia, l'Università la Sapienza di Roma, il Museo Civico di Bolzano, il Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria. Lavora per la Fondazione Socin, per cui ha svolto attività di curatela e archiviazione e per cui sta curando il catalogo *Socin e Carmassi* (Skira 2016). Fa parte dell'associazione culturale *Others* ed è tra i curatori di *More Museum*, museo digitale che raccoglie progetti di arte contemporanea non realizzata. È nella redazione della rivista “Ricerche di S/Confine” del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma. Ha inoltre collaborato in qualità di assistant curator alla mostra *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato* (Palazzo Te, Mantova 2015) e di co-curatrice alla mostra *More Spaces. Percorsi nell'archivio del non realizzato* (Palazzo Pigorini, Parma 2015). È tra i vincitori della borsa di studio della Fondazione Karin und Uwe Hollweg Stiftung - Casa di Goethe con un progetto relativo alle presenze di artisti tedeschi a Roma presso Villa Massimo.

e-mail: annazinelli@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

Abalkin, M 1964, ‘Carnevale tragico’ 1964, *Concretezza*, 1 settembre [ed.or. ‘Tragicheskij Karnaval’, *Pravda*, n. 202, 20 luglio].

Avenarius, F 1920, ‘Kitsch’, *Kunstwart und Kulturwart*, n.33, p. 222.

‘Anche la “Pravda” contro la Biennale’ 1964, *L'Avanti!*, 21 luglio.

Barron S, Eckmann S, Gillen E (ed.) 2009, *Art of Two Germanys: Cold War Cultures*, Abrams, New York.

Bignotti, I 2015, ‘Splendide utopie e mitiche contraddizioni. Appunti per un'analisi sul mito dell'URSS in Italia dal 1968 al 1977’, in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds V Strukelj, F Zanella & I Bignotti, catalogo della mostra, Fruttiere di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, pp. 143-153.

Bown, M 2012, ‘1954-1964’, in *Realismi Socialisti. Grande pittura sovietica 1920 - 1970*, eds M Bown, P Evgenija, T Zelfira, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, Skira, Milano, pp. 97-105.

Burini, S 2010, ‘Vedere le Russie: memoria, mistificazioni, immaginario nell'arte russa del 900, in *Russie; memoria mistificazione immaginario*, eds G Barbieri, S Burini, catalogo della mostra, Ca' Foscari Esposizioni, Venezia 22 aprile - 25 luglio 2010, Terraferma, Crocetta del Montello 2010 pp. 47-66.

'Critiche dalla "Pravda" alla Biennale veneziana' 1964, *Corriere della sera*, 21 luglio.

Di Castiglia, R [Togliatti, P] 1948, *Segnalazioni. Prima mostra nazionale di arte contemporanea*, in "Rinascita", n.11, anno V, novembre 1948.

Dmtrieva, N 1958, 'K voprosu o sovremennom stile v zhivopisi', *Tvorchestvo*, June, pp. 9-12.

Dobrenko, E 2012, 'L'impresa dell'entusiasmo. La cultura sovietica e la fabbricazione di masse esultanti' in *Realismi Socialisti. Grande pittura sovietica 1920 - 1970*, eds M Bown, P Evgenija, T Zelfira, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, Skira, Milano, pp. 135-146.

Dorfles, G 1968, *il kitsch, antologia del cattivo gusto*, Mazzotta, Milano.

Fedriga, E 2004, 'Oskar Rabin. Pittore "realista"', *eSamizdat*, II, n.2, pp. 69-87.

Foster H, Krauss R, Bois YA & Buchloh B 2006, *L'arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna [ed.or. Foster H, Krauss R, Bois YA & Buchloh B 2004, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson].

Giesz, L 1960, *Phänomenologie des Kitsch. Ein Beitrag zur Anthropologischen Ästhetik*. Heidelberg.

Golomstock, I 1990, *Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Collins Harvill, London.

Goriainov, V 1964, 'U.R.S.S.', in 32. *Biennale internazionale d'arte*, catalogo della mostra, Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964, Stamperia di Venezia, pp. 290-292.

Grasskamp, W 1994, "'Degenerate Art" and documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed, in *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles* eds DJ Sherman, I Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 163-194.

Greenberg, C 1939, 'Avant-garde and kitsch', *Partisan Review*, n.6, fall 1939, pp. 34-49.

Groys, B 1992, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti Editore, Milano; ed. or. Groys, B 1988, *Gesamkunstwerk Stalin. Die Gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, Carl Hanser Verlag, München Wien.

Groys, B 2003, verificare, in *Traumfabrik Kommunismus: die visuelle Kultur der Stalinzeit*, eds. B. Groys, M. Hollein, exhibition catalog, Frankfurt-am-Main, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz

'Il padiglione sovietico: realismo o fotografia?' 1964, *Telestar Palermo*, 5 agosto.

Haftmann, W 1954, 'Im Zwielficht der modernen Existenz. Die künstlerische Bilanz der Biennale 1954', *Die Zeit*, 16 settembre.

Haftmann, W 1960, *Enciclopedia della pittura moderna*, Il saggiatore, Milano [ed. or. Haftmann, W 1954, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Prestel Verlag, München].

Kiaer, C 2012, 'Le favole del proletariato, ovvero: il Realismo socialista è kitsch?' in *Realismi Socialisti. Grande pittura sovietica 1920 - 1970*, eds M Bown, P Evgenija, T Zelfira, Palazzo delle Esposizioni, Roma 11 ottobre 2011 - 8 gennaio 2012, Skira, Milano, pp. 183-195.

Kulka, T 1996, *Kitsch and Art*, Pennsylvania State University Press.

Krátká, E 2005, "'Noi facciamo l'arte per battere la morte sulla linea del traguardo". L'arte ceca nel segno della poesia visual italiana negli anni Sessanta-Ottanta', in *eSamizdat*, v. III, 1, pp. 117-140.

Jonas, CA 2001, 'Prefazione. Greenberg for Italiens, in Greenberg, C 2011, *L'avventura del modernismo*, eds G di Salvatore, PL Fassi, Johan & Levi, Milano, pp. 11-15.

Lanfranconi, M 2011, 'Deineka a Roma. Ritorno e ripartenza', in *Alexandr Deineka. Il maestro sovietico della modernità*, eds. M. Lanfranconi, I. Vakar, E. Veronovič, catalogo della mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 19 febbraio - 1 maggio 2011, Skira, Milano, pp. 25-29.

Mecacci, A 2014, *Il kitsch*, Il Mulino, Bologna.

Monteverdi, M 1962, 'Questa non è arte', *Il corriere lombardo*, 16 giugno.

Musil, R 2011, *Über die Dummheit*, in *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, (Gesammelte Werke 8)*, ed R Frisé, Rowohlt Verlag, Hamburg, pp. 918-928.

Obuchova, A 2008, 'La seconda metà. L'arte russa dal 1950 al 2000 dal Fondo Sandretti', in *Arte Contro. Ricerche dell'arte russa dal 1950 a oggi. Opere del Fondo Sandretti del '900 russo*, eds A Obuchova, catalogo della mostra, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 13 ottobre 2007 - 20 gennaio 2008, pp. 19-37.

Pasolini, P 1957, 'Festa di paese per Trentamila', *Vie nuove*, XII, n.32, 10 agosto, pp. 5-9.

Pazaurek, G 1912, *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart/ Berlin

Piretto, GP 2001, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Giulio Einaudi Editore, Torino.

Riese, HP 2000, 'La seconda avanguardia russa. Non conformismo come fenomeno estetico e sociale/ The second Russian Avant-garde. Nonconformism as an Aesthetic and Social Phenomenon', in *L'arte vietata in U.R.S.S. Non-conformisti dalla Collezione Bar-Gera 1955- 1988*, ed. G. Cortenova, Verona, catalogo della mostra, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti, 7 aprile - 4 giugno 2000, Electa, Milano, pp. 84-95.

Simmons, S 1998, 'Grimaces on the Wall: Anti-Bolshevist Posters and the Debate about kitsch', *Design Issues*, vol. 14, giugno 1998, pp. 16-40.

Strada, V 1964, [Lettera], *L'Unità*, 4 agosto.

'Tragico carnevale (la Biennale di Venezia) dice la Pravda. E siamo d'accordissimo' 1964, *La Voce*, 26 luglio

"Tragico carnevale" la biennale di Venezia' 1964, *Il giornale del Sud*, 21 luglio.

'Tragico carnevale la biennale veneziana' 1964, *Il telegrafo*, 21 luglio.

Trockij L, Breton A 1939, 'Manifesto for an Independent Revolutionary Art', *Partisan Review*, n. 4, fall, pp. 49-53.

Trombadori, A 1964, 'Il critico della "Pravda" alla Biennale di Venezia', *L'Unità*, 4 agosto.

Valsecchi, M 1964, 'I comunisti di fronte alla POP-ART', *Il Giorno*, 18 agosto.

Van Keulen, S 1996, 'The Arts of Our Time', *Kunsten Museumjournaal*, vol. 7, nr.1/2/3, 1996, p. 111.

Zanella, F 2015, 'Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)', in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds. V Strukelj, F Zanella, I Bignotti, catalogo della mostra, Fruttieri di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, pp. 125-136.

Zanella, F 2013, 'Attraversamenti di confini. Italia-Jugoslavia. Dimensione nazionale e internazionale della ricerca negli anni '50', *Recherche di S/Confine*, Dossier 2, Attraversamenti di confini. Italia-Croazia tra XX e XXI secolo, pp. 29-62.

Zinelli, A 2015, '1962-1964. I padiglioni dell'URSS alla XXI e alla XXII Biennale di Venezia', in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, eds. V Strukelj, F Zanella, I Bignotti, catalogo della mostra Fruttieri di Palazzo Te, Mantova 30 maggio - 24 ottobre 2015, Skira, pp. 137-142.

Zinelli, A 2015, *documenta 1955-1964. Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Università degli Studi di Parma.



Elisabetta Modena

Eva Marisaldi, *Dopolavoro*. Frammenti di realtà al Premio Suzzara (1948-2013)



Abstract

Il saggio presenta un'analisi sull'opera dell'artista Eva Marisaldi (Bologna 1966), *Dopolavoro*, installazione realizzata nell'ambito della 48° edizione del Premio Suzzara (2013) presso la Galleria del Premio (Suzzara, Mn) che consiste in quattro "festoni" composti da bandiere rettangolari della dimensione di una pagina di quaderno (cm 18x22) disegnate a mano dall'artista. Il racconto, così articolato, è costituito da scritte e figure che si riferiscono, oltre che a vicende autobiografiche e all'attualità di notizie apparse su giornali selezionati dall'artista stessa, al cinema e a Cesare Zavattini (ideatore del premio insieme a Dino Villani) e alle opere della collezione del Premio. L'opera intesse uno stretto legame con il tema del "lavoro" in rapporto alla storia del Premio, luogo culturale tra i più significativi dell'arte del *realismo* in Italia della seconda metà del secolo scorso. Attraverso il suo intervento Marisaldi aggiunge un ulteriore capitolo a questa storia con una riflessione che parte dagli anni della nascita del Premio dedicato al "lavoro e lavoratori nell'arte" e si sviluppa attraverso una moderna modalità di confronto con la realtà e con le strategie con cui è possibile raccontarla e rappresentarla.

The article presents an analysis on Eva Marisaldi (Bologna 1966) work *Dopolavoro*, an installation as part of the 48th edition of the Premio Suzzara (2013) at the Galleria del Premio (Suzzara, Mn) which consists of the four "festoons" compounds by rectangular flags of the size of a notebook page (18x22 cm) hand-drawn by the artist. The story, in this way articulated, consists of writing and figures that relate not only to autobiographical events and current news appeared in newspapers selected by the artist herself, but also linked with the cinema and Cesare Zavattini (creator of the award with Dino Villani) and the works of the prize collection. The work weaves a close connection with the theme of "work" in relation to the history of the award, cultural place among the most significant art of realism in Italy of the second half of the last century. Through his intervention Marisaldi adds another chapter to this story, with a reflection that starts from the years of the birth of the award dedicated to the "Work and art workers" and is developed through a modern mode of confrontation with reality and with strategies in which it can be narrated and represented.



«Trovo delle cose dette da altri che vanno bene anche a me;
e però ne trovo anche lontane da me che mi piacerebbe aver pensato»
(Eva Marisaldi¹)

Una fila di bandierine rettangolari in tessuto colorato, disegnate a mano con immagini e testi che si susseguono su quattro lunghi festoni, allestiti in due sale della Galleria del Premio Suzzara. Questa è *Dopolavoro*, installazione realizzata da Eva Marisaldi [Bologna, 1966] nell'ambito della 48° edizione del Premio Suzzara (ed. Boccaletti et al. 2013).

Invitata con altri tre artisti, Liliana Moro, Mario Airò ed Elisabetta Di Maggio ad esporre e confrontarsi con una collezione che si è aperta da qualche anno a un dialogo con il contemporaneo a partire dalla propria storia, Marisaldi propone *Dopolavoro* [fig. 1], uno stimolo per chiedersi qui con quale modalità un artista contemporaneo come lei riesca a intessere un dialogo sulla realtà oggi, al di là delle ideologie che avevano invece prodotto quella storia e quella storia dell'arte, espressa anche nella collezione di questo museo della provincia mantovana.



Fig. 1: Eva Marisaldi, *Dopolavoro*, disegni su tessuto, 2013. Courtesy: l'artista e Galleria del Premio Suzzara.

¹ Eva Marisaldi, conversazione con l'autore, Zola Predosa (Bo), 19.04.2016.

Il tema è ulteriormente complesso trattandosi di un'artista la cui ricerca non appare espressamente connotata in senso politico o sociale - pur essendo il suo lavoro caratterizzato anche di questi significati - né tantomeno univoca dal punto di vista formale o linguistico.

Il contesto, dicevamo, è quello del Premio Suzzara nato nel 1948 su iniziativa di Dino Villani, Cesare Zavattini e del sindaco comunista Tebe Mignoni, partigiano e antifascista militante. Non è questo il luogo per ripercorrere la storia del Premio (Villani 1980; Cavicchioli 1997; Negri 2004; Modena 2015), «una manifestazione artistica squisitamente proletaria» (La figlia del maresciallo 1952, sp)² che fin dalle sue prime edizioni richiedeva la partecipazione con opere dedicate nello specifico a «Ritratti di lavoratori, ambienti di lavoro, paesaggi con vedute di fabbriche e cantieri» (V Premio Suzzara 1952, sp) e che già alla sua V edizione veniva etichettato come *il* premio della pittura (neo)realista e frutto delle “direttive” del P.C.I. (Misler 1973, p. 281).

Oltre alla formula del Premio, molto diffusa nel dopoguerra, e dei premi-baratto con prodotti locali (con tanto di slogan: «Un vitello per un quadro, non abbassa il quadro: innalza il vitello»), anche la scelta del tema appare funzionale alla richiesta di normalità emersa alla fine della seconda guerra mondiale [fig. 2].



Fig. 2: Cesare Zavattini consegna una forma di formaggio, VII edizione del Premio Suzzara, 1954. Immagine tratta da: Cavicchioli 1997, p. 90. Courtesy: Archivio galleria del Premio Suzzara.

² Così descrive il Premio Suzzara Anita, protagonista insieme a “Stalin” del fotofumetto: *La figlia del maresciallo. Da Lambrate al Cremlino: amore, spionaggio, storia, geografia, UPIM e URSS ideato e sceneggiato da Giovannino Guareschi per “Candido” nel 1952* (La figlia del maresciallo 1952, sp).

Una storia cresciuta e arrivata fino a noi e testimoniata da una collezione fatta di opere come *Le mondine* di Aldo Borgonzoni [1948], *La grande aratrice* di Armando Pizzinato [1949], *Il boscaiolo* di Renato Guttuso [1950], *Operai di Milano* di Ampelio Tettamanti [1955], *Viaggio di notte* di Alberto Sughi [1956] fino alla nascita di un diverso realismo di sapore pop negli anni Sessanta che informa opere come *Picchia tre volte* di Concetto Pozzati [1966] o *Il pescatore di stelle* di Giuseppe Landini [1967]. Una tradizione segnata da temi sociali e vicina ai lavoratori che, dopo la contestazione del '68, è rievocata dalla scelta di Aronne Verona e Mario De Micheli di proporre, nell'ambito dell'edizione del 1970, la "Resistenza" come tema della mostra laterale con opere degli anni in cui aveva avuto inizio la grande stagione del realismo italiano e del Suzzara stesso; e ancora l'edizione del 1974 in cui Paolo Fossati, Guido Giuffrè e Franco Solmi propongono una mostra caratterizzata per la prima volta dall'interdisciplinarietà allargata alla città con opere di Fabio Mauri, Mauro Staccioli e molti altri. Poco dopo, nel 1976, ha luogo l'ultima edizione, la XXVIII del Premio, curata dallo stesso De Micheli con Anty Pansera e Attilio Pizzigoni secondo la formula per inviti e accettazione, che verrà poi ripreso solo nel 1989. Si sostituiscono dunque al Premio in questo periodo nella neonata Galleria Civica una nutrita serie di mostre monografiche e personali che inaugurano l'attività di quello che, nel 2002, diventerà il nuovo museo *Galleria del Premio Suzzara*. Recentemente il Premio si è aperto in modo netto al contemporaneo con la 47° edizione *Casamatta* (ed. Zanella & Castiglioni 2011)³ e la 48° edizione, *La terra si muove con il senso* (ed. Boccaletti, Modena et al.), in forma biennale e allargata al territorio (Suzzara e Distretto Culturale dell'Oltrepò mantovano, 2013-2014) di cui stiamo raccontando un episodio: l'installazione di Eva Marisaldi intitolata *Dopolavoro*.

Per capire quest'opera è necessario fare una premessa e inquadrare il lavoro dell'artista i cui esordi sono da rintracciare nei primi anni Novanta: nella mostra *Nuova Officina Bolognese* alla GAM di Bologna, Marisaldi presenta oggetti minimali (minimalisti) caratterizzati da un'apertura nei confronti dell'altro, alla relazione e all'incontro, come *Udire* e *Scatola di Montaggio* [1991] in «un continuo investigare anzitutto il proprio rapporto con il mondo, come un misurarsi e misurare poi le distanze tra il pensiero e l'esperienza, tra la propria esperienza del mondo e quella degli altri, in assoluta sospensione di forma» (Guadagnini 1991, p. 112). Nascosta in una scatola [fig. 3], l'artista interagiva sussurrando e rispondendo alle domande di persone che le si avvicinavano abbassandosi, mettendosi in ascolto, disponibili all'altro; un lavoro che «rimane paradigmatico di un sentire che fece del vissuto il punto di partenza» (Pioselli 2015, p. 131). Non è quindi solo il tema della

³ Ha da poco avuto luogo anche la 49° edizione, *NoPlace3* (17 settembre 2016).

comunicazione, ma anche e soprattutto quello della “relazione” che, già da questi primi lavori, diviene una costante nella modalità operativa, ma anche interpretativa e critica, del lavoro di Marisaldi. Allargando lo sguardo al contesto culturale in cui la sua esperienza cresce e matura, queste prime scelte possono essere ricondotte al generale clima che in questi anni porta ad un superamento dell'estetica postmoderna e dell'autoreferenzialità della pittura neoespressionista che avevano caratterizzato, sia in Italia che all'estero, gli anni Ottanta (ed. Maraniello 2002). L'eterogeneità dei *medium* - oltre ai supporti e includendo metodologie e strategie operative per produrre un'arte sempre più contaminata e nomade e la cui “fine” sarà decretata proprio in questo decennio (Danto 1997) - dal computer alla fotografia, dalla performance all'installazione fino ad un ritorno all'oggetto, comprende anche la significativa scelta di utilizzare consapevolmente le tecniche della comunicazione massmediale (si pensi a fenomeni come quello della Young British Art) per inserirsi all'interno di un sistema dell'arte diventato oramai “mondiale” e oggetto esso stesso di una critica interna. Negli anni Novanta poi, dopo la caduta del muro di Berlino, l'inquietudine mossa dalle nuove e instabili condizioni geopolitiche porterà all'attenzione il tema della migrazione e quindi dell'identità, innescando un profondo ripensamento all'interno del sistema stesso sul fronte del riconoscimento dei temi inerenti il postcolonialismo e l'apertura di un dibattito che non vedrà come unici protagonisti Europa e Stati Uniti, ma includerà artisti e continenti finora considerati periferici anche nell'ambito dei grandi - e sempre più significativi - appuntamenti espositivi (Pinto 2012). Ma proprio il tema della multiculturalità e dell'identità, non rappresentando una divisa da indossare, ma al contrario un luogo da esplorare, saranno gli ingredienti utili per condurre alla consapevolezza della necessità del confronto come unica possibile soluzione, mettendo in prima linea l'artista e il suo modo di agire nel mondo.



