

OPINIONI A CONFRONTO

Due recensori, due recensioni a confronto. Punti di osservazione diversi, istituzionali e di pensiero individuale, che si misurano tra di loro offrendosi reciprocamente strumenti e tare e che cercano insieme di ritrovare i comportamenti e le regole di una comunità affievolita. Il campo della contemporaneità, come oggetto, è tale da richiedere strumenti specifici per il giudizio critico e storico? O al contrario sono i soggetti della cultura contemporanea, gli storici, i critici, a doversi sentire impegnati a verificare anche sul presente storico la funzionalità degli strumenti con cui vengono "lavorati" gli altri campi della disciplina? Nessuno, com'è ovvio, pretende di dare risposta qui e semplicemente a questo interrogativo. Ma ci sembra che la soluzione scelta per dare conto nel Bollettino d'Arte, questa volta della mostra del centenario della Biennale di Venezia, nei prossimi numeri di casi analogamente problematici, possa essere di qualche aiuto per sviluppare meglio riflessioni su questo tema.

Andiamo a vedere le credenziali delle invitate al paragone, Mariastella Margozzi e Maria Grazia Messina. Due professioniste della storia dell'arte contemporanea all'interno di due diverse istituzioni: la prima funzionaria della tutela e della promozione dei beni culturali, la seconda docente universitaria. La prima appartiene all'unica struttura nazionale dedicata all'arte contemporanea, la seconda all'ateneo veneziano. La prima assume così più facilmente il ruolo dell'osservatore super partes; la seconda dell'osservatore engagé e del testimone on the spot.

Da parte del Bollettino d'Arte e mia, per il compito editoriale che ho accettato, l'invito alle due studiose rappresenta già una presa di posizione, a sostegno delle linee guida del lavoro del commissario della Biennale Jean Clair. Mai si era vista prima di lui una tale ripulsa dell'avventurismo e della destrutturazione del mondo artistico, vale a dire dei fenomeni che costituiscono l'aspetto degenerativo, purtroppo macroscopico, della peraltro fondamentale rivoluzione sessantottina. Mai era stata proclamata a voce tanto alta e chiara la difesa del mestiere o della professione così dell'artista come dello storico, la necessità di una restaurazione delle istituzioni, in prima linea le accademie, come luoghi deputati alla formazione intellettuale e professionale, allo scambio e alla condivisione di regole, tradizioni, maestri. Non ci dispiace davvero trovarci accanto a Jean Clair su questa posizione, anche perché, come del resto afferma Maria Grazia Messina, sono almeno venti se non venticinque anni che diversi di noi in Italia professano queste stesse convinzioni, sia pure con difficoltà di ricezione all'esterno, difficoltà che nemmeno la grande amplificazione e volgarizzazione di questa Biennale del centenario verosimilmente riuscirà a superare del tutto.

Concludo confessando la mia dedica di questo succinto editoriale, per caso o no non saprei, declinato al femminile, alla memoria di due colleghe, di cui abbiamo tutti tanto ammirato e invidiato l'intelligenza e il wit con cui esploravano la storia dell'arte nel suo continuum dal passato remoto al contemporaneo, e delle quali rimpiangeremo a lungo la prematura uscita di scena: Adalgisa Lugli, una protagonista della regia di questa ultima Biennale; Francesca Fratini, indimenticata compagna di scorriere giovanili alle Biennali degli anni Sessanta.

SANDRA PINTO

LA BIENNALE DI VENEZIA: 46^a ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE IN OCCASIONE DEL CENTENARIO

"Identità e Alterità. Figure del corpo 1895/1995"

Venezia, Palazzo Grassi, 11 giugno-15 ottobre 1995.

Nell'uggiosa estate del '95, gli studiosi che hanno lavorato all'ultimo piano dell'Archivio Storico della Biennale, a Cà Corner della Regina, si sono aggirati fra secchi e bacinelle, destinati a raccogliere l'acqua piovana che sgocciolava dal tetto. Dall'altra parte del Canal Grande, Palazzo Grassi, tirato a lucido come se fosse appena uscito di restauro, celebrava i fasti della Biennale del centenario, ospitando la mostra *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895-1995*, ideata dal commissario Jean Clair. La contrapposizione può risultare vieta e fastidiosa, ma è sempre doloroso pensare al perenne rischio che corre, per la cronica carenza di finanziamenti adeguati, il nostro patrimonio artistico-culturale, in questo caso un fondo

documentario di insostituibile valore, a fronte di una politica che, a caro prezzo, privilegia l'effimero, il festeggiamento di un anniversario.

