

L'élite ostile. La battaglia per l'arte contemporanea in Italia (1948-1975)

ANTONELLA CAMARDA

L'arte nuova ha la massa contro, e l'avrà sempre. È impopolare per essenza: più ancora: è antipopolare. Qualunque opera da esso generata produce automaticamente nel pubblico un curioso effetto sociologico. Lo divide in due parti, una minima, formata da un ridotto numero di persone che le sono favorevoli; l'altra maggioritaria, innumerevole, che le è ostile.

Così Ortega Y Gasset (1925, p. 354) dava conto della rottura radicale fra l'arte e il suo pubblico determinata dalle avanguardie del primo Novecento, e preconizzava – già nel 1925 – un futuro complesso per le relazioni fra l'arte, gli artisti e il pubblico di massa.

Alcuni decenni più tardi, nel 1958, Gillo Dorfles rilevava come l'ostilità verso l'arte contemporanea fosse, in Italia, un sentimento fortemente radicato anche nelle élites culturali¹. Una scissione fra arte e intelligenza determinava la situazione di fatto per cui la maggior parte delle persone colte, pronte ad adorare Raffaello, Bach e Dante (simboli rispettivamente della grande pittura, della grande musica e della grande poesia) restavano indifferenti o insofferenti verso l'arte del proprio tempo, incapaci di riconoscerle un ruolo nella propria vita sociale e spirituale (1958 e 2016, p. 252). La constatazione del critico triestino, forse ingenerosa nella sua icasticità, identificava tuttavia una precisa tendenza nella cultura italiana. Il Padiglione Italia curato da Vittorio Sgarbi alla 54. Biennale di Venezia può essere considerato una recente manifestazione di questo fenomeno, definito da Dorfles «assenteismo estetico»: le scelte dei nu-

¹ Questo contributo costituisce il primo, provvisorio risultato di un'indagine sui rapporti fra arte e società in Italia dal Novecento ad oggi. Il progetto di ricerca, *Divorzio all'italiana*, è finanziato dalla Regione Sardegna, Bando Capitale Umano ad Alta Qualificazione, Legge regionale 7, 2007.

merosi "intellettuali ... volutamente non-critici d'arte"² chiamati a selezionare gli artisti si sono rivelate, nella maggior parte dei casi, sostanzialmente estranee al sistema dell'arte. Riconoscendo dunque alle riflessioni di Dorflès non solo validità storica, ma anche attualità nel contemporaneo, questo intervento si propone di rintracciare nella seconda metà del Novecento alcuni episodi chiave, capaci di gettare luce sulle ragioni e la fenomenologia di un conflitto culturale mai completamente pacificato.

Il periodo della storia italiana che parte dal secondo dopoguerra per giungere sino alla prima metà degli anni Settanta vede la progressiva presa di coscienza della crisi ineluttabile della cultura prebellica, la rivolta contro l'ordine costituito e la cultura tradizionale, insomma il passaggio dal moderno al postmoderno; nell'arte, l'affermarsi della figura di Duchamp, la dematerializzazione dell'oggetto d'arte e lo sviluppo delle neoavanguardie. Il presente contributo, necessariamente limitato e volutamente aperto, si propone di approfondire quest'ultima fase storica, guardando agli episodi di contrapposizione fra artisti e pubblico colto, sintomi di preferenze e idiosincrasie personali ma anche segnali di una guerra fra gruppi culturali.

Necessaria premessa per la comprensione del fenomeno, anche oltre l'orizzonte temporale qui preso in considerazione, sono alcune battaglie dell'immediato secondo dopoguerra. La prima – quella fra realismo e astrazione – è senza dubbio la più nota e storicizzata. Risultato della frattura determinata dalle avanguardie storiche e configuratasi, nel dopoguerra italiano, come una transizione travagliata verso la piena modernità, ha visto la politica scendere in campo con gran dispiegamento di forze. L'attacco di Togliatti contro l'arte astratta, che rispecchia in modo quasi letterale le posizioni di Lukács sull'avanguardia³, così come le reazioni dei pittori, la diatriba fra realisti e astrattisti e le interferenze fra politica e arte nel secondo dopoguerra sono stati oggetto di studi approfonditi⁴,

² Così il comunicato stampa ufficiale, <http://www.labiennale.org/it/arte/archivio/esposizione-54/padiglione-italia/>.

³ Agli "uomini di cultura" di Togliatti fanno riscontro infatti i «buongustai d'avanguardia» che «mettono nello stesso sacco la scultura negra e Fidia, i disegni degli alienati e Rembrandt, e magari preferiscono i primi ai secondi» (Lukács, 1953, p. 397).

⁴ A partire dalla metà degli anni Novanta (Caramel, 1994) è stato avviato un lavoro di ricerca e critica sui movimenti e i protagonisti di questa complessa stagione. Per una panoramica dei rapporti fra PCI e artisti italiani nel primo dopoguerra si veda Misler 1973 e, di recente, anche Duran 2014 e Gutierrez 2015.

nonché di un'attenzione cronachistica e mediatica che va oltre le cerchie ristrette della storiografia artistica. Nel 1948, dalle pagine di *Rinascita*, il segretario del PCI, vestiti i panni di Roderigo di Castiglia, nel recensire la *Prima Mostra di arte contemporanea in Italia*, svoltasi in ottobre nel Salone del Podestà a Bologna, si scaglia contro quella che, a suo dire, è una «raccolta di cose mostruose», una «esposizione di orrori e di scemenze». (Togliatti, 1948). Bisognerà attendere i fatti del 1956 e l'allentarsi, anche fisiologico, del controllo sull'operato degli artisti da parte del partito, affinché l'astrazione conquisti anche in Italia un posto di rilievo, favorita in questo anche dal contesto internazionale in cui si affermano espressionismo astratto e informale.

Meno nota al grande pubblico è la piccola guerra civile, combattuta nelle aule universitarie e nelle riviste di settore, che vede schierati da un lato i critici sospettosi nei confronti di un'astrazione percepita come arbitraria, superficiale e in fondo modaiola, dall'altra i fautori del nuovo, annoiati dal realismo e dalle sue ragioni extra-artistiche, più inclini a vedere con favore le influenze provenienti da oltreoceano. L'origine di questa contrapposizione, che vede d'altra parte numerosi cambi di fronte, armistizi e alleanze transitorie, è da ricercare già nel periodo fra le due guerre. Il confronto fra due maestri della critica d'arte italiana, Roberto Longhi e Lionello Venturi, permette di specificare i termini della questione. Dopo l'entusiasmo giovanile per il Futurismo, Longhi si fa severo censore dell'arte contemporanea, sostanzialmente estraneo non solo a ogni manifestazione artistica per cui una lettura puramente formale si riveli insufficiente (Tomasella, 1995, pp. 203 e 205), ma anche a quelle incapaci di dare spunto alle narrazioni efrastiche che costituiscono uno degli aspetti più affascinanti dello scrivere longhiano. L'acuta nota di Cesare Garboli (1989), secondo cui la creatività artistica di Longhi, seppure incardinata in una scrittura saggistica «ufficialmente disciplinare», lo avrebbe portato ad una sorta di concorrenza con l'arte del suo tempo, può essere letta anche in questo senso: l'arte che non si presta alla competizione con il linguaggio è destinata a rimanere fuori dagli interessi del fondatore di *Paragone*. La *vis polemica* di Longhi è diretta, più che all'arte, alla critica, alla

sciccheria ammantata di seriosità dei critici in servizio astratto, italiani specialmente, che va trattata con umore, non fosse che per richiamarli a un compito, non mai assolto, di buona filologia, di seria chiarificazione culturale che li avrebbe, se non altro, posti in istato di distinguere il più dal meno, la buona fede delle origini dalla successiva sterilizzazione, ed ora da una decadenza tanto più pleto-

rica, improvvisatoria e invadente, quanto più se n'è perfezionata l'organizzazione di lancio (Longhi 1958, p. 72).