Fig. 3: Eva Marisaldi, *Scatola di montaggio*, mixed media, dimensioni variabili, 1991. Courtesy: l'artista e MamBO, Bologna.

La relazione, questa rinnovata urgenza di entrare in contatto con l'altro, condivisa a livello internazionale in quegli anni da artisti come Felix Gonzalez Torres o Rirkrit Tiravanija, doveva confluire in una vera e propria "estetica relazionale" (Bourriaud 1998) e in pratiche di "postproduzione" (Bourriaud 2003). È Roberto Daolio uno tra i primi critici ad aver sostenuto e compreso il lavoro di Marisaldi, a dare una lucida definizione del rapporto che l'artista intrattiene con la realtà, individuando lo scarto rispetto agli anni Ottanta:

all'inizio degli anni Novanta si parte dal dato reale non per creare una sorta di "ur-realtà", ma semplicemente per poter meglio comunicare e questo avviene spesso anche partendo da un proprio privato. Nel caso di Eva non si tratta mai di un privato esibito, ma sempre trattenuto ed è proprio in questo trattenere che vediamo la sospensione, una sospensione che facilita un contatto non solo visivo, ma che si determina attraverso tutti i nostri sensi e diventa partecipazione, un sentire comune di esperienze anche assolutamente banali, quotidiane, giornaliere. (Marisaldi & Daolio 2003, p. 106)

Si avvertiva inoltre la necessità di utilizzare vari mezzi, da quelli più tradizionali al reimpiego di oggetti ordinari, che fossero in grado di raccontare più direttamente la realtà quotidiana individuale, e di utilizzare metodi e processi, che diventassero opera essi stessi.

L'opera di Marisaldi, e il suo intero lavoro, ci propongono dunque un rapporto con la realtà mediato, filtrato dalla propria individuale dimensione e spezzettato, frammentato nell'incertezza delle definizioni che contraddistinguono questo approccio a una «esperienza incompleta»⁴ [*Ragazza Materiale*, 1992], poiché, come sottolinea lei stessa (Marisaldi & Daolio 2003, p. 111), «partendo dalla consapevolezza che mancano delle informazioni, si può attraversare il racconto di altri, attraverso foto, muovendo la curiosità, farsi un'idea delle cose e lavorarci sopra», cosa che appare evidente anche nell'opera performance *Molte domande non hanno una risposta* [1994].

In questo senso, anche i media e lo spettacolo, così come le strategie di narrazione lì utilizzate, possono diventare registri altrettanto utili a comunicare. Marisaldi utilizza per esempio il metodo cinematografico, la successione di immagini in sequenza: alla 49° edizione della Biennale di Venezia, *Platea dell'Umanità* [2000] diretta da Harald Szeemann (seconda partecipazione veneziana avendo esposto anche ad *Aperto '93* nella 45° edizione), presenta *Senza fine*, una serie di trentacinque bassorilievi in gesso bianco (cm 10x15 ciascuno) in cui corpi di amanti si toccano, si avvicinano, si abbracciano. Immagini tratte da film e da giornali, prelievi dalla quotidianità che diventano metope della contemporaneità, dove al posto di personaggi della mitologia classica, centauri e dèi, amazzoni e giganti, si susseguono corpi anonimi senza volto. Evidentemente ancora il tema del prelievo, della scelta e della «parzialità, il poter conoscere solo una parte della storia» come scrive Emanuela De Cecco sul catalogo della mostra (De Cecco 2001, p. 200), ma anche quello di uno spostamento semantico dovuto a tecniche e materiali, dalla velocità della carta del giornale o dell'immagine filmica alla staticità del gesso, così come il ricamo operato sui centoventi cuscini – frame di film di *Lieto Fine*, la grande installazione realizzata a Trento l'anno prima. Un altro tema, quello della manualità e dell'artigianalità che caratterizza le possibili definizioni del multiforme e sfaccettato lavoro di Marisaldi, oltre le definizioni di genere (ed. Pasini & Verzotti 2003), ma che non può essere unico codice, basti pensare ai lavori multimediali o ai video, poiché il suo lavoro è avvolto da un' «aura di gentile mistero» e acquista forma, come ci ricorda Massimo Minini, nel suo complesso, opera dopo opera (Minini 2010, p. 144).

Scrivono Giorgio Verzotti che l'artista «intende appropriarsi dei temi e dei ritmi del récit, e non solo per un esercizio di stile. Rubandola alla grande macchina dello

⁴ Come avvertiva la targa posta in corrispondenza dell'accesso alle due sale.

spettacolo, la Marisaldi si vuole anche appropriare della passionalità che essa veicola e iniettarla nei linguaggi (e nei luoghi) dell'arte» (Verzotti 2003, p. 335).

Recentemente ancora De Cecco ha indicato tre aree della sua ricerca – lo sguardo, la narrazione e il gioco - accomunandola a quella di Liliana Moro e Grazia Toderi, per identificare la pratica di tre artiste impegnate oltre il postmoderno, oltre l'esercizio di declinazione del ready made e oltre «la stanca critica dell'esistente» (De Cecco 2016, p. 26).

E poi il rapporto con il tempo e più in particolare con la memoria e la sua costruzione come nella mostra *Democratic psychedelia*⁵ in cui l'artista pare mettere alla prova o semplicemente verificare, constatare la diversità del funzionamento della mente e la complessità della comunicazione con anziani e persone che, soffrendo di demenza o altre patologie, hanno perduto la memoria a breve termine [fig. 4].

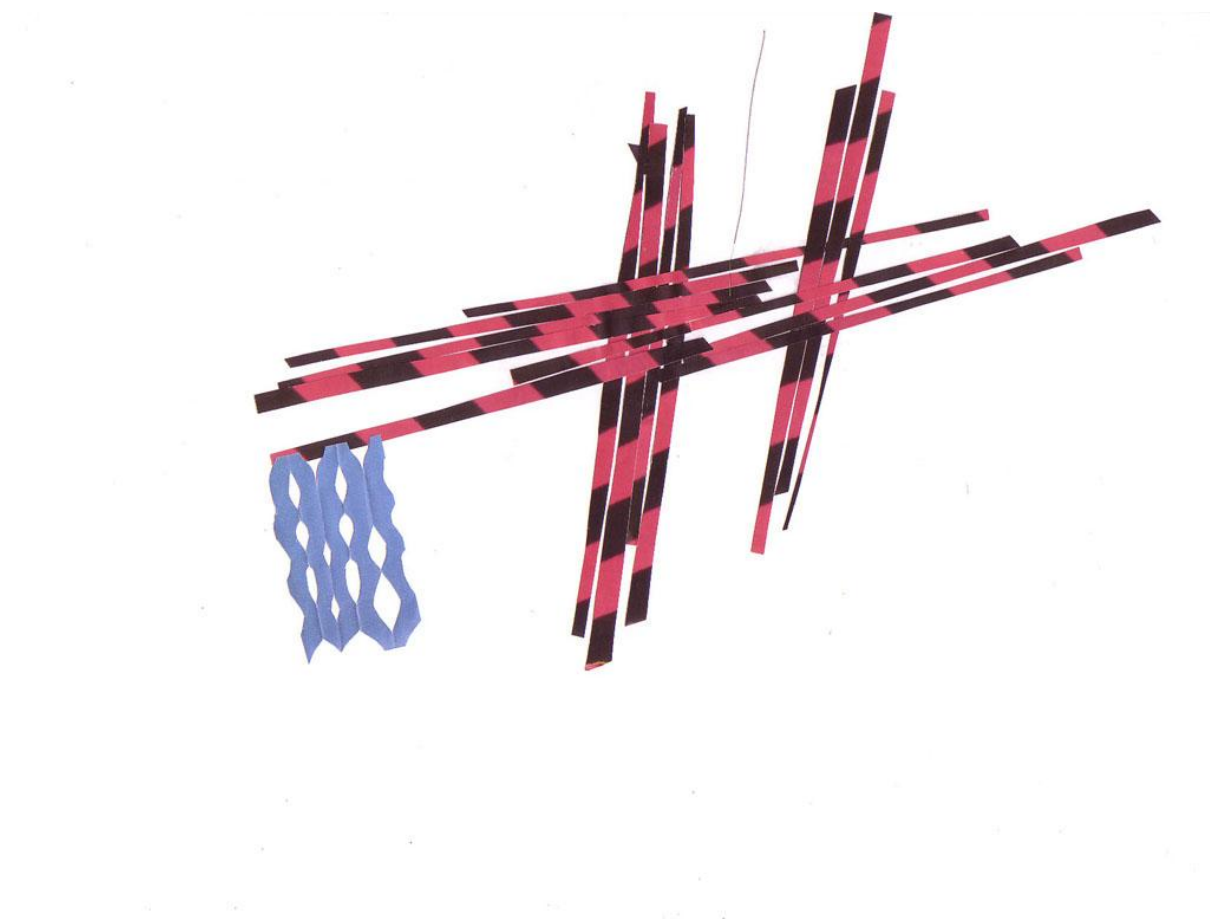


Fig. 4: Eva Marisaldi, *Democratic psychedelia*, 2008-2011 project, disegni collage e computer graphics. Courtesy: l'artista e Galleria Massimo Minini, Brescia.

⁵Eva Marisaldi. *Democratic psychedelia*, Brescia, Galleria Massimo Minini, 17 novembre 2011-5 gennaio 2012.

Torniamo quindi ora all'opera, un'installazione composta da quattro "festoni" allestiti a coppie in due sale differenti. I festoni sono formati ciascuno da una successione di ventitré bandierine rettangolari di tessuto ricamato e colorato della dimensione di una pagina di quaderno (cm 18x22), distintamente simili per forma e colori, alle bandiere di preghiera tibetane appese sulle cime delle montagne o presso i templi e decorate con scritte ed immagini al fine di benedire i luoghi.

Il tessuto scelto dall'artista è un normale cotone colorato tagliato a vivo su tre lati e cucito su quello superiore per creare una coulisse in cui far scorrere il filo che le tiene unite. I colori dei tessuti sono: giallo, grigio, rosso, verde, bianco, azzurro e naturale (canapa). Le bandierine sono scritte e disegnate a mano; molte tra esse propongono una o più cornici decorative con motivi che ritornano, che ordinano e inquadrano i contenuti. Alcune propongono una fitta trama di segni entro o sopra la quale sono posizionate lettere e forme; in altre le immagini e i disegni sono tagliati, uscendo quindi verticalmente (e idealmente) dalle "cornici". Colori e figure hanno tratti infantili, ma stilisticamente non omogenei dato che l'artista cambia lettering e grafica continuamente. Nonostante questo fatto nell'insieme il lavoro ha la coerenza stilistica del disegno a mano libera, delle pagine di un quaderno di un bambino. Alcuni motivi sembrano frutto di uno scarabocchio annoiato. Secondo le stesse parole dell'artista, l'idea viene dalla modalità e dalla leggerezza con cui si appuntano idee, pensieri e avvenimenti su un diario: una scrittura intima e privata.

Il disegno assume quindi un ruolo fondamentale, nella sua immediatezza, nella sua originaria natura non finita e rimane per Marisaldi uno strumento espressivo imprescindibile e fondante, nel ricordo dei primi artisti e disegnatori amati (dal bolognese Pirro Cuniberti fino a Saul Steinberg e Paul Klee⁶).

Anche la modalità espositiva assume senso considerando che le bandierine di *Dopolavoro* sono appese ad altezza d'uomo: preghiere al vento, sospese in mezzo alla sala e fondamentalmente immobili in questa (per loro) "anomala" condizione museale.

L'artista ha lavorato spesso sull'allestimento, sul posizionamento di oggetti e opere all'interno dello spazio dato con preciso significato anche in relazione allo spettatore, invitato ad abbassarsi [*Scatola di montaggio*, 1991], a guardare per terra e giocare muovendosi sul pavimento [*Grigio non lineare*, 2001] [fig. 5], a confrontarsi con materiali leggeri, fluttuanti come «in un mondo privo di fondamento, dove tutto sta sospeso a mezz'aria pur essendo intenzionato a strutturare, a creare un ambiente» (Verzotti 2002, p. 18) o ancora a saltare per superare ostacoli [*Jumps*, 2007-2008]⁷.

⁶ Eva Marisaldi, conversazione con l'autore, Zola Predosa (Bo), 19 aprile 2016.

⁷ Eva Marisaldi, *Jumps*, Bologna, MamBo, 2 dicembre 2007 – 3 febbraio 2008.



Fig. 5 Eva Marisaldi, *Grigio non lineare*, installazione, materiali vari, dimensioni variabili, 2010. Firenze, EX3 Centro per l'arte contemporanea, 12 .02-11.04.2010. Courtesy: l'artista e EX3.

Spettatori, siamo ora spinti a leggere per decodificare: alla ricerca di un incipit da cui partire ci imbattiamo nell'utilizzo di frasi fatte e nonsense o modi di dire. Una riflessione sul linguaggio, si direbbe: «Parole andate a male»; «Tra prosa e poesia generi intermedi»; «Essendo stato brado»; «Il pensiero è sempre». Sul secondo fronte accostamenti "onomatopeici" di elementi geometrici e lettere che invitano al silenzio («Shhh Shhh Shhh»), conigli che scappano con didascalie chiarificatrici («Animale preoccupato»), rebus (un mazzo di chiavi e la parola «gettate»), linee come sbarre che interferiscono nella lettura di frasi misteriose («L'effimero. A me dettero il permesso di camminare in cortile»). Non c'è spazio per le definizioni perentorie, per i punti esclamativi, per la prosa e la poesia, che sono troppo alti: piuttosto allora conviene operare nei «generi intermedi», dove le possibilità di rintracciare e attribuire senso non si collocano nella solidità del genere del romanzo, né nella metrica degli schemi rimici, ma piuttosto in una serie di versi liberi e licenze poetiche. Anche perché, ammonisce un'altra bandierina in cui l'artista riporta e condivide le parole di Zavattini, «le nuove parole faranno nascere nuove azioni».

Poi le immagini che affollano questo racconto, questo “Gabinetto delle meraviglie” composto di “naturalia” e “artificialia”: dai disegni di Virginia Wolf e Franz Kafka a pesci e picchi; dalle frasi di Emma Bonino con cui condividere il desiderio di avere «sempre libri» con sè, fino a nomi di personaggi sconosciuti; da segnaletiche stradali e vetrine di negozi, a sagome di improbabili soggetti tratti dalla pubblicità. E ancora scarpe, fiori, occhi, parole, forme geometriche e decorazioni... e immagini “didattiche” come il profilo della placca tettonica euroasiatica e africana che si scontrano, evidente riferimento al terremoto che nel maggio 2012 sconvolse non solo l'Emilia, ma anche queste terre mantovane e da cui scaturiva la 48° edizione del Premio Suzzara intitolata infatti, *La terra si muove con il senso*.

L'impressione è quella di un linguaggio e una figurazione al suo interno coerente che siamo chiamati a decifrare; un vero e proprio alfabeto, geroglifici di cui riusciamo a cogliere e comprendere alcuni frammenti, senza raggiungere mai – lo capiamo subito - una consapevolezza completa, appagante, tranquillizzante [fig. 6].



Fig. 6: Eva Marisaldi, *Dopolavoro*, disegni su tessuto, 2013, dettaglio. Courtesy: l'artista e Galleria del Premio Suzzara.

Analizzandole osserviamo che nella prima sala Marisaldi opera una scelta, quella di concentrare un insieme di rimandi a frasi tratte da quotidiani e riviste legate ad eventi e cronache contemporanee, ma anche riferimenti al contesto. Un primo elemento è quello, dicevamo del diario, una metodologia utilizzata dall'artista che raccoglie su block notes appunti e frasi, ritagli di giornali o singole parole, notizie o stralci di testi, pur non considerandole vere e proprie "opere", piuttosto un luogo in cui rintracciare poi idee e progetti per tentare di capire e decodificare. Alcune opere alludono direttamente a questa metodologia come *Omissioni* [1998] in cui un'intera parete è allestita con post-it alterati nel giallo originale, a matita Caran d'Ache. Altre attività più recenti (dal 2014) la coinvolgono nel creare raccolte di ritagli che danno luogo a micro narrazioni ironiche e sarcastiche ("barzellette", secondo le sue stesse parole). Una pratica di collezione (il termine scelto è suo⁸) anch'essa così vicina a quello "zeitgeist" del contemporaneo che vede nella raccolta sistematica di oggetti, nella selezione e nel prelievo operati dall'artista una vera e propria forma d'arte (Grazioli 2012) e che Marisaldi pratica da tempo.

Ma il riutilizzo di forme, estetiche, situazioni e oggetti vale anche in senso autoriflessivo nella pratica artistica come reimpiego di temi e iconografie: già l'anno prima, nella citata mostra *Democratic psychedelia* dedicata alla memoria e alla sua labilità, Eva Marisaldi aveva utilizzato questo stesso formato, la bandierina, all'interno di un'installazione complessa di cui facevano parte anche festoni che dal soffitto si agganciavano a terra e in cui il tema era ancora una volta quello della selezione e del ritaglio di giornale, della notizia, del fatto o della frase rimasta impressa, questa volta riferita alla memoria.

É possibile poi rintracciare senso, storie, ricordi o racconti nell'analisi della sequenza delle bandierine suzzarsi anche perché - è bene ricordarlo - tra i linguaggi cui l'artista si riferisce c'è sempre quello del romanzo oltre che quello del cinema, così come ha spiegato lei stessa: «Cercare senso nei libri, nei film è più rassicurante in fondo» (Marisaldi 1997, p. 116). Tra i quarantasei pezzi che compongono i due festoni della prima sala, spiccano in effetti alcune serie più riconoscibili, come le quattro bandierine dedicate a Cesare Zavattini contraddistinte da un cerchio rosso, che riportano frasi topiche a lui attribuite in relazione alla novità neorealista («Fare ciò che si sa») o a una concezione civile, impegnata dell'arte e del cinema («Il pensiero è sempre»), che l'artista bolognese pare del resto condividere. Si tratta di un dialogo a distanza con lo sceneggiatore, intramezzato da elementi riconducibili al privato e attribuibili al pensiero dell'artista come in quest'ultima citazione a cui si

⁸ Eva Marisaldi, conversazione con l'autore, Zola Predosa (Bo), 19.04.2016.

associa il disegno del numero “2” ad indicare, secondo le parole di Marisaldi, l’inevitabile condizione della relazione e cioè l’essere sempre e comunque in due.

L’accostamento, anche critico, ad uno sceneggiatore come Zavattini non appare del resto improprio. Le stesse bandierine che compongono l’opera danno talvolta forma a micro-racconti che paiono poi sciogliersi e perdersi nuovamente al sopraggiungere di altri pensieri, altri ricordi e frammenti, la cui occasionalità non corrisponde però necessariamente ad uno “zapping”, né tantomeno al girovagare di un “flâneur”, poiché il livello di profondità è alternato, così come i temi affrontati possono essere più o meno impegnati.

Raccontiamo ad esempio qui un’altra successione di quattro bandierine della prima sala in cui si susseguono: una stilizzata e ironica carrozzeria di un’automobile «per fare quello che ci pare»; un riferimento alla crisi economica di Detroit prima della ristrutturazione della FIAT con la citazione di una richiesta di aiuto scritta sulla vetrina di un negozio della città americana; un’asserzione sospesa e interrogativa, «La legge è uguale»; infine la rappresentazione di quanto si presume sia avvenuto a bordo della petroliera italiana Enrica Lexie nell’oceano indiano a causa dei fucilieri di marina accusati di aver ucciso due pescatori indigeni nel febbraio 2012, tratta direttamente da una fotografia vista su un quotidiano in cui un indiano mostrava un cartello con questo stesso disegno. Qui il procedimento è quindi quello dell’accostamento mosso da un ordine individuale che produce senso – i cui archetipi possono essere rintracciati, seppur con altro significato, nella biblioteca e nell’atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg - cui si aggiunge però una riflessione sull’interpretazione, essendo il disegno una prima forma di traduzione mediale.