La mostra di Clair parte da un presupposto o da un'esperienza di *grandeur* difficilmente conciliabile con la realtà effettiva delle strutture e dei finanziamenti disponibili in Italia per la cultura. La Biennale non è il Musée d'Art Moderne di Parigi al Beaubourg, dove Clair aveva ordinato nel 1981 *Les Réalismes*, una mostra allora decisiva nel rovesciare parametri critici assodati. Nelle intenzioni del curatore, la rassegna veneziana si attribuisce gli stessi intenti di rottura e, a conferma del taglio adottato, riunisce quadri e sculture di grande valore, opere note e no,

opere che inducono all'emozione di un incontro da tempo desiderato o alla sorpresa di un'inedita apparizione. A questo punto, la visibilità e la godibilità di una grande arte potrebbero anche indurre ad accantonare, per il momento, l'imbarazzato disagio di cui si parlava all'inizio. Ma, la visita alla mostra di Clair non è facile e il suo assunto di partenza, man mano che si procede nel percorso espositivo come in una narrazione per figure, suscita molte domande e spesso mute quanto impulsive rettifiche.

Nella prospettiva di Clair, ben esposta nella premessa al catalogo come in una serie di interviste rilasciate nei giorni della "vernice", la fedeltà allo spirito della Biennale implica, per il curatore, l'essere coinvolto nello stesso *humus* creativo che oggi motiva i giovani artisti. E l'orizzonte quasi apocalittico, svelato dallo scadere di un secolo quanto mai buio, porta in primo piano il tema della stessa sopravvivenza dell'integrità biologica dell'animale uomo, della sua vulnerabilità sempre più esposta, per il montare degli affronti diretti e di quelli indotti dalla tecnologia del virtuale. L'indicazione di percorso che ne deriva si incentra sulla storia del corpo e del volto umano, svoltasi, nel corso del novecento, attraverso una serie di stazioni che sfociano dall'esperienza dell'identità in quella, strutturalmente perturbante, dell'alterità. Tale vicenda non è altro che l'antefatto della altrimenti vituperata rassegna *Aperto*, della Biennale del '93, allora alimentata, e spesso con pleonasmii e ingenuità, dai temi dell'AIDS, del conflitto etnico o sessista, del tribalismo metropolitano. Non si può negare, da quest'ottica, una coerente prosecuzione di discorso, nè è eliminabile la sensazione che Clair guardi alla vicenda artistica del novecento con l'occhio ora autoaggressivo, ora disperatamente denudante, della più recente *Body-Art*. Viene così motivata la connotazione fortemente espressionistica di gran parte delle opere prescelte, dove, inoltre, ha pesato il ruolo forte riservato al consulente per la parte tedesca, Gunther Metken. Gli esiti macabri e malsani di tale bilancio *fin de siècle* hanno suscitato le obiezioni più immediate e pittoresche da parte dei recensori della mostra, con uno sciorinamento di analogie mortuarie e con accuse di necrofilia per il curatore. Del resto, il tema della sofferenza o del riscatto del corpo, che dalla mostra di Clair si estende alle presenze nazionali nei padiglioni ai Giardini, è un modo indiretto per parlare della paventata, incombente e sempre rimandata, morte dell'arte.