Su tutt'altra posizione è Lionello Venturi – chiaro bersaglio dell'invettiva longhiana – rientrato in Italia all'indomani della guerra dopo un periodo fondamentale trascorso negli Stati Uniti: le sue prese di posizione – nell'ordine cronologico – a favore di astrattismo, post-cubismo e poetica astratto concreta, così come la sua intensa attività di pubblicitista sui rotocalchi⁵ e la collaborazione a Venezia con la *Biennale* e a Roma con la *Galleria Nazionale di Arte Moderna* diretta da Palma Bucarelli⁶, non solo sdoganano l'astrazione, ma aprono anche la via all'arte americana in Italia.

Nel 1958 la vittoria di Mark Tobey alla Biennale e la mostra di Jackson Pollock alla GNAM (Venturi presiede la giuria in un caso e cura la programmazione nell'altro) rappresentano due punti di non ritorno nella storia dei rapporti artistici fra Italia e USA, scatenando le ire dei critici anti-astrazione, capitanati da Leonardo Borgese (1958) su "Il Corriere della Sera". Gli eventi in questione, e più in generale la progressiva penetrazione dell'arte americana nel contesto italiano, sono stati letti⁷ come segno e frutto di una politica culturale imperialista da parte degli Stati Uniti, mirante a stabilire, anche attraverso il supporto agli artisti della *New York School*, l'egemonia americana sul blocco occidentale, contrastando al contempo quello orientale. Tuttavia sembra plausibile considerarli anche come gli ultimi colpi di mortaio nella battaglia fra figurazione e astrazione, con il definitivo affermarsi della seconda⁸.

Già alcuni anni prima, del resto, Dino Buzzati⁹ – che ritroveremo qualche anno dopo come critico d'arte del quotidiano milanese – aveva rappre-

⁵ Per il ruolo di Venturi pubblicitista e una panoramica della presenza dell'arte del Novecento nei rotocalchi italiani cfr. Cinelli *et al.* 2014.

⁶ Cfr. Carlenzi 2015.

⁷ Questa interpretazione, avanzata già da Cockcroft (1974) trova sviluppo in Guilbaut (1984), e più recentemente Frascina (2000) e Jachec (2007).

⁸ Così, ad esempio l'assegnazione del Leone d'oro del 1958 a Tobey, al di là di ogni dietrologia, avrebbe rappresentato «la definitiva affermazione dell'arte astratta in Italia attraverso la consacrazione di uno stile in via di storicizzazione» (Di Stefano 2014, p. 50).

⁹ Su Buzzati critico d'arte si vedano i contributi di Montenovesi (1992) e di recente Carbone (2016). In particolare Carbone effettua una ricognizione completa degli interventi dello scrittore, e ne riconosce il ruolo, ad esempio, come mediatore in Italia di movimenti come la Pop art. Tuttavia la complessità delle posizioni critiche di Buzzati aspetta ancora di ricevere sufficiente attenzione.

sentato in forma letteraria tanto la violenza della contrapposizione fra i due fronti quanto la possibilità di una finale riconciliazione.

Nel racconto breve *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia* (1954) il fantasma del pittore figurativo Ardente Prestinari torna sulla terra per visitare la Biennale, dove gli è stata allestita una sala personale. L'indifferenza dei turisti e ancor più i giudizi sprezzanti degli intenditori un tempo suoi sodali lo gettano in uno stato di prostrazione prima, poi suscitano in lui la rabbia per i «pagliacci», i «venditori di fumo», gli «opportunisti», ovvero gli artisti astratti che paiono andare per la maggiore e menano per il naso critici e collezionisti. Nel cuore della notte, Prestinari avanza nelle sale dedicate alle ultime generazioni: «sulle tele, per lo più immense, non si scorgevano che confusi grovigli di macchie, spruzzi, ghirigori, veli, vortici, bubboni, buchi, parallelogrammi e ammassi viscerali» (è chiaro il riferimento all'espressionismo astratto e all'informale, così come quello a Burri e a Fontana). All'improvviso le opere si animano, scherniscono e circondano il pittore e ne risulta una rissa furibonda in cui l'anziano pittore sembra avere la meglio. La sua furia iconoclasta riduce le opere astratte a un ammasso di detriti, la vittoria sembra arridere alla figurazione. Ma quattro spettri continuano ad ergersi di fronte al pittore, fino all'epifania che chiude il racconto:

In quei grotteschi simulacri, così dissimili da ciò ch'egli aveva dipinto nel corso della vita, palpitava tuttavia il divino sogno d'arte, lo stesso ineffabile miraggio ch'egli aveva inseguito con testarda speranza fino all'ultima sua ora.

C'era dunque qualcosa di comune fra lui e quelle infrequentabili creature? In mezzo a furbacchioni in malafede esisteva dunque qualche artista onesto e puro? O addirittura non potevano essere costoro i geni, i titani, i beniamini della sorte? E un giorno, per mano loro, ciò che oggi non era che follia, si sarebbe trasformato in bellezza universale? Da quel galantuomo ch'era sempre stato, Prestinari li osservò interdetto con una improvvisa commozione.

«Ehi, voi» disse in tono paterno «su da bravi, tornate dentro ai quadri, che non vi veda più. Avete anche ottime intenzioni, non dico di no, ma siete su una cattiva strada figli miei, una pessima strada. Siate umani, cercate di prendere una forma comprensibile!»

«Impossibile. Ciascuno ha il suo destino» sussurrò con rispetto il più grosso dei quattro fantasmi, fatto di una intricata filigrana.

«Ma cosa potete pretendere combinati come siete oggi? Chi vi può capire? Belle teorie, fumo, difficili parole, che sbalordiscono gli ingenui, questo sì. Ma in quanto ai risultati, ammetterete che finora...»

«Finora, forse» rispose la filigrana «ma domani...»

E c'era in quel "domani" una tale fede, una potenza così grande e misteriosa, che rintonò nel cuore del maestro.

Superata la diatriba astratto-figurativo e accettata la legittimità politica ed estetica dell'arte astratta, bisognerà attendere pochi anni per lo scatenarsi di un nuovo conflitto, questa volta determinato dalle nuove tendenze artistiche il cui impatto con il pubblico sarà, se possibile, ancora più traumatico di quello avuto dalle avanguardie storiche.

Il 1964 è un anno di svolta: la clamorosa e contestatissima vittoria di Rauschenberg alla Biennale di Venezia¹⁰, l'antologica di Marcel Duchamp alla Galleria Schwarz di Milano (fig. 1) e, nella stessa città, la rassegna a Palazzo Reale intitolata *Pittura a Milano dal 1945 al 1964*, mostrano come anche in Italia, con qualche ritardo, la portata rivoluzionaria dell'opera di Duchamp inizi ad essere recepita a livello di pratica artistica, di critica e di pubblico. Dopo pochi occasionali giudizi critici su Duchamp nell'anteguerra, a partire dal 1948 le sue opere cominciano timidamente a fare comparsa in Italia¹¹: alla Biennale del 1948, all'Associazione Amici della Francia nel 1952, due anni dopo alla *Galleria Schwarz*, prima personale italiana. Una presenza sostanzialmente silenziosa, ignorata dalla critica, seppur importante per lo sviluppo dell'interesse per Duchamp da parte delle nuove generazioni di artisti, ad iniziare da Enrico Baj a Milano e Gianfranco Baruchello a Roma (Subrizi, 2013, pp. 150-151).