Altrove nel suo lavoro il processo non è tanto di “scrittura” quanto di reinvenzione mediale tout court, per esempio di uno story-board, come avveniva in *Lieto fine* [2000], l’opera già citata che intrattiene con *Dopolavoro* una stretta relazione: qui Marisaldi ricamava su piccoli cuscini bianchi disposti a griglia i dieci fotogrammi finali di dodici film cui aggiungeva quattro video con finali originali, realizzati con Enrico Serotti e ispirati a momenti di vita quotidiana (ed. Belli 2000). Anche a Trento, come a Suzzara, gli incroci e le sovrapposizioni di prospettive davano luogo a riferimenti imprevisti e che potevano essere completati solo tramite una dinamica relazionale con l’intervento dello sguardo del visitatore - così raramente preso in considerazione prima dell’avvento delle neuroscienze (Gallese & Guerra 2015). E anche qui, come sottolineava Daolio, trovavamo un lavoro sui linguaggi, sui diversi registri che caratterizzano una narrazione, ma anche sui tempi delle tecniche, «basti pensare alla metodica serie di passaggi dal singolo fotogramma, alla fotografia, al disegno, al ricamo, per accorgersi delle “perdite” via

via progettate, in virtù di un “arricchimento” reso essenziale proprio per avvicinarsi all’idea embrionale della sceneggiatura e dello story-board» (Daolio 2000, p. 33).

Proprio la sceneggiatura è alla base di altri significativi progetti dell’artista bolognese oltre al già analizzato *Senza fine* [2001]. Con *Steadygirl* [1996], Marisaldi aveva sperimentato il ruolo del corpo dietro alla macchina da presa, percepibile nel movimento delle inquadrature e nella scelta dei punti di vista proposti.

Ma è ancora con *Dopolavoro* che il cinema torna grazie alla citazione puntuale e alla sottolineatura di un’opera progettata nell’ambito del Premio, quella di Fabio Mauri esposta nel 1974 a Suzzara e costituita da un grande schermo con immagini stampate di persone al lavoro, su cui l’artista proiettò una serie di capolavori cinematografici senza sonoro, in diretto riferimento al lavoro anonimo dietro a un’opera d’arte. Un’opera con cui l’artista bolognese deve essersi sentita subito in confidenza, se si pensa ad esempio al suo intervento per la Biennale di Venezia del ’93, *Una coda finale* (Biennale 1993), il cui titolo alludeva alla definizione che usano gli sceneggiatori per indicare la prima immagine che viene in mente quando si pensa ad un film.

Eccoci arrivati dunque al centro di questo racconto, che vede un’artista confrontarsi oggi con la tradizione del Premio Suzzara e con il suo tema, quello del *lavoro*.

Un primo dato è che il lavoro di cui tratta Marisaldi non è solo descritto, illustrato, raccontato, ma “condiviso” essendo quello altrui, ma anche quello dell’artista inteso come “lavoratore”. «Fare quello che si sa», ci dice l’artista citando Zavattini e sottintendendo un dubbio, una interrogazione sul significato del suo stesso operare, in una condizione contemporanea sempre più specializzata e che premia la produttività e la produzione, la “competenza” e la professionalizzazione, l’aggiornamento e la “formazione continua”, secondo criteri aziendali e manageriali di gestione delle “risorse umane” ormai diventati koinè per tutti i settori della società. Cosa sa “fare” allora l’artista?

Certamente in continuità con una tradizione di rappresentazione del lavoro affidatagli da secoli, “egli realizza opere” dedicata a lavoratori, come *Uomini al lavoro* [1996], un’installazione composta da due coppie di lastre di metallo smaltato bianco simili ad ante staccate e appoggiate alla parete, su cui compare un’area circolare più chiara ripartita su due metà e con un foro in mezzo in riferimento alle portiere posteriori dei furgoni, cui spesso è attaccato uno straccio che, con il movimento dell’automezzo e del vento, fungono da automatici tergicristalli per tenere pulite le maniglie dei furgoni stessi [fig. 7]. Un aneddoto banale che colpisce la fantasia di Marisaldi che attribuisce all’opera un titolo realista in senso stretto tale da evocare

opere alla Courbet, Millet e Pelizza - o Borgonzoni, Pizzinato e Guttuso, per rimanere vicini alle poetiche del Premio Suzzara che inquadra la nostra riflessione.

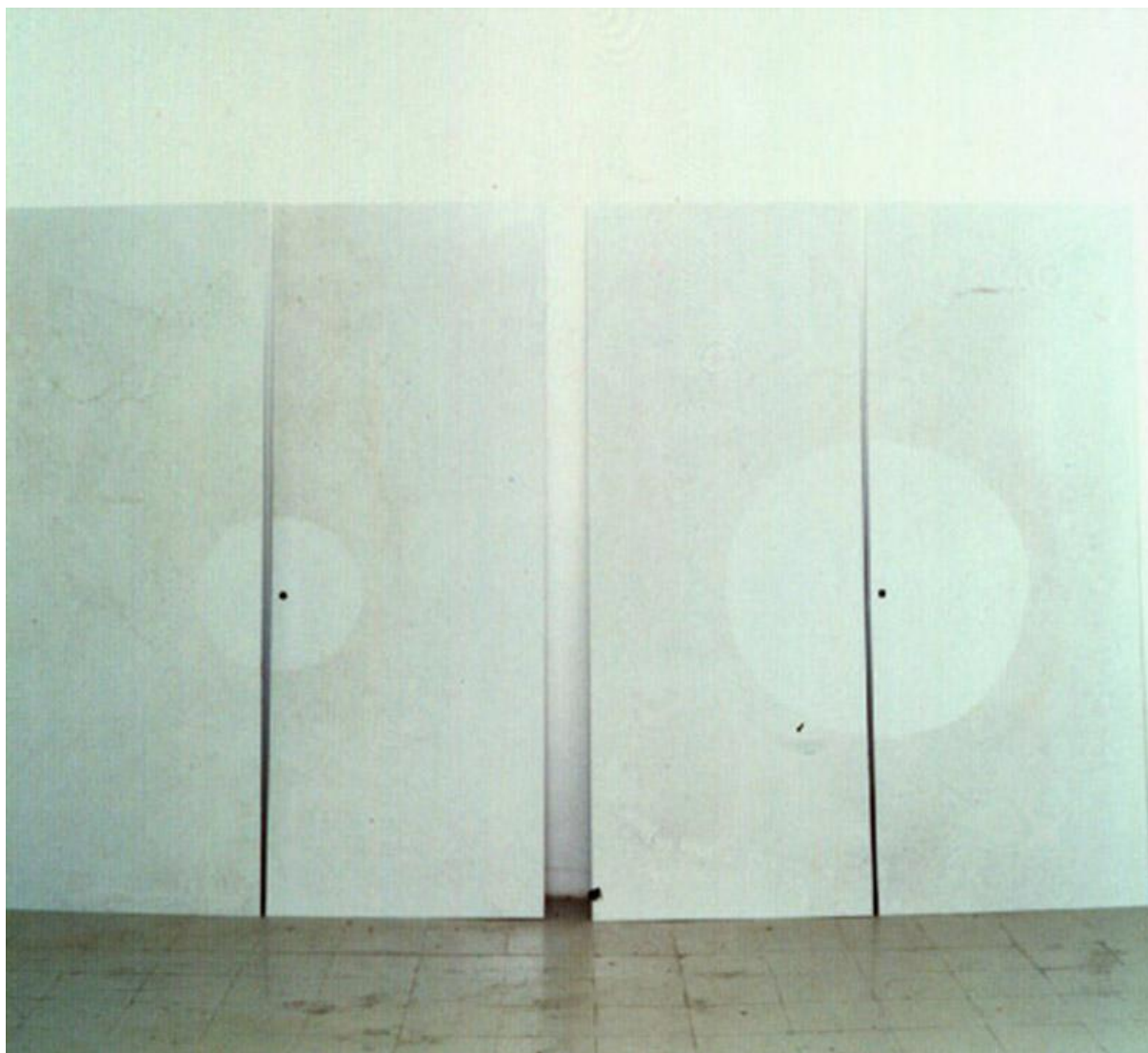


Fig. 7: Eva Marisaldi, *Uomini al lavoro*, coppie di lastre di metallo verniciato bianco, 1996. Courtesy: l'artista.

L'artista, poi, "riflette" sul lavoro, realizzando delle *Divise* [1994], «per dare da mangiare agli uccelli, per spolverare i libri di altri, per essere giovani uomini» (Marisaldi & Daolio 2003, p. 116), per conferire professionalità a gesti quotidiani o non sense, ma anche dignità a queste operazioni, in un società in cui l'uniforme attribuisce etichette e suggella ruoli e gerarchie di senso e ordine. Ma anche e soprattutto "condivide", lavorando insieme ad altri, come racconta per esempio la scelta di pubblicare le immagini dell'allestimento dell'opera *Grigio non lineare* nel

catalogo della mostra fiorentina (ed. Giusti & Natalini 2010) o la stessa realizzazione di *Dopolavoro* cresciuta mediante dialoghi con curatori, operatori, documenti e opere.

Tra i disegni delle nostre bandierine colorate sfilano tanti tipi di lavoro: da quello d'ufficio rappresentato con un paio di occhiali, a quello dei batteri («lavoratori a basso costo»), alla «sveglia prima dell'alba» degli uomini che vivono sulle piattaforme petrolifere, ai lavoratori contadini e operai occupati o disoccupati dei quadri e delle sculture della collezione del Premio.

Ma, sembra aggiungere, l'arte è fruita spesso nella nostra società in momenti extralavorativi. *Dopolavoro* infatti è, fin dal titolo, non il lavoro in sé, ma ciò che accade “dopo”; è il festeggiamento del “tempo libero” ormai messo in crisi non solo in relazione a quello dell'artista la cui definizione appare molto fluida, ma anche in quello del lavoro che non c'è, del lavoro precario e del lavoro che ci raggiunge in ogni momento della giornata tramite il flusso continuo della comunicazione in cui siamo trascinati. Quindi l'artista si rende disponibile ad occupare questo spazio, a progettarlo o piuttosto a suggerire ipotesi di valorizzazione di questo tempo straordinario, come quello della “domenica” cui dedica una riflessione con *Progetto torpore*, realizzato nell'ambito della mostra “Una domenica a Rivara” [1992] e dedicata all'opera di Georges Seurat *Una domenica alla Grande Jatte*, per cui realizza una serie di album da colorare per i visitatori⁹.

Il tema della festa ricorre inoltre non solo come parentesi temporale, ma anche come situazione connotata da una sospensione, come occasione fuori dal normale: per la serie *Parties* [I, II, III – 2004-2006] costruisce macchine utili a distribuire e lanciare confetti o a fare bolle di sapone, mentre in *Pixeland* [2005] i protagonisti sono i coriandoli, di carta e ceramica. Ancora con *Birthday (party)* costruisce un piccolo teatro portatile per feste di compleanno realizzato per la mostra *Jumps* al MamBO nel 2008.

Anche il museo stesso può essere inteso come un luogo da frequentare nel tempo libero. Del museo Marisaldi si occupa più compiutamente nelle serie di bandierine della seconda sala - di cui abbiamo già anticipato parlando della “dedica” a Fabio Mauri - e che rappresentano un collage iconograficamente riferito in modo più diretto alle sue collezioni: ancora ritroviamo lo stesso schema fatto di appunti, che dialogano in questo caso con alcune opere scelte, frammenti di una visita alla Galleria del Premio.

Qual è allora il rapporto che l'opera di Marisaldi ci suggerisce con il museo? Già con *Prestito* [1993] nell'ambito della rassegna *Migrateur* al museo ARC di Parigi¹⁰ l'artista operava stravolgendo le regole sottoscritte alla fruizione museale, ai ruoli

⁹ *Una domenica a Rivara*, Castello di Rivara, Rivara (TO), 1992.

¹⁰ *Migrateur*, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8 febbraio – 19 marzo 1995.

assegnati all'interno di quel recinto magico che ancora - e a maggior ragione - dopo la stagione della *Institutional Critique* contraddistingue il museo, creando uno schedario liberamente consultabile in cui scegliere un'opera e portarsela a casa, come un libro in una biblioteca, per un periodo stabilito («Mi piaceva l'idea di diffusione disordinata del mio lavoro. Mi piaceva l'idea di pensare che tutti potessero avere un mio lavoro a casa. Mi piaceva l'idea di 'beni collettivi' come alternativa al collezionismo» (Marisaldi & Daolio 2003, p. 114)).

Ancora con *Calma* [1993], un tavolo e qualche sedia per i visitatori chiamati a ricomporre un puzzle, non tanto il museo quanto le modalità del suo utilizzo vengono messe in discussione.

Anche attraverso operazioni come questa del resto, Marisaldi riconosce il valore dell'istituzione e della collezione tanto da parlare di una visita al museo come di una promessa *Promise - Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano* [2007] in un'opera non realizzata (ed. Modena 2013). Fin dal titolo, questo progetto di installazione allude infatti ad un'esperienza unica, un'attesa cadenzata da una serie di statuette in resina poste in dodici teche a forma di oblò da inserire nel perimetro della staccionata di recinzione del museo allora in costruzione, in cui una hostess avrebbe presentato dodici movimenti del "pre flight briefing", praticato dalle assistenti di volo prima del decollo di un aereo [fig. 8].



Fig. 8: Eva Marisaldi, *Promise - Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano*, rendering, 2007. Courtesy: l'artista e MoRE. Museum of refused and unrealised art projects (www.moremuseum.org).

Il museo è quindi un recinto magico, un luogo di possibilità e potenzialità. Con *Dopolavoro*, l'allusione alle preghiere tibetane aggiunge un elemento, che è quello della sacralità di questo spazio, là buddista, qui aconfessionale in un doppio senso: la religiosità laica del lavoro e del dopolavoro; l'aura del museo in cui l'oggetto assume significato. Un oggetto qui che, attraverso la leggerezza della "decorazione", non rinuncia ad assumere un valore celebrativo ammiccando al tema del monumento per i temi scelti, ma risultando effimero e antimonumentale nella forma di un festone giocoso e scanzonato, una decorazione che solitamente si usa per un festeggiamento privato, magari il compleanno di un bambino.

Ancora *Dopolavoro* opera direttamente sul museo in altro senso poiché Marisaldi, selezionando e citando, produce una sorta di "riallestimento" della collezione del Premio. Propone uno sguardo, un percorso, una diversa lettura stimolata dalla sua presenza interlocutoria, come un accompagnatore discreto e attento, accanto a noi nelle sale. Qui l'artista utilizza un criterio inedito affidandosi al linguaggio, poiché sceglie i titoli, non le opere. Una vera e propria sala, diremmo, è progettata intorno alla bandierina "intitolata", 1° maggio. Qui il disegno propone una serie di opere in successione anche cronologica, un racconto del Premio fatto di titoli in cui significativamente non sono indicati gli autori e altrettanto significativamente i titoli potrebbero essere paragrafi di una storia sociale dell'Italia e dell'arte: *L'uomo e il verderame*, *Lavoro nei campi* e *Artigiani bandisti* [1949]; *Il rullo compressore* [1949]; *Il maestro* [1950]; *Il falegname* [1952]; *Uscita dalla miniera*, *Mensa n. 2* [1961], *L'uomo che protesta* [1967], *Scultura* [1974], *Pugile all'angolo* [1998].

Una storia che Eva omaggia anche progettando dichiaratamente l'opera in relazione ad un suo auspicato utilizzo nei programmi di didattica museale che il personale del museo le avevano illustrato durante i sopralluoghi prima della mostra stessa. L'idea che le bandierine possano rappresentare modelli da replicare o con cui confrontarsi per le classi di ragazzi che ogni anno frequentano il museo, riattualizza infatti l'origine della storia del Premio, che auspicava una democratizzazione dell'arte nello slogan «Un'opera in ogni casa» quando, nei primi anni, le opere erano effettivamente conservate nelle case dei cittadini.

Ci chiedevamo in apertura quale fosse la modalità con cui un'artista come Marisaldi poteva riuscire a intessere un dialogo sulla realtà oggi, al di là delle ideologie che avevano prodotto la storia del Premio. Sceglievano *Dopolavoro*, perché ulteriormente significativa nell'affrontare direttamente il tema del Suzzara, quello del lavoro. Ritroviamo quindi, alla fine di queste riflessioni una circolarità di relazioni che trova proprio nell'idea di collezione, ma anche di archivio, di raccolta e di capacità di selezione, una metodologia condivisa tra artista e museo nel confrontarsi con la

realtà. Non è tanto l'idea di accumulo, di quantità, ma piuttosto quella della scelta (pur abbondante) a determinare questo racconto, anche perché nel rapporto con la realtà non c'è più monumentalità, non c'è più asserzione, ma non c'è nemmeno più completezza ed esaustività in un confronto che al contrario si frammenta e che subisce interferenze di natura privata, diventando promiscuo tra realtà percepita, raccontata e mediata, vissuta dall'artista e dal fruitore dell'opera stessa.

In mezzo, la volontà di non abdicare al proprio ruolo nella società: quello dell'artista come generatore di senso e quello del museo come produttore e conservatore di memoria.

Ci sarebbero altre strade, sembra suggerirci in alcuni "frame" di questa storia, come la statistica, la scienza, la matematica, ma il margine dell'individualità, della costruzione del pensiero di un individuo e delle sue emozioni, non può essere calcolata *esattamente*, piuttosto solo in rapporto all'altro e ad un momento, poiché, come scrive a proposito del suo lavoro De Cecco, «la soggettività che si gioca nella relazione è la forma di verità più alta che ci è dato sperimentare. La coscienza di questo limite non porta a una visione del mondo compiaciuta nella sua relatività, piuttosto è la base per avviare una possibilità di dialogo reale» (De Cecco 2001, p. 200).

Cos'altro può fare infatti oggi l'artista? Secondo Marisaldi egli può "comunicare" – e tra le bandierine compaiono disegni di pesci stilizzati proprio come simboli della mancanza del linguaggio e quindi della forma di comunicazione per eccellenza - può "indicare" e "suggerire", "avvertire", sollecitando l' "attenzione". L'artista sembra metterci in guardia da una parte (del resto tra le bandierine di *Dopolavoro* compare più volte il cono segnaletico bianco e rosso tipico dei lavori stradali in corso), e al tempo stesso ci sprona ad esercitare e praticare l'attenzione prima di tutto nei confronti della realtà, di come essa si presenta e ci è presentata al di là dell'ordine e del disordine con cui le informazioni ci vengono o non ci vengono sottoposte¹¹.

Forse proprio questi due elementi allora, capacità critica e progettualità, possono essere il *fil rouge* che dà forma a questa storia cui Marisaldi, con *Dopolavoro*, aggiunge un tassello significativo con le sue "preghiere al vento", nella lucida consapevolezza e trasparente ammissione di non poter essere completamente esaudita, né risolutamente determinante, ma di aver rappresentato, tanto quanto gli artisti nella collezione storica del premio, un brano di realtà.

¹¹ Anche Emanuela De Cecco parla di una richiesta di attenzione della sua opera (De Cecco 2016, p. 18).

L'autrice

Elisabetta Modena è dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo (Università di Parma, 2010). Si occupa in particolare di mostre ed esposizioni (tra le più recenti pubblicazioni: *La Triennale in mostra. Allestire ed esporre tra studio e spettacolo (1947-1954)*, Scripta Edizioni, Collana *Ricerche di S/Confine* del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società dell'Università di Parma, Verona 2015), delle dinamiche che regolano il sistema dell'arte nella contemporaneità del museo reale e nei suoi sviluppi digitali (in particolare il progetto www.moremuseum.org, museo digitale dedicato a progetti di opere d'arte del XX e XXI secolo non realizzate di cui è ideatrice con Marco Scotti).

È tutor del Master ICoN in Tutela e valorizzazione del patrimonio culturale all'estero, Master di I livello in modalità on-line dell'Ateneo di Parma, in collaborazione con Milano e Torino e con il Consorzio interuniversitario ICoN (Italian Culture on The Net) per le edizioni 2013-2014 e 2014-2015. Insegna Museologia del contemporaneo e Sceneggiatura del videogioco presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia di Brescia. È responsabile della progettazione didattica per i Servizi museali del Museo-Archivio CSAC dell'Università di Parma. Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti, di ideazione e organizzazione di attività culturali.

e-mail: modena.elisabetta@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Belli, G (ed.) 2000, *Eva Marisaldi*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 maggio -18 giugno 2000, Skira, Milano.

