

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

39

(2015)

ISTITUTO DI
STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*

Rosa Barovier Mentasti

Ester Coen

Francesca Flores d'Arcais

Caterina Furlan

Lauro Magnani

Jean Luc Olivière

Wolfgang Prohaska

Nico Stringa

Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Chiara Ceschi, *segreteria*

Simone Guerriero

Ruggero Rugolo

Sileno Salvagnini

Marzia Scalon

Sabina Tutone

Istituto di Storia dell'Arte

Fondazione Giorgio Cini

Venezia

Tel. 041-27.10.230

Fax 041-52.05.842

redazione.arte@cini.it

I testi vengono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico,
della Redazione e del Comitato revisori anonimi

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile

Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale

di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze

ISBN: 978 88 222 6499 2

ISSN: 0392-713X

SOMMARIO

Martina Lorenzoni, <i>Federico Zuccari e il Breviario Grimani</i>	7
Renzo Mangili, <i>Il bestiario di Giambologna apre all'orango</i>	31
Alice Martignon, <i>Michelangelo Guggenheim e le arti decorative</i>	47
Gianluca Kannès, <i>Augusto Felici, uno scultore italiano alla corte di Sayajirao III, Gaekwad di Baroda</i>	73
Paolo Bolpagni, <i>Hermann Struck (1876-1944). Vita, opere e contatti con l'Italia di un incisore e litografo ebreo-tedesco</i>	95
Cristina Beltrami, <i>Giacomo Cappellin: gli anni parigini</i>	109
Luca Pietro Nicoletti, <i>Il primo Adami</i>	123
 ARTE FIGURATIVA E ARTE ASTRATTA 1954-2014	
Enrico Crispolti, <i>L'opzione "informale" nel convegno del 1954</i>	159
Flavio Fergonzi, <i>Una guerra di parole: la lingua dell'arte contemporanea nell'Italia del dopoguerra</i>	167
Luca Massimo Barbero, <i>Da Venezia 1954: il convegno, la Biennale</i>	179
Sileno Salvagnini, <i>Astrazione e figurazione in Italia negli anni Cinquanta attraverso gli archivi di Guglielmo Achille Cavellini e Giuseppe Marchiori</i>	189
Paolo Rusconi, <i>A metà cammino. Renato Birolli tra figurazione e astrazione</i>	213
Stephen Petersen, <i>The Dynamics of "Space" in Postwar Art: "Le Groupe Espace" and "Arte Spaziale"</i>	227
<i>Abstract</i>	238

QUADERNI DI SAN GIORGIO

2

ARTE FIGURATIVA
E ARTE ASTRATTA



SANSONI - EDITORE

FLAVIO FERGONZI

UNA GUERRA DI PAROLE LA LINGUA DELL'ARTE CONTEMPORANEA NELL' ITALIA DEL DOPOGUERRA

Quando, più di vent'anni fa, su proposta di Paola Barocchi e di Giovanni Nencioni, mi sono messo a indagare la lingua della critica dell'arte moderna del secondo dopoguerra italiano ho presto capito che il risultato della ricerca non poteva essere una raccolta di parole come quella che mi era stata indicata a modello, la serie delle *Datations et documents lexicographiques* edita in Francia a partire dal 1970 sotto la guida di Bernard Quéjada. Lì l'obiettivo dichiarato era di documentare la formazione e l'evoluzione di idioletti disciplinari in archi cronologici più ampi (la lingua della patologia mentale 1757-1975; degli sport invernali 1900-1960, ecc.); e l'attenzione era soprattutto rivolta ai nuovi conii e alla loro datazione. Mentre, addentrandomi nei testi dell'arte moderna dal 1945 al 1960 (scritture d'artisti, saggi critici, presentazioni di mostre, recensioni su riviste o su giornali) due fatti si imponevano evidenti già da un campione iniziale.

Il primo era che di parole nuove, nella lingua della critica d'arte italiana post 1945, ce ne erano in verità molto poche, ed era più interessante indagare gli eventuali nuovi significati, o l'estensione di significato, di parole da tempo già usate nello stesso campo disciplinare. Il secondo era che il margine di novità lessicale si manifestava non tanto nelle parole singole quanto nelle loro combinazioni, sintagmi formati da sostantivo più aggettivo o dall'unione di due sostantivi: solo attraverso questi sintagmi, di fatto inscindibili unità concettuali, la lingua della critica aveva provato ad avvicinare e spiegare le novità sconvolgenti di opere che stavano abbandonando il tradizionale riferimento alla comune percezione visiva.

La scelta finale adottata per il libro (*Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, Pisa 1996) è stata quella di documentare, con esempi (fino a un numero di cinque, disposti in ordine cronologico) l'impiego di una parola o di un sintagma. L'attenzione si è appuntata non tanto sulla loro data di nascita, o sulla loro capacità di definire correttamente poetiche e stili; quanto sulla data in cui il lemma o il sintagma erano attivamente entrati nel dibattito critico; sulle oscillazioni che ebbe il loro significato nell'uso degli scriventi; sulla velocità della loro diffusione e sulla permeabilità che ebbero nella lingua delle varie scuole di critici; sulla loro capacità di abbracciare esperienze artistiche diverse. E, se si trattava di sintagmi, ho provato a indagare l'adattabilità dei singoli lemmi che li componevano nel combinarsi in sintagmi differenti; e, soprattutto, ho misurato gli scivolamenti di significato di cui furono oggetto le singole parole in queste nuove combinazioni.

Era anche chiaro che, per tirare le somme di una simile ricerca, gli strumenti della storia della lingua non bastavano. Fatto l'appello delle parole e verificato dinamicamente nel quindicennio la loro evoluzione, ci voleva uno studio di contesto per provare a rispondere alla questione che si andava delineando sottotraccia: capire cioè, più con l'occhio dello storico della critica che con quello dello storico della lingua, quale partita giocassero le parole dell'arte contemporanea in questo decisivo frangente per la cultura italiana. Se cercassero davvero di misurarsi con il linguaggio dell'opera per definirne caratteri e intenti; oppure se assolvessero a un'altra funzione, quella di rinsaldare schieramenti (ideologici, accademici, generazionali) uniti da uno sguardo pregiudiziale sulle opere. Dove le parole indicavano il riferimento a un orizzonte comune: stessi maestri, stesso credo politico, stesse idee sui valori della tradizione della storia dell'arte e della loro continuità nella ricerca artistica più recente. Ritorno in questa occasione a riflettere su una parte dei dati raccolti nel mio libro del 1996 stimolato proprio dalla rilettura degli atti del convegno del 1954 *Arte Figurativa e Arte Astratta* (tav. in apertura), Firenze 1955 ("Quaderni di San Giorgio", 2). Dove è facile rendersi conto che il tema in oggetto, il confronto tra le pitture e le sculture che si affrontavano dai campi opposti della figurazione e dell'astrazione, si trasforma in una guerra di parole: sono quelle, vedremo, della recente tradizione della critica d'arte, fatte proprie dai due schieramenti per appoggiare le rispettive ragioni. È una guerra, quella cui si assiste negli atti dell'incontro del 1954, a bassa intensità: l'incontro della Cini era stato pensato per far dialogare le posizioni. Artisti, teorici e critici parlavano soprattutto agli avversari, cercando un chiarimento: il ricorso, spesso praticato dagli intervenuti, all'etimologia dei lemmi più controversi aveva lo scopo di sgombrare il campo dagli equivoci. La lingua allusiva, identitaria, provocatoria, violentemente partigiana del dibattito sui giornali e sulle riviste era assente. Ciò nonostante alcune parole o alcuni sintagmi continuavano ad avere un significato ambiguo, e basta qualche semplice affondo nelle pagine degli *Atti* per rendersi conto del fenomeno.