Marcel Duchamp. Ready-Made etc. (1913-1964), inaugurata nel giugno del 1964 grazie al lavoro organizzativo di Arturo Schwarz, figura chiave per la diffusione e l'interpretazione dell'eredità dell'artista in Italia, presentava più di cento opere del maestro francese: disegni, incisioni, documenti e soprattutto le repliche dei primi ready-made realizzate per l'occasione dalla galleria sotto la direzione dell'autore. Non si può certo parlare di una esplosione di interesse per l'artista, sono tuttavia da segnalare alcuni significativi interventi critici. C'è quello, puntuale, di Dorfles su «Art International» – rivista svizzera ma abbondantemente diffusa in Italia presso il pubblico specializzato – che punta a stabilire il ruolo di Duchamp come maestro dell'avanguardia, di fatto storicizzandolo. Giorgio Kaiserlian (1964), critico avanguardista, già firmatario del *Primo Manifesto dello Spazialismo di Fontana*, su "Il Telegrafo" offre dell'arte di Duchamp un giudizio nettamente positivo e chiavi di lettura che puntano sulla demi-

¹⁰ Fra l'ampia letteratura sul tema cfr. Celant 2008 e Ikegami 2010.

¹¹ Cfr. Di Natale 2011, pp. 115-143 e il catalogo della recente mostra *Duchamp. Re-made in Italy* (Coltelli, Cossu, 2013).

stificazione dell'arte e il rifiuto dell'estetismo fine a se stesso. Ne riafferma inoltre il ruolo di precursore e punto di riferimento per la nuova generazione degli artisti americani sbarcati con clamore a Venezia.



Fig. 1 Marcel Duchamp, *Ready Mades etc.*,
veduta della mostra alla galleria Schwarz, Milano, 1964

L'ambivalenza è ciò che caratterizza la recensione di *Domus* a firma di Fausto Melotti¹², che traccia un profilo critico dell'artista francese e le linee fondamentali della sua eredità. Duchamp, sostiene lo scultore, è artista che, seppure non dotato del «genio in grado eroico», ha contribuito a gettare il seme di importanti indirizzi del pensiero moderno. La «secca e perentoria ironia» delle sue opere le sottrae senza dubbio all'ambito effimero e irrilevante del *divertissement*. Melotti attesta l'avvenuta maturazione del contesto artistico, ora pronto a ricevere la lezione duchampiana, anche se in virtù di una rivoluzione del fare e del pensare l'arte che non è immune da pericoli e scadimenti. Artisti, critica e pubblico sono ormai abituati a tutto, dato che «il buon gusto di aver cattivo gusto ci ha regalato uno stomaco di struzzo» (Melotti 1964). Anche la recensione

¹² Lo scultore interviene sulle pagine di «Domus» quindici volte dal 1960 al 1966, firmando con le iniziali f.m. Sul legame fra Melotti e «Domus» si veda Ponti 1987, pp. 149-150 e il più recente Casavecchia *et al.* 2015.

alla personale di Man Ray, di qualche mese precedente (giugno 1964) alternava apprezzamento per lo spirito geniale dell'artista e il piacere intellettuale (unito a un certo disagio spirituale) provocato dalle sue opere a un sostanziale scetticismo sullo status artistico di queste. Le trovate di Man Ray, *mobiles*, *assemblages* e *empaquetages*, erano da considerare delle «partenze». «Purtroppo» affermava però Melotti «sappiamo ormai che lo shock è solo una partenza, ma l'arte è un viaggio». Per lo scultore il dadaismo, sia nelle sue premesse storiche che nelle sue propaggini più recenti aveva distrutto l'arte così come la si conosceva, aveva aperto la via al nuovo, ma aveva poi esitato nel percorrere questa via, o forse, aveva affermato che non di via si trattava ma di vicolo cieco¹³.

Tornando a Duchamp, la parte finale della recensione rivela il vero obiettivo polemico: il maestro francese aveva rappresentato, cinquanta anni prima, un «tragico vaticinio» di ciò che l'arte sarebbe diventata di lì a breve. Ora, concludeva Melotti, «la scapigliatura d'una "belle époque" di un paese di comodo ci ripropone pressappoco le stesse cose, ma il vaticinio è urlato in un blaterante sassofono. Abbiamo mandato altrove dei cavalli ed ora ci restituiscono dei ronzini che noi accarezziamo dicendo "che bei cavalli"».

Con questa ironica ma amara allusione alla vittoria di Rauschenberg si chiude il cerchio che collega Dada, Duchamp e New Dada, punti di riferimento di una nuova generazione di artisti alla ricerca di un nuovo punto zero dell'arte.

Nello stesso anno la mostra sulla pittura milanese a Palazzo Reale, curata da una commissione presieduta da Paride Accetti e composta da Raffaele De Grada, Mario De Micheli, Dorfles e Kaiserlian, si snodava attraverso una serie di sale personali dedicate a varie tendenze: scelte più prudenti come Cassinari, Treccani o Birolli erano affiancate da artisti come Fontana, Baj o l'appena scomparso Manzoni, protagonisti della scena artistica che avevano ormai superato la contrapposizione fra realismo e astrazione che così intensamente aveva caratterizzato il primo decennio post bellico.

¹³ Alle trasformazioni repentine dell'arte del Novecento, e alla condizione di incertezza che queste hanno determinato negli artisti della sua generazione Melotti dedica un bell'intervento nel 1963: «A noi non è dato, ma un genio saprebbe se i mille fermenti del pensiero, oggi tanto contrastanti, stiano accordandosi come le voci di un coro per uscire insieme al varo in un'unica voce o se tutto framerà in un buio torrente» (Melotti, 1963).

Contro questi ultimi erano diretti gli strali della critica più conservatrice: su "Il Corriere della Sera" Borgese chiamava Fontana un ottimo modellatore che però sin dal 1945 aveva preso una cattiva strada e, quanto a Crippa, Baj, Scanavino e soprattutto Manzoni, erano definiti sarcasticamente «campioni dell'avanguardia, del modernismo, del vecchio marinettismo», alle loro opere era negato ogni valore artistico (Borgese 1964, p. 3). Piero Manzoni, data anche la radicalità della sua posizione duchampiana, era sicuramente il bersaglio preferito del critico del *Corriere*: ancora nel 1967 una terza pagina a lui dedicata parlava di *Assoluta purezza del nulla*, un titolo che sarebbe probabilmente piaciuto allo stesso Manzoni, se non che l'accento cadeva più sul nulla che sulla purezza: il suo operato bollato come «generico, stantio, furbesco e borghese». Si potrebbe pensare che questa stigmatizzazione fosse frutto del gusto personale di Borgese più che di un *milieu* culturale diffuso (l'avvicendamento di Buzzati nelle cronache d'arte porterà effettivamente posizioni di maggiore apertura nei confronti dell'arte allora genericamente etichettata come "dada"). Ma le reazioni¹⁴ provocate dalla mostra organizzata da Palma Bucarelli alla GNAM nel 1971 – con tanto di interrogazione parlamentare, lettere solidali di artisti e critici e polemiche incrociate – mostrano quanto il pubblico degli anni Sessanta e Settanta fosse refrattario, quando non allergico, alle nuove tendenze artistiche.

Letteralmente allergico, a giudicare da quanto riportato dal "Corriere"¹⁵ nello stesso anno: una signora in visita alla Galleria era stata bloccata *in extremis*, mentre tentava di irrorare di insetticida alcuni *Sacchi* di Burri, una collezione a suo dire «infetta e piena di microbi». Un gesto commentato pessimisticamente dalla direttrice, che lamentava i «pregiudizi e i luoghi comuni nei riguardi delle moderne forme d'arte» ampiamente diffusi fra il pubblico.