Boccaletti, P, Modena, E & Scotti, M (ed.) 2013, *La terra si muove con il senso. 48° edizione del Premio Suzzara*, catalogo della mostra, Suzzara (Mn), Galleria del Premio, 15 settembre – 3 novembre 2013, Fortino Editions, Miami, Verona.

Bourriaud, N 1998, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon.

Bourriaud N. 2003, *Post Production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du réel, Dijon.

Cavicchioni, G 1997, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini (1948-1976). Edizione aggiornata al 1997*, Associazione Amici del Premio, Suzzara 1998 [or. edn. Villani, D 1980, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini dei trent'anni*, Bottazzi, Suzzara (Mn).

Danto, A.C. 1997, *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*, Princeton University Press.

Daolio, R 2000, *Lieto fine* in Belli, G (ed.) 2000, *Eva Marisaldi*, catalogo della mostra, Trento, Palazzo delle Albere, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 maggio – 18 giugno 2000, Skira, Milano, pp. 33-35.

De Cecco, E 2001, *Eva Marisaldi in La Biennale di Venezia. 49. esposizione internazionale d'arte. Platea dell'umanità - plateau of humankind - Plateau der Menschheit - plateau de l'humanité*, catalogo della mostra, Venezia, Arsenale e Giardini, 10 giugno – 4 novembre 2001, pp. 200-201.

De Cecco, E 2016, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmediabooks, Milano.

Gallese, V & Guerra, M 2015, *Lo schermo empatico. Il cinema e le neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina.

Giusti, L & Natalini, A (ed.) 2010, *Eva Marisaldi. Grigio non lineare*, catalogo della mostra, Firenze, EX3 Centro per l'arte contemporanea, 12 febbraio -11 aprile 2010, Bologna, Damiani Editore.

Guadagnini, W 1991, 'Gli artisti. Le opere' in *Nuova officina bolognese. Arte visiva e sonora. 25 artisti*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'arte moderna, 14 dicembre 1991 – 19 gennaio 1992, Edizioni d'arte Renografica, Villanova di Castenaso, pp. 111-113.

Grazioli, E 2012, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi Editore, Milano.

'La figlia del maresciallo. Da Lambrate al Cremlino: amore, spionaggio, storia, geografia, UPIM e URSS 1952, 36° Fumata', *Candido*, a. VIII, n. 40, 5 ottobre 1952, s.n.p.

Maraniello, G. (ed) 2002, *Arte in Europa. 1990-2000*, Milano, Skira.

Marisaldi, E & Daolio, R 2003, *Incontri contemporanei*, Fondazione Querini Stampalla Onlus, Venezia 2003.

Marisaldi, E 1997, 'Ho fiducia nel contatto modesto...' in *Scrivere Vivere Vedere*, ed F Pasini, atti del convegno promosso nel maggio 1996 al Salone del Libro di Torino dal Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, e dal Goethe Institut di Torino, La Tartaruga Edizioni, Milano, pp. 115-116.

Minini, M 2010, *Pizzini-Sentences*, Mousse Publishing, Milano.

Misler, N 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano.

Modena, E 2013, *Eva Marisaldi, Promise - Progetto per la recinzione del cantiere del Museion di Bolzano* (2007), MoRE. Museum of refused and unrealised art projects.
Available from: <<http://hdl.handle.net/1889/2422>> [30.06.2016].

Modena, E 2015, 'Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di "una manifestazione squisitamente proletaria"' in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, ed I Bignotti, V Strukelj & F Zanella, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 30 maggio – 24 ottobre 2015, Skira, Milano, pp. 59-67.

Negri, A 2004, 'Le origini e la storia di una collezione' in *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003* 2004, Comune di Suzzara, Associazione Galleria del Premio Suzzara, pp. 11-21.

Pasini, F & Verzotti, G (ed) 2003, *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*, catalogo della mostra, Rovereto, MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 30 maggio -7 settembre 2003, Skira, Milano.

Pinto, R. 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, PostmediaBooks, Milano.

Pioselli, A 2015, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi editore, Milano.

Regolamento del V Premio Suzzara in 5 Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte, catalogo della mostra, Suzzara (Mn), 14 – 30 settembre 1952, sp.

Verzotti, G 2002, 'In aria' in *Eva Marisaldi. Legenda*, catalogo della mostra, Roma, Centro nazionale per le arti contemporanee, 25 settembre -10 novembre 2002, Edizioni Charta, Milano.

Verzotti, G 2003, 'Ultime tendenze degli anni '90' in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, ed F Poli, Electa, Milano, pp. 320-347.

Villani, D 1980, *Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini dei trent'anni*, Bottazzi, Suzzara (Mn).

Zanella, E & Castiglioni, A (ed.) 2011, *Casamatta : 47. Premio Suzzara*, catalogo della mostra, Suzzara, 18 settembre-23 ottobre, NuovaLitoEffe, Piacenza.



Alessandra Pioselli

Osservare paesaggi – fare cittadinanza. Pratiche territoriali nel lavoro degli artisti italiani



Abstract

La scena artistica anche in Italia è marcata da autori che interpretano il paesaggio come stratificazione di modi d'uso, vissuti e rappresentazioni. Questi artisti elaborano progetti spesso partecipativi o che comunque presuppongono la creazione di "luoghi" dialogici che connettono persone, spazi e tempi. Indagano l'antropologia del paesaggio attuale, contribuendo a costruirne un immaginario. Spesso tali pratiche anelano all'auto-narrazione delle soggettività coinvolte e considerano gli abitanti come figure competenti del "luogo specifico", per cui l'artista assume la funzione del mediatore. Queste pratiche sono intrinsecamente politiche, perché interrogano sia l'idea di *civitas*, sia il ruolo dell'artista, e spostano l'accento dalla rappresentazione della realtà a una politica della rappresentazione. Tra gli "artisti della realtà" si potrebbero annoverare coloro che articolano osservazione e partecipazione dentro i territori e la vita civica dell'Italia contemporanea. La tesi è affrontata attraverso la lettura di alcuni progetti realizzati in Italia negli ultimi quindici anni.

Authors who interpret the territory as stratification of practices, experiences and representations mark the art scene in Italy also. These artists develop participatory projects or that involve the creation of dialogic "places" that connect people, sites and times. They investigate the anthropology of actual landscapes, helping to build an imaginary. Such practices often yearn for self-narration of subjectivity involved and consider the inhabitants as competent figures of "specific place", for which the artist has the role of mediator. These practices are inherently political, because they question the idea of *civitas*, the artist's role and shift the emphasis from the representation of reality to a politics of representation. Among the "artists of reality" is possible to count those who articulate observation and participation in landscape and civic life of contemporary Italy. The issue is analyzed through some projects realized in the past fifteen years in Italy.



In concomitanza con rilevanti mutamenti geopolitici a livello internazionale e con una scena nazionale che vive altrettanti cambiamenti strutturali e politici, l'arte italiana tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta si declina in parte in un rinnovato interesse per la realtà. Si volge nuovamente a rendere problematica la natura dell'opera d'arte e a smascherare gli spazi della sua auto-legittimazione. Accomunate dalla disaffezione verso l'oggetto compiuto e da una processualità aperta, alcune ricerche condividono la tendenza a ridiscutere le relazioni tra opera e

pubblico, a creare situazioni dialogiche, a interrogare il ruolo dell'artista nel mezzo del mutamento socio-politico, rivelandosi inclini a estensioni progettuali in altri contesti. Emerge una generazione di artisti che sembra rinnovare alcune istanze del concettuale storico o che comunque si allontana da quella che considera l'autoreferenzialità dei cosiddetti ritorni alla pittura. La ricerca di Emilio Fantin, Enzo Umbaca, Luca Vitone, Wurmko, ad esempio, è emblematica del passaggio. Il domino del non-luogo ipotizzato come chiave di lettura dell'urbanizzazione postmoderna (Augé 1993), inoltre, sembra lasciare il passo a una diversa disamina dei territori, definiti non solo dai luoghi dello spaesamento ma da vite che colonizzano interstizi e arcipelaghi differenziati dell'abitare. Riconoscendo la sfrangiatura del senso di quella conformazione che sarà chiamata la "città infinita" (ed. Abruzzese & Bonomi 2004), lo sguardo si volge a cercare entro tali territori mutanti i vissuti che trasformano gli spazi in luoghi. Il loro attraversamento fisico è il punto di partenza per costruirne una rappresentazione. La prima deriva urbana degli Stalker nell'immensa periferia romana, nel 1995, è rivelatrice dell'intento di dare un nome a un'estensione indicibile che nell'immaginario è un vuoto disorientante: coacervo di casermoni popolari, fabbriche dismesse, frammenti d'antiche rovine, svincoli autostradali, terreni abbandonati, chiazze di campagna, edifici abusivi. La camminata di quattro giorni lungo un anello tra il Grande Raccordo Anulare e il cerchio ferroviario, dalla stazione chiusa di Vigna Clara, è finalizzata a conoscere quei paesaggi disomogenei e contraddittori che sono i "territori attuali" (Stalker 1996). L'attuale per gli Stalker è una condizione "altra" del presente, uno scarto di lato che prefigura ciò che potrebbe diventare, una possibilità in divenire. Nessuna mappa può restituire la natura entropica di un paesaggio polimorfo che può essere solo attraversato a piedi, per essere percepito e compreso. La visione zenitale è sostituita dalla prossimità dello sguardo dal basso, la rappresentazione dal vivere, la cartografia da una pratica nomade che riflette l'instabilità stessa della configurazione percorsa. L'approccio degli Stalker propone una politica dello sguardo e delle pratiche, più che cercare un soggetto rappresentabile e documentabile, partendo dalla necessità di riflettere sulle basi di una disciplina che in questo caso è la progettazione architettonica e urbanistica, non sufficiente per mappare e figurare territori fluttuanti, pieni di fessure, vissuti e inciampi.

Nel 1998 Cesare Pietroiusti realizza il progetto *Zagarolo-Galliciano-S. Cesareo-Zagarolo* sugli autobus di linea lungo la tratta che unisce i tre paesi laziali.¹ Appropriandosi dei modi di conduzione di un'ordinaria visita guidata a un sito turistico, l'artista illustra alle persone sul pullman tredici luoghi lungo la strada e le

¹ Il lavoro di Pietroiusti è stato realizzato per la mostra *Stradarolo '98 - arte e spettacolo sulle vie dei pendolari*, Genazzano, Zagarolo e altri siti, 18-19-20 settembre 1998.

storie connesse. Sono posti qualsiasi, come il ripostiglio di Augusto o il depuratore inattivo, legati a testimonianze orali, ricordi, aneddoti che Pietroiusti raccoglie attraverso il passaparola e dialoghi con gli abitanti, considerati figure competenti del luogo. Nello stesso anno, l'artista realizza anche il progetto *Cosa c'è che non va?*, tra gli altri, distribuendo a diverse persone un questionario con una domanda, "Cosa ti disturba?", attinente all'aspetto fisico e a ciò che a livello personale provoca vergogna, imbarazzo o dolore.² L'anno precedente, egli aveva dato avvio ai *Pensieri non funzionali*, prendendo nota per qualche tempo di ogni pensiero di questo tipo, cioè di «ogni idea relativa alla propria situazione, o a qualche osservazione di frammenti del reale, ovvero alla creazione di nessi fra eventi, persone, luoghi, percezioni e convinzioni; ogni idea che non sia direttamente determinata dalla esplicazione di una qualche attività e che quindi appaia immotivata e inutilizzabile (...), la cui apparizione non sia prevedibile» (Pietroiusti 1997, p. 21).³ Il progetto per Zagarolo, al pari di *Cosa c'è che non va?* e dei *Pensieri non funzionali*, si basa sulla raccolta e sull'elencazione di dati, e sulla rivelazione di elementi sottaciuti, non evidenti, indiretti, laterali e apparentemente non rilevanti, con la differenza che tali elementi, tali "frammenti del reale", si riferiscono in questo caso a un altro "corpo", quello urbano. In analogia ad altre pratiche urbane, Pietroiusti con *Zagarolo - Gallicano - S. Cesareo-Zagarolo* ribalta l'osservazione dall'alto e propone una perlustrazione territoriale che disegna una geografia di esperienze quotidiane, mettendo in connessione molteplici narratori e ascoltatori, memorie individuali e coralità.

Riconoscendo il paesaggio come l'esito di un processo di appropriazione dell'ambiente da parte della collettività, fondato sulla correlazione tra modi d'uso e di simbolizzazione dello spazio, la Convenzione Europea del Paesaggio (Firenze, 2000) smantella le letture estetiche. Sancisce la dimensione dinamica di ogni territorio nella prospettiva avanzata anche dagli studi geografici in Italia. Si rimarca così che il paesaggio è «un organismo vivente ad alta complessità, un neo-ecosistema in continua trasformazione; dunque, non è una dimensione inerte e astratta, riducibile alla sua rappresentazione cartografica» (Bonesio 2012, p. 59). La nozione di territorio e di paesaggio trova una confluenza dentro tale disamina. Tra gli "artisti della realtà" si possono annoverare coloro i quali si confrontano con questo concetto complesso e attuale di territorio, fatto di luoghi particolari, di dati antropologici e memoriali, di quotidiano, di intrecci di socialità e conflitti, di usi e percezioni. Il punto è che il confronto non avviene soltanto sul piano della

² Sessanta persone rispondono al questionario con un testo scritto o una registrazione della voce. Il progetto, intitolato *Cosa c'è che non va?* è presentato alla Galleria Emi Fontana di Milano nel 1998.

³ I "pensieri non funzionali" sono stati scritti da Pietroiusti tra l'1 gennaio e la fine marzo del 1997 sul quotidiano del giorno e presentati allo Studio Morra di Napoli nel maggio dello stesso anno.

rappresentazione. Piuttosto, diventa un discorso di politica della rappresentazione, per cui “politico” non è tanto il soggetto tematico, ispezionabile fuori campo, ma il modo di accostarsi e di affidargli la voce. È pertinente alla presenza etnografica dell’osservazione partecipante sul campo, sensibile ai vissuti e a attenta ai sistemi antropici e insediativi, agli elementi percettivi e culturali. È un filo che dagli anni Novanta ha trovato continuità – rimandando per alcuni aspetti alla stagione della cooperazione sociale degli anni Sessanta e Settanta, ma con sostanziali differenze (Pioselli 2015) – e che ha generato anche progetti duraturi, collettivi, cross-disciplinari. Il Progetto Diogene, nato a Torino nel 2007 dalla collaborazione di un gruppo di artisti, dichiara tra i principi fondativi il desiderio di ridefinire il ruolo dell’artista nel presente e crea un’ampia rete di scambi e rapporti all’interno della città, dal promuovere la residenza d’artista *Bivaccourbano* in un tram fermo presso una rotonda. Il collettivo Giuseppefraugallery nel Sulcis apre la Scuola civica di arte contemporanea e lancia nel 2015 il progetto *Civica. Percorsi d’arte pubblica e partecipata al Mercato Civico* di Iglesias,⁴ unendo teoria, ricerca artistica e formazione, come Progetto Diogene ma con diversità di aspetti, oltre che attivismo sociale. È un *modus operandi* che articola i progetti su più livelli, spazi, tempi e canali di disseminazione. Mette in connessione differenti attori territoriali e non, e si rivolge a più pubblici contemporaneamente: amministrazioni, associazioni locali, parti sociali, musei, istituzioni, abitanti coinvolti in prima persona, cittadini, scuole, studenti, artisti, navigatori del web e pubblico dell’arte. L’artista si fa mediatore, sollecitatore di reti. Indagando il fenomeno degli orti abusivi e dell’agricoltura di sussistenza sviluppata dalla comunità cinese di Prato, Leone Contini organizza un’esposizione-mercato degli ortaggi coltivati presso il Museo Pecci, con lezione informale di cucina tenuta dagli immigrati ai pratesi d’origine italiana, e affigge manifesti con immagini di questi vegetali “alieni” fuori dall’istituzione (*KM.O*, 2012).⁵ Posta sul suo sito l’incontro con un contadino cinese. Racconta che le varietà di rapa cinese, contestate dalle autorità perché esogene, furono classificate da Linneo. Fa incontrare i pratesi con gli immigrati. Tocca il conflitto politico-economico che si consuma sul territorio, quel luogo di mezzo tra fabbriche e residui di verde che costituisce la periferia di Prato cresciuta senza piano, il legame memoriale degli immigrati con la madrepatria allacciato attraverso la coltivazione delle verdure tradizionali, il rapporto tra vecchia e nuova cittadinanza che non ha soluzioni facili, ma che forse può essere aiutato anche da un semplice scambio di parole su come bollire una rapa. Sceglie il cibo perché è l’ambito emblematico di un «investimento simbolico che concerne in eguale

⁴ Il progetto *Civica* è coordinato anche da Stefano Boccalini.

⁵ *KM.O*, performance, verdure cinesi, video, stampa su carta, Centro per l’arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2012.

misura la costruzione del sé e dell'altro» (Contini 2012) e definisce il suo modo di operare “a bassa intensità” all'interno della comunità cinese, allacciando un rapporto di lungo corso in particolare con una famiglia (dal 2011) e utilizzando un'ampia varietà di strumenti di lettura e restituzione dell'indagine, dalla performance alla pratica seminariale e culinaria, alla narrazione scritta e videografica.⁶

Stefano Boccalini realizza una scritta permanente lungo il fiume Oglio [*Pubblica Privata*, 2015].⁷ Fatta in ferro, la parola “privata” è destinata a deteriorarsi sotto il flusso dell'acqua, al contrario della parola “pubblica” che perdura in acciaio. Il lavoro origina dal confronto dell'artista con alcuni abitanti della Valcamonica, con le associazioni locali che lavorano a favore della tutela dell'acqua come bene pubblico e dall'osservazione del corso d'acqua, l'Oglio, spezzato da barriere e da centrali elettriche. «Volevo inserire nel paesaggio un elemento capace di attrarre le energie che già la Valcamonica esprime intorno a questo tema», chiarisce l'artista, affidando, però, al «fluire del tempo e dell'acqua» il compito di svelare il suo pensiero sulla sensibile questione (Boccalini 2014, p. 313). Se l'acqua corrode il ferro mentre lascia inalterato l'acciaio, la ricerca dell'artista si è orientata sulla scelta di due materiali in partenza «il più possibile uguali dal punto di vista estetico» (Boccalini 2014, p. 313) lasciando, difatti, al tempo il compito di differenziarli e facendo in modo che la “resistenza” dell'acciaio acquisisca un senso metaforico. Boccalini sceglie il registro della parola: il doppio aggettivo “pubblica privata” funziona da monito, diretto e assertivo in un «contesto che è naturale ma che è già stato trasformato dall'uomo» e in cui si inserisce «in modo delicato, non invasivo rispetto allo spazio della natura» (Boccalini 2013). L'aggettivo è un indice: il sostantivo è un elemento che esiste già e che l'artista denota: l'acqua che si vorrebbe libera e pubblica.

Emanuela Ascari compie in trentatré tappe un itinerario conoscitivo di piccole aziende agricole italiane, organiche, biologiche e biodinamiche, che difendono la biodiversità e la sostenibilità ambientale delle coltivazioni (*Ciò che è vivo – culture tour*, 8 aprile – 30 maggio 2015). «Incontrare queste persone che coltivano idee e producono bellezza diventa un modo per raccogliere e condividere conoscenze e pratiche legate al fare agricoltura, dalle quali rintracciare i principi di una ecologia del pensiero necessaria all'uomo e all'ambiente» (Ascari 2015-16, p. 67). Sui loro terreni, Emanuela Ascari ha portato l'installazione itinerante formata dalle lettere in legno che compongono la frase “Ciò che è vivo ha bisogno di ciò che è vivo”, per tutto il tempo

⁶ Il progetto *ToscoCina*, iniziato nel 2011, si è sviluppato su molteplici piani, inglobando altri lavori sul tema, tra cui anche *KM.O.*

⁷ L'opera è stata realizzata per la prima volta nel 2013 lungo il torrente in località Fabrezza del Comune di Savio dell'Adamello, nell'ambito del progetto *aperto_art on the border 2013*, promosso dal Distretto Culturale di Valle Camonica. È stata però distrutta da una frana. È stata ricostruita nel letto del fiume Oglio nel 2015, per volontà del Sindaco di Temù (Brescia) che l'ha voluta nel territorio del Comune.

che è stata ospite. Come Stefano Boccalini, l'artista sceglie il registro affermativo del linguaggio, in questo caso, di una frase che indica la terra, «qualcosa che contiene, che preserva, la nostra storia, la memoria» (Ascari 2015a, s.p.),⁸ con una valenza allusiva all'impoverimento dei suoli dato dallo sfruttamento intensivo. «L'approccio è stato quello di sottolineare ciò che c'è già» per «ripensare il nostro rapporto con la terra» e «con il tempo» (Ascari 2015-16, p. 67). Il progetto diventa un libro d'artista, un'installazione, un viaggio, una performance, dei disegni.⁹ C'è un aspetto esperienziale rimarcato dal ritenere che «l'opera sia il viaggio stesso e l'incontro, l'ospitalità, lo scambio di pensiero» (Ascari 2015b).