L'introduzione del giurista Francesco Carnelutti, dominata dal rozzo consequenzialismo logico di chi si poneva nella prospettiva dell'uomo della strada, metteva in opposizione arte "concreta" e arte "astratta" (quando gli astrattisti più radicali sostenevano invece di fare "arte concreta"); e sovrapponeva i concetti di "arte non rappresentativa" e di "arte non imitativa"

(dove “rappresentazione” era, per la tradizione della purovisibilità, un concetto esattamente opposto a quello di “imitazione”). “Immagine” ed “espressione” impiegati nel testo di Felice Carena avevano significati molto diversi se presi dal punto di vista dei partigiani dei due schieramenti: nel testo di Marco Valsecchi pubblicato negli stessi atti la parola “immagine” era usata come sinonimo di apparenza reale; per gli astrattisti “immagine” era all’opposto il risultato di un processo di azzeramento della visione retinica (Gillo Dorfles, in un testo del 1950, aveva sostenuto che l’opera d’arte antinaturalistica doveva partire dalle “immagini emblematiche”, cioè da motivi preesistenti alla visione). Ed “espressione” poteva essere usato nel senso di accentuazione personale del dato naturale oppure, matissianamente, come risultato ottenuto attraverso l’equilibrio complessivo dell’opera. Nell’intervento di Gino Severini il termine “objet” è sempre usato in senso bergsoniano, cioè di realtà esterna intesa dal percipiente in una relazione indissolubile (di qui i riferimenti continui alla teorica di Umberto Boccioni, che di quella bergsoniana fu debitrice); per i fautori dell’arte figurativa “oggetto” era invece il referto della realtà esteriore da tradurre nell’opera con le tecniche della pittura e della scultura; e per i teorici dell’astrazione radicale era, all’opposto, il risultato della pura invenzione artistica, senza compromissioni con il mondo reale. Dove Lionello Venturi richiama alla centralità dei valori della “rappresentazione” (e intendeva i valori di pura visibilità, di fatto sganciati dal soggetto, della pittura postmanetiana), lo stesso termine poteva facilmente essere equivocado: era, per i realisti, l’atto di trasferimento del mondo visibile nel quadro o nella scultura. Nel testo lucidissimo di Sergio Bettini è l’abbandono della “rappresentazione come tale” a segnare l’arte novecentesca (significativamente postcubista e non postmanetiana come intendeva Venturi): perché, secondo la sua idea, la “rappresentazione” esisteva solo a condizione di voler trasferire in pittura uno “spazio come oggetto”, una entità di fatto inesistente dopo l’imporsi di una generale “temporalizzazione dello spazio”. “Azione”, un concetto centrale nell’intervento di Giulio Carlo Argan, oscillava nell’uso dei contemporanei tra sinonimo di “gesto” compiuto durante l’esecuzione dell’opera e progetto di “socializzazione” della pratica artistica: Argan lo intendeva come risultato di una somma di esperienze che dovevano riportare la “moralità” (intesa come sguardo dell’artista consapevole della propria condizione esistenziale) entro il campo della visione. Due artisti di generazioni diverse, Enrico Prampolini e Berto Lardera, attribuiscono al sintagma “spazio organico” (e “spazialità organica”) un significato assai diverso: quello totalmente astratto, emanazione del concetto di “quarta dimensione”, per il primo; quello rappresentato dalla scultura di Jean Arp (che parte da una “forma organica”, cioè vivente) per il secondo. E da una discussione sulle ambiguità del significato dell’aggettivo “organico” applicato al mondo visivo (è possibile una “création organique”, non una “construction organique”) partiva l’intervento di Brasidas Tsouchlos. “Natura” per Valsecchi coincide con continuità storica del processo di visione della civiltà occidentale (è la “naturalità della propria

cultura”, avrebbe spiegato); per chi parlava da un’ottica astrattista “natura” era la visione ottica da cui liberarsi per approdare a un processo intellettuale. “Realismo” era per il polacco Juliusz Starzynski la “comunione tra l’artista e la vita della sua nazione”; per i filostrattisti l’adesione pedissequa, ormai superata, al dato visivo del mondo esteriore. “Segno” è per Emilio Vedova, nell’intervento che chiude gli atti, un concetto che ingloba l’atto gestuale e il suo risultato nello spazio del quadro; per i filostrattisti era invece il vocabolo di base del quadro liberato dalla relazione con il mondo reale.

Certo il contesto dei ragionamenti aiutava a comprendere l’accezione in cui le parole venivano di volta in volta usate: le posizioni dei relatori erano chiare. Ma rivelavano, queste parole, una tensione identitaria che oggi si perde se non si considera il loro ruolo nel dibattito critico svoltosi negli anni immediatamente precedenti. Provo a farlo prendendo in analisi due fasi a mio avviso ben distinguibili: la prima va dal 1945 al 1950; la seconda dal 1950 alla metà circa del decennio.

Dal 1945 al 1950

Basta uno spoglio dei testi critici più importanti pubblicati in Italia nel periodo fine trenta-inizio quaranta (i saggi longhiani dal Carrà al *Giudizio sul Duecento*, il *Morandi* e il *Picasso* di Cesare Brandi, i contributi da contemporaneista di Raghianti su “Critica d’Arte” e di Argan su “Le Arti”, le cronache artistiche su “Corrente” o su “Primato” o su “Emporium”) per rendersi conto come sia già presente al completo il lessico della critica dell’immediato post 1945; e, va osservato, con una ricchezza e un fervore di invenzione sconosciute al periodo successivo.

Il sostrato fine anni trenta-inizio quaranta su cui si innesta la lingua del dopoguerra era, in sintesi, il seguente.

I lemmi della critica formalista e purovisibilista (“forma”, “spazio”, “linea”, “superficie”, “piano”, “colore”, “luce”, “tono”), che si erano faticosamente imposti nel linguaggio italiano tra secondo e terzo decennio del secolo (decisivo risultato della battaglia condotta dalla generazione di Longhi e di Venturi, tra anni dieci e venti, per sostituire un gergo tecnico a un gergo giornalistico di matrice ancora impressionistica, letteraria) erano, verso la fine dei trenta, l’elemento portante della pagina-tipo sull’arte moderna, fosse essa un saggio su rivista, una presentazione o una recensione.

