

“Opening”, IV, nn.17-18, 1992

"L'avanguardia difficile" Lithos, La Sapienza, Roma 2004.

Sergio Lombardo

L'ARTE AMERICANA DA VENEZIA A TORINO

Arte “italiana”, arte “americana”, che confronto assurdo! Eppure dal 1964, anno in cui esordì clamorosamente la Pop Art statunitense alla Biennale di Venezia, questo confronto si ripropone con tutto il suo carico di emozioni viscerali, sempre daccapo e sempre più dilaniante. Per mettere ordine in tale ginepraio è opportuno separare due aspetti del problema: uno politico, l'altro estetico. Quanto al primo bisogna ripartire dalla Biennale di Venezia del 1964, una mostra anacronisticamente concepita come confronto fra nazioni. Invece lo stile pop era emerso già da qualche anno in modo strisciante, ma contemporaneamente in diverse nazioni, con particolare evidenza in Inghilterra, Italia, Francia e U.S.A.. Si trattava, infatti, di un movimento internazionale nato dalle ceneri di un precedente movimento internazionale, l'informale, ma alimentato soprattutto dall'improvvisa intrusione nel vivere quotidiano di ripetitori d'immagini, come la televisione, il rotocalco, il cinema e la pubblicità. Quest'ultima maggiormente orientata negli Stati Uniti verso prodotti alimentari, supermercati, fast-food; ma molto più pressante in Europa sotto forma di propaganda politica. Dopotutto, era l'Europa il fulcro della guerra fredda. In quel famoso 1964 in Italia c'era la scuola di Roma, bellamente schierata alla galleria La Tartaruga con Angeli, Bignardi, Festa, Fioroni, Kounellis Lombardo, Mambor, Schifano Tacchi, ai quali dopo pochi mesi si sarebbe aggiunto Ceroli, e infine Pascali. Poi c'era la scuola di Torino, che faceva capo a Pistoletto e Mondino. Per tutti noi quell'anno l'arrivo degli artisti U.S.A. a Venezia fu una grande vittoria. Peccato che il padiglione italiano era sguarnito. Maurizio Calvesi non riuscì, o non volle invitare tutti gli italiani, perciò l'effetto finale, visto col senno di poi, fu quello di una barriera di canne contro una valanga. Ma all'epoca noi, come i francesi, gli inglesi, ci consideravamo alleati, commilitoni di un'unica avanguardia internazionale. Il nostro nemico comune era la tradizione, la retorica dell'identità nazionale, la pretesa di un'Arte di Stato. Purtroppo l'euforia durò poco. Gli Stati Uniti si chiusero intorno ad una Pop Art esclusivamente statunitense, ne fecero un cavallo di Troia per conquistare il mercato europeo, ma poi gli artisti europei furono progressivamente depennati. L'ultima volta che comparvero insieme, credo, fu in una pubblicazione inglese del 1966 (L.R. Lippard “Pop Art”). In seguito la bandiera dell'avanguardia internazionale, della ricerca estetica pura, si trasformò sempre più in una bandiera a stelle e strisce. Ed ecco, dopo circa trent'anni di trionfi, quando ormai nessun'altra nazione civile si sognerebbe lontanamente di pigiare sul tasto dell'identità nazionale, “L'Arte Americana 1930-1970”, la mostra ospitata dal Lingotto di Torino dall'11 gennaio al 31 marzo prossimo. Quanto costerà questa profonda immersione americana? “Centinaia di milioni”, ammettono gli organizzatori, «ma non è questo il problema: per avvenimenti internazionali di questo tipo non stiamo a badare al risparmio» (La Repubblica, 10 gennaio 1992). L'internazionalità di questa mostra, lo confesso, mi sfugge. Lasciamo perdere che un'arte americana si dovrebbe confrontare con paritetiche, ma (per fortuna) inesistenti idealizzazioni come un'arte africana, o europea, asiatica, australiana. In realtà qui per arte americana si deve intendere esclusivamente arte statunitense, una sineddoche del tipo pars pro toto, come sarebbe un'arte africana nella quale figurassero, che so, esclusivamente artisti israeliani. Tanto più che la concomitanza non certo occasionale del quinto centenario della scoperta dell'America farebbe pensate all'arte azteca, o inca; ma nessun artista americano di cultura aborigena figura nella mostra di Torino. Gli americani di cultura aborigena, si sa, sono stati da tempo chiusi in apposite “riserve” e ridotti nell'impossibilità di nuocere. A New York vengono utilizzati per lavare le vetrate esterne dei grattacieli, dato il loro incredibile talento acrobatico. Ma su questo argomento converrà