Oltre che essere un sottile uditore degli umori in fermento nell'ambito artistico, Clair è soprattutto uno storico dell'arte. Lucido e documentato, come si era dimostrato nelle mostre esemplari su Duchamp o i Realismi; e aperto a coraggiose intersezioni multidisciplinari, come nella rassegna *L'Ame au corps* dell'inverno '93-94 a Parigi, costretta a una brusca chiusura per la sopravvenuta inagibilità della sede, il Grand Palais. Dato lo scarso tempo a disposizione per preparare la Biennale, Clair ha evidentemente fruito delle precedenti esperienze espositive e soprat-

tutto il materiale raccolto per *L'Ame au corps* è rifluito nella sezione che, nella mostra di Palazzo Grassi, è riservata al positivismo e ai nuovi e fondanti rapporti fra arte e scienza che ne derivano. Nei suoi assunti metodologici, la mostra combatte quindi una battaglia di retroguardia; e questo va detto a onor di verità, nonostante un altro versante dei commentatori, specie di area italiana, si sia profuso in riconoscimenti di genialità, di autonomia da mode o conformismi, di avvenuta svolta epocale nel giudizio storico, scontando, in questo modo, una propria, persistente, carenza di aggiornamento. E dispiace che, nella premessa al catalogo, Clair mistifici che fra i tanti miti della Modernità, quello dell'avanguardia nelle arti figurative sia l'unico non ancora sottoposto a discussione; all'opposto, anche per l'apporto dello stesso Clair, la cosiddetta Revisionist Art History ha un corso ormai ventennale. Per inciso, al di là della dizione anglosassone, una storia a tutto campo, attenta a un'analisi sincronica del contesto, è da anni praticata in Italia con rigorosi contributi, che svuotano di senso l'accento portato in catalogo su una riabilitazione degli artisti accademici nell'ottocento e dei figurativi nel novecento. Da tempo, l'ottica formalista di Clement Greenberg non è più un bersaglio; ma, nel testo di Clair come nell'impianto della mostra, questi continua ad essere il responsabile di un dogma critico duro a morire, e che legge la vicenda dell'arte contemporanea secondo l'esclusivo asse che muove da Cézanne alle avanguardie, nella progressiva consapevolezza dell'autoreferenzialità della pittura, del suo dover visualizzare solo i propri strumenti espressivi, tela e colori. Quest'ottica è già stata posta in crisi, e debitamente corretta, dall'estendersi all'ambito del contemporaneo delle letture in chiave iconologica, alimentate da apporti della psicoanalisi, secondo un approccio di cui Clair è ampiamente debitore.

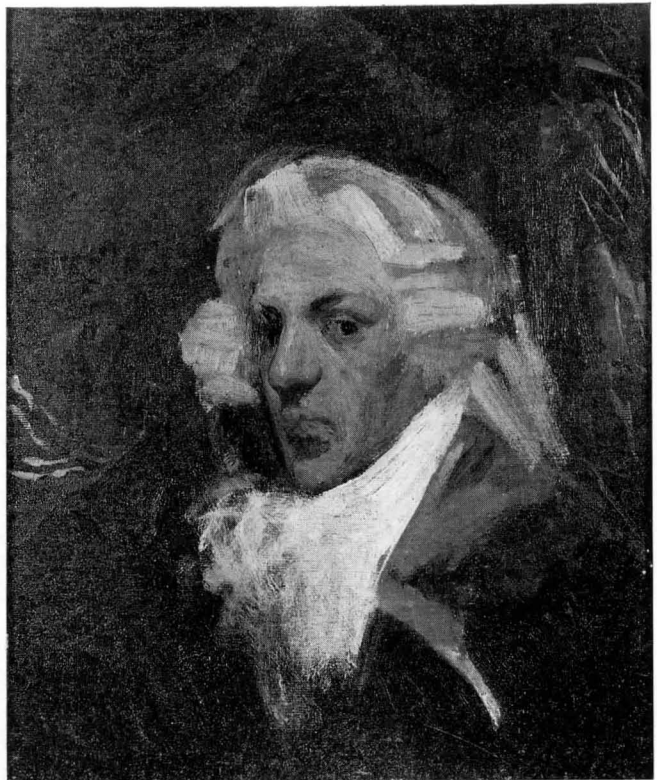
La pregiudiziale anti-Greenberg e certo iconologismo portano ai punti deboli della mostra. L'aver colpevolizzato, per un suo gratuito astrattismo, la pittura americana intorno al 1950, specie il cosiddetto *Field Painting*, non ha fatto riflettere sull'umanesimo del suo più tipico esponente, Barnett Newman: i suoi campi di colore, interrotti da esili strisce verticali, fissano come in un' "icona" il rapporto della figura stante rispetto a una spazialità che la ingloba o la travolge. Assonanze con organi genitali — e qui ritorna l'occhio della *Body Art* — hanno indotto ad accostare nello stesso ambiente i tagli di Fontana, i fiori della O'Keeffe, i feltri di Morris. A Cézanne non può essere contestata novità di ricerca, solo perché lavora su iconografie tradizionali, come nel caso della 'Natura morta con teschio' qui esposta. Il 'Cristo morto' di Segantini ha poco a che fare con la Sacra Sindone, bensì con un'allora inedito sguardo al primitivo Mantegna. Soprattutto, lo spazio concesso nelle sezioni del ritratto alle espressioni intense di malati di mente o supposti tali, non ne giustifica l'accostamento con opere di pittori