Bianco - Valente espongono ventisei bandiere colorate sul tetto degli edifici di piazza Indipendenza a Pontinia, una delle cosiddette "città di fondazione", volute da Benito Mussolini per bonificare l'Agro Pontino. Le bandiere riportano brevi frasi estrapolate da conversazioni avute dal duo di artisti con gli immigrati, giunti a Pontinia negli anni venti del Novecento da varie regioni d'Italia e negli ultimi quindici anni soprattutto dall'India, per lavorare nei campi (*Nuovi arrivi nuove storie*, 2015). Esse sono testimonianze di vita restituite non datate, decontestualizzate, per andare a costituire un racconto al contempo personale e corale, attraversando geografie e spazi temporali. Bianco - Valente scelgono di installare la bandiere in un luogo simbolico: nella piazza principale del paese attorno alla torre municipale su cui volteggia lo stendardo italiano. La torre è marcata dall'iscrizione mussoliniana che recita "È l'aratro che traccia il solco, ma è la spada che lo difende. Entrambi fatti di acciaio temprato, come la fede dei nostri cuori". Se in alto svetta la memoria della Storia e del potere, la retorica del territorio e della Patria, «nella parte bassa (...) risiede invece la dimensione della piazza dove la comunità agisce, si incontra, vive»; se «da un lato l'iscrizione attesta una storia istituzionale, dall'altro c'è l'abbraccio degli edifici circostanti le cui bandiere raccontano una microstoria, che dal privato - particolare si fa pubblico – universale» (Bianco – Valente 2016). «Solo il vento può rendere fruibili le frasi riportate sulle bandiere ed è come se ne diffondesse il senso come fa con suoni e odori», dando all'installazione una sfumatura delicata e poetica (Bianco – Valente 2016).

Giusi Campisi con l'architetto Luca Bertoldi cura a Trento il progetto *Wunderkammer. Collezione di immaginari urbani* (www.wunderkammer.tn.it). Il termine "museo" è usato per decostruirne la nozione: la *Collezione* è difatti un luogo

⁸ La citazione è tratta dalla conversazione tra Emanuela Ascari, Gianfranco Baruchello e Carla Subrizi, tenutasi il 22 aprile 2015 al MACRO, poi pubblicata in Ascari (2015a). Il libro – che contiene nove testi scritti dalle persone che hanno ospitato l'artista – è stato prodotto in edizione limitata nell'ambito del Programma Artisti in Residenza 2015, MACRO, Roma.

⁹ Il tour di Emanuela Ascari termina il 30 maggio 2015 e prosegue con una residenza al MACRO (Roma), dove presenta la mostra di tutto il progetto, dal 31 ottobre al 22 novembre 2015.

che gioca «with the concept of museum while focusing on something that citizens cannot ignore: their city» (Betti L 2016, p. 14). Essa è dotata di un Comitato scientifico che esamina le “donazioni” proposte dai cittadini per acquisirle e catalogarle, adottando rigorose procedure scientifiche pertinenti a una vera e propria istituzione museale. Le donazioni sono costituite da segnalazioni (in forma di immagini fotografiche e/o testi) di luoghi, esperienze, memorie, momenti diffusi nello spazio e nella vita urbana, che vengono classificate e archiviate in rete, e che possono generare a loro volta azioni sul territorio. Questi luoghi possono essere qualunque ma dotati di senso per chi li ha proposti. «Si tratta di frammenti su cui lo sguardo soggettivo imprime un significato particolare, nato dall'uso, dall'affetto, dalla conoscenza» (Campisi 2015). Il cittadino è l'autore della collezione. In contrapposizione a rappresentazioni unilaterali della città, il Wunderkammer Museum mette in circuito immaginari inaspettati e plurimi. L'idea «is to create public action that shows the urban zone as a place of collective production of discourses» (Wunderkammer 2016, p. 14). La Collezione è priva di oggetti fisici ma propone tracce che rimandano a qualcosa che esiste nello spazio urbano o è esistito. Questi luoghi e momenti urbani sono vissuti e, dunque, sono il soggetto di una continua e eterogenea interpretazione. L'assunto di Giorgio Agamben sul “museo” come luogo dell'impossibilità di abitare e di fare esperienza è il punto dai cui partono Campisi e Bertoldi per provare a dare corpo a una “possibilità”, usando la «maschera del museo per metterla in tensione proprio in rapporto con la città e le sue istituzioni» (Campisi 2015)¹⁰. La Collezione, inoltre, intreccia una complessa dinamica temporale tra ciò che sussiste documentato in rete e ciò che è mutato, evaporato, trasformato nello spazio urbano, fotografando tale condizione stratificata e fluida della città.

La cornice comune di tutti questi progetti risiede nel considerare fondamentale il rapporto non mediato con chi vive il luogo, tramite il dialogo, l'intervista, l'esperienza laboratoriale, la camminata, la collaborazione per la raccolta e l'archiviazione di dati, reperti, testi, immagini, storie, che vanno a costituire narrazioni e mappature sfaccettate. Non si tratta solo di fotografare l'esistente ma di scavare nelle fessure, di portare allo scoperto voci. La pratica artistica prova a cogliere una congiunzione spazio-temporale dentro il flusso in trasformazione di ogni contesto. Bisogna pensare all'ipotesi che essa produca conoscenza ma anche figurazione di là del tempo presente. Contribuendo a creare un'immagine del territorio, essa riflette sul modo di esplorarlo e di guardarlo. Rende visibili le sue contraddizioni e le sue estensioni temporali, incarnate da tracce scomparse, latenti e potenziali. La visione porta a considerare i luoghi come “palinsesti”, da setacciare non solo in orizzontale ma

¹⁰ Il testo di Agamben cui si riferiscono Giusi Campisi e Luca Bertoldi è *Profanazioni* (Agamben 2005, p. 115).

verticalmente, nella “loro profondità simbolica” (Asmann 2002, p. 333). Dichiarando al primo punto dell’articolo 1 che il “paesaggio” è «quella parte di territorio così come è percepita dalla popolazioni», ancora la Convenzione Europea del Paesaggio allontana il concetto di percezione dalla sfera prettamente soggettiva e contemplativa del sentimento individuale, per riconoscerla come processo collettivo e costruttivo dell’ambiente. Allora ogni territorio è paesaggio? Ci si può domandare quale tipo di collettività abbia prodotto la disfunzione dei paesaggi d’Italia che sfuggono all’immagine retorica del Bel Paese, essa stessa domanda retorica. Dal 2010 Filippo Minelli porta avanti il progetto *Padania Classics* con lo scopo di documentare le estetiche ricorrenti che qualificano fabbricati e comportamenti nella repubblica del capannone, dei cantieri, della speculazione, del gusto dozzinale, riflesso di un determinato modello culturale, politico, economico. Il progetto si spalma sul sito www.padaniaclassics.com, su facebook, coinvolge la gente attraverso i *social* nel dare un contributo fotografico, contempla il vagabondaggio esplorativo, propone ironici tour guidati in pullman alle brutture padane, diventa cartaceo con il libro *Atlante dei classici padani*. Al pari dei progetti prima citati, *Padania Classics* si dirama in canali differenziati che raggiungono pubblici diversi, con sviluppi temporali e spazi di fruizione differenti. La classificazione dei “classici padani” pone di fronte alla questione di quali immaginari abbiano plasmato questa sorta di Las Vegas domestica, connessi o meno a forze politico-economiche. Dai numerosi studi geografici, urbani e sociologici, arriva consolidata ormai la visione che il paesaggio sia una costruzione culturale, che il modo di percepirlo sia mediato dalle rappresentazioni elaborate da una collettività, che la negoziazione sociale dell’immaginario riverbera sui modi di plasmare il territorio e viceversa. Tra le forme che esplicitano un’operatività territoriale, l’attraversamento fisico dei luoghi nei modi della deriva urbana, della camminata, della visita guidata (anche parodistica), come pratica artistica, rimette l’accento sul “fare esperienza”. L’importanza data alla dimensione esperienziale dell’azione riconduce al ruolo del camminare come “resistenza” (De Certeau 1984), quella singolare e eccezionale del passaggio che taglia la cartografia dello spazio geometrico e dei poteri iscritti, rendendo possibile lo scarto di lato, spaziale ma anche temporale. Il camminare può essere sì tracciato sulla mappa «in such a way as to transcribe their paths (...) and their trajectories (...). But these thick or thin curves only refer, like words, to the absence of what has passed by. Survey of routes miss what was: the act itself of passing by» (De Certeau 1984, p. 97). Ciò che interessa è la condensa dei passaggi, che sono esperienza e memoria. Attraversare lo spazio con il corpo è il primo atto di conoscenza per rifondare lo sguardo, come già sottolineato, rivelando la «impossibilità di mettere ancora qualcosa al mondo, se prima non si ristabiliscono le condizioni base del

guardare» (De Cecco 1996, p. 64). Un punto importante, tuttavia, è che il “fare esperienza” diventa una pratica socializzata, collettiva o condivisa. Allora gli artisti provano a predisporre le condizioni affinché l’esperienza sia per le persone (i cittadini) non negoziata da iconografie altrui ma diventi motrice di auto-rappresentazione, provando a mettere in scacco quella che in campo antropologico si definirebbe “l’autorità etnografica”, l’autorità delle rappresentazioni (Clifford 1993). Tuttavia, la questione è complessa e si dipana in una tensione variamente giocata tra tutte le voci in campo, tra cui quella dell’artista, nessuna delle quali è neutra. Ogni narrazione ne nasconde altre, ogni rappresentazione è un punto di vista. Per questo nei processi aperti e partecipati è necessario avere chiaro “chi parla a nome di chi”. In ogni caso, «se siamo invitati non tanto a pensare all’arte quanto a pensare con l’arte» (Chambers 2013, p. 282), la pratica artistica ha un ruolo particolare che la può distinguere da altre dimensioni esplorative degli ambiti sociali del territorio: partecipare, in modo peculiare, a costruire e a portare alla luce immaginari e narrazioni rispetto ai luoghi. Non è da poco perché le rappresentazioni sono il filtro per codificarli e agire sulla trasformazione. Pensare i luoghi e possederne un’immagine - che non è la figurazione letterale ma una visione, frutto di una relazione -, permette di comprendere come usarli, cosa conservare, come mutare, con le ricadute politico-sociali che può avere un atto che dall’esistenza personale viene messo “in comune”. Può rendere consapevoli della qualità o meno del luogo in cui si vive o che si usa, e della relazione che si ha con esso. Consente, inoltre, di svelare l’origine degli immaginari stessi e chiarire quali sono i “gruppi di interesse” e i discorsi sociali, culturali, politico-economici, che li possono orientare. Se si considera il “bene comune” non un oggetto dato a priori ma il frutto di una scelta contrattata e condivisa, il risultato di un processo, il bene comune è la relazione stessa prodotta tra “individui, comunità, contesti e ambiente” (Mattei 2011, p. 62). C’è una strada della pratica artistica che prova a lavorare esattamente su questa relazione, da cui si genera il senso di cittadinanza. Allora, più che rappresentarla come una realtà già definita, si prova a interrogarla, crearla, immaginarla, verificarla, spesso in una dimensione di prossimità, anche attraverso micro azioni localizzate e emblematiche.

L'autrice

Alessandra Pioselli è direttore dal 2010 dell'Accademia di belle arti G. Carrara di Bergamo. È docente di Storia dell'arte contemporanea presso la stessa accademia e di Arte pubblica al Master in economia e management dell'arte e dei beni culturali del *Sole24Ore* (Milano). È, inoltre, critico d'arte e curatore. Collabora con *Artforum* (New York).

Nel 2015 ha pubblicato *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Monza. Tra le altre pubblicazioni: *Considerazioni sulla formazione pubblica dell'artista* (in A. Detheridge, a c. di, *Arte patrimonio e diritti umani, Connecting Cultures* – Prinp, Milano 2013); *Fuori! Arte e spazio urbano 1968/1976* (a c. di A. Pioselli e S. Bignami, Electa, Milano 2011, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 2011); *Il bello, il brutto e il cattivo dell'arte nello spazio pubblico: storie parallele tra Italia e Stati Uniti* (in G. Scardi, a c. di, *Paesaggio con figura*, Allemandi, Torino 2011); *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981* (in M. Pugliese, C. Birrozzi, a c. di, *L'arte pubblica nello spazio urbano. Artisti, committenti, fruitori*, B. Mondadori, Milano 2007).

e-mail: ale.pioselli@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Abruzzese, A, Bonomi A 2004, *La città infinita*, Bruno Mondadori, Milano.

Agamben, G 2005, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.

Ascari, E 2015a, *Ciò che è vivo – culture tour*, libro d'artista, Rubiera (RE).

Ascari, E 2015b, 'Ciò che è vivo – culture tour: arte e mondo rurale', available from: <<http://www.terranuova.it/Orto-e-Giardino/Cio-che-e-vivo-culture-tour-arte-e-mondo-rurale>> [19 aprile 2016].

Ascari, M, De Dominicis, D 2015-16, 'Coltivatori di idee e produttori di bellezza. Agricoltura come pratica estetica', *Arte e Critica*, n. 84, anno XXIII, pp. 66-67.

Asmann, A 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Augé, M 1993, *Non luoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèutera Editrice, Milano.

Betti, L 2016, *Wunderkammer Trento: a non-existent museum of Trento*, in CAMOC news n. 02, maggio, p. 14.

Palombo, G (ed.) 2016, 'Nuovi arrivi nuove storie. Intervista a Bianco Valente', in *Il muro Magazine*, 17 marzo, available from: <<http://www.ilmuromagazine.com/bianco-valente-nuovi-arrivi-nuove-storie>> [17 marzo 2016].

Boccalini, S 2014, intervistato da T Villani, S Leali (2014), in *APERTO art on the border*, ed Azzoni G, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, p. 313.

Boccalini, S 2013, intervista, canale tv Corriere di Brescia, available from: <<http://video.corriere.it/acqua-pubblica-privata>> [9 agosto 2016].

Bonesio, L 2012, 'La questione epistemologica e il linguaggio: territorio, luogo, paesaggio', in *Il territorio come bene comune*, ed A Magnaghi, Firenze University Press, Firenze, pp. 57-70.

Campisi, G 2015, 'Wunderkammer Trento. Cicatrici e sguardi contemporanei', ed Resta M, Cult Venezia Post, Padova, available from: <<http://cult.veneziepost.it>> [14 marzo 2016].

Chambers, I 2013, 'Rovine, archeologia e archivio postcoloniale', in *Riattivare il passato. La museografia per l'eredità dei conflitti*, eds M Bassanelli, G Postiglione, Letteraventidue, Siracusa, pp. 277-287.

Clifford, J 1993, *I frutti puri impazziscono*, Bollati Boringhieri, Torino.

Contini, L 2012, *ToscoCina. Cibo in transizione*, pubblicazione autoprodotta.

De Cecco, E 1996, 'Non volendo aggiungere altre cose al mondo', *Flash Art*, n. 200, p. 64.

De Certeau, M 1984, *The practice of everyday life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

Mattei, U 2011, *Beni comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari.

Minelli, F, Galesi, E 2015, *Atlante dei classici padani*, Krisis Publishing, Brescia.

Pietroiusti, C 1997, *Non Functional Thoughts 1978-1996*, Edizioni Morra, Napoli.

Pietroiusti, C 1997, 'Fare l'artista ovvero dare corpo a pensieri superflui', *Aperture*, n. 3, pp. 21-29.

Pioselli, A 2015, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Monza.

Stalker, 1996, *Attraverso i Territori Attuali*, manifesto steso in occasione della mostra *Mappe*, ed. E De Cecco, Care of, Cusano Milanino, available from: <<http://www.osservatorionomade.net>> [14 marzo 2016]

Wunderkammer (Campisi, G, Bertoldi, L 2016), intervistati da L Betti, in CAMOC news n. 02, maggio, pp. 14-16.

Sitografia

www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it

giuseppefraugallery.blogspot.it

leonecontini.wordpress.com

www.osservatorionomade.net

www.padaniaclassics.com

www.progettodiogene.eu

www.undo.net/it/my/vivo/317/890

www.wunderkammer.tn.it



Roberto Pinto

Tutti i *passati* dell'arte: la Biennale di Venezia del 2015. La rappresentazione del colonialismo



Abstract

Con questo saggio si intende analizzare l'ultima edizione della Biennale di Venezia. Curata da Okwui Enwezor, la scorsa edizione della mostra veneziana si presenta come uno statement politico del curatore nigeriano, già a partire dalla sala centrale del Padiglione Italia dove, per tutta la durata della mostra, viene letto interamente *Il Capitale* di Karl Marx. Nel testo si prende in analisi il punto di vista postcoloniale del curatore anche attraverso un breve excursus sulle sue mostre precedenti [Documenta X e Biennale di Johannesburg], al fine di capire come si sia evoluto il suo punto di vista critico e come si siano intrecciati tematiche politiche e sviluppi mercantili dell'arte stessa. Per completare il quadro di riferimento si è cercato anche di sintetizzare il dibattito critico che tale esposizione ha suscitato.

This essay sets out to analyze the last edition of Venice Biennial. The show, curated by Okwui Enwezor, was presented as a political statement by the Nigerian curator, starting from the central room in the Italia Pavilion where, for the whole duration of the exposition, was performed a live reading of the Karl Marx's entire book, *Capital: Critique of Political Economy*. This article focuses on examining the postcolonial curator's point of view also through a brief digression on his previous shows - like Documenta X and Johannesburg Biennial - with the aim of understanding the evolution of his critical point of view and how they intersect political aspect and trading component. To complete the analysis, the article shortly emphasizes on critical debate concerning this edition of Venice Biennial.



Prima di iniziare a parlare dell'ultima edizione della Biennale di Venezia, credo sia importante riepilogare, almeno per punti, la storia di questa manifestazione artistica, anche al fine di capire il contesto in cui si collocano le scelte del Direttore Okwui Enwezor.

Con la denominazione Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale apre la sua prima edizione nel 1895, con oltre 200.000 spettatori. Il giovanissimo Stato italiano voleva in questo modo ribadire l'unità culturale italiana tramite una

manifestazione internazionale che ne consacrassero la sua lunga tradizione artistica. La struttura si fonda su un modello proveniente dalle *World Expo* Ottocentesche e dalla Secessione di Monaco anche se i primi padiglioni nazionali appaiono a partire dal 1907 (Di Martino & Rizzi 1995; Mulazzani 2014). Le partecipazioni nazionali, sono continuate a crescere e praticamente tutte le nazioni economicamente forti e politicamente influenti hanno fatto costruire il proprio edificio nell'area dei Giardini di Castello; data la limitatezza degli spazi a disposizione, da tempo è invalso l'uso di utilizzare anche edifici esterni. Nella 56a edizione - aperta nel maggio del 2015 - se si considerano anche gli Stati che hanno esposto al di fuori degli spazi tradizionali, si raggiunge la cifra di ben ottantanove Paesi autonomamente rappresentati. Come è noto, oltre ai Padiglioni Nazionali, la Biennale di Venezia si contraddistingue per una mostra tematica - che si svolge nel Padiglione centrale e nelle Corderie dell'arsenale - realizzata con la curatela del direttore artistico. Tale struttura ha come conseguenza che lo spettatore può vedere, oltre a una mostra orchestrata dal direttore della Biennale, tante esposizioni quanti sono i padiglioni nazionali.

Anche se negli intenti fondativi della Biennale c'era la volontà di mostrare un panorama internazionale, nonché l'aspirazione a ospitare l'arte più innovativa e d'avanguardia, per lungo tempo questa manifestazione non sempre si è dimostrata in grado di esibire, con la necessaria reattività, le sperimentazioni più incisive, ancora meno di rispecchiare le mutate prospettive culturali che nel corso degli anni sono seguite al processo di decolonizzazione.