Questi lemmi erano stati, nell’anteguerra, la base per sintagmi di tre tipi principali. Il primo tipo consisteva nell’incrocio fra le parole tecniche della pura visibilità: “forma plastica”, “colore zonato”, (Brandi 1943); “colore plastico” (Longhi 1938-1939); “colore formato” (Longhi 1941); “forma tonale” (Raghianti 1936); “spazio-colore” (Argan 1942). Nel secondo tipo si assisteva all’abbinamento degli stessi lemmi con altri di natura filosofica e concettuale con lo scopo di sottrarli al loro tecnicismo formalista: è Cesare Brandi, sugli altri, a imporsi con conii complicati e fortunati come “formulazione dell’immagine”, “immagine plastica dell’oggetto”, “temporalizzazione dello spazio”, “forma figurativa dell’oggetto”. Infine, sull’onda di una assai

imitata attitudine longhiana, le parole della visibilità erano state contaminate con parole importate da campi affatto diversi, con un processo spesso ardito di metaforizzazione: l'attitudine che aveva presieduto alla formazione dei longhiani "sterzata plastica", "acido chiaroscurale", "circolazione spaziale" si ritrova disseminata, con un ovvio depotenziamento di acutezza inventiva, nella coeva critica militante.

Negli stessi anni (dell'anteguerra e poi della guerra) accanto a lemmi dell'area formalista se ne erano imposti di diversi, afferenti ad altre discipline e fatti transitare, attraverso un processo metaforico, nel campo figurativo. Prima fra tutte si collocava la linguistica con un dilagare, a partire da fortunate espressioni messe in uso da Longhi già negli anni dieci, di "vocabolo", "parola", "ideogramma", "geroglifico", "scrittura", "grammatica", "sintassi", "alfabeto", "accento", "metrica", "rimario", "sostantivazione". Ma numerosi erano anche i tecnicismi musicali (oltre agli abusati "tempo" e "ritmo", abbiamo "modulazione", "sincopato", "metronomo", "accordo", "motivo", "risonanza", "cadenza"); e i termini della lingua filosofica ("atto", "sostanza", "soggetto", "schema", "idea", quasi sempre precisati in un senso formalistico: "sostanza spaziale", "idea plastica" ecc.). Una significativa diffusione aveva cominciato ad avere il lessico delle scienze, più facilmente chimiche o biologiche che non matematiche o fisiche, con termini come "agglutinamento", "agglomerato", "aggregato", "plasma", "sospensione", "decomposizione", "cristallizzazione", "saturazione", "germinazione".

Qui, però, chi si trova a ragionare sulla lingua della critica, specie dell'arte moderna, dell'immediato anteguerra incontra la prima vera difficoltà. Questa lingua consente infatti con una certa difficoltà di isolare espressioni che corrispondano ad una unità concettuale dal preciso significato, sia esso tecnico o ideologico, come quelle fin qui ricordate. Ad accompagnare i sostantivi erano per lo più aggettivi di tradizione estetizzante atti, per lo più, a innestare sensibilità e moti emotivi degli scriventi su parole che erano in origine state adottate dalla critica dell'arte per il loro irrecusabile significato tecnico. Il risultato, specie in quelle situazioni dove forte era l'identificazione fra critico e artista e dove l'opera d'arte stessa spingeva a un approccio più esistenziale (si pensi alle pagine artistiche di "Corrente" o di "Primato", ma anche del "Selvaggio") è spesso un inestricabile tessuto: i singoli sintagmi mostrano una tale sovrapposizione di definizioni, giudizi ed effusioni che il *mélange* che ne esce rende il testo di difficile lettura.

La prima grande novità della lingua della critica militante post 1945 è il riuso di lemmi di lunga e ormai frusta tradizione che vengono spogliati però di specificazioni aggettivali e caricati di una nuova pregnanza di senso. Si infittiscono infatti, dopo il 1945, parole come "forma", "contenuto", "materia", "soggetto", "oggetto", "schema", "struttura", "modulo", "figura" usati in senso assoluto, spesso con una esibita perentorietà.

Le ragioni sono più d'una. Nella moltiplicazione della scrittura degli artisti (in manifesti o scritti dal forte contenuto programmatico) si avverte come l'esperienza della guerra e il nuovo

impegno del dopoguerra sono stati uno stimolo a ripensare al significato letterale delle parole fondanti della lingua dell'arte, senza troppe complicazioni. Con il crescere di peso e il diffondersi della critica di parte marxista (specialmente saggi e recensioni su "L'Unità" e "Rinascita"), si impone un atteggiamento che mira a collocare la ricerca figurativa all'interno di un più vasto sistema culturale, dominato dallo storicismo filosofico. Inoltre inizia a manifestarsi la volontà degli scriventi della pagina di critica figurativa di pensare a un pubblico diverso da quello del consueto sistema dell'arte: un pubblico, quello degli anni venti e trenta, che appare agli occhi del dopoguerra socialmente privilegiato e politicamente disimpegnato. Bisognava, ora, rivolgersi a lettori colti ma non specialisti, oppure a giovani voracemente in formazione, cui andavano chiarite le ragioni di una pittura e di una scultura ardue e aniconiche senza dare troppo per scontato.

Vengono così rimesse in gioco le parole di base della critica d'arte. Ma spesso ridefinite sulla scorta vuoi di riflessioni autonome degli scriventi ("forma" è l'identità stessa della pittura secondo la definizione di Guerrini 1947, in un articolo della rivista omonima "Forma"); vuoi, e questo è ancora più interessante, sulla scorta di testi base della stagione del modernismo internazionale, malnoti durante gli anni del fascismo e messi per la prima volta a disposizione in traduzione ("forma" è kandinskianamente "espressione materiale del contenuto astratto" secondo Dorazio 1950, nel secondo numero della stessa rivista).

Questa risemantizzazione di parole già invalse nel dibattito italiano, talvolta intese nell'esatto significato particolare loro originariamente attribuito da chi ne aveva fatto concetti fondanti della modernità avanguardistica, provoca, intorno al 1950, una conseguenza paradossale: che, cioè, identiche parole vengono ad assumere, a seconda dell'angolazione ideologica degli scriventi, sfumature e addirittura significati diversi, generando non poche incomprensioni.

Gli esempi che si possono fare sono molti, e ne prendo in considerazione solo alcuni.