Ma identiche dinamiche e una sostanziale difficoltà a dare conto dell'affermarsi dell'eredità duchampiana, il conflitto latente fra diverse scuole critiche, sono presenti anche tra la stretta cerchia degli addetti ai lavori. Se ne trova traccia nel lessico dell'arte contemporanea: gli anni Cinquanta avevano visto l'introduzione di nuovi lemmi per dare conto dei nuovi materiali e delle nuove tecniche, l'importazione di termini propri delle avanguardie storiche e infine lo spostamento semantico della parola

¹⁴ Di cui racconta Buzzati 1971, p. 12.

¹⁵ s.a., *Indignazione fra gli artisti per il caso dei quadri di Burri*, "Il Corriere della Sera", 14 ottobre 1971, p.3.

chiave “oggetto”, destinata a perdere la sua relazione con il mondo reale per andare ad indicare «il prodotto stesso della creazione ormai libera dall’imitazione della natura» (Fergonzi, 1996, p. XVI). Tuttavia, nota ancora Fergonzi, la novità del lessico riguardava solo una parte minima della critica artistica (i manifesti programmatici, le riviste di tendenza), mentre generalmente si assisteva a un ritorno in auge del formalismo, con tutto il corredo di terminologia purovisibilista, variamente aggiornata per dar conto degli sviluppi più recenti.

La rivalità fra Longhi e Venturi e la loro straordinaria influenza sulla successiva generazione di critici e storici dell’arte determinano, nel secondo dopoguerra, «uno schieramento di parti avverse, ostili, ora apertamente ora subdolamente aggressive (...) una serie di discordie e di lunghe inimicizie, le quali come quelle degli antichi clan scozzesi, si protrassero oltre la morte di chi le aveva fondate» (Briganti, 1992, p. 13). Se *querelle* e interessi di carattere accademico e politico non furono estranei al radicalizzarsi di questi schieramenti, le questioni di metodo furono ancora più dirimenti e significative. Carlo Ludovico Ragghianti e Giulio Carlo Argan rappresentano due modi di intendere l’arte e la storia dell’arte¹⁶. Per Ragghianti la logica e le ragioni interne dell’opera rimarranno sempre prioritarie, una concezione che lo porterà a rimanere neutrale nella guerra fra realisti e astrattisti negli anni Cinquanta (Bottinelli, 2010, p. 211) ma anche a vedere con sospetto i gruppi della neoavanguardia che, a partire dalla fine del decennio, spostano la dimensione dell’opera dall’oggetto al concetto, rendendo superflua o inattuale l’analisi formale. La posizione di Argan al contrario, basata sulla considerazione dell’opera d’arte come specchio e parte attiva della società, lo porterà a guardare con attenzione gli sviluppi delle nuove generazioni di artisti italiani, anche se un progressivo pessimismo sull’arte del proprio tempo si insinuerà nel suo pensiero a partire dagli anni Sessanta (Dantini, 2012, pp. 137-138).

A metà strada fra pubblico generico e specialisti del settore sono gli intellettuali italiani e in particolare gli scrittori che segnano il volto del secondo Novecento italiano nella letteratura e nella poesia. Nell’arco di tempo che va dalla fine degli anni Cinquanta alla metà dei Settanta la frattura fra artisti e letterati si approfondisce sempre di più. Sacche sempre più vaste di incomprendimento allontanano le nuove generazioni di artisti e scrittori, sperimentalismo e innovazione nelle arti visive e in quelle lette-

¹⁶ Cfr. Gamba 2010.

rarie prendono binari paralleli, strade che fanno fatica a trovare delle convergenze. Entra definitivamente in crisi tanto l'unità delle arti – principio ancora affermato con forza da Ungaretti nel 1952 – quanto l'alleanza fra artisti e umanisti che, secondo Hauser (1955), aveva caratterizzato il passaggio dal Medioevo al Rinascimento e determinato l'elevazione dell'arte visiva al rango delle attività intellettuali.

Tra gli scrittori, si è già accennato in precedenza a Dino Buzzati: la sua visione critica, espressa attraverso le pagine del "Corriere della Sera", è tanto più interessante quanto abbastanza eccezionale nel panorama letterario italiano per la capacità di comprensione e apprezzamento delle nuove tendenze artistiche, pur al di fuori di un contesto di critica militante.

Un'analisi esaustiva delle posizioni dei letterati italiani relative all'arte contemporanea è naturalmente improponibile nel breve spazio di un articolo¹⁷. Le posizioni di Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini possono in questo contesto offrire un punto di partenza non completamente arbitrario: entrambi hanno preso parte attiva al dibattito critico sull'arte contemporanea, esprimendo giudizi, preferenze e idiosincrasie. Soprattutto entrambi sono scrittori che si definiscono intellettuali e come tali sono riconosciuti nell'Italia del secondo Novecento. Da artisti e critici, riflettono sul proprio ruolo nella società e rivendicano per se stessi entrambe le funzioni, divisi «tra la volontà di rappresentare il mondo e la volontà di cambiarlo» (Moravia, 1972, p. 13.)

La diatriba fra realismo e astrazione resta il punto di partenza ben oltre la sua effettiva risoluzione storica. Essa è ben presente nel pensiero di Alberto Moravia, collezionista appassionato ed eclettico, aperto ad entrambe le tendenze: già un racconto del 1943, *Il quadro*, narra di un ricco commerciante che acquistava opere astratte nella convinzione che esse fossero un buon affare, ma detestandole nel profondo, amando invece la pittura caratterizzata da realismo e bellezza (Grandelis 2013, p. 80). Ne *La Noia*, edito nel 1960, la figura di Dino, giovane pittore astratto, annoiato e pieno di frustrazioni, si contrappone al libertino Balestrieri, anziano rivale dedito alla pittura figurativa e in particolare alla rappresentazione del nudo femminile. Appena l'anno prima una mostra di di-

¹⁷ Sono numerosi gli studi e i registi sui rapporti fra le arti nel Novecento italiano, soprattutto di ambito letterario, volti a individuare il ruolo delle arti figurative nella poetica e nell'opera degli scrittori. Oltre a contributi su singoli autori, specificati qui oltre, si segnala Ciccuto e Zingone 1990 e Ciccuto 2002 per un tentativo di ricognizione globale.

pinti realizzati da pazienti psichiatrici aveva dato allo scrittore l'occasione di definire quelle che erano per lui l'essenza e il significato dell'arte astratta. «Perfettamente storica e in quanto storica, razionale e necessaria», l'arte astratta per Moravia

corrisponde al momento storico in cui si verificano il crollo delle culture, il rifiuto dei procedimenti del passato, la rottura del rapporto tradizionale con la realtà (...). Il pittore astratto, di sua volontà e alla fine di un travaglio consapevole e razionale, dà un colpo di spugna a settemila anni d'arte e cerca di raggiungere la zona arcaica, primitiva, irrazionale, caotica (Moravia 1959, p. 3).

«Mi lasci amare Masaccio e Bach, e detestare la musica contemporanea e la pittura astratta» dichiarava invece Pier Paolo Pasolini (1962 e 1977, p. 233) ai lettori di «Vie Nuove» nel 1962. Una *boutade* in linea con la cultura figurativa di Pasolini e con le sue preferenze, così come emergono dalla fitta trama di citazioni visive presenti nella sua opera cinematografica (Marchesini, 1994 e Galluzzi, 1994): un catalogo che va da Giotto a Masaccio, ai manieristi fiorentini sino naturalmente a Caravaggio; un catalogo squisitamente longhiano, testimone dell'influenza profonda che il magistero di Longhi ebbe sull'autore sin dai tempi della sua formazione (Pasolini, 1974).

Pasolini eredita le passioni così come le idiosincrasie del maestro, ma il suo rifiuto dell'arte moderna va oltre le ragioni critiche interne alla disciplina: attraverso il discorso sull'arte visiva lo scrittore definisce il proprio rapporto fra tradizione e modernità.