che hanno ugualmente sofferto lacerazioni, trafitture e sperdimento dell'introspezione, come Munch o Gerstl. Il genio non è follia, piuttosto chiarezza d'intenti e impegno, come del resto aveva chiarito un testimone non sospetto, Charles Baudelaire nei suoi *Conseils aux jeunes littérateurs*. E ciò che in un alienato è il frutto di un immediato impulso all'espressione, in un artista è comunque il risultato di un filtro linguistico, di una serie di prove e di interrogativi su diversi e possibili registri della figurazione.

Le sale degli autoritratti sono fra le più alte della mostra (cfr. fig. 1), oltre a quella iniziale sul corpo in movimento con la serie dei Boccioni, e a quella in chiusura con il dialogo instaurato fra Balthus, Giacometti e Bacon. Emozionanti, e ciascuna per individuali ragioni, sono le serie dei Bonnard, Corinth, Beckmann, De Chirico. Ma, sostenere che il novecento sia il secolo dell'autoritratto e comunque della consapevolezza della temporalità e fisicità del corpo significa opporre un altro riduttivo paradigma a quello che si vuole combattere, l'omonimia di Moderno e avanguardie astratte. Anche se la tendenziosità è fruttifera di inedite aperture e inversioni di giudizio, la storia, auspicabilmente, non dovrebbe essere fatta per schieramenti di parte, e non a uso del pubblico. Il tema del corpo è tutt'uno con la vicenda stessa dell'arte occidentale nel suo canone istitutivo della *mimesis*, così come il ritratto — come ha scritto il neokantiano Hermann Cohen —, è il problema stesso di tutta la pittura, quale esempio di un fare che intenda procedere dall'anima per visualizzarsi nel corpo, per prestare riconoscibile consistenza a qualcosa di altrimenti indefinibile e sfuggente. Nel novecento, la diffusa pratica dell'autoritratto rappresenta l'altra faccia di quel discorso che l'arte conduce su se stessa e sui propri strumenti, in assenza ormai di una funzione o di un ruolo specifici e in un regime di spietata concorrenza delle diverse tecniche di produzione delle immagini. L'indagine sul sé è l'altro polo dell'analisi sui propri linguaggi, come ben illustra in mostra l'autoritratto di Mondrian.

D'altra parte, la tendenziosità permette a Clair l'estro e l'ironia di un sottile gioco combinatorio, che, se nel saggio in catalogo conduce a *calembours* postderridiani, in mostra si compiace di ribaltamenti e paradossi, specie nel caso dei campioni dell'astrattismo. Grazie a una sicura cultura visiva, Clair insegue gli artisti nel loro intero percorso, tanto da coglierne nell'opera risvolti inediti, o contraddittori con gli aspetti consacrati. Se era ben nota la produzione figurativa di Malevic, colpisce quella di Hélicon, o l'intenso autoritratto del giovane Pollock, o il chiasoso periodo *vache* dell'altrimenti algido Magritte. Il servizio è reso anche a un campione dell'iconismo Pop quale Rauschenberg, di cui è esposta una grande tela monocroma, del tutto allineata al *Field Painting*.