"Schema", la parola forse più fortunata e abusata nel quinquennio postbellico (la sua estensione va da una configurazione geometrica semplificata, come fanno i neorealisti nella rappresentazione del visibile, fino a modalità di comunicare significati convenzionali, come vogliono gli astrattisti), significa per la critica figurativa marxista una particolarità formale (che è sempre negativa; il suo rovescio positivo è "struttura") del quadro neocubista (Pizzinato "anima di senso vitale gli schemi", Marchiori 1947; alla Biennale del 1950 i contenuti di lotta dei pittori realisti "vitalizzano schemi altrimenti inerti", De Micheli 1950; nella sua vulgata marxista il lemma di moda è utilizzato, ma quasi tra virgolette, da Arcangeli 1947 quando vede un Ciangottini succube degli "schemi" dei milanesi). Ma quando Argan lo usa per l'astrattismo estremista di "Arte concreta", "schema" è un mezzo di estrinsecazione di valori formali (linea piano e colore "sono schemi in cui il reale si costituirà in forma", Argan 1947). L'oscillazione continua, e si complica, nelle combinazioni in sintagmi: a prevalere è il significato di sistema formale intellettualistico ed

esterno all'opera ("schema aprioristico", Marchiori 1945 e 1946 su De Luigi e Campigli; "schema astratto razionalistico", la russa Javroskaja 1940 su Picasso citata sulla "Fiera Letteraria" del 1947; "schema geometrico" o "schema estetizzante", Trombadori 1945 e 1950 per lo stilismo dominante nell'arte moderna; "schema preconcorso", Apollonio 1946, ciò che viene superato nel quadro di Birolli). Ma in senso più propriamente filosofico il termine è utilizzato da un archeologo con forti interessi estetologici come Sergio Bettini ("forma anteriore allo schema", "schema figurativo", 1946, entrambi per la scultura di Alberto Viani). E, negli stessi anni, si diffonde un significato medio del termine che, senza implicazioni negative di giudizio, vale sistema formale complessivo che governa l'opera, cioè, di fatto, modo di organizzare la visione (Pizzinato affronta i problemi pittorici "sulla falsariga dello schema cubista", Apollonio 1946).

E si può proseguire con altre parole chiave. "Contenuto" è per un marxista il tema di un'opera com'è sentito dalle masse (Trombadori 1945); per un crociano è invece all'opposto la qualità formale più propria di un'opera (Venturi 1946). "Soggetto" di un quadro può essere l'insieme delle manifestazioni che il pittore raccoglie dalla società (Mafai 1945) oppure la forma nella sua autonomia da oggetti o simboli da rappresentare (Perilli 1950). "Oggetto" è quasi sempre il dato esterno e reale col quale si confronta il lavoro dell'artista, ma in alcune formazioni come "oggetto plastico" (Guerrini 1947 per il quadro come inteso da "Forma 1"; Argan 1948 per la scultura di Moore), "oggetto spaziale" (Argan 1949 per la scultura di Brancusi), "oggetto-spettro" (Birolli 1945 riferito alle proprie nature morte dipinte) vuole intendere l'opera nella sua caratteristica più freddamente oggettuale

Direttamente collegata a questa prima (parole fondanti della tradizione della visibilità risemantizzate e aggiustate secondo l'angolazione ideologica degli scriventi) è un'altra vistosa manifestazione della lingua della critica militante dell'immediato dopoguerra: l'uso generalizzato di categorie storiche o stilistiche che ambiscono a definire con nettezza l'operato degli artisti circoscrivendone linguaggi e poetiche. È questa una ben percepibile differenza rispetto a quanto avveniva negli anni trenta quando la critica, specie la militante, sembrava rifuggire da inquadramenti considerati troppo penalizzanti a fronte della complessità e della ricchezza dei linguaggi visivi, che dovevano essere indagati con le sole armi dell'esegesi stilistica e del travaglio linguistico che l'accompagnava.

Ci troviamo alle prese, insomma, con una sorta di nuovo furor definitorio, fondato su una inedita fiducia nella capacità della formula lessicale di circoscrivere, dominare criticamente o persino allontanare ironicamente il fatto figurativo. Proviamo a comprenderne le ragioni: che sono, come spesso succede in questi anni, paradossalmente divergenti.

Va ricordata nuovamente, da un lato, l'esigenza particolarmente sentita nell'area del dibattito marxista di non confinare la ricerca artistica in un campo particolare, separato dalle altre attività intellettuali. Dominano così le cronache artistiche di

ispirazione comunista sintagmi composti da voci generiche come "arte" o "pittura" combinate con aggettivi non tecnici ma facenti riferimento al dibattito generale, culturale o politico. A dispetto della loro genericità queste espressioni fanno spesso riferimento a situazioni molto precise: come se lo scrivente si rivolgesse a lettori sufficientemente informati sulle ricerche artistiche coeve, e volesse semplificare, anche un po' brutalmente, il loro ruolo nell'agone della discussione culturale del tempo. Con "arte centrista" (Trombadori, Masciotta 1945; e "centrismo", Guttuso 1945; Maltese 1947) e "arte borghese" (Guttuso 1948) si intende la pittura elegantemente stilizzata alla Casorati o alla Campigli; "arte internazionale" (Mafai 1945) individua l'astrattismo più puro, caro al collezionismo straniero e in specie americano; "arte formalistica" (Peirce 1949 sulla scorta di Kamenin 1947) raduna ogni ricerca di sapore astrattista con esclusione dell'ala politicamente impegnata alla Morlotti o Birolli; "arte morale" (Claudi 1945), "arte popolare" (Mafai, Trombadori 1945; Del Guercio 1947), "arte progressista" (Claudi 1945), "arte progressiva" (Mafai, Masciotta 1945; Peirce 1949), "arte sociale" (Mafai, Claudii 1945), con leggere sfumature, intendono la pittura di rinnovato impegno, formale e contenutistico insieme, dei pittori italiani di area comunista (di qui gli strali togliattiani contro "arte nuova" e "arte rivoluzionaria" usati come formule troppo generose per le deformazioni dei pittori del "Fronte Nuovo delle Arti" nella famosa reprimenda del 1948).

Di segno opposto c'è, invece, la spinta a una definizione tecnica, più specialistica possibile, delle poetiche: il carattere peculiare dell'opera si può definire attraverso etichette che, col tempo, si fanno sempre più capziose. Dal 1946, e con punte di intensità che si possono situare intorno alle Biennali di Venezia del 1948 e del 1950 (quando cioè la verifica sull'arte internazionale si fa più serrata), dilaga nel linguaggio della critica italiana una nuova ondata dei famigerati "ismi" che, a dispetto del dichiarato scetticismo degli scriventi, segnano pesantemente la prosa sulle arti visive di quegli anni.

Pochi sono i nuovi conii, talora annunciati in manifesti programmatici che puntano a una precisa delimitazione di significato del lemma in questione e addirittura ne certificano una sorta di atto di nascita: dal fortunato "spazialismo" (Fontana e altri 1947) al subito dimenticato "essenzialismo" (Depero 1950). Più frequenti sono invece formulazioni che non indicano poetiche statuite da un manifesto quanto atteggiamenti estetici in senso lato, per lo più censurabili (il suffisso "ismo" ne addita la gergalità) come "frammentismo" (Trombadori 1945), "sensibilismo" (Morlotti 1946; *Manifesto del Realismo* 1946; *Manifesto di "Forma"* 1947), "visionismo" (Birolli 1946), "decorativismo" (Borgese 1947), "semplicità" (Guttuso 1948; Scialoja 1949), "scolasticismo" (Scialoja 1949), "geometrismo" (Argan 1950). Una particolare sottospecie di questo gruppo sono le categorie stilistiche create dal nome dell'artista: "vangoghismo" (Venturoli 1946), "mafaismo" (Venturoli 1946) e il fortunatissimo "picassismo" (Borgese 1946; Podestà 1947; Marchiori 1947; Gatto 1947) con la variante "neopicassismo" (Borgese 1946;

Podestà 1947) e i sintagmi “picassismo astratto”, “picassismo metaforico”, “picassismo simbolico” (Maltese 1950), “picassismo espressionista” (Turcato 1947).