Probabilmente solo dal Dopoguerra la Biennale ha cominciato ad assumere quel ruolo di manifestazione innovativa e in linea con le ricerche più attuali, che spesso le viene internazionalmente attribuito. Basti portare come esempio il fatto che il primo quadro di Picasso varca le porte della Biennale in occasione di una retrospettiva a lui dedicata nel 1948 mentre nell'edizione del 1905 (quando Picasso era ancora lontano dal rivoluzionario periodo cubista) era stato estromesso perché i suoi lavori "offendevano la sensibilità del pubblico" (Rodriguez 1993). Anche sul fronte dei cambiamenti di prospettiva culturale, la biennale di Venezia è stata caratterizzata da un atteggiamento ambiguo e contraddittorio e in quasi tutte le edizioni gli stati del mondo presi in considerazione facevano parte dei Paesi nordamericani e di quelli dell'Europa centro Occidentale. D'altronde anche la sua struttura ottocentesca, con un'impronta fortemente basata sui padiglioni nazionali, quindi sulla pretesa che l'arte si dovesse scegliere seguendo criteri nazionalistici e solidali all'esaltazione della "purezza" di tali caratteristiche, non ha certo incoraggiato il progetto di testimoniare un'arte e una cultura che sempre più spesso ibridava stimoli che provenivano da oltre i propri confini.

Anche se molte delle ultime edizioni della Biennale hanno sicuramente, almeno, tentato di risolvere queste contraddizioni, cercando di leggere i fenomeni artistici anche sotto punti di vista distanti da quelli strettamente “occidentali”, la scelta di nominare direttore Okwui Enwezor rappresenta senz’altro una garanzia in direzione di una internazionalizzare in senso proprio della Biennale di Venezia. Scrittore, curatore nigeriano, radicato negli Stati Uniti dove ha studiato e a lungo vissuto, Enwezor sembrava incarnare la figura del direttore in grado di superare definitivamente l’eurocentrismo su cui si erano basate nel passato le grandi manifestazioni espositive che cercavano di mettere a confronto artisti con formazioni accademiche ed estetiche molto distanti tra loro. Rispetto a questo tema, si può stilare una lunga sequenza di appuntamenti internazionali incentrati per l’appunto su riflessioni scaturite dalle relazioni tra culture diverse, che vede al proprio interno anche grandi esposizioni museali come *Primitivism in 20th Century Art* (inaugurata nel 1984 al MoMA di New York), o *Magiciens de la Terre* (al Centre Pompidou di Parigi nel 1989); la prima mostra aveva infatti l’intento di affrontare i rapporti tra avanguardie artistiche e culture cosiddette “primitive”, mentre la seconda portava avanti l’idea di creare un’utopica piattaforma di dialogo tra i diversi modi di intendere l’arte e la cultura (Pinto 2012; Cippitelli 2013; Lusini 2013). Enwezor giunge a dirigere la mostra veneziana dopo aver affrontato temi analoghi come direttore della seconda Biennale di Johannesburg, nel 1997, e della undicesima edizione di Documenta, nel 2002 a Kassel in Germania.

La Biennale di Johannesburg, intitolata *Trade Routes: History and Geography*, aveva rappresentato una vera ventata di novità per una nazione, il Sud Africa, appena uscita dal regime dell’apartheid. A dispetto di ciò, va tuttavia sottolineato che la mostra fu poco apprezzata dalla popolazione e dalla comunità artistica locale che viveva l’esposizione come un corpo estraneo (Budney 1998). In effetti, la mostra cercava di ragionare sulle politiche internazionali di scambio e le sue conseguenze - nel passato la diaspora africana nelle Americhe e, più recentemente, le ondate migratorie che stanno attraversando gran parte del mondo - ma in un certo senso dimenticava di costruire un legame solido con la peculiare storia del luogo: l’apartheid, infatti, aveva costretto i sudafricani a rimanere all’interno dei propri confini con una dittatura, un governo che reprimeva qualsiasi forma di dissenso e di emancipazione. Per questo motivo la mostra fu chiusa prima della data prevista. Allo stesso tempo è giusto riconoscere che la Biennale seminò alcune delle idee che contribuirono alla crescita del dibattito artistico del Paese africano che ha visto negli anni svilupparsi una generazione tra le più interessanti e dalle espressioni più diversificate al mondo.

Le tematiche politiche e postcoloniali già affrontate a Johannesburg, erano state successivamente riprese e approfondite a Documenta, l'altra grande mostra europea a cadenza fissa, e che, a differenza di Venezia, è costituita solo dalla mostra curata dal direttore. Il nuovo sguardo introdotto da Enwezor rispetto alle mostre degli anni Ottanta è evidente già a partire dalla divisione in quattro *Platform* di lavoro e di discussione che hanno avuto luogo tra il 2001 e il 2002, che precedono – e in un certo senso giustificano – la mostra vera e propria. Tale lungo processo intendeva costruire un meccanismo in grado di mettere in dubbio il concetto stesso di centralità europea, insito persino nella collocazione geografica e politica di Documenta, giunto a maturazione in un momento in cui gli scenari politici stavano cambiando proprio come il nostro modo di leggere le immagini, considerata anche la sempre maggiore importanza ricoperta dal web.

Senza la radicalità dell'assunto caratterizzante quell'edizione di Documenta (e che forse, in realtà con quell'esperienza si esauriva) la Biennale di Venezia del 2015, *All the World's Future*, parte da analoghe premesse politiche e teoriche. La mostra prende idealmente spunto dalle parole di Walter Benjamin sul piccolo quadro di Paul Klee *Angelus Novus* che il filosofo tedesco aveva acquistato e che leggeva anche al di là delle intenzioni del pittore svizzero. Qui le riportiamo come ha fatto Enwezor:

C'è un quadro di Klee che si intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui si fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accomuna senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta che spira dal paradiso si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumolo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. (Benjamin 2012;cit. in ed.Enwezor2015, p. 17)

Anche se ricorrere al frammento di Benjamin non è una novità nel mondo dell'arte, si tratta certamente di un brano evocativo che ci permette di entrare subito all'interno dei problemi che il direttore della Biennale vuole affrontare con la sua mostra. A partire da una sintonia con una visione marxista della realtà, Enwezor utilizza tale chiave di lettura come strumento per esaminare la complessità della nostra storia, privilegiando l'analisi del sistema economico e di gestione del potere che contraddistingue la nostra attuale società. Al contempo, la presenza stessa di

Benjamin (che, è bene ricordare, era anche scrittore e critico letterario) sottolinea in modo inequivocabile il ruolo fondamentale della cultura e dell'arte all'interno della società, a partire dalla sua funzione critica.

Anche se Enwezor è ben consapevole del fatto che «L'arte non ha obblighi: può sempre scegliere di restare in silenzio, sorda a qualsiasi appello alla coscienza sociale e all'impegno critico» (ed. Enwezor 2015, p. 17), il format "mostra" impone un dialogo sia con gli spettatori, sia con la società che promuove tale evento (ed. Enwezor 2015, pp. 17-18). Una esposizione importante come la Biennale di Venezia è - per Okwui Enwezor - «uno spazio di dibattito pubblico» (ed. Enwezor 2015, p. 17); che non può, dunque, esimersi dall'affrontare prioritariamente anche quegli aspetti sociali e politici che i singoli artisti possono, nel loro lavoro, ignorare.

Coerentemente con tale impostazione filosofica, il direttore della Biennale sceglie di dedicare la sala più grande del padiglione centrale alla costruzione di una sorta di spazio teatrale dove per tutta la durata dell'esposizione si procede con una lettura dal vivo dell'intero *Capital: Critique of Political Economy* di Karl Marx, che si alterna a incontri e approfondimenti sullo stesso tema.

Enwezor spiega così le ragioni di tale scelta:

Oltre allo scompiglio e al disordine dell'attuale *stato delle cose*, una preoccupazione pervade al cuore la nostra epoca e la modernità stessa. Si tratta della natura e della logica del Capitale, sia nella narrativa che nella realtà. È il grande dramma del nostro tempo, e oggi nulla incombe più minacciosamente del Capitale in ogni sfera dell'esperienza, dalle predazioni dell'economia politica alla rapacità dell'industria della finanza. [...] Dalla pubblicazione, nel 1867, del ponderosa *Il Capitale: critica dell'economia politica* di Karl Marx, la struttura e la natura del Capitale non solo hanno affascinato pensatori e artisti, ma hanno anche ispirato teorici della politica, economisti e strutture ideologiche in tutto il mondo. In *All the World's Futures*, l'aura, gli effetti e gli spettri del Capitale verranno percepiti in una delle esplorazioni più ambiziose di questo concetto e di questo termine. (ed. Enwezor 2015, p. 95)

Sono evidenti le somiglianze tra la proposta del curatore e analoghi interventi di artisti contemporanei in cui il gesto utopico è significativo di per sé, dato che nessuno spettatore potrà seguire l'intera lettura dei quattro libri che costituiscono *Il Capitale*, così come proposto nella mostra. La messa in scena è utile per creare una metafora, una cornice entro cui leggere i molti conflitti e le flebili speranze di cui parlano le opere in mostra. In un certo senso, tuttavia, la scelta di Enwezor rivela anche una

presa di posizione nei confronti del ruolo istituzionale della Biennale di Venezia: ricorrere a un libro del XIX secolo che descrive criticamente i sistemi economici in vigore a quel tempo, in una mostra nata negli stessi anni, implica anche contrapporre un diverso modo di intendere le cose in un sistema rigidamente figlio dell'ordine costituito. Un ordine strettamente figlio del colonialismo di quel periodo che prevedeva che soltanto gli Stati più importanti avessero il diritto di costruire il proprio padiglione dove esporre il meglio della propria produzione artistica, in un clima patriottico che aveva poco a che fare con il respiro anarchico e rivoluzionario che contraddistingue gran parte della produzione artistica più innovativa. Un colonialismo di cui lo stato italiano è stato solo in parte protagonista attivo e non certo per motivazioni dettate da afflati ideali o spirito democratico; piuttosto in ragione della sua estrema fragilità politica ed economica, che gli impediva di competere con le più attrezzate e strutturate nazioni europee durante gran parte dell'Ottocento. Atteggiamento di cui ancora facciamo fatica a liberarci (Grechi & Gravano 2016).

Sul piano simbolico, quindi, la centralità data a *Il Capitale* di Marx, accostata alla caoticità espressa dalla mostra dal punto di vista espositivo e all'intenzione del curatore di puntare prioritariamente a un'arte narrativa e descrittiva, sono tutti elementi che mi sembrano possano essere letti come uno *statement* del direttore nei confronti del pubblico, come una possibilità di concepire la società attuale con un diverso ordine (o disordine) delle cose rispetto al sistema politico-economico che a suo tempo diede origine alla Biennale. Tale contrapposizione è ribadita dal curatore nel catalogo. In uno dei testi intitolato 'Giardini in esplosione' (ed. Enwezor 2015, pp. 90-109), Enwezor lucidamente legge l'evolversi della struttura stessa della Biennale, anche nelle sue forme architettoniche oltre che espositive, come specchio delle mutate forme di autorappresentazione degli stati nazionali. Una mostra dunque che pur presentandosi come un contenitore neutro, un luogo di incontro per artisti e intellettuali di ogni parte del pianeta, come tutte le neutralità, è il frutto di una precisa visione del mondo, la stessa che ha prodotto il colonialismo.

L'impostazione di Enwezor è senz'altro condivisibile anche se bisogna sottolineare il fatto che in molte occasioni, soprattutto nelle ultime edizioni, i responsabili dei singoli padiglioni nazionali hanno usato il loro spazio espositivo senza curarsi affatto di tracciare lo stato dell'arte della propria nazione, impiegando pertanto quelle piccole ambasciate dell'arte per veicolare, piuttosto, tensioni ed espressioni artistiche che in quel momento erano significative in quella parte del mondo. E se tale tendenza la si collega al fatto che il ruolo del curatore/direttore è diventato centrale e totalizzante - spesso si ricordano le mostre per chi le ha curate e non per le opere esposte - forse in questi ultimi anni i "giardini in esplosione" non solo sono uno specchio del cambiamento dello scacchiere geopolitico, ma,

assumendo un punto di vista interno all'arte, i padiglioni sono stati un'alternativa alla visione totalizzante di un curatore unico che, come un grande sciamano, voleva fungere da tramite tra lo spettatore e il mondo.

L'incipit benjaminiano usato da Enwezor ci suggerisce anche che la Biennale ha creato un forte legame con il passato che — come l'angelo di Klee — non possiamo fare a meno di osservare attraverso le macerie che il vento della storia ci fa vedere. Un passato che noi abbiamo il dovere di conoscere e analizzare attraverso le lotte, le sopraffazioni, i lutti, i disastri, ma anche le speranze e le forme di ribellione che formano il nostro presente storico.

All'interno della mostra, dunque, accanto a molte personalità emergenti o ad artisti mai invitati alla storica mostra veneziana, Enwezor ha costruito una serie di piccoli omaggi ad artisti ormai internazionalmente riconosciuti, funzionali al suo discorso, come Adrian Piper, Hans Haacke, Robert Smithson, Bruce Nauman o Isa Genzken di cui ha riproposto alcuni nuclei di lavoro non sempre tra i più conosciuti nella loro carriera. Solo per fare un esempio, è stata esposta la raccolta completa di *Let Us Now Praise Famous Men* di Walker Evans, una testimonianza della grande depressione americana. Accanto a queste storiche figure ha dedicato spazio anche ad artisti altrettanto importanti anche se meno noti all'interno del panorama europeo, come Emily Kngwarreye o Tetsuya Ishida, oppure concentrando la sua attenzione sul lavoro di registi quali Sergej Ejzenstein, Chris Marker, Ousmane Sembène o Alexander Kluge. *All the World's Future*, dunque, parte dalle nostre radici moderne con l'intenzione di approfondire le regole che governano il nostro mondo dominato da paure e ansie, oltre che da conflitti economici mai sopiti.

Tra le opere più significative dell'esposizione partirei dal Padiglione Centrale, in particolare dall'installazione di Marcel Brodthaers un *Jardin d'Hiver*. In questo lavoro l'artista belga si confronta con il modello "esotico" di rappresentazione della natura in Europa. Troviamo infatti delle piante di kenzia (ormai adattatasi perfettamente alle case europee) accanto a disegni di animali provenienti dall'Africa o dalle Americhe, che ricreano un clima da museo di storia naturale di altri tempi. La leggerezza di questo lavoro, accostata all'estremo rigore con cui si affronta il sistema di conoscenze e di valori alla base dell'idea stessa di museo, costituisce un efficace contraltare alla lunga ed estenuante lettura di *Il Capitale* che avviene negli spazi limitrofi.

Un tuffo in un passato che si fa presente è anche al centro del lavoro *Vertigo Sea*, una videoinstallazione su tre canali realizzata da John Akomfrah. L'artista e film-maker ghanese, da molti anni di stanza a Londra, parte dalle suggestioni letterarie di Herman Melville e del suo *Moby Dick* per creare un montaggio di

immagini in gran parte provenienti dall'archivio della National Geographic (tutto materiale inedito) mescolato ad altre da lui stesso girate. Si tratta di una storia non lineare e volutamente anti documentaristica sulla caccia alle balene e sull'esplorazione di oceani e di regioni della terra ai confini del mondo abitato. Un'opera che ricorre a motivi lirici e al tempo stesso estremamente drammatici, facendoci toccare con mano gli elementi tragici e infinitamente sublimi dell'esistenza e della vitalità della natura, natura umana compresa. Tengo particolarmente a soffermarmi sulle immagini di questo lavoro perché uno dei limiti di questa mostra si trova nella decisione del curatore nigeriano di coinvolgere pochi artisti che lavorano sui tasti dell'emotività e del coinvolgimento sensoriale. Forse per paura di alimentare una spirale di spettacolarizzazione della violenza, Enwezor non ha voluto far leva sull'emotività che è diventato (specialmente dall'undici settembre in poi) strumento di una guerra mediatica che ci ha completamente assorbiti. Il lavoro di Akomfrah, come in modo diverso *Ashes* di Steve McQueen, riesce a scuoterci nel profondo senza ricorrere necessariamente a stereotipate strategie di matrice mediatica oppure hollywoodiana. Anche *Ashes* è un'installazione video: al centro della sala si trova un unico schermo e su ognuno dei due lati si narra una storia autonoma, anche se necessariamente intrecciata all'altra. Da una parte scorrono le immagini di un giovane uomo in mare, felice, in un contesto tropicale e paradisiaco. Dall'altra, si vede un artigiano che con grande cura sta lavorando a una lastra tombale. In sottofondo le voci di due persone spiegano che quel ragazzo che vedevamo così solare è stato ucciso per questioni legate allo spaccio di droga e ciò crea immediatamente nello spettatore un corto circuito tra immagini e testo.

I lavoratori, evocati dal Capitale, sono i protagonisti di molte delle opere esposte in questa mostra. Oltre al già citato Walker Evans, si può portare come esempio la stanza concepita da Jeremy Deller in cui erano esposte alcune fotografie dell'epoca vittoriana i cui soggetti erano le operaie del tempo. Accanto a queste immagini, l'artista inglese ha sistemato alcuni spartiti di canzoni popolari di allora, con testi riguardanti le lotte operaie, e un jukebox in cui al posto dei brani musicali si potevano ascoltare i rumori delle fabbriche. Questi cimeli del passato industriale erano giustapposti ad alcune oggetti figli delle nuove condizioni lavorative, per esempio un apparecchio costruito dalla multinazionale Motorola per il gigante della distribuzione Amazon, da applicare sul braccio dei lavoratori, per monitorare il loro lavoro e, soprattutto, le loro pause. Deller, con l'arma dell'ironia che gli è propria, riesce a rendere visibile in modo incisivo il perpetuarsi delle dinamiche di sfruttamento sia nella società industriale, sia in quella contemporanea.

Anche passando a media più tradizionali, spesso troviamo analoghe tematiche, per esempio nei disegni di Tetsuya Ishida incentrati sullo sforzo di adattamento delle

persone alla modernità industriale e postindustriale. Oppure in *Demonstration Drawings*, in cui Rirkrit Tiravanija ricostruisce in cento disegni alcune delle proteste più eclatanti di cui recentemente si sono occupati i media. Il lavoro manuale, questi minuziosi disegni a matita, è il modo dell'artista di partecipare alle proteste, perpetuando così la memoria di eventi che hanno coinvolto la vita di migliaia e a volte milioni di persone. Così facendo, costruisce una sorta di monumento leggero, antimonumentale appunto, per preservare la conoscenza di quei fatti.

I due ingressi della mostra, quello dal padiglione centrale e quello dall'arsenale, immettevano in sale in cui campeggiavano lavori storici di grande effetto. Nel primo caso si trattava di una serie di lavori di Fabio Mauri, artista italiano dalla grande potenza evocativa - praticamente ignorato fino alla sua morte nel 2009 ed ora quasi immancabile in ogni biennale -, tra cui spiccava *Il muro occidentale o del Pianto*. Un lavoro toccante che rimanda alla shoah, l'ultimo viaggio compiuto da molti ebrei in direzione dei campi di concentramento, che in qualche modo entra in risonanza anche con le recenti ondate migratorie provenienti dal Nord Africa. Vediamo un muro di valigie che contengono le speranze dei proprietari che, tuttavia, in molte occasioni vanno incontro a eventi tragici come quelli che si sono appena lasciati alle spalle. All'entrata dell'arsenale, invece, Enwezor, gioca sulla giustapposizione dei lavori di Adel Abdessemed e di Bruce Nauman. Due lavori molto viscerali che costruiscono un'azione sinergica al fine di sollecitare mediante la sorpresa e lo stupore le emozioni dello spettatore. Le *Nymphéas* dell'artista algerino Abdessemed, create con delle spade, che nel titolo echeggiano la famosissima serie di dipinti del tardo Monet, sono costruite per indurre una forte reazione nello spettatore che in questo lavoro riconosce le immagini di violenza e di martirio legate all'estremismo di certe forme dell'islam. Allo stesso tempo, Abdessemed ci fa riflettere anche sulla violenza insita nella costruzione delle regole imposte dalla nostra società globalizzata. Una società che, pur non ricorrendo a forme di violenza diretta, spesso non è meno vincolante e impositiva.