Proclamatosi tradizionalista e antimoderno ai suoi lettori, torna sul tema a distanza di pochi mesi, sempre su «Vie Nuove». Egli afferma di non essere moderno nel senso banale delle «medie discussioni letterarie», ma di esserlo in senso profondo. Per chiarire il suo pensiero fornisce un più articolato giudizio negativo sull'astrattismo:

La pittura astratta, per esempio, è moderna nel senso corrente della parola: per me essa è invece, nel senso profondo, vecchia, vecchia: *putet, quatríduana est!* (Puzza, è un cadavere di quattro giorni). Prodotto tipico e glorioso del neocapitalismo, essa lo rappresenta integralmente: obbedisce cioè alla sua richiesta di mancanza di intervento da parte dell'artista: «Artista, occupati delle tue cose interiori! La tua arte sia il grafico della tua intimità, magari la più profonda e inconscia!»: questo richiede il capitale all'artista. E il pittore astratto, trionfalmente, esegue l'ordine: e, perduto nei deliziosi angosciosi meandri della sua intimità, ha persino il privilegio di non sentirsi privo di orgoglio. Anzi, di credere di ubbidire all'ispirazione segreta e meno ... borghese (Pasolini, 1963, pp. 1021-1022).

In fatto di arte moderna l'autore di *Ragazzi di Vita* predilige senza dubbio il realismo, per ragioni estetiche, etiche e politiche: Guttuso naturalmente, e Giuseppe Zigaina, a cui è legato da personale amicizia e di cui seguirà le fortune critiche a partire dagli esordi alla fine degli anni Quaranta sino alla prima metà degli anni Settanta.

Una ricerca che, da questi primi sondaggi, si ampliasse all'analisi dei gusti e delle esternazioni dei letterati del Novecento italiano rivelerebbe, fatte salve le distinzioni personali, sia l'interesse per le arti figurative, anche praticate in prima persona, spesso con modi schivi o leggeri¹⁸, sia una diffusa preferenza per la figurazione, probabilmente per la capacità di quest'ultima di avere un diretto parallelo narrativo. Ma, come nota Gabriella De Marco a proposito della critica storico artistica di Sciascia, «sarebbe opportuno riflettere non solo su chi c'è nei taccuini di critica d'arte dello scrittore siciliano ma, paradossalmente, anche su chi non è entrato a far parte del suo personale canone delle arti e della cultura» (De Marco, 2015, p.9). Esercizio critico valido per la totalità degli scrittori italiani interessati alle arti visive, che anche a una superficiale ricognizione rivelano una sostanziale indifferenza nei confronti delle neoavanguardie.

Da queste considerazioni è da escludere naturalmente il Gruppo 63. In quest'orbita gravitano i nuovi, più interessanti critici e interpreti delle nuove tendenze italiane (Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Renato Barilli impegnato a tutto campo anche nella critica letteraria); nascono testi che avranno un impatto fondamentale sulla produzione e interpretazione dell'arte nuova, come *Opera aperta* di Umberto Eco (1962); sono ricercati rimandi, sinergie e confronti fra opera letteraria e opera artistica. Emblematico e precoce (1958) è a questo proposito il contributo di Edoardo Sanguineti, che sarà poi il più significativo dei poeti del gruppo, al terzo numero de *Il gesto*, rivista del Movimento Nucleare. La sua poesia *Passi, passaggi* figura accanto a una foto di Duchamp e a una macchina inutile di Picabia: l'analogia non è solo nel sostrato psicanalitico e nelle allusioni sessuali, ma anche nella libertà del montaggio e nel rifiuto di grandi narrative in favore di un'arte e di una poesia demistificatorie.

Nel corso degli anni Sessanta e oltre gli aderenti al Gruppo 63 si dedicano, dalle pagine de «Il Verri» e di «Quindici» ma anche sulla stampa generalista, nei cataloghi delle mostre e nei pubblici dibattiti, alla critica ar-

¹⁸ Si pensi a Montale, Calvino, a Pasolini stesso.

tistica, sostenendo con vigore le neo-avanguardie italiane in accordo all'idea di *critica acritica* di Celant (1970) secondo cui è necessario rigettare il giudizio e farsi "complici" degli artisti.

Le cronache dell'arte del periodo in esame si snodano fra militanza critica della neo-avanguardia, prudenze degli storici dell'arte, significative omissioni da parte di letterati e intellettuali ancora fortemente legati all'idea della necessaria dialettica fra forma e contenuto, e generale incomprendimento del pubblico per ogni tipo di arte non naturalistica.

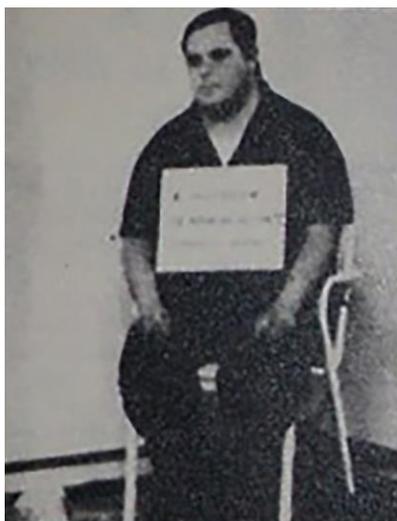


Fig. 2 Gino De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile*, 1972 (particolare). Foto da *Il Tempo*, 25 giugno 1972

Il 1972 offre un nuovo, clamoroso *casus belli*: l'installazione di Gino De Dominicis *2a Soluzione di immortalità* (figg. 2 e 3) alla Biennale di Venezia genera una reazione così violenta che investe non solo l'ambito ristretto della critica artistica ma l'intera società italiana. La vicenda è nota e sarà appena il caso di riassumerla: De Dominicis compone la sua installazione utilizzando tre diverse opere precedenti (*Pietra*, *Palla* e *Cubo invisibile*) poste sotto lo sguardo di Paolo Rosa, ragazzo affetto da sindrome di Down reclutato per l'occasione e chiamato a sedersi su una sedia, in un angolo della stanza, al tempo stesso osservatore degli altri elementi dell'installazione e parte di questa, oggetto degli sguardi dei visitatori. Levatosi un coro unanime di disapprovazione e indignazione, Rosa viene allontanato e in breve la sala viene chiusa al pubblico. L'evento è stato

oggetto di notevole attenzione critica¹⁹, di recente anche su questa rivista, come caso esemplare per dimostrare il «potenziale eversivo della marginalità del quotidiano» e analizzare i meccanismi di censura nel contesto italiano degli anni Settanta (Voso, 2016). Credo possa essere qui utilmente richiamato per gettare luce sulle ragioni della distanza fra intellettuali e arte contemporanea su cui si interroga il presente contributo. Sarebbe semplice imputare la violenta reazione di stampa e opinione pubblica a ragioni di chiusura mentale e perbenismo borghese²⁰, certo inevitabilmente diffuse nella società e nella cultura italiana del tempo. Ma se ad alzare la voce è anche Pasolini, il cui pensiero difficilmente può essere stigmatizzato in tal senso, vale forse la pena di adottare una prospettiva storica e critica che consenta di portare alla luce le ragioni profonde di un conflitto mai completamente sanato.



Fig. 3 Gino De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità: l'universo è immobile*, 1972. Foto di Gisliind Nabakowsky

¹⁹ E di uno studio monografico di Charans (2011). Fondamentale per la ricostruzione del dibattito la raccolta di scritti di e su De Dominicis di Guercio (2014).

²⁰ Così anche, con una certa sbrigatività, Claire Bishop (2012, p. 316, nota 45).