L'ambiguità maggiore è certo riservata al quadro che apre la mostra, l'«Hommage à Cézanne», dove Denis ritrae il gruppo dei *Nabis*, devotamente raccolto attorno al cavalletto con una natura morta del



I - BARCELLONA, MUSEO PICASSO
PABLO PICASSO: AUTORITRATTO CON PARRUCCA (1897)

pittore. Tutto il seguito del percorso è inteso a smentire il ruolo di padre fondatore di Cézanne, con le dette implicazioni di revisioni e correzioni di rotta. Ma, insieme, la riunione dei *Nabis* è il modello di una comunità di artisti, fondata su una salda conoscenza del mestiere, attenta alla tradizione e ai maestri, legittimata nelle individuali ricerche dalla condivisione di un orizzonte di regole. Marc Fumaroli, nel suo saggio in catalogo, che è il più affine all'ottica di Clair, sostiene che tale comunità è il lascito valido dell'esperienza dell'Accademia. Clair, a sua volta, ne propone il modello come antidoto e superamento della prassi dell'avanguardia, responsabile di aver indotto e lavorato alla sparizione dell'arte, a ciò che già Baudrillard ha definito l'eutanasia dell'arte attraverso sé stessa.

MARIA GRAZIA MESSINA

La mostra organizzata da Jean Clair in occasione del centenario della Biennale di Venezia è stata variamente interpretata e criticata con motivazioni anche plausibili.

Una rassegna, quella di Palazzo Grassi (allestita anche nelle sedi del Museo Correr e dei Giardini di



2 - PARIGI, MUSEO NAZIONALE D'ARTE MODERNA
CENTRO GEORGES POMPIDOU - JEAN DUBUFFET: GYMNOSOPHIE (1950)

Castello), che impone una forzata immediatezza di approccio perché il tema trattato è sicuramente quanto di più centrale e accattivante possa esserci, quello dell'uomo e della sua crisi esistenziale nell'arco di tutto un secolo, allo specchio dell'esperienza artistica. Le critiche che se ne possono formulare, quindi, non intaccano certo la sostanza dell'assunto e le motivazioni delle scelte espositive.

Il 1895 segnava la nascita dell'Esposizione Internazionale di Venezia in un momento in cui l'arte viveva la sua crisi dei valori umanistici: il Simbolismo rappresentava il delirante senso di impotenza dell'artista contro l'ossessione onirica e la consapevolezza del limite della natura umana contro l'evoluzione storica, nonostante la scienza positivista. Questa, dal canto suo, raggiungeva proprio in quell'anno alcune conquiste strepitose che, tuttavia, invece che reimpostare positivamente il rapporto uomo-natura-storia, venivano a creare uno iato profondo nella coscienza umana.

Nel 1895 nascono, infatti, in modo ufficiale, e Jean Clair ne dà una articolata panoramica nell'introduzione al catalogo, in campo medico-scientifico la radiologia, l'antropologia criminale e l'iconografia dell'isteria, la psicoanalisi freudiana; in campo tecnologico la radiotelegrafia e il cinema. Ma Scienza e Tecnica, apparentemente al servizio dell'uomo moderno,

intimamente ne minavano l'unità della coscienza, indagandolo fin nelle viscere e nel profondo della psiche, perseguendone la cultura dell'abnorme e del degenerato, sdoppiandolo in sequenze di immagini e di suoni che si rincorrevano e che si sostituivano alla realtà. Tale situazione di disagio sarà lasciata in eredità alla cultura moderna, in cui, per usare le chiare parole di Clair, « l'immagine ha la sfortuna non solo di essere riproducibile meccanicamente e di perdere ogni volta l'equivalente in sostanza, ma anche di essere divenuta indefinitamente sostituibile, perennemente transeunte, irrimediabilmente labile. Oggi non ci è più possibile confidare nell'immagine, né trovare riposo in essa ».

Identità e Alterità è il titolo della mostra; questo binomio in perenne assenza di equilibrio è anche il presupposto del percorso espositivo, che è storico, attraverso le interpretazioni che l'arte, corda sensibile del sentire umano, dà durante tutto un secolo del rapporto dell'uomo con sé stesso, della sua lotta contro il doppio e il diverso da sé.