E di guerra, morte, odio, parla anche la serie di lavori realizzati negli anni Settanta e Ottanta da Bruce Nauman. *Raw War; Eat Death; American Violence; Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain; Human Nature/Life Death/Knows Doesn't Know*. Parole, frasi, slogan. Messaggi che riflettono, con uno stile da insegna pubblicitaria, la violenza evidente e quella nascosta della nostra società.

Infine vorrei dedicare qualche considerazione ai rapporti tra arte politica e mercato. Molti degli artisti che hanno operato in questa biennale — un discorso analogo si potrebbe allargare ad altri contesti internazionali — hanno cercato con i loro lavori di denunciare limiti e incongruità della situazione in cui sono stati chiamati ad agire. Ciò nonostante, il mercato ha assorbito anche queste espressioni critiche e

di dissidenza includendo le opere d'arte nel flusso di mercificazione e, in un certo senso, sfruttando la meravigliosa diversità culturale espressa nelle mostre internazionali in virtù della loro (involontaria) sintonia con la globalizzazione economica che ci ha avvolto. In altre parole, le opere d'arte si sono trasformate, loro malgrado, in una sorta di manifesto pubblicitario degli aspetti positivi di multinazionali e delocalizzazione. È facile constatare che, per la loro natura di beni costosi ed esclusivi, anche l'opera d'arte più politicamente impegnata o il video di denuncia, tesi a mettere in luce gli aspetti negativi del sistema attuale, rappresentano un prodotto/merce acquistabile soltanto da un ristretto gruppo di collezionisti, probabilmente i più abili nell'investire sul crinale della cattiva coscienza occidentale. Da più parti, infatti, affiora il sospetto che una delle spiegazioni più efficaci del successo commerciale, oltre che di critica, di molte delle opere coinvolte politicamente ed eticamente risieda proprio nella loro capacità di mettere a tacere i sensi di colpa occidentali. Le manifestazioni culturali e artistiche assumono, in parte anche la funzione di imporre i modelli egemoni in modo più sottile e meno traumatico, compreso la paventata omologazione dei valori. Alcune delle peculiarità che troviamo nei lavori più impegnati sul fronte della ricerca artistica e sociale - la delocalizzazione delle produzioni, i parametri di giudizio che si basano sul valore della novità (anche delle forme e degli schemi di pensiero) - ci inducono a guardare con sospetto le soluzioni troppo facili che finiscono per non affrontare il problema o affrontarlo a un livello esclusivamente ideologico (Groys 2008; Weibel 2015). A dispetto di tutto ciò, credo comunque che alcune delle opere presentate in tale manifestazione siano davvero in grado di generare delle reazioni in grado di contrastare (almeno in parte) i valori dominanti e le degenerazioni del liberismo economico. Dobbiamo, inoltre ricordarci di considerare con il giusto peso il ruolo assunto dall'estrema soggettività che il discorso artistico comporta. Se l'originalità o la personalizzazione dei problemi sono da considerarsi tra le condizioni imprescindibili di un'opera d'arte, lo spettro dell'omogeneizzazione dei valori non dovrebbe essere così pericoloso, anche se non può essere sottovalutato il fatto che tali caratteristiche sono le stesse che garantiscono il continuo ricambio nel nostro sistema economico.

I commenti critici sulla mostra, apparsi sui giornali e sul web, risultano estremamente polarizzati. Si ha l'impressione che la mostra di Enwezor abbia diviso in parti uguali il mondo dell'arte creando due schiere contrapposte di detrattori e sostenitori, lasciando poco spazio a giudizi più equilibrati. La mancanza di prospettive e di futuro (anche per l'arte stessa) è ciò che viene imputato alla mostra da Michele D'Aurizio su *Flash Art* (D'Aurizio 2015). E, con argomenti molto convincenti, Adam Searle in *The Guardian* (Searle 2015) sostiene che occuparsi di

tutti i futuri del mondo equivalga a misurarsi con un'impresa sovrumana e che solo l'arroganza di Enwezor poteva ambire a tanto. Se analizziamo le passate edizioni, però, scopriamo che alla seduzione di progetti ambiziosi non si è sottratto nessuno dei direttori precedenti. Basti pensare a *Il Palazzo Enciclopedico*, di Massimiliano Gioni [2013], e alla sua pretesa di stabilire e rompere confini tra arte e malattia mentale o tra comportamento maniacale e geniale configurazione estetica, nel tentativo di ripercorrere l'utopia settecentesca attraverso una lettura enciclopedica; impresa non meno pretenziosa e, forse, altrettanto "datata", rimprovero che è stato mosso alla mostra di Enwezor. Forse l'aspirazione a poter raccontare il mondo è insita nel concetto stesso di biennale, di grande mostra. Per quanto un direttore possa cercare di realizzare una mostra critica rispetto al sistema - da questo punto di vista *All the World's Future* è impietosa - il format Biennale si scontra con l'incontrovertibile evidenza che la mostra è un grande spettacolo che conferma e sostiene il sistema che l'ha creata. Anche quando cerchiamo di metterne in luce i lati più nascosti. Senza dimenticare le indiscutibili differenze, tali mostre funzionano in modo analogo alle grandi Expo, o alle Olimpiadi (anch'esse nate alla fine dell'Ottocento). Organizzare un evento di tale portata implica, quasi inevitabilmente, proporre una semplificazione del mondo e della sua complessità. Ed è per questo che è necessario essere coscienti che con queste premesse il fallimento è realisticamente l'unico esito possibile.

Tra le altre obiezioni sollevate alla mostra trovo particolarmente interessanti, quelle di H.G. Masters, *editor at large* di *Art Asia Pacific*:

It remains a mystery why, and how, a major international biennial could feel so out-of-date on such a central subject, perhaps the most glaring omission in *All the World's Futures* was the lack of radical imagining of alternative economies, environments and subjectivities—perhaps reflecting a millenarian's view that there is effectively no future for us (Master 2015).

In effetti, se pur presenti, gli approfondimenti nei confronti di strategie alternative non sono molti, mentre dovrebbero essere al centro di una mostra che ha come obiettivo esplorare i futuri possibili. Manca, dunque, questa spinta. Ed è altrettanto interessante che questa critica sia formulata su una rivista di Hong Kong perché segnala una posizione che pur risultando particolarmente adatta alla sede veneziana, di fatto si radica pienamente all'interno di una relazione preminentemente giocata su un rapporto di forze coloniale e postcoloniale che non contempla affatto le condizioni mutate dell'intero continente asiatico (Grechi 2015; Heynes 2016).

All'interno degli schieramenti pro o contro Enwezor mi posiziono, dunque, tra i moderatamente soddisfatti. Credo, infatti, che in generale le mostre, come tutte le opere collettive in cui le singole voci sono distinte e, spesso, contraddittorie, risultino interessanti proprio in virtù del controcanto di artisti non perfettamente allineati con gli assunti teorici. In un certo senso, la mancanza di organicità e di coerenza di questa gigantesca mostra collettiva dà spazio alla possibilità di mettere in discussione i presupposti della lettura marxista del curatore. Enwezor configura la Biennale attraverso una struttura critica molto solida e poco flessibile, ma ha l'intelligenza di lasciare aperti dei varchi che permettono allo spettatore di non sentirne la rigidità.

L'autore

Dal dicembre 1988 lavora presso la rivista di arte contemporanea *Flash Art*, prima come redattore e, dal gennaio 1993 al marzo 1996, come caporedattore. Collabora dal 1993 con la Redazione di Radio Popolare. Tra i saggi pubblicati ricordiamo: *Lucy Orta*, Phaidon, London 2003, *Nuove Geografie Artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano 2012. Tra le mostre curate ricordiamo: *Subway*, 1998 Milano; *Arte all'arte* 2000; *Transform*, 2001, Trieste; *Short Stories*, 2001, Milano; *Americas Remixed*, 2002 Milano; *Dimensione Follia*, 2004 Galleria Civica di Trento, *Spazi Atti* (con J.H. Martin), 2004 PAC, Milano; *Confini* (curata con Cincinelli e Collu) Museo Provinciale Nuoro 2006. Ha curato le otto edizioni del ciclo di incontri (e i relativi libri) sull'arte contemporanea *La generazione delle immagini*. È stato curatore alla *V Biennale di Gwangju*, Corea (2004) e alla *Terza Biennale di Tirana* (2005). È stato curatore per la Fondazione Ratti, Como. È curatore del progetto *ArtLine* (parco delle sculture permanenti) per il Comune di Milano. Dal 2006 è ricercatore di Storia dell'arte contemporanea. Ha insegnato presso l'Università di Trento, l'Università Bocconi di Milano e dal 2012 afferisce al Dipartimento delle arti dell'Università Alma Mater di Bologna.

e-mail:roberto.pinto@unibo.it

Riferimenti bibliografici

Benjamin, W 2012, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Udine.

Budney, J 1998, 'Who's it for?', *Third Text* n.42, Spring, pp. 88-94.

Cippitelli, L 2013, *Eurocentrismo, Modernismi, Arte Globale, Estetiche della resistenza*, Bulzoni, Roma.

D'Aurizio, M 2015, 'Biennale di Venezia. All the World's Future', *Flash Art* n.322, Lug/Sett. Available from: <http://www.flashartonline.it/article/biennale-di-venezial/> [14/05/16]

De Cecco, E 2016, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmediabooks, Milano.

Di Martino, E & Rizzi, P 1995, *La Biennale di Venezia 1895-1995: cento anni di arte e cultura*, Giorgio Mondadori, Milano.

Enwezor, O (ed.) 2015, *All the World's Future. La Biennale di Venezia. 56a Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 9 maggio – 22 novembre 2015, Marsilio, Venezia.

Gioni, M (ed.) 2013, *Il Palazzo Enciclopedico. La Biennale di Venezia. 55a Esposizione Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 1 giugno – 24 novembre 2015 Marsilio, Venezia.

Grechi, G 2015, '«Colonial Hauntology» o delle potenzialità del vivere fra spettri', *Roots & Routes* anno V, n. 19, agosto. Available from: <http://www.roots-routes.org/?p=5785> [09/10/16]

Grechi, G & Gravano, V 2016, *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*, Mimesis, Milano.

Groys B 2008, *Art Power*, MIT Press, Cambridge.

Hynes, NJ 2016, 'The 2015 Venice Biennale', *THIRD TEXT Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*. Available from: <http://thirdtext.org/venice-biennale-review-2015> [09/10/16]

Lusini V 2013, *Destinazione mondo. Forme e politiche dell'alterità nell'arte contemporanea*, Ombre corte, Verona.

Master, HG 2015, 'All the World's Future. 56th Venice Biennale', *Art Asia Pacific*, n.94 Jul/Aug, Available from: <http://artasiapacific.com/Magazine/94/56THVeniceBiennale> [14/05/16]

Mulazzani, M 2014, *Guida ai Padiglioni della Biennale di Venezia dal 1887*, Electa, Milano.

Pinto, R 2012, *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmediabooks, Milano.

Rodriguez, JF 1993, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, CLEUP, Padova.

Searle, A 2015, 'Venice Biennale: the world is more than enough', *The Guardian*, 11th May. Available from: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/11/venice-biennale-all-the-worlds-futures-review> [14/05/16]

Rodriguez, JF 1993, *Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948)*, CLEUP, Padova.

Weibel P 2015, *Global Activism*, ZKM Karlsruhe/MIT Press Cambridge.



Marco Scotti - Anna Zinelli

Intervista a Emanuela De Cecco



Abstract

All'interno della riflessione proposta in questo numero monografico della rivista "Ricerche di S/Confine" sulle pratiche che interrogano il reale a partire da uno sguardo "politico", si è voluta proporre un'intervista a Emanuela De Cecco, critica d'arte e docente di Storia dell'arte contemporanea e Cultura Visuale presso la Facoltà di Design e Arti dell'Università di Bolzano. Tra i suoi diversi saggi si segnalano: *Zingonia: arte integrazione multicultural* (ed. De Cecco 2001), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi* (ed. De Cecco & Romano 2002), *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte* (ed. De Cecco 2010) e il recentissimo *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica* (De Cecco 2016). In particolare quest'ultimo volume propone una serie di scritti - recensioni, saggi, contributi in cataloghi, articoli - pubblicati dal 1996 al 2015 capaci di restituire uno spaccato dell'arte degli ultimi vent'anni, a partire da un confronto diretto con gli artisti - ad esempio Cesare Viel, Liliana Moro, Eva Marisaldi, Roberto Cuoghi, Adrian Paci per citarne solo alcuni - e da un costante interrogarsi su questioni fondamentali e tuttora attuali del dibattito, quali le azioni nella sfera pubblica, il rapporto tra esperienza personale e sentire collettivo, le dinamiche sottese ai sistemi espositivi.

This monographic issue of "Ricerche di S/Confine" proposes a reflection around those practices that investigate reality from a "political" point of view, and in this context we've decided to propose an interview with Emanuela De Cecco, art critics and professor of contemporary art history and visual culture at the University of Bolzano Faculty of Arts and Design. Her books include *Zingonia: arte integrazione multicultural* (ed. De Cecco 2001), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi* (ed. De Cecco & Romano 2002), *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte* (ed. De Cecco 2010) and the recent *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica* (De Cecco 2016). This volume in particular contains a series of writings - reviews, essays, catalogues contribution, articles - published from 1996 until 2015, which are particularly useful to represent a cross section of the art practices from the last twenty years, moving from a direct confrontation with the artists - we can mention for example Cesare Viel, Liliana Moro, Eva Marisaldi, Roberto Cuoghi, Adrian Paci - and from a constant questioning of the fundamental - and still particularly actual - issues of the critical debate, such as the role of the actions in the public sphere, the relationship between the personal experience and the collective dimension, the dynamics underlying the exhibition and display systems.



Marco Scotti & Anna Zinelli: Il concetto di realismo può essere declinato in relazione alle pratiche artistiche contemporanee? E come può essere inteso rispetto a queste?

Emanuela De Cecco: Certo che sì, ma se “il realismo” implica il desiderio di avvicinarsi sempre di più alla realtà, è inevitabile che le risposte siano soggette a continui aggiustamenti perché la nostra percezione della realtà è a sua volta in continuo mutamento. Ad esempio pensiamo a quanto sia cambiato il senso del reale con il contributo della psicoanalisi, o in relazione allo sviluppo tecnologico... Alcune grandi questioni sollevate nel corso del XX secolo oggi le consideriamo acquisite, nessuno mette in discussione l'artisticità dei controrilievi di Tatlin o il ready made di Duchamp. In questa prospettiva, tutta l'arte del XX secolo potrebbe essere riletta come un grande e progressivo esercizio di confronto e di avvicinamento alla realtà ottenuto attraverso l'ampliamento delle possibilità e di conseguenza l'altrettanto progressiva inclusione nell'opera di materiali, gesti, azioni, operazioni...

Restringendo il campo all'arte degli ultimi due decenni un contributo che ha lasciato il segno su questi temi è il noto testo *The Return of the Real* (1995) in cui Hal Foster rilegge diverse modalità attraverso cui gli artisti di allora hanno messo in atto la necessità di confrontarsi con ciò che consideravano “reale” e questa analisi conferma la mobilità del significato che questo termine implica; in tempi più recenti la necessità di continuare a porsi questa domanda la possiamo tracciare in un testo altrettanto efficace come *After Art* (2013) in cui David Joselit affronta alcuni snodi centrali della ricerca artistica alla luce delle trasformazioni concettuali introdotte dalla rete.

In campo artistico non so se abbia ancora senso parlare di “realismi”, credo che sia interessante comunque interrogarsi ogni volta per mettere a fuoco quale è il punto di contatto con la realtà e a quale realtà uno specifico lavoro faccia riferimento e – ancora, di conseguenza – se è in grado di produrre una qualche trasformazione. Naturalmente questo discorso è ad ampio spettro, nel “reale” sono inclusi aspetti che possono riguardare la collettività ma anche la dimensione individuale, come detto l'ampliamento del campo di azione dell'arte nel XX secolo nasce da un ampliamento del campo di azione del reale.

Non a caso molti artisti hanno offerto contributi centrali rispetto al momento che stavano vivendo lavorando in modo sottile, elaborando degli indizi, scartando la letteralità delle immagini di cronaca non per affermare la propria superiorità ma per scartare l'assuefazione, tentare di muovere il diniego. Si pensi al lavoro di Félix González-Torres, di Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Tania Bruguera e come nel loro lavoro sia presente la storia, l'esperienza personale, la memoria collettiva, tutti

elementi che riguardano la dimensione del profondo, ciò che pur non essendo visibile è totalmente reale...

MS & AZ : Entrando appunto più nello specifico di alcuni casi studio, in uno dei testi riproposti nel suo ultimo volume, 'Sguardi sul presente. Come l'arte elabora i traumi collettivi', pubblicato nel 2004 su Flash Art, si propone una riflessione su artisti - citando in proposito Massimo Grimaldi, Steve McQueen, Cesare Viel - che «non rinunciano a dialogare con il reale ma lo fanno senza aderire al realismo tout court» (De Cecco 2016, p. 75). In particolare in questi lavori lei sottolinea la presenza di una relazione non diretta con il reale, capace di assumere la fragilità del linguaggio dell'arte, che non ha certo le forze per cambiare il mondo, insostituibile proprio per questa coscienza problematica. Potrebbe parlarci di queste pratiche e delle differenti declinazioni con cui si sono rapportate al tema del reale?

EDC: Quel testo riprendeva alcuni temi che hanno a che fare con i cosiddetti "studi sul trauma", questioni che avevo già affrontato in un articolo precedente, sulla scia dell'incontro con i primi testi che, nella seconda metà degli anni Novanta, affrontavano questioni legate alla confluenza della rielaborazione del trauma in campo artistico. Come è noto queste prime teorizzazioni (Felman & Laub 1992; La Capra 1994; ed. Caruth 1995) coincidevano con gli anni in cui principalmente negli Stati Uniti tramite le terapie analitiche iniziavano a parlare sia i traumatizzati dalla guerra del Vietnam sia le persone sopravvissute ai campi di concentramento che per decenni avevano taciuto, sia i loro figli che vivevano le conseguenze di esperienze che non avevano vissuto. Ciò che era rimasto molto sottotraccia nei decenni precedenti ha cominciato a diventare il terreno per la costruzione di una grande memoria individuale e collettiva, ma anche di un nuovo modo di portare l'attenzione alla storia e alle storie, considerando aspetti che fino a quel momento non erano stati indagati in modo così esplicito. In quegli anni andando frequentemente a New York, l'incontro con queste riflessioni è stato di grande importanza proprio perché apriva possibilità inedite per riflettere sul presente senza perdere di vista i collegamenti con la storia che, con le dovute differenze contestuali, ci riguardava eccome. Per me non voleva dire acquisire una metodologia, ma un atteggiamento per provare a far parlare delle opere mute, oppure di andare a indagare i silenzi così come portare uno sguardo in qualche modo sospettoso verso le prese di parola.

In estrema sintesi, arrivando a quel testo, del 2004, è da sottolineare come questo corpo di elaborazioni abbia avuto una grande ripresa con il trauma generato dall'Undici Settembre e quindi si siano sviluppate altre riflessioni che, tenendo conto dei saggi precedenti, si aprivano a ulteriori elaborazioni. Nel mio piccolo non si

trattava di assumere come esperienza diretta storie accadute altrove, ma piuttosto di cercare di capire come incrociare questioni che riguardavano la rappresentazione del reale traumatico tout court da cui non potevamo certo considerarci esenti e, ancora, di cercare di capire che ruolo potesse avere l'arte sul mondo e sulle sue sofferenze. Nel periodo della guerra in Afghanistan era impossibile non sentire che qualcosa stava profondamente cambiando e che tragicamente si stavano riaprendo delle ferite gravi, ed è evidente che oggi non sono guarite ma si sono moltiplicate.

A partire da queste considerazioni la ricerca di un dialogo con i lavori di alcuni artisti era un modo per cercare disperatamente di dare un senso alla propria impotenza o almeno tentare di rielaborare quanto stava accadend

Per esempio, nel video *Illuminer* [2001], Steve McQueen si riprende con una camera digitale mentre guarda alla televisione nella stanza di un hotel un programma che mostra l'addestramento delle forze speciali americane per una prossima missione in Afghanistan. Il fatto interessante è che l'artista non simula né di essere un fotografo di guerra, né la sua presenza sul campo. Questa narrazione attraverso una stratificazione formale e concettuale restituisce inesorabilmente la condizione del telespettatore. La sua esperienza è come la nostra, quando guardiamo qualcosa che succede alla televisione, al sicuro sì, ma nell'impossibilità di trovare un modo per interagire in maniera più diretta con ciò che stava accadendo.