La maggior parte degli “ismi” della critica d’arte dell’immediato dopoguerra è però il prodotto di un riuso sistematico della terminologia già a disposizione. Vengono, in primo luogo, attribuite valenze visive a categorie culturali le più generiche: “individualismo”, che viene usato nel significato più ampio del termine nel *Manifesto del Realismo* del 1946, diventa presto sinonimo di pittura criptica (Trombadori 1950) o di esercitazione linguistica troppo personale (Maltese 1950 nel sintagma “individualismo assoluto”); “didascalismo” (Borgese 1947) vale pittura politica di area guttusiana; “contenutismo” (Guerrini, Borgese 1947; Bergonzoni 1949) indica una pittura banalmente naturalistica; “europeismo” (Brandi 1947) sta per esperanto neocubista; “intellettualismo” (Brandi 1947) significa raffinatezza antipopulista oppure (Trombadori 1950) tecnicismo astrattista fine a se stesso; “misticismo” (Perilli 1947) misura il grado di intuizione irrazionale percepibile in un’opera di arte concreta; “psicologismo” (*Manifesto di “Forma”* 1947) condanna una pittura che cade nell’espressionismo cromatico; “romanticismo” (Turcato 1947) si riferisce polemicamente alla tradizione antimoderna del colorismo lombardo; “sentimentalismo” (Trombadori 1948) vale genericamente pittura borghese; “moralismo estetico” (Valsecchi 1950) indica l’astrazione purista di Arp e di Brancusi; “utilitarismo” (Trombadori 1950) è impiegato come infamante sinonimo di ideologia astrattista.

Quando una analoga operazione viene compiuta a partire da “ismi” di origine più specificamente filosofica lo iato tra il significato invalso delle parole nella discussione culturale del tempo e il significato che lo scrivente (o, spesso, il traduttore, quando il testo originale è in lingua straniera) attribuisce loro parlando di quadri o sculture genera spaesamenti interessanti. Capita così che Alfred Barr nel catalogo della Biennale del 1950 spenda il termine “sogettivismo” per la pittura di Pollock e de Kooning; o che Leonardo Borgese nel 1949 battezzi (senza intenzione polemica) con l’etichetta di “materialismo” l’astrazione di Bruno Munari. Ma un simile processo avviene anche quando a essere reimpiegati sono gli “ismi” della storia dell’arte del passato, i cui significati antimoderni sono ribaltati, con provocazione o polemica, sul contemporaneo: si incontrano così “naturalismo” (Arcangeli 1946) per la pittura di Mandelli (composto in “naturalismo interiore”, Longhi 1948, per la fantasia inventiva di Maccari e in “naturalismo coloristico”, Cruciani 1949, per il superamento del cubismo di Treccani e Cassinari); “verismo” come opposto negativo di “realismo” (*Manifesto del Realismo*, De Micheli 1946); “manierismo” per schematismo astratteggiante (Podestà 1946) o eleganza banalmente decorativa (Scialoja 1949; coi sintagmi “manierismo decorativistico”, Del Guercio 1947, per vulgata cubista e “manierismo formalistico-cosmopolita”, Trombadori 1950, per astrattismo internazionale); “purismo” per generico astrattismo (Bertocchi 1948).

Le ambiguità non diminuiscono neppure quando, a essere recuperati e reimmessi nel dibattito del tempo, sono gli “ismi”

della recente tradizione novecentesca, in particolare della stagione delle avanguardie internazionali, malnota in Italia durante il ventennio fascista e oggetto di una vorace ed entusiastica riappropriazione nel dopoguerra. Quando questi lemmi vengono usati assolutamente (“automatismo”, “espressionismo”, “surrealismo”, “realismo”, “astrattismo”, “sintetismo”, “costruttivismo”, “neoplasticismo”) il significato può oscillare tra uno già storicizzato e uno, spesso forzato, capace però di definire una situazione presente (“surrealismo” sono per Borgese i giocattoli d’artista di Munari; “sintetismo” è per Maselli il carattere dominante della pittura di Santomaso). Questo accade soprattutto quando i lemmi in questione sono accompagnati dai prefissi: con neo, il più usato, abbiamo una lunga serie di conii (“neoastrattismo”, Fornari 1947 o “neo-astrattismo”, Podestà 1947, Ballocco 1950; “neoespressionismo”, Fornari 1947; “neo-futurismo”, Podestà, Bertolucci 1947; “neo-impressionismo”, Apollonio 1950; “neo-umanismo”, Apollonio 1950); tra questi i cruciali “neorealismo”, che è importato dal dibattito anni venti (quando fu impiegato per definire situazioni intorno alla Seconda Biennale Romana) da Claudio Claudi in un articolo su “Ariele” nell’ottobre del 1945 e subito dilagato anche con le varianti grafiche “neo realismo”, Corpora 1947 e “neo-realismo” nel corsivo di “Forma” 1947 e Pallucchini 1950); e “neocubismo”, che viene coniato per isolare un’area di ricerca dalle semplificazioni formali latamente neopicassiane (è impiegato la prima volta in una mostra di Corpora, Fazzini, Guttuso, Turcato e Monachesi alla romana Galleria del Secolo nel 1946) e si diffonde nel biennio 1947-1948, con importanti oscillazioni di significato (è Arcangeli a ricordare, in un testo su Romiti del 1952, come venisse “battezzato allora per neorealismo”), in una discussione ormai allargata (Guzzi, Fornari, Marchiori) dove si impone l’aggettivo “neocubista”, subito sostantivato (già nel 1947 da Podestà, Marchiori, Venturoli) per individuare il gruppo di artisti del Fronte Nuovo delle Arti. Ma il caso più interessante è quello della formazione, dagli stessi “ismi” della tradizione novecentesca, di sintagmi dove l’aggettivo sposta il significato del sostantivo anche molto lontano da quello di partenza. Ecco due casi interessanti.