tornare più avanti. Accettiamo la figura retorica per quello che è, ed intendiamo il concetto di arte americana come arte statunitense. Tuttavia, anche con questa concessione, non tutte le ombre si dileguano. Il ruolo degli Stati Uniti, almeno apertamente, non è quello di una nazione che vuole imporre la sua identità sulle altre, ma piuttosto un luogo dell'avanguardia, libero e aperto all'apporto di chiunque. A New York è accaduto negli ultimi decenni ciò che era già accaduto a Parigi all'inizio del secolo, o durante la prima guerra mondiale a Zurigo. Momenti di libero incontro fra intelligenze di provenienza internazionale, che generarono un'avanguardia al di fuori e al di sopra delle guerre fra Stati, e che pertanto nessuno avrebbe mai potuto cristallizzare in un'arte esclusivamente parigina, o esclusivamente zurighese, senza incorrere nel ridicolo. Analogamente, tutti i movimenti dell'arte contemporanea, almeno dagli anni Sessanta in poi, hanno avuto il loro fulcro ideale, propulsivo, a New York, qualunque fosse la provenienza degli artisti, compresi i casi nostrani dell'arte Povera e della Transavanguardia. Ma l'arte "americana" esposta a Torino non include nessuno di questi movimenti, essa si riconosce esclusivamente in artisti di nazionalità statunitense. Dunque anche l'accezione in senso lato di arte "americana" in quanto "occidentale", "democratica", "liberale" deve essere esclusa. Non ci rimane allora che l'interpretazione più deludente: si tratta forse di un'Arte di Stato? Indubbiamente certe tendenze xenofobe e protezioniste degli Stati Uniti erano già note. I musei statunitensi non hanno mai sentito l'esigenza di ospitare grandi mostre straniere d'arte contemporanea. L'unica mostra d'arte italiana contemporanea tenuta negli Stati Uniti a memoria d'uomo "Young Italians" (I.C.A., Boston, gennaio-marzo 1968; The Jewish Museum, New York, maggio-settembre 1968) fu miseramente stroncata sul New York Times (2 giugno 1968) con argomenti meschini e pretestuosi da un certo signor John Canaday. Consentitemi di indulgere su un dettaglio personale. Una mia scultura modulare, aperta all'interazione del pubblico nel senso che poteva essere scomposta e ricomposta in infiniti modi differenti, fu liquidata come copia di Frank Stella, un pittore che non aveva mai fatto sculture, né tantomeno opere interattive. Con lo stesso disprezzo furono giudicate le opere di Kounellis, Lo Savio, Manzoni, Castellani, Paolini, Pascali e di altri artisti dello stesso livello, scelti dal critico Alan Solomon dopo tre anni di attento studio in Italia. Era il 1968, quando ancora l'arte italiana, con le sue solide tradizioni storiche, poteva minacciare l'identità di un'arte "americana" tutta da inventare. Un'arte americana pensata come un'Arte di Stato da esportare ed imporre nei mercati di tutto il mondo; creata in sintonia con la volontà politica di rintuzzare un'Arte di Stato nemica: il Realismo Socialista; ma così grossolana da voler rintuzzare anche un'arte non certo fondata sulla ragion di Stato, bensì su tradizioni millenarie, come l'arte italiana. In seguito alla stroncatura sul "New York Times", infatti, furono cancellate tutte le prenotazioni dei vari musei che avrebbero dovuto ospitare la mostra. Il governo italiano, in perfetta sintonia con l'atteggiamento statunitense, non solo non mosse un dito per difendere la mostra, ma si schierò contro di essa. Basti ricordare che il nostro Ministero degli Esteri, sempre pronto a finanziare qualsiasi mandolinata, quella volta rifiutò il suo contributo con una motivazione insolitamente forte: ritenne gli artisti invitati "non rappresentativi" dell'arte italiana. Poiché il nostro Ministero degli Esteri giudicò non rappresentativi dell'Arte Italiana gli artisti scelti da Alan Solomon (ripeto: Lo Savio, Kounellis, Manzoni, Paolini, Castellani, Lombardo, Alviani, Pistoletto, Pascali, ...), è logico supporre che anche l'Italia si riconoscesse in un'Arte di Stato, i cui artisti fossero effettivamente rappresentativi dell'identità nazionale. E qui il confronto si sposta su questioni di ordine estetico. Tuttavia, prima di entrare nel vivo di tali questioni, vorrei chiarire una differenza fondamentale, scaturita dalle precedenti considerazioni: quella fra avanguardia e Arte di Stato. Per avanguardia intendo una tendenza internazionale, o comunque sovranazionale, che rivela convergenze storiche verso valori condivisi di gusto (arte), o di verità (scienza); per Arte di Stato intendo invece un prodotto nazionale che riflette l'ideologia politica al potere, che vuole magnificare le particolarità culturali di un popolo singolo, la sua identità nazionale, esasperandola fino alla caricatura. In questa chiave di lettura l'inefficienza italiana non è affatto casuale e il confronto diventa ancor più istruttivo. Infatti, mentre gli Stati Uniti negli ultimi trent'anni hanno costruito ed imposto in tutto il mondo, per ragioni