Sebbene, come si è detto, i gusti di Pasolini in fatto di arte si orientassero verso la grande arte moderna italiana e, per quel che concerne i suoi contemporanei, verso la pittura figurativa tra realismo e espressionismo, egli era consapevole dell'importanza di conoscere e comprendere l'arte del proprio tempo, già nel 1942 il suo esordio come critico letterario sulle pagine de «Il Setaccio» era stata un'esortazione ai giovani, affinché si formassero una cultura contemporanea²¹. Il registra inoltre frequentava a Roma il Filmstudio²² attorno al quale gravitavano gli artisti della neo-avanguardia romana (Baruchello, Mario Schifano, Tano Festa e altri); nel 1975 vorrà conoscere Man Ray, al quale proverà a spiegare il significato profondo di Salò, registrando l'intelligenza e la lucidità dell'artista americano, ma anche l'ineliminabile distanza culturale²³. Tangenze e distanze che però trovano raramente espressione nella produzione critica dell'autore. Il suo intervento su "Il Tempo" del 25 giugno 1972 rompe clamorosamente questo silenzio. Il titolo dell'articolo, *Il mongoloide alla Biennale è il prodotto della sottocultura italiana*, è lapidario. De Dominicis sarebbe l'incarnazione, nelle arti visive, della figura del provocatore ormai diffusa in quelle letterarie, riuscendo ad inserirsi fra fascisti, gauchisti, qualunquisti e marxisti, proprio in virtù del rifiuto programmatico di assumere una posizione chiara e definitiva. «Il caso di De Dominicis – continua Pasolini – è il tipico prodotto di tale confusione mostruosa: anzi può essere considerato una metafora. [...] Il ragazzo subnormale che egli ha esposto è il simbolo vivente dell'idea dell'opera d'arte che in questo momento determina i giudizi del mondo culturale (sottoculturale) italiano».

Questa sentenza chiude l'intervento di Pasolini ma in qualche modo non lo definisce: De Dominicis è un sintomo, ma la malattia è la neoavanguardia che, al servizio del neocapitalismo, ha destituito di ogni valore la cultura delle generazioni precedenti e, fatto ancor più grave, si è fusa con

²¹ «Si dedichino dunque, col cuore in pace, i giovanissimi a formarsi una cultura contemporanea; e soltanto così potranno onestamente inserirsi nel vero movimento della cultura italiana, magari in contrasto vivere con le idee dei loro propri professori o della grassa borghesia letteraria» anche fosse solo per «come rinverginati tornare alla riscoperta dei valori della tradizione» (Pasolini, 1943, p.6).

²² Cfr. il recente documentario di Toni D'Angelo *Filmstudio mon amour* (2015) che ripercorre la storia del cineclub fondato a Roma nel 1957, luogo di incontro di registi, artisti e intellettuali.

²³ Come racconta in un breve scritto compreso nel catalogo della mostra di Andy Warhol a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, ottobre 1975 (Pasolini, 1975 e 2008).

la rivoluzione studentesca del '68 che pure era nata su premesse politiche totalmente diverse.

Per Pasolini il grande peccato di neoavanguardia e Sessantotto è aver agito sulla "sottocultura" italiana «cristallizzando la svalutazione» della cultura tradizionale e sdoganando un'arte caratterizzata dal disimpegno, dal rifiuto di prendere una posizione, di agire come motore intellettuale della storia.

La sospensione del giudizio – morale, politico, critico – la scelta di lasciare all'osservatore la possibilità di interpretare l'opera erano per Pasolini non uno strumento di attivazione del potenziale critico delle masse, ma un modo per abdicare alle proprie responsabilità, cedere al pensiero debole e al postmodernismo, in un processo nichilista senza via d'uscita.

Per questo motivo la sua opposizione all'arte contemporanea non è da considerarsi banalmente estetica o politica, ma pienamente ontologica.

La vicenda trova un possibile epilogo alcuni anni più tardi, il 31 maggio 1975 a Bologna, nella nuova sede della Galleria Comunale d'arte Moderna appena inaugurata, per inciso con la mostra, a cura di Giovanni Accame e Carlo Guenzi, *Avanguardie e cultura popolare*, che già costituisce un segno di quanto fosse sentita l'urgenza di definire il ruolo dell'arte contemporanea nella società.

Pasolini è invitato da Fabio Mauri a collaborare alla performance *Intellettuale* (figg. 4 e 5). Il legame tra i due, come è noto, è profondo e di lunga data. Incontratisi a Bologna alla fine degli anni Trenta nel contesto dei giovani intellettuali gravitanti intorno alla GIL (Gioventù Italiana del Littorio), assistono insieme alla visita ufficiale di Hitler a Firenze nel 1938, prendendo parte alle coreografie organizzate dalle autorità cittadine per l'occasione. Fondano nel 1942 la rivista «Il Setaccio», in cui Pasolini pubblica, oltre che interventi critici e letterari, dodici disegni, segno di un interesse precoce per le arti figurative come prassi oltre che come teoria. La guerra e l'esperienza traumatica di Mauri non interrompono il sodalizio, tanto che nel 1955 è Pasolini a scrivere la presentazione della prima personale romana dell'artista – opere pittoriche di un violento espressionismo – alla Galleria Aureliana di Roma²⁴. L'avvicinamento di Mauri al Gruppo 63 e la sua partecipazione, di qualche anno successiva, alla fon-

²⁴ Nel notare la «sgradevolezza» della pittura di Mauri Pasolini ne individua la ragione nell'innestarsi «della sua ricerca formale (...) su una vita interiore tormentosa la cui evoluzione avviene come su un altro piano da quello della pittura», anticipando gli sviluppi in senso filmico e performativo dell'arte di Mauri negli anni successivi (Pasolini, 1955 e 2008, p. 609).

dazione della rivista ufficiale del gruppo, «Quindici» – che non risparmia frecciate velenose e attacchi diretti allo scrittore – non pare determinare un allontanamento, almeno sul piano personale. Di Pasolini dirà Mauri (1985 e 2008, p. 199): «la nostra amicizia era intrecciata di una tenerezza delle intenzioni, dai fini dolci e roventi, che oltrepassava e teneva inchiodato, magari per sempre, ogni dissidio personale di carattere intellettuale, la valutazione negativa reciproca del giudizio». Vero è che nel corso degli anni Sessanta e poi nella prima metà dei Settanta i due operano nel campo culturale da schieramenti apparentemente opposti. Il silenzio critico di Pasolini sul lavoro dell'amico – nonostante le intersezioni di linguaggio filmico, letterario e teatrale e l'impegno etico e politico nell'arte di Mauri – potrebbe inoltre essere indizio dello stabilirsi progressivo di una distanza sul piano intellettuale ammessa da Mauri stesso, che tuttavia non va intesa meccanicamente come contrapposizione fra posizioni avanguardistiche e anti-avanguardistiche. Piuttosto si dovrà parlare di una posizione di reciproca attesa, di riflessione estetica, etica e politica che negli anni Settanta determina una rinnovata convergenza. Nel 1971 la performance *Che cosa è il Fascismo* rielabora le coreografie fasciste dei Ludi Juveniles del 1938 (Cherubini, 2012, pp. 67-68), ed è chiaro come il legame con Pasolini non si fermi alla rievocazione di un'esperienza comune, ma sia anche nei ritmi, in alcune suggestioni visive, e soprattutto nella riflessione sull'omologazione, sull'infondato ottimismo pilotato da un *Potere* che allora si chiamava fascismo e che oggi è ancora senza volto, ma non meno pericoloso e minaccioso²⁵.