Le nove sezioni in cui si articola l'esposizione scandiscono cronologicamente le tappe della coscienza artistica. Il subitaneo *shock* emotivo indotto dal Positivismo e dalle sue sconvolgenti implicazioni tecnologiche viene testimoniato in mostra da un ricco repertorio di immagini grafiche e fotografiche interse-

cate da opere di grande suggestione (Degas, Balla, Boccioni) a testimonianza dei punti di contaminazione tra Scienza e Arte. Le avanguardie sono indagate soprattutto nella loro accezione di perdita della lezione cézanniana e di rivendicazione espressionista fino alla creazione, per reazione, dell'immagine astratta. Picasso e Matisse sono i perni, scontati, di questa sezione, che presenta nella parte incentrata sul ritratto la nota più alta, per qualità e opportunità delle opere, di tutta la rassegna (Munch, Schjervebeck, Bonnard, Corinth, Fautrier, von Jawlensky). La quarta sezione, partendo dall'utopia "felice" e "spaesante" della macchina (Depero, Schlemmer, Leger, de Chirico), indaga sulla tragedia umana della prima guerra mondiale e riflette sulla inevitabile presa di coscienza della progressiva decadenza del corpo fino alla morte (da Klimt a Serrano).

In questo contesto si inserisce l'utopia di un ritrovato ordine compositivo, che volutamente ignora il contingente, pur caricandosi del senso di spaesamento provocato da quest'ultimo (Casorati, Campigli, Sironi, Guidi, Oppi, Carlo e Wanda Wulz; di grande effetto è l'autoritratto di Mondrian del 1918).

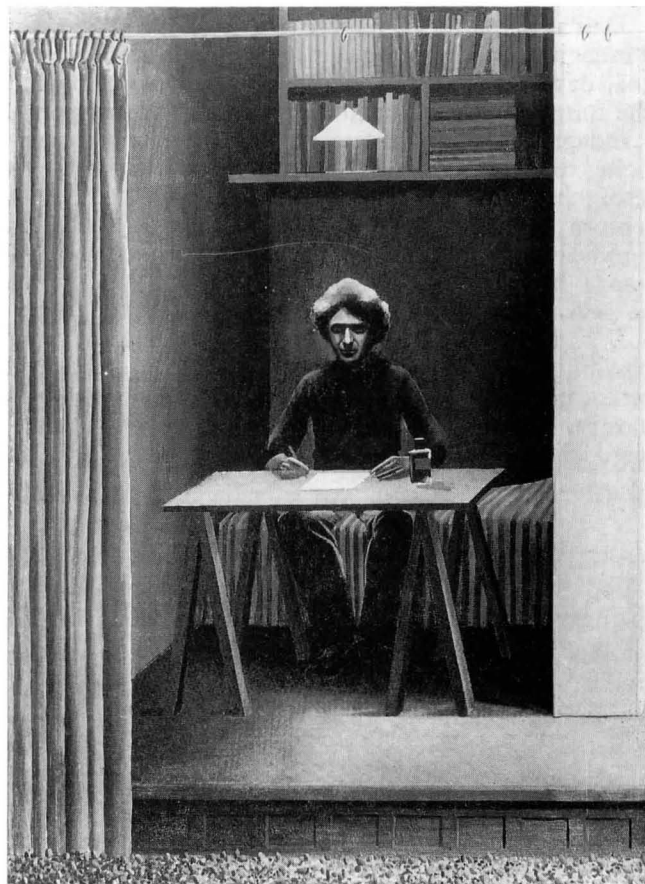
Il tema si sviluppa nella sezione dedicata alle arti dei regimi autoritari e alla loro coesistenza con l'arte cosiddetta degenerata, soprattutto il Surrealismo, in cui il corpo, diventato ormai oggetto onirico, viene usato e manipolato come veicolo di significati tutt'altro che ortodossi. Dix, Beckmann e Matisse, fra gli altri, interpretano l'esserci e l'eclissarsi della coscienza nel momento tragico del secondo conflitto mondiale.

La sesta, la settima e l'ottava sezione sono da considerarsi un po' il cuore dell'intera rassegna; esse segnano in modo puntuale il rifiuto del corpo e delle fattezze umane da parte di artisti come Fautrier, Pollock, Magritte, Dubuffet (fig. 2), in nome di una necessaria introspezione e negazione di umanità. Bacon e Giacometti sintetizzano, sotto questo aspetto, la dissoluzione della forma umana sotto la spinta del mondo esterno ad essa, ormai travalicante.