Cesare Viel con *Operazione Bufera* [2003] affronta attraverso una messa in scena un altro fatto terribile era accaduto l'anno precedente ovvero l'irruzione dei guerriglieri ceceni nel teatro Dubrovka a Mosca. Una storia incredibile, tragica. Da artista Viel ha deciso di "mettersi nei panni di": anche in questo caso si tratta di un tentativo: cercare di trovare un collegamento fisico e pertanto più diretto con quel tragico evento, diverso da quanto accade leggendo una notizia sul giornale.

Entrambi questi lavori hanno in sé come premessa la consapevolezza del fallimento, però nella loro, apparentemente semplicità, davano voce al ruolo al quale in tanti ci siamo sentiti relegati, a quel concentrato di prossimità attraverso le immagini e di impotenza con cui tutti ci stavamo confrontando... Non c'era la pretesa di risolvere "il" problema ma era fondamentale renderlo visibile e condivisibile.

Lo stesso discorso si ritrova in un lavoro dello stesso periodo di Massimo Grimaldi, *Igor Pesce's Life In Afghanistan Photos Shown On* [2003]. In questo caso si tratta di una raccolta di immagini che mostravano il lavoro svolto da un amico architetto che per un periodo era stato in Afghanistan con Emergency per progettare e costruire un ospedale, ovvero una specie di slide show mostrato utilizzando il modello più recente di Mac. Anche in questo caso c'è un elemento di frizione che disturba intenzionalmente il tentativo di avvicinarsi a ciò che stava accadendo in quel posto devastato dalla guerra in quel momento. La presenza di un computer perfetto,

bello, aggiornato segnala una distanza, qualcosa che si frappone al racconto delle immagini, alle possibilità di raccontare. Progressivamente l'ultimo modello diventa il penultimo, noi vediamo un mondo che va a due velocità: il piano anche qui non è lineare, c'è qualcosa che richiede una forma di elaborazione, auspicabilmente una presa di coscienza.

MS & AZ: Nell'introduzione del volume Non volendo aggiungere altre cose al mondo afferma che molti di questi scritti sono nati a partire da un'urgenza che definisce uno sguardo che attribuiva all'arte «un ruolo vitale» (De Cecco 2016, p. IV). A questo proposito ricorda l'eredità degli anni Settanta e come la generazione degli anni Novanta avesse saputo accoglierla in un modo meno ideologicamente connotato e rimettendo al centro l'esperienza personale. Ci piacerebbe approfondire questa relazione e chiederle se ritiene che - a diversi anni di distanza - l'eredità di queste pratiche rappresenti ancora un punto di riferimento.

EDC: Rispetto ai principi di base direi di sì. Per esempio un aspetto importante presente in molti artisti della generazione degli anni Novanta consisteva nella ripresa della performance ma con meno enfasi, come una delle possibilità, spesso integrata con l'uso di altri mezzi.

Va ricordato che gli anni Ottanta hanno segnato una cesura in campo artistico e non solo: il clima culturale, politico, sociale era completamente cambiato e quello che altrove si chiamava riflusso in Italia era associato con il ritorno alla ritrovata libertà dell'individuo. Come se prima non fosse accaduto niente. Nel lavoro di molti artisti che hanno iniziato a lavorare tra la fine del decennio e la prima metà degli anni Novanta era evidente la necessità di recuperare una relazione di prossimità con il mondo esterno, ma, rispondendo alla vostra domanda, la spinta per questo ri-avvicinamento non metteva al centro aspetti di carattere ideologico ma nasceva piuttosto dal desiderio di recuperare un coinvolgimento molto forte sul piano dell'esperienza. Molte azioni, molti interventi nello spazio pubblico di quegli anni non a caso avevano il carattere di incursioni volte a incontrare situazioni particolari o a provarle...

Quanto tutto questo possa essere oggi un punto di riferimento non so dirlo con esattezza, anche perché non lavorando a Milano le occasioni per avere in maniera più attendibile il polso della situazione sono ridotte e materialmente non mi è possibile seguire con precisione i fenomeni emergenti. A grandi linee mi verrebbe da dire che in parte sì, ma ho anche l'impressione che le modalità del passato recente - mi riferisco ai lavori degli anni Novanta che riprendevano le pratiche degli anni

Settanta - erano meno studiate in tutti i dettagli formali, gli artisti erano più disponibili all'incontro, all'imprevisto e meno interessati alla costruzione di una strategia.

I principi che ho portato all'attenzione concretamente sono in apparenza semplici, la ripresa del contatto con la città si sviluppa attraverso il camminare, l'osservare, compiere dei gesti estemporanei che a volte suscitano delle reazioni, sempre sul piano dell'incontro, della ricerca di una relazione con gli altri, uno dei fattori di maggiore complessità consisteva nella disposizione all'ascolto.

Torno a dire, non so quanto questo oggi sia rimesso in gioco: per esempio un tentativo di sguardo verso il fuori probabilmente lo si trova nella street art, ma in qualche modo è un discorso a parte che non voglio esaurire in due battute.

Allo stesso tempo anche le città sono cambiate, le aree incolte sono diminuite, il controllo è maggiore. Anche Milano nel frattempo è molto cambiata. Nel 2000 Patrick Tuttofuoco aveva organizzato una performance, *Otto*, che richiedeva la partecipazione di un centinaio di persone che diventavano i bordi di una sorta di pista per lo scooter e il tutto si svolgeva nella piazza antistante la Stazione Centrale di Milano. Oggi sfido chiunque ad andare lì a realizzare una cosa del genere. In questo tipo di azioni non c'era nessun intento provocatorio, aggressivo, né c'era la necessità di attrezzature complicate. Si trattava di "occupare" in modo transitorio e artistico lo spazio di tutti, lo spazio pubblico. Se penso che adesso non si entra neanche più in stazione se non si ha il biglietto del treno e davanti ci sono i militari con il mitra diventa subito chiaro quanto si siano ristrette le possibilità di compiere questo tipo di esplorazioni-azioni.

Un altro elemento importante che stava dentro quei passaggi era anche la necessità di mettere a fuoco il proprio sguardo, cioè il punto a partire dal quale si sviluppa il discorso. Mi chiedo se oggi questa consapevolezza sia ancora una questione o se prevale la tensione a formalizzare il lavoro, spostando l'attenzione sul raggiungimento di risultato comunicabile a discapito del tempo più misterioso dedicato all'esperienza... Nella media oggi è meno forte la percezione di rottura nel momento in cui l'arte agisce nello spazio pubblico ma, come accennavo prima, forse è proprio la conseguenza del fatto che questo spazio oggi è molto più controllato, in questo senso la possibilità di agire in modo non organizzato è più ristretta e le conseguenze per questo tipo di infrazioni sono più pesanti.

Non lo so, in generale sono e rimangono tutte domande aperte... Resta il fatto che uno dei motivi principali per cui ho deciso di mettere insieme questi testi in un unico volume è perché registravano, in molti casi, il momento nascente dei percorsi di questi artisti. Molti di loro sono passati in modo evidente attraverso questa necessità e trovo molto interessante ripercorrere quei passaggi fondativi a distanza di tempo.

MS & AZ: Proprio la prima parte del libro Non volendo aggiungere altre cose al mondo propone testi legati ad un'esperienza diretta con gli artisti. Tra questi, numerosi risultano i nomi femminili: Moro, Toderi, Marisaldi, Morgantini... Le presenze femminili nell'arte contemporanea erano state anche al centro di un altro suo studio, Contemporanee (ed. De Cecco & Romano 2002): Quali dialoghi con il reale ha riscontrato nel lavoro di queste artiste?

EDC: Riprendendo la questione del reale, secondo l'accezione a cui facevo riferimento in apertura, le occasioni di dialogo sono state molte ma questi dialoghi riguardavano tanto le artiste quanto gli artisti.

Direi che tutti quelli con cui negli anni ho lavorato tra cui Cesare Viel, Marco Vaglieri, Enzo Umbaca, Luca Vitone, Adrian Paci, e quelli un po' più giovani tra cui Roberto Cuoghi, Patrick Tuttofuoco e altri, non li ho mai inquadrati come portatori di istanze maschiliste. Nessuno di loro aveva e ha un atteggiamento assimilabile a quello dell'artista personaggio, autocelebrativo, per fortuna il vento era proprio cambiato.

E d'altra parte il volume pubblicato nel 2000 sulle artiste contemporanee (ed. De Cecco & Romano 2002) nasce dalla collaborazione con Gianni Romano collega, oggi anche editore della casa editrice Postmedia. La mia necessità non era aderire nostalgicamente al femminismo degli anni Sessanta e Settanta, ma contribuire a mantenere viva quell'attitudine, le battaglie per i diritti e i diritti acquisiti, ciò per cui le donne avevano combattuto.

In particolare mi interessava e mi interessa la consapevolezza del proprio punto di vista, la battaglia contro la neutralità ingannevole con cui spesso si manifesta il discorso del potere. Nel 1999, mentre noi stavamo lavorando a *Contemporanee*, Harald Szeeman, curatore della Biennale di Venezia, decise di invitare all'interno della mostra principale Monica Bonvicini, Bruna Esposito, Luisa Lambri, Paola Pivi, Grazia Toderi come Padiglione Italiano, a cui venne assegnato il Leone d'Oro. Per l'occasione uscirono diversi articoli sui giornali che trasformavano quel riconoscimento in episodio di tendenza, ma così costruito il discorso non considerava affatto il senso dell'eredità femminista come altro modo di relazionarsi con il potere...

Questo era sullo sfondo, ma per rispondere alla vostra domanda in parte riprenderei quanto già accennato in precedenza. Allora c'erano molti artisti e artiste che cominciavano a lavorare con un'attitudine rivolta a ciò che era più prossimo e in maniera apparentemente semplice, attraverso incursioni nello spazio pubblico, usando oggetti quotidiani, materiali. Introducevano un discorso sulla prossimità, dove

rientrava a pieno titolo quello che, in termini di sensibilità e di costruzione del linguaggio, era molto vicino a “partire da sé” a cui facevo riferimento poco sopra e quindi partendo dalla propria esperienza ma senza necessariamente raccontarla, piuttosto creando le condizioni per cui l’incontro con il loro lavoro potesse diventare a sua volta una forma di esperienza per lo spettatore.

Ad esempio Eva Marisaldi in *Ragazza materiale*, (1993) aveva diviso in due lo spazio della galleria e l’installazione era accompagnata dalla scritta seguente:

Una falsa parete divide la stanza in due proponendo due differenti motivi di attenzione. Si chiede di frequentare solo una delle due parti. Colmare la visione mancata attraverso il racconto di altri oppure restare con l’esperienza incompleta.

Oltre alle istruzioni su come attraversare fisicamente lo spazio della galleria, questo testo introduceva “la necessità dell’altro”, non solo per avvicinarsi al lavoro esposto ma soprattutto introduceva “la necessità dell’altro/a” per colmare la propria esperienza.

Ancora, Liliana Moro e le sue bamboline a terra, su cui sporgersi e abbassarsi, sono forme che invitano a ritrovare un contatto con la realtà del quotidiano e al prossimo, con la consapevolezza che quel ritorno non è spontaneo ma è un atto da compiere. Parlando di artiste, oltre che per Liliana Moro, Eva Marisaldi, potrei aggiungere esempi che vanno in una direzione analoga per Margherita Morgantini, e così per Luisa Lambri, per Grazia Toderi, Monica Bonvicini, Bruna Esposito e altre. Torno a dire che non si trattava di riprendere il discorso femminista così com’era stato introdotto e praticato dalle filosofe, dalle artiste, dalle storiche della generazione di vent’anni prima, ma di accoglierne le istanze e rimetterle in gioco rispetto al presente. Come accennato poco sopra, è stato importante che molti artisti uomini della stessa generazione in quegli anni ne abbiano tenuto conto nel loro lavoro.

MS & AZ: Nel suo ultimo volume ha considerato anche appunto alcune esposizioni e spazi museali come casi studio in relazione a una interpretazione e rappresentazione anche politica...

EDC: Sì un testo in particolare riguarda due mostre importanti degli ultimi anni: la Biennale di Istanbul del 2011 curata da Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa con l’allestimento di Ruy Nishizawa (fondatore con Kazuyo Sejima dello studio Saana), ispirata dal lavoro di Félix González-Torres, e la mostra *Histories in Conflict* (2012/2013) con cui l’Haus der Kunst di Monaco a 75 anni dalla sua apertura non solo ripercorreva coraggiosamente e criticamente la sua storia - quello spazio fu

inaugurato da Hitler in persona - ma metteva a disposizione anche dei materiali d'archivio che non erano mai stati mostrati prima di allora. Di queste due mostre mi interessava ripercorrere il cosiddetto meta-discorso, ovvero non tanto (o meglio non solo) quello che era esposto ma soprattutto le modalità di costruzione di due discorsi complessi: da un lato la relazione con González-Torres, dall'altro l'attraversamento di una storia difficile da raccontare.

Ho tentato di sviluppare un'analisi ragionando a partire da alcuni indizi di servizio apparentemente neutrali – come ad esempio una didascalia nel caso della Biennale di Istanbul, o gli allestimenti nel caso di *Histories in Conflict* – cercando di capire in che modo essi potessero orientare il discorso complessivo e quindi orientare la percezione da parte del pubblico. Entrambe le mostre partivano da presupposti politici, nel senso che curare un'edizione della Biennale di Istanbul ispirandosi al lavoro di Félix González-Torres vuole dire assumerne lo sguardo profondamente poetico e politico di cui lui è stato portatore. Forse oggi si percepisce più di allora il coraggio di questa decisione, dal momento che tutto il suo lavoro testimonia la possibilità concreta di come l'arte riesca a declinare poeticamente delle istanze politiche molto chiare e coraggiose; mentre per quanto riguarda *Histories in Conflict* era altrettanto stupefacente la capacità di un'istituzione di restituire una visione critica della propria storia, documentandone con grande ricchezza di materiali tutti i passaggi, dalla costruzione, al periodo di occupazione americana, alla riconquista di una nuova funzione e posizione nella scena dell'arte internazionale dalla metà degli anni Cinquanta in poi. Tra parentesi nel 2011 nei musei italiani e internazionali si celebrava il centenario del Futurismo ma non mi risulta che si sia manifestato un particolare interesse per mettere in luce con uno sguardo critico la riconosciuta complicità con il Fascismo.

MS & AZ: Tornando al suo ultimo libro, la seconda parte è dedicata nello specifico all'arte come "sfera pubblica". Nel saggio del 1997 'Testimoni del presente', pubblicato su Flash Art, proponeva ad esempio una serie di casi studio che comprendevano anche opere oggetto di rimozione (Serra), danneggiamento (Haacke), demolizione (Whiteread). Quale ruolo pensa possano ricoprire questi casi nel dibattito storico-artistico?

EDC: Questi esempi ci mettono di fronte ad alcune contraddizioni interessanti. Io ho lavorato su questi temi a partire da alcuni testi di riferimento tra cui quelli dedicati a Richard Serra, a Rachel Whiteread e a Hans Haacke. Il paradosso era che il "fallimento" di alcuni lavori di questi artisti, cioè il fatto che tutti fossero stati rimossi o distrutti nel caso di Haacke, ne dimostrava l'efficacia in sé così come l'efficacia della

teoria minimalista: ad esempio l'azione di disturbo attribuita a *Tilted Arc* [1981-1989] di Serra era la dimostrazione che si trattava di un lavoro minimalista di successo. Il fatto che modificasse la percezione di uno spazio ordinario scatenando una reazione forte da parte di chi doveva attraversarlo tutti i giorni, era la conferma della potenzialità di questa tipologia di lavori che comunicavano attraverso la loro presenza fisica.

Rachel Whiteread, che con *House* [1993] aveva scatenato simili reazioni da parte degli abitanti del quartiere che protestavano perché la presenza del calco di una casa, destinata comunque ad essere demolita di lì a poco, rappresentava la violazione delle tracce di uno spazio intimo.

Questi casi incarnano bene le possibilità dell'arte di intervenire in maniera diretta sul reale. Come accennato poco sopra il fallimento, la rimozione del lavoro, erano prove della sua efficacia ma questo nell'ambito del linguaggio dell'arte è una grande possibilità. Oggi mi sembra che ci sia più cautela a spingere in questa direzione, come se fosse impensabile fallire, come se non potessimo più permettercelo...

MS & AZ: Non solo dal punto di vista del committente o del pubblico crediamo, ma anche da quello dello stesso artista esiste un timore di fallire costante.

EDC: Questo è un segno che ha a che fare di nuovo con una concezione diversa dell'esperienza che forse, proprio in reazione a un senso diffuso di precarietà, tende ad essere un po' più addomesticata. D'altra parte il sistema dell'arte funziona con la stessa logica di tutti gli altri sistemi, dove l'idea di permanenza viene interpretata in relazione con la costruzione del valore, piuttosto che dell'esperienza.

Se l'attenzione si rivolge al valore, di conseguenza bisogna far sì che queste cose non accadano. Personalmente credo sia più sensato pensarsi transitori, poiché questo assomiglia un po' di più alla nostra condizione effettiva: ci illudiamo di vivere come se fosse per sempre, ma in realtà siamo altrettanto precari.

MS & AZ: A proposito del contesto Italiano affermava che una storia analoga era sostanzialmente assente e vedeva una generale sfiducia da parte degli artisti nei confronti di azioni capaci di incidere sulla realtà. Secondo lei, quali sono le ragioni di questa differenza del caso italiano?

EDC: A questo proposito in questi anni per altre ragioni sono andata a riguardare con quanta più attenzione possibile i lavori degli artisti negli anni Settanta e il rapporto

con la storia. E proprio in relazione a questo rapporto - pensiamo all'arte povera, Amalfi, i casi di esplorazione urbana, le azioni a Sesto San Giovanni, insomma tutto quel contesto che è stato possibile rivedere nella mostra curata con grande attenzione da Silvia Bignami e Alessandra Pioselli *Fuori! Arte e Spazio Urbano 1968-1976* nel 2011 al Museo del Novecento di Milano, mi sembra necessario fare una distinzione. Non è vero che quegli artisti non fossero capaci di incidere sulla realtà, anzi, caso mai c'era una resistenza verso l'elaborazione della storia. Se non ricordo male c'è solo un caso in cui la storia è in primo piano, ed quello del monumento dedicato a Roberto Franceschi, lo studente della Bocconi ucciso nel 1973 dalle forze dell'ordine durante una manifestazione. A pensarci bene questo monumento oggi è diventato storia ma fu realizzato a seguito di un fatto avvenuto solo quattro anni prima. Negli anni Settanta molti artisti hanno inscritto la loro pratica in una dimensione politica, dove a posteriori mi pare evidente quanto l'attenzione verso il presente fosse più urgente rispetto alla rielaborazione della storia. O forse non era ancora il tempo per procedere in questa direzione.

Curiosamente un'eccezione, anche geografica, riguarda il lavoro di Maria Lai, che un anno dopo avere rifiutato l'invito a costruire nel suo paese di origine in Sardegna un monumento ai caduti si ricrede e progetta un monumento transitorio, che mette in gioco le relazioni tra gli abitanti e dura il tempo di una festa. Negli anni Ottanta, quando in Germania gli artisti iniziano ad avere la possibilità di costruire i cosiddetti contro-monumenti, l'attenzione italiana era rivolta ad altro...

Riferimenti bibliografici

Bignami, S & Pioselli, A (ed.) 2011, *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 15 aprile - 4 settembre 2011, Electa, Milano.

Caruth, C (ed.) 1995, *Trauma: Explorations in Memory*, John Hopkins University, Baltimore, Maryland, US.

De Cecco, E (ed.) 2001, *Zingonia. Arte integrazione multicultural*, A&M Bookstore, Milano.

De Cecco, E & Romano G (eds.) 2002, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, postmedia.books, Milano.

De Cecco, E (ed.) 2010, *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte*, postmedia.books, Milano.

De Cecco, E 2016, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, postmedia.books, Milano.

Felman, S & Laub D 1992 *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York.

Foster, H 2006, *Il ritorno del reale*, postmedia.books, Milano.

[ed. or. Foster, H 1996, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, MA, US, London].

Joselit, D 2015, *Dopo l'arte*, postmedia.books, Milano. [ed. or. Joselit, D 2013, *After Art*, Princeton University Press, Princeton, New York].

La Capra, D 1994 *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, New York.