Alcuni anni più tardi, durante la serata al museo bolognese, il *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini viene proiettato sul torace del suo autore, seduto su una sedia, rivolto agli spettatori, rivelato e al tempo stesso celato dal fascio luminoso del proiettore. Costretto all'immobilità e posto di fronte al pubblico in apparente stato di passività, impossibilitato a vedere la sua stessa opera e disorientato dalla colonna sonora riprodotta ad altissimo volume, Pasolini è fatto oggetto di una violenza che richiede una risposta, una reazione. Spiegherà Mauri dieci anni dopo: «Obbligato da quell'“esercizio spirituale” a riandare alle causali profonde dell'opera (...) sembrava subire una responsabilizzazione dei contenuti reali

²⁵ Così Pasolini in un intervento sul “Corriere della sera” del 1974 (*Il Potere senza volto*) in cui la domanda di fondo “Che cos'è la cultura di una nazione?” ricalca il titolo della performance di Mauri.

dell'immaginazione. Come se, anziché vederli, dovesse contrastare una loro aggressione di ritorno (...)» (Mauri 1985).

Le foto di Antonio Masotti che documentano l'evento ci restituiscono l'immagine di Pasolini a disagio, irrigidito, tagliato in due dall'immagine filmica e obliterato dal contrasto luminoso. Molto è stato scritto su questa performance, se ne è messa in luce la potenza – e violenza – insita nel «ributtare sadicamente» l'opera sul suo autore, mettendolo di fronte alla propria soggettività intellettuale (Boatto, 1975); se ne sono analizzate le connotazioni cristologiche che ribadiscono un'identificazione ricorrente nell'opera di Pasolini.

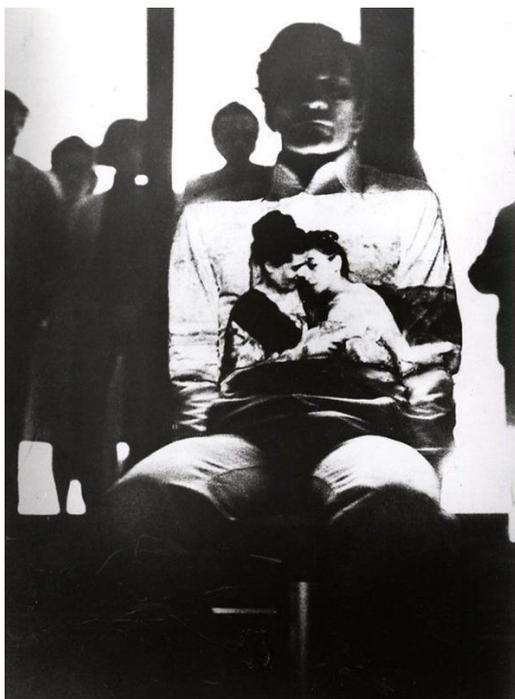


Fig. 4 Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975. Performance presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1975. Foto Antonio Masotti

In questa sede vorrei invece rilevare la paradossale analogia formale fra l'opera di De Dominicis e quella di Mauri, un'analogia che consente di misurarne la distanza sul piano concettuale.

Il clamore suscitato dall'installazione di De Dominicis alla Biennale di Venezia del 1972 era stato tale da rendere plausibile l'intenzionalità del riferimento. Della reazione di Pasolini si è già detto, quella di Mauri era

stata più pacata e riflessiva: chiamato a partecipare a un dibattito televisivo sul tema, l'artista aveva invitato a non essere troppo affrettati nel tracciare i confini tra arte e non-arte, riportando lo sperimentalismo di De Dominicis nel solco delle ricerche presentate nello stesso 1972 a Kassel²⁶. Nell'elaborazione della performance *Intellettuale* il ricordo del "mongoloide alla Biennale" può dunque funzionare come specchio rovesciato, antitesi cosciente e dialetticamente necessaria.



Fig. 5 Fabio Mauri, *Intellettuale*, 1975. Performance presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1975. Foto di Antonio Masotti

Anche Paolo Rosa sedeva su una sedia, in posizione non dissimile a quella poi assunta da Pasolini durante la performance, con le braccia lungo i fianchi e le mani in grembo, in una collocazione ambigua che da un lato lo rendeva oggetto dello sguardo del pubblico, dall'altro gli permetteva di osservare le reazioni di quest'ultimo di fronte all'opera e a se stesso in

²⁶ I passaggi salienti del dibattito televisivo coordinato da Geno Pampaloni durante la trasmissione *Boomerang* furono poi ripresi ne "La Fiera Letteraria" lo stesso anno (ora in Guercio, 2014, pp. 115-120).

quanto parte dell'opera. Come è stato notato, De Dominicis mirava a mettere in discussione l'assunto idealista della tradizione occidentale, il *cogito ergo sum* cartesiano: a causa della sua condizione, Rosa poteva – secondo l'artista – osservare la sua opera, ovvero la realtà, attraverso un punto di vista speciale, immaginare il mondo scardinando la corrispondenza fra percezione, conoscenza e azione (Franco, 2010, p. 148).

Per Pasolini però rinunciare al *logos*, all'appercezione, per dirla con Leibniz, osservare il mondo sopprimendo la razionalità e sospendendo così il giudizio, avrebbe significato abdicare al ruolo di intellettuale, venir meno a una responsabilità che, ancor prima che estetica, era etica e politica e che naturalmente riportava l'arte sul piano dell'ideologia.

Le tribolazioni dell'arte astratta, il faticoso arrivo di Duchamp, le dispute critiche e accademiche degli anni Sessanta, lo scontro indiretto tra Pasolini e De Dominicis, sono episodi, tra tanti possibili, rivelatori delle ragioni di una guerra culturale che ha innalzato muri di incomprensione non solo fra l'arte e le masse, ma anche fra questa e le élites culturali italiane. Nel 1958 Dorfles si stupiva nel constatare «come anche una buona maggioranza delle persone colte (studiosi, letterati, scienziati, provvisti della migliore preparazione accademica, fieri dei loro eccelsi titoli di studio) [fossero] assolutamente sordi a quella che è l'arte di oggi». A distanza di sessant'anni, in una situazione per molti versi analoga, ripensare la storia culturale italiana del Novecento alla luce delle posizioni dialettiche di artisti e intellettuali può fornire le basi affinché lo stupore lasci il campo a nuove strategie per comporre questa frattura e riguadagnare all'arte un ruolo attivo nella società.

Bibliografia

Bishop, C. (2012), *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London - New York.

Borghese, L. (1958), *Il nulla alla Biennale*, "La Domenica del Corriere", 6 luglio 1958, p. 21.

Borghese, L. (1964), *Il metodo del naso arricciato*, "Il Corriere della Sera", 6 agosto, p. 3.

Borghese, L. (1967), *L'assoluta purezza del nulla nell'opera di Piero Manzoni*, "Il Corriere della Sera", 10 febbraio, p. 3.

Briganti, G. (1992), *Caro Argan amico e nemico*, "La Repubblica", 15 novembre, p. 13.

Buzzati, D. (1954), *Il crollo della baliverna*, Mondadori, Milano.

Buzzati, D. (1971), *Quei barattoli!*, "Il Corriere della Sera", 14 marzo.

Casavecchia, B. et al. (2015), *L'incertezza. Fausto Melotti*, Nouveau Musée National de Monaco, Monaco e Mousse Publishing, Milano.

Charans, E. (2011), *Gino De Dominicis. 2a soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpendi, Milano.

Cherubini, L. (2012), *Che cosa è il Fascismo (1971)*, in Studio Fabio Mauri (a cura di), *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 65-83.

Caramel, L. (1994), *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e Pensiero, Milano.

Carbone, A. (2016), *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Carlenzi, E. (2015), *Palma Bucarelli e gli apporti critici di Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, «Bollettino Telematico dell'Arte», 19 Aprile, n. 768, <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00768.html>

Celant, G. (1970), *Per una critica acritica*, «NAC», 1, pp. 29-30.