Espressionismo è, nella lingua della critica d’arte della contemporaneità, forse la parola più “liquida” di quegli anni (e pochi, in realtà, la sanno associare ai quadri della Brücke o del Blaue Reiter, nonostante la traduzione nel 1945 presso Bompiani di *Expressionismus* di Hermann Bahr). Usata in senso assoluto, e rivolta alla contemporaneità, sembra voler significare genericamente un’arte di contenuto e di deformazione, timorosa però di innovare sul piano della ricerca più squisitamente linguistica (è usato come contrario di un’arte di “volontà spaziale” in B.M. 1945; o nel significato di intralcio alla più avanzata ricerca formale nel *Manifesto di “Forma”*, 1947). Nelle combinazioni che sono generate da “espressionismo” la parola perde praticamente la sua identità storica e finisce per riferirsi a ambiti di ricerca anche diversissimi tra di loro: “espressionismo cubisteggiante” è per Maltese 1950 il neocubismo di Birolli; “espressionismo popolare” è, per Marchiori 1949, il Guttuso più narrati-

vo; “espressionismo semicubista” è ancora per Maltese 1947 la scultura pre-astrattista di Franchina; alla Biennale del 1950 Alfred Barr impone la fatale definizione di “espressionismo astratto” per la pittura di Gorky, Pollock e De Kooning. È però con “astrattismo” (che, quando è usato senza specificazioni, si assesta nel suo generico significato di arte aniconica) che le combinazioni moltiplicano esponenzialmente, ingenerando quei continui malintesi e i successivi faticosi chiarimenti di cui pullulano gli scritti d’arte verso la fine del quinto decennio, e le cui ruggini si trovano ancora negli atti di *Arte Figurativa e Arte Astratta* della Cini: “astrattismo apparente” (Arcangeli 1948), “astrattismo espressionista” (Alfieri 1950), “astrattismo fauve” (Trombadori 1948) significano un espressionismo coloristico che travolge le strutture naturalistiche; “astrattismo cubista” (Castelfranco 1948), “astrattismo contenutistico”, “astrattismo dinamico”, “astrattismo ideografico” (Maselli 1948), “astrattismo macchinistico” (Apollonio 1950), “astrattismo plastico” (Bertocchi 1948) sembrano tutti riferirsi ai vari gradi di neocubismo dei pittori di area Fronte Nuovo delle Arti; “astrattismo assoluto” (Arcangeli 1948), “astrattismo integrale” (Bertocchi 1948) “astrattismo non figurativo” (Rossi, 1948), “astrattismo puro” (Maselli, Arcangeli 1948; De Micheli 1950), “astrattismo razionale” (Chevalier 1948), “astrattismo trascendente” (Argan 1950), “neo- astrattismo” (Podestà 1948) vogliono indicare un astrattismo in senso proprio, con oscillazioni tra la pittura di Turcato e il costruttivismo più ortodosso; “astrattismo edonistico”, “astrattismo metafisico” (Santomaso 1950), “astrattismo organico”, “astrattismo immanentistico”, “astrattismo psicologico”, “astrattismo vitale” (Argan 1950) sembrano indicare una non figurazione debitrice votata a forme di volta in volta archetipiche, surreali o inconse.

Esiste anche una ambiguità opposta, quella cioè di una zona della ricerca artistica che è concordemente circoscrivibile se non nei risultati almeno nei programmi ma intorno alla quale ruotano definizioni differenti, in un tentativo di centrare quella più appropriata. La pittura del realismo sociale cara al Partito Comunista non è di facile definizione: l’etichetta più fortunata, quella di “neorealismo”, è subito respinta dai sostenitori dello stesso movimento con l’accusa di intellettualismo programmatico (l’incauta proposta di Claudi 1945 su “Ariele” per una sostanziale identità di “realismo” e “neorealismo”, è bocciata, due anni dopo, da Trombadori sull’ “Unità”: “non si tratta di volgere gli occhi al passato per rispolverare il museo, non si tratta cioè di neorealismo”) e verrà utilizzata sempre e solo da scrittori estranei al gruppo (Marchiori 1948; Arcangeli 1952; “neo realismo” si trova in Corpora 1947; “neo-realismo” in un corsivo anonimo di “Forma” 1947, in Apollonio 1950 e in Pal-lucchini 1950; l’aggettivo sostantivato “neorealista” compare in Arcangeli e Vedova 1950, e, nella forma “neo-realista”, ma con una certa presa di distanza, in Venturoli 1946). Tra i critici di area ortodossamente marxista si oscillerà invece tra il glorioso “realismo” tout-court (Claudi 1945; *Manifesto del Realismo*, De Grada 1946; il lemma si imporrà poi fino a dare il nome, nel

1952, all’omonima rivista del movimento), “nuovo realismo” (De Grada 1946; Mafai 1950), “realismo dialettico” (De Micheli 1946), “realismo socialista” (De Micheli 1946), “realismo critico” (Maltese 1947), “realismo moderno” (Del Guercio 1947), “realismo nuovo” (Trombadori 1947 e 1948), “realismo popolare” (Del Guercio 1947), “naturalismo” (*Manifesto del Realismo* 1946).

Dopo il 1950

A partire dal 1950 si assiste, nella critica italiana dell’arte contemporanea, a un significativo rinnovamento del materiale lessicale. Solo in pochi casi, però, questa spinta parte dalla volontà di confrontarsi con la nuova lingua delle opere. E questo avviene, in primo luogo, soprattutto quando gli inusitati manufatti realizzati dagli artisti spingono all’enumerazione delle materie impiegate nelle opere (aggiornate sugli ultimi ritrovati industriali) o delle nuove tecniche con cui esse sono realizzate. Gli artisti nella scrittura dei manifesti e i critici nelle presentazioni e nelle recensioni parlano, di volta in volta con orgoglio o ironica presa di distanza, di “amasote”, “masonite”, “pirossilina”, “vinelite” (Marussi 1950), “fosforesciata” (Borgese 1950), “luce nera”, “radar”, “televisione” (Fontana e gli altri firmatari della *Proposta di un regolamento del movimento spaziale* del 1950), “asfalto” (s.a. 1951), “sacco” (Villa 1951), “cellophane”, “celluloide”, “materia fenolica”, “materia metacrilica”, “materia ureica”, “materia vinilica”, “perspex”, “rhodoid”, “vinylite”, “vipla” (Castiglioni 1951), “plexiglass” (s.a. 1951; Castiglioni 1951), “luce di Wood” (Fontana 1951), “colorazione anodica” (*Manifesto del macchinismo* 1952), “colore igroscopico”, “materia alterabile”, “materia intercambiabile”, “materia mutevole” (*Manifesto dell’arte organica*, 1952), “massa fosforica” (Del Fabbro 1953), “vinavil” (Villa 1953).

Non meno traumatizzante è l’ingresso nelle pagine di critica figurativa delle parole relative alle tipologie con cui si designano le nuove realizzazioni. Si importano termini già in uso presso le avanguardie ma fino allora inediti in Italia o esclusi dal lessico delle arti figurative tradizionali come “fotomontaggio” (Dorfles 1948 per opere di Munari), “fumetto” (per Mafai 1950 è una presenza ormai comune nelle abitudini visive dei contemporanei), “team-work” (Argan 1951 sulle modalità di produzione in area Bauhaus), “objet trouvé” (Clark nel catalogo della Biennale 1952 per Sutherland; Villa 1955 per Colla; parallelo è il diffondersi della traduzione italiana “oggetto trovato”, s.a. 1951 per il Cagli filosofurreale; Argan 1953 per la scultura di Picasso), “cartone animato”, “ready-made” (Arcangeli 1953 rispettivamente per le scenografie e le sculture colorate picassiane), “scatola”, “totem” (così Robert Rauschenberg chiama le proprie realizzazioni esposte nel 1953 alla Galleria dell’Obelisco), “plastico” (Villa 1953 per i lavori di Colla, e, nello stesso anno, in un avviso di mostra di opere concretiste). Un dissacrante spirito tra il polemico e il neofuturista crea formazioni ossimoriche come “libro illeggibile”, “macchina inutile” (Dorfles 1948, Mondadori 1950 in entrambi i casi riferendosi

alle creazioni di Bruno Munari), “falso utensile” (Brandi 1951 sulla retrocessione ad oggetto della scultura moderna), “monumento inutile” (Marchiori 1954 riflettendo sulla statuaria picassiana).