politiche, un' identità nazionale avanguardistica, o almeno un'immagine avanguardistica della propria identità nazionale, lo Stato italiano ha fatto di tutto per disperdere e rinnegare dall'interno il concetto stesso di avanguardia. Contro l'avanguardia il potere politico italiano ha schierato due formidabili cani da guardia della tradizione: la teoria dell'irrazionalità dell'ispirazione (che dichiara inutile a priori qualsiasi ricerca di psicologia dell'estetica) e la teoria della procedura miracolosa della creazione geniale (che dichiara inutile a priori qualsiasi scienza: il genio crea anche senza mezzi). Questi due cani da guardia hanno sbranato ogni velleità scientifica e impedito quella minima convergenza di giudizio critico che consentirebbe di identificare l'arte come valore condiviso. Lo stesso attacco epistemologico alla scienza, in Italia è stato vissuto, o cavalcato, come foriero di un auspicato ritorno alla magia. Su questo sfondo primitivista, l'espansione trionfale dell'Arte Americana, come in un dialogo fra sordi, è avvenuta all'insegna di un'immagine caricaturale di avanguardia, che nessuno aveva intenzione di contrastare, né di condividere. Tanto più che essa fungeva egregiamente da simmetrico antagonista di un'avanguardia ancor più caricaturale, il Realismo Socialista. Non si tratta qui di sminuire la grandezza di alcuni artisti statunitensi, ma di verificare se l'Arte Americana, così come è stata divulgata in Italia, meriti effettivamente il rango di avanguardia per il suo valore estetico, o non sia in parte l'ingombrante risultato di una gigantesca operazione commerciale e politica, che non ha saputo distinguere fra speculazione e cultura. Ad inclinare la bilancia del giudizio verso la seconda ipotesi concorrono, fra l'altro, due notevoli fattori: l'eccessiva uniformità stilistica e la sostanziale assenza di evoluzione teorica che, dal 1963 in poi, sembrano aver colpito l'Arte Americana. Ciò mi era apparso con evidenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (La collezione Sonnabend dalla Pop Art in poi, 1989), dove la qualità delle opere faceva risaltare le uniformità più che le differenze. Nella già citata mostra al Lingotto di Torino invece l'accento è spostato sui precedenti storici, fino al 1930. Le opere che precedono il 1963 però contrastano profondamente con quelle successive. Le prime sembrano da una parte più autentiche, più differenziate, più profonde, dall'altra più ingenuie, più provinciali, quasi a dimostrare lo sforzo dell'Arte Americana di evolversi per raggiungere finalmente un'identità piena e matura intorno al 1963-64 data in cui l'evoluzione si interrompe. Da quel momento in poi assistiamo all'elaborazione di un unico tema estetico, notoriamente escogitato da Marcel Duchamp intorno al 1913, che potrebbe suonare press'a poco così: «Scegliere il più umile e familiare oggetto prodotto dall'industria, esibirlo come simbolo estetico assoluto in un contesto autorevole: quell'oggetto si trasformerà in un idolo perturbante». Questa prescrizione così semplice da eseguire solleva enormi problemi che si possono affrontare da diversi punti di vista. Dal punto di vista della teoria psicoanalitica per quanto riguarda la trasformazione del familiare in perturbante; dal punto di vista della teoria futurista per quanto riguarda l'opera prodotta industrialmente perciò dotata del fascino della macchina moderna di fronte al quale lo sforzo espressivo dell'artigiano appare patetico; dal punto di vista dell'associazionismo inconscio e della teoria della "decontestualizzazione" surrealista; infine dal punto di vista, ovvio e sopravvalutato, della freddura dadaista. Ma tutte queste implicazioni, che dimostrano la grandezza di Duchamp nel 1913, non giustificano l'arresto dell'evoluzione teorica di un'arte che vuol presentarsi al mondo come avanguardia.