Celant, G. (2008), *The American tornado: art in power: 1949-2008*, Skira, Milano.

Ciccuto, M., Zingone, A. (1998), A., *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Vol. 1, Barone, Viareggio e Lucca.

Ciccuto, M. (2002), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Vol. 2, Barone, Viareggio e Lucca.

Cinelli, B. et al. (a cura di) (2014), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Bruno Mondadori, Milano.

Cockcroft, E. (1974), *Abstract Expressionism Weapon of Cold War*, «Artforum», XV, 10, June, pp. 39-41;

Coltelli, G., Cossu, M. (a cura di) (2013), *Duchamp. Re-Made in Italy*, Electa, Milano.

Dantini, M. (2012), *Geopolitiche dell'arte. Arte e critica d'arte italiana nel contesto internazionale, dalle neoavanguardie a oggi*, Marinotti, Milano.

De Marco, G. (2015), *Sciascia e le arti del Novecento: note a margine di una mostra*, in Costantino, G. (a cura di), *Leonardo Sciascia e le arti visive. Un sistema di conoscenza dal fisico al metafisico. Riflessi di critica d'arte sul Novecento*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta, p. 9.

Di Natale, G. (2011), *Marcel Duchamp en Italie: présence et héritage, de 1948 à 1968*, «Étant donné Marcel Duchamp», 10, pp. 115-143.

Di Stefano, C. (2014), *Biennale 1958: Il Leone d'Oro a Marc Tobey e la consacrazione dell'arte di tipo americano*, «Venezia Arti», 24.

Dorfles, G. (1952), *Discorso tecnico delle arti*, ora in id. (2016), *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Rizzoli - Bompiani, Milano, pp. 41-94.

Dorfles, G. (1958), *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, in id. (2016), *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Rizzoli - Bompiani, Milano, pp. 217-316.

Duran, A. (2014), *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*, Ashgate Publishing, Burlington.

Fergonzi, F. (1996), *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, Vol. I, Scuola normale superiore, Pisa.

Ferracuti, G. (2013), *Profilo storico della Letteratura Spagnola, Mediterranea - Centro di Studi Interculturali, Trieste*.

Franco, F., Bonito Oliva, A. (a cura di) (2010), *Gino De Dominicis l'Immortale*, Electa, Milano, 2010, pp. 148-149.

Frascina, F. (a cura di) (2000), *Pollock and After. The critical debate*, Harper and Row, London-New York.

Gamba, C. (2010), *Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, «Predella», 28, *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, http://www.predella.it/archivio/indexc877.html?option=com_content&view=article&id=104&catid=60&Itemid=88

Garboli, C. (1989), *Breve ma veridica storia del giovane Longhi*, in id. *Scritti servili*, Einaudi, Torino, pp. 165-207.

Grandelis, A. (2013), *“Preferisco la pittura alla letteratura”. Alberto Moravia e gli scritti d'arte*, «Arabeschi», 2, pp. 71-84.

Guercio, G. (2014), *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino.

Guilbaut, S. (1984), *How New York Stole the Idea of Modern Art*, London-Chicago.

Gutiérrez, J. J. (2015), *The PCI Artists: Antifascism and Communism in Italian Art*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.

Ikegami, H. (2010), *The Great Migrator. Robert Rauschenberg and the global rise of American art*, The MIT Press, Cambridge and London.

Jachec, N. (2007), *Politics and painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the idea of Europe*, Manchester University Press, Manchester-New York.

Longhi, R. (1958), *Lettera per la mostra di Guttuso a New York, "Paragone"*, IX, 101, p. 72.

Lukács, G (1953), *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino.

Mauri, F. (a cura di) (1985), *Pier Paolo Pasolini, una vita futura: la forma dello sguardo*, Graf, Roma, <http://www.fabiomauri.com/proiezioni/intellettuale.html>.

Melotti, F. (1963), *L'incertezza*, «Domus», Milano, marzo, 400, p. 83.

Melotti, F. (1964), *Man Ray*, «Domus», Milano, giugno, 415, pp. 54-55.

Melotti, F. (1964), *Duchamp*, «Domus», Milano, novembre, 420, p. 35.

Milan, M., Ventroni, D., (a cura di) (2016), *Boom 60! Era arte moderna*, Mondadori Electa, Milano.

Misler, M. (1973), *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, G. Mazzotta, Milano.

Montenovesi A. (1992), *Buzzati cronista d'arte*, in Giannetto, N. (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, Mondadori, Milano.

Moravia, A. (1959), *I pittori malati di Verona*, "Il Corriere della Sera", 6 settembre, p. 3.

Moravia, A. (1972), *Differenza fra artista e intellettuale*, "Il Corriere della Sera", 5 novembre, p. 13.

Ortega Y Gasset, J. (1925), *La deshumanización del arte*, in Ortega Y Gasset, J. (1966), *Obras Completas*, Tomo III (1917-1928), VI edizione, Revista de Occidente, Madrid, pp. 353-386.

Pasolini, P. P. (1972), *Il mongoloide alla triennale è il prodotto della sottocultura italiana*, "Il Tempo", Milano, 25 giugno, XXXIV, 25, p. 18.

Pasolini, P. P. (1942), *Nota sull'odierna poesia*, «Gioventù italiana del Littorio. Bollettino del Comando federale di Bologna», aprile 1942, p. 6.

Pasolini, P. P. (1955), *Fabio Mauri*, in id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (a cura di Siti W. E De Laude S.), Mondadori, Milano, 2008., Tomo II, pp. 609-610.

Pasolini, P. P. (1962), *...una forza del passato*, «Vie Nuove», 42, XVII, 18 ottobre, poi in id. (1977), *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G. C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma, pp. 233-244.

Pasolini, P. P. (1962), *Risposta a un "insoddisfatto"*, «Vie Nuove», n. 47, 22 novembre pp. 1018 - 1023, ora in id. (1999), *Saggi sulla politica e la società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano.

Pasolini, P. P. (1974), *Illusioni storiche e realtà nell'opera di Longhi*, "Il Tempo", 18 gennaio, ora in id. (1995), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, Tomo II, pp. 1977-1982.

Pasolini, P. P. (1974), *Il Potere senza volto*, "Il Corriere della Sera", 18 giugno, ora in id. (1999), *Saggi sulla politica e sulla società* (a cura di Siti W. e De Laude S.), parte della raccolta "Scritti corsari" col titolo *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, Mondadori, Milano, pp. 313-318.

Pasolini, P. P. (1975), *Ladies and gentlemen*, in id. (2008), *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (a cura di Siti W. e De Laude S.), Mondadori, Milano, Tomo II, pp. 2710-2714.

Ragghianti, C. L., Collobi, L. (1955), *Schédule*, «seleArte», XX, pp. 42-43.

s.a., *Indignazione fra gli artisti per il caso dei quadri di Burri*, "Il Corriere della Sera", 14 ottobre, p.3.

Subrizi, C. (2013), *Effetti Duchamp: Casi italiani per ripensare la storia*, in Coltelli, G., Cossu, M. (a cura di), *Duchamp. Re-Made in Italy*, Electa, Milano.

Togliatti, P. (Roderigo di Castiglia) (1948), *Segnalazione*, «Rinascita», V, 11 novembre

Tomasella, G. (1995), *Una convivenza difficile: Longhi e l'arte novecentesca*, «Artibus et Historiae», Vol 16, n. 32, pp. 203-215.

Ungaretti, G. (1952), *L'Artista nella società moderna*, «Aut Aut», n. 11, settembre, pp. 381-390.

Voso, D. (2016), *Arte, marginalità del quotidiano, censura. I casi di Hans Haacke e Gino De Dominicis*, «Piano b», vol 1, n. 1, pp. 296-320.