La parola “oggetto” perde il significato filosofico di riferimento al mondo reale, dell'esistenza e non dell'arte (com'era stata per lo più intesa durante gli anni quaranta) e indica ora il risultato stesso della creazione ormai libera dall'imitazione della natura: “oggetto inutile” (Marussi 1950 per Munari), “oggetto odoroso”, “oggetto sonoro”, “oggetto totale” (le creazioni auspiccate nel *Manifesto dell'arte totale* 1952), “figura-oggetto” e “scultura-oggetto” (Marchiori 1953 per i totem scultorei di memoria primitivista). Nuove ideologie artistiche propagandano inedite tipologie creative: nell'area dello spazialismo si realizzano o si programmano “ambienti spaziali” (1949), “sensazioni spaziali” (1950), “forme luminose” (1951), “architetture luce” (1952).

Va subito osservato che parole e sintagmi come quelli appena ricordati non affollano la lingua media dell'arte moderna e occupano spazi ben perimetrati: manifesti di arte dell'avanguardia estrema, articoli su riviste di gruppo o di tendenza.

Un fenomeno di portata ben più generale è invece la marcata tecnicizzazione della lingua della critica cui si assiste nel periodo: verso la metà del decennio leggere una pagina di galleria, un saggio su rivista oppure la presentazione di una mostra personale per il catalogo della Biennale di Venezia significa inerparsi su una prosa ardua, piena di concetti astratti, concentrata per lo più sulla meccanica formale dell'opera. Se, come si è visto, la tendenza degli anni immediatamente precedenti era stata quella di un generale calo di fiducia nei confronti del formalismo, negli anni cinquanta la situazione sembra capovolgersi: raccontare o discutere un quadro o una scultura non rappresentativi è una operazione difficile e implica per lo scrivente condividere con l'artista un credo fondato sull'autosufficienza formale del lavoro artistico. Ora che, per dirla con Argan, l'inchiesta sull'opera va spostata dal “quod significatur” nell'opera al “quod significat” in termini di forme, la lingua della critica, se vuole adeguarsi alle leggi interne della lingua pittorica e scultorea, è chiamata a subire una vera e propria rifondazione.

Va subito osservato che la lingua chiamata a questa rifondazione è ben poco innovativa dal punto di vista dell'invenzione propriamente lessicale. Il primo posto è occupato ancora dalle parole base della pura visibilità (“forma”, “colore”, “spazio”, “volume”, “linea”) combinate in una serie pressoché infinita di sintagmi. A queste si affiancano però, con una inedita proliferazione, parole chiamate in aiuto da altri campi del sapere o dell'esperienza quotidiana e usate metaforicamente: sono parole che di un quadro o di una scultura isolano singole componenti della grammatica disegnativa o materica (“arabesco”, “segno”, “ghirigoro”, “agglomerato”, “sigla”, “aggregato”, “ingorgo”, “snodo”) o leggono l'impianto globale (“ossatura”, “taglio”, “formula”, “modulo”, “configurazione”, “intelaiatura”, “intavolazione”, “articolazione”), o fanno riferimento a operazioni formali compiute dall'artista nella fase ideativa (“ri-

duzione”, “riporto”, “combinazione”, “proiezione”, “traslazione”, “combinazione”, “deformazione”, “disarticolazione”, “accentuazione”, “disgregazione”).

Questo vocabolario trova nella teorica dell'astrattismo il suo luogo naturale di diffusione. I saggi di legittimazione dell'arte non figurativa di Giulio Carlo Argan e gli interventi critici a favore dei concretisti di Gillo Dorfles sono due buoni esempi di linguaggio dei primi anni cinquanta, con una divaricazione significativa: piena di astratti con un'alta concentrazione di sostantivi deverbali e deaggettivali in “-zione” (“approssimazione”, “concrezione”, “oggettivazione”, “scomposizione”, “astrazione”, “rappresentazione”, “configurazione”, “deformazione”, “strutturazione”, “evocazione”) e in “-tà” (“rappresentatività”, “plasticità”, “strutturalità”, “figuratività”, “quidità”) la prosa del primo; tendente all'enumerazione di cose concrete, con l'attenzione puntata alla cucina pittorica di chi è anche artista in proprio (“alfabeto”, “archetipo”, “geroglifico”, “ghirigoro”, “modulo”, “pre-immagine”, “cifrario”) quella del secondo.

Come ho già anticipato, i concetti chiave della critica degli anni cinquanta sono quasi sempre espressi in sintagmi, generalmente formati da un sostantivo accompagnato da un aggettivo. Può essere una verifica interessante seguire per un quinquennio una parola esemplare per testare la gamma delle combinazioni.

“Spazio” è in questi anni ormai un termine neutro, presente in pagine di ogni angolazione ideologica. La sua originaria connotazione purovisibilistica si è persa con l'inflazione dell'uso: e quando a spazio inteso nella sua accezione di scatola spaziale albertianamente intesa si affianca lo spazio cosmico, interplanetario, come lo intendono gli artisti del Movimento Spazialista, la confusione raggiunge esiti paradossali. Con “spazio” resiste, in diretta discendenza dal decennio precedente, una categoria di specificazioni non tecniche ma generiche dove solo il contesto in cui sono usate o la conoscenza della posizione critica dello scrivente permettono una corretta interpretazione (“nuovo spazio” è per Consagra 1952 il costruttivismo plastico di Gabo e Pevsner; “spazio reale” è per Marchiori 1949 e Trombadori 1950 lo spazio emozionalmente connotato di realtà umana di Guttuso; “spazio morale” è per Birolli 1954 e 1955 lo spazio intriso del proprio mondo interiore; “spazio puro” è per Di Salvatore 1951 lo spazio assoluto che preesiste all'azione artistica del pittore concretista). A essere numericamente dominanti sono poi le specificazioni di area formalista oscillanti tra espressioni di ormai consolidata tradizione (“spazio tonale” è per Guttuso 1954 quello di derivazione morandiana di Scialoja; il significato del generico e quasi tautologico “spazio plastico” si estende da quello di spazio mentale, euclideo, per la scultura di Viani, Bettini 1952, fino a quello di scatola spaziale capace di contenere la realtà dell'artista, Matta 1953) e novità legate alle nuove creazioni artistiche (“spazio colorato”, Castiglioni 1951, è quello generato da forme concrete e trasparenti nello spazio; “spazio dinamico”, Brion 1954, è quello generato dalla scultura dai piani aerei di Calder; “spazio tattile”, Di Salvatore 1952, è