È negli anni sessanta che l'arte tenta il "ritorno al corpo" (Baselitz), nella sua valenza di oggetto plasmabile e usabile, come "argilla umana" appunto (Kitaj, Freud, Hockney, fig. 3), per riproporlo, epurato e innocuo, presenza muta o oggetto-soggetto erotico (Casella, Duchamp, Morris, Naumann).

Il decennio 1985-1995 è scandito nell'ultimo percorso della mostra come l'utopia della riappropriazione del corpo nella sua concretezza oppure nella creazione intellettuale di una fenomenologia corporea virtuale, potenziale, che tradisce l'urgenza di una riaffermazione fisica dell'individuo.

Allestita ai Giardini di Castello, l'ultima sezione della mostra, curata da Adalgisa Lugli, analizza la presenza-assenza del corpo nell'arte dagli anni cinquanta ad oggi, attraverso il filo conduttore delle "impronte del corpo e della mente" in artisti come Klein, Manzoni, Parmiggiani, Burri, Fontana, Pao-



3 - LOS ANGELES, DAVID HOCKNEY STUDIO
DAVID HOCKNEY: SHIRLEY GOLDFARB & GEORGE MASUROVSKY
(PARTICOLARE, 1994)

lini, Boetti e quant'altri. Dalla fisicità del pensiero e del sentimento (Burri, Fontana) impressa sulle opere, alla concretizzazione delle funzioni fisiologiche del corpo (Manzoni), alla duplicazione-riattualizzazione delle icone del passato (Paolini, Parmiggiani, Ceroli), viene affrontato il problema della riappropriazione della fisicità dell'immagine umana e insieme della sua complessa interiorità, attraverso l'invenzione di tecniche che annullano l'eternità dell'opera e che si fanno vettori unicamente del segno dell'artista.

La panoramica è, come si vede, di amplissimo respiro e come tutti i progetti "ambiziosi" rischia a volte di soffocare i fenomeni artistici in limitate angolazioni di vedute. Il caso più eclatante è certamente quello delle avanguardie, di cui si vuole sottolineare una incoerenza che non è riscontrabile se non nella difficoltà di essere ricondotte dentro un tema così specifico come quello dell'indagine sull'uomo che la mostra vuole condurre. Allo stesso modo è solo in questa parziale ottica che va intesa l'affermazione che l'unica eredità lasciata dalle avanguardie sarebbe la rivendicazione espressionista.

Dall'altra parte va apprezzato e difeso il metodo d'indagine utilizzato nella progettazione della rassegna, ovvero l'aver individuato un percorso obbligato che fungesse da catalizzatore in tutto l'arco temporale scandagliato, rappresentato dall'uomo nella sua accezione di corpo fisico, "antropometricamente" inteso, che scompare e riappare con un andirivieni sempre uguale e tuttavia sempre diverso, che si fa significativo di portati sempre nuovi, ma che in sostanza ha urgenza di manifestarsi anche là dove se ne registra l'assenza.

Il presupposto alla inevitabile discussione sui modi possibili di analizzare il percorso artistico degli ultimi cento anni è rappresentato dalla prima sezione della mostra, quella dedicata ai ritratti di gruppo. Il consenso di intellettuali, artisti, poeti, letterati, filosofi

dà atto della sana tradizione del dibattito, che è premessa e conseguenza ad ogni iniziativa culturale.

Allo stesso modo, che possa manifestarsi lo "scandalo" e il disappunto è cosa non solo prevedibile ma auspicabile, così come fu cent'anni fa in occasione della I Biennale per l'opera di Giacomo Grosso 'Il Supremo Convegno'. La discussione sulla immoralità di quei nudi di donne distesi sul cadavere di don Giovanni fu infinitamente sproporzionata all'importanza artistica dell'opera stessa, tant'è che ancora se ne analizzano in catalogo le vicende storiche e le implicazioni politiche (il saggio è di Manlio Brusatin), nonostante essa, fisicamente, non esista più. Ma la premessa ha valore propiziatorio.

MARIASTELLA MARGOZZI