quello proprio dell'opera d'arte concretista). Inedita, e crescente in senso esponenziale, è invece la zona delle specificazioni più tecniche, talvolta importate dal gergo stesso di pittori o scultori, che generano formazioni la cui ardita novità è esibita spesso con orgoglio dagli scriventi: "spazio abitabile" (Morello 1952) è quello antitradizionale di Klee passibile di inserti di realtà; "spazio cinestesico" (Di Salvatore 1952) è quello in moto che l'opera d'arte concreta deve saper esprimere; "spazio multiplo" (Bertini 1951) è quello che travalica la bidimensionalità del quadro, oppure (Toniato 1954) che trascende il sistema geometrico tradizionale; "spazio positivo" e "spazio negativo" (Dorfles 1952) è quello di volta in volta generato dalle string-figures di Henry Moore o di Barbara Hepworth; "spazio topologico" (Bettini 1954) è quello antiprospectivo, multidimensionale, di Arp. Una larga fetta è occupata da specificazioni di carattere filosofico: "spazio come fenomeno" (Argan 1954) è lo spazio nella sua pura apparizione mentre "spazio come principio" (sempre Argan 1954) è la struttura spaziale nel suo puro concetto; "spazio empirico" (Argan 1950 e Bettini 1954) è lo spazio come com'è sensorialmente percepito dall'artista; "spazio percettivo" (Argan 1951) è quello assoluto, preesistente alla forma. A queste serie va aggiunta un'ultima categoria di sintagmi nei quali la specificazione aggettivale o la combinazione del sostantivo con un secondo sostantivo attraverso il consueto ponte avverbale o preposizionale è sostituita dalla giustapposizione ad un altro sostantivo col semplice tramite del trattino allo scopo di creare un nucleo concettualmente più unito: abbiamo così "spazio-ambiente" (Ballo 1950) per le ceramiche di Fontana; "spazio-architettura" o "spazio-geometria" (Argan 1954) per spazio di tradizione preimpressionistica; "spazio-coscienza" (Scialoja 1954) per una pittura che si avvicina alla gestualità informale; "spazio-luce" con un'estensione quasi imbarazzante di riferimenti che va dalla tela bucata di Fontana (Giani 1954) alla pittura di Virgilio Guidi (Arcangeli 1954) a quella di Matisse (Brandt 1955); "spazio-non ambiente", Marchiori 1953, per suggerire la frattura nella scultura di Viani con lo spazio circostante. Il più fortunato è "spazio-tempo", già usato come sinonimo di quarta dimensione (Argan 1948) ed impiegato di volta in volta per Arp (Bettini 1954), Giacometti (Argan 1956); e diventato poi quasi il carattere distintivo della più avanzata arte moderna (a partire da Formaggio 1956). È interessante osservare come si debba alla critica filosoficamente agguerrita di Giulio Carlo Argan il primato di queste formazioni (oltre a quelle fin qui riportate si incontrano "forma-idea" 1948, "spazio-sensazione", 1948 e 1954; "materia-colore", 1951; "arte-gioco", 1953 e 1956; "forma-spazio", "limite-non limite", "pittura-filosofia", 1954; "tecnica-critica", 1959; "materia-memoria", "segno-parola", "spazio-materia", 1960): è forte, in Argan, la volontà di ricercare il fondamento di pensiero sotteso a opere che sembrano aver abbandonato il piano della sensibilità personale dell'artista per entrare in un campo differente, più filosofico.

La stessa ricchezza di accostamenti e la stessa mobilità di significati che abbiamo ritrovato nelle combinazioni di "spazio" è

campionabile per altre parole di largo uso quali "forma", "colore", "materia", "figura".

L'espressione formata da sostantivo e aggettivo, statisticamente maggioritaria in questa ricerca, non sempre è un conio dal significato univoco.

Ci sono in primo luogo casi in cui lo stesso sintagma accompagna situazioni figurative molto diverse tra loro, pur non mutando sostanzialmente di significato. Quando Cesare Brandi, nel 1946, parla di "spazio esistenziale" per le sculture di Manzù intende forme influenzate dalla qualità sentimentale del personaggio ritratto; nove anni più tardi il giovane Crispolti, prendendo di peso l'espressione da un testo di Argan da poco apparso, avrebbe riconosciuto, nell'ambiguità tra primo piano e fondo dei quadri di Corpora, "il continuo dello spazio e del tempo esistenziali", dove la novità è l'implicazione diretta dell'invenzione spaziale con le pulsioni profonde del creatore. Lo stesso anno, 1955, in una pagina di diario, Toti Scialoja avrebbe visto, nella pittura di Willem de Kooning, una dilatazione delle figure "verso i limiti del [loro] spazio esistenziale", con un significato non troppo diverso da quello usato per Manzù da Brandi (un critico da sempre molto vicino al pittore romano) anche se riferito a un'opera dalle caratteristiche molto lontane.

Ma capita, anche se più raramente, che lo stesso sintagma assommi in sé due significati nettamente distinguibili e che il precisarsi e l'imporsi storicamente di uno di essi non annulli completamente l'altro. Questa situazione è ovviamente più evidente per quelle espressioni che da generiche categorie stilistiche si stabilizzano etichettando vere e proprie poetiche. Nella seconda metà degli anni quaranta "espressionismo astratto" sta a significare una particolare attitudine sintetica di una certa pittura di area espressionista. Poi, nel 1950, nel catalogo della Biennale veneziana del 1950, come si è già visto, Alfred Barr indica con la stessa espressione l'abstract expressionism (il sintagma circola negli Stati Uniti dalla fine degli anni venti per il Kandinsky delle *Improvvisazioni*) di Gorky, Pollock, de Kooning, riferendo il termine a una pittura dalla forte componente irrazionale e gestuale (nella stessa occasione Barr propone come omologhi "astrazione simbolica", "soggettivismo", "surrealismo astratto"). Per tutti gli anni cinquanta Franco Rusoli continua a usare "espressionismo astratto" nel suo significato letterale e non nella nuova accezione americana: può quindi essere impiegato ancora nel 1954 per la pittura di Carmassi ("una sorta di espressionismo astratto, o di naturalismo arginato in strutture musicali") e nel 1958 per Gino Meloni (dove è usato come variante del generico "espressione astratta"). Nello stesso arco di anni Francesco Arcangeli non ha però dubbi nell'utilizzare il termine nella sua accezione americana (assimilandolo, per una sua precisa presa di posizione ideologica, alla variante "abstract impressionism": "i fatti che gli americani battezzano per "espressionismo astratto" o "impressionismo astratto", Arcangeli 1957). Solo con la fine del decennio il dilagare della terminologia di area informalista cancella definitivamente il significato originario che aveva il sintagma nella lingua

italiana e lo estende a tutta la pittura di astrazione gestuale o segnica, senza però che sia più necessario il riferimento americano: per Emilio Tadini, nel 1960, "espressionismo astratto" sarà genericamente la pittura senza immagine che rischia di appiattirsi sulla "furia meccanica di un segno vuoto" e su di "una materia priva di finalità".

La polisemia di un sintagma può derivare, come si è visto in questo ultimo caso, dall'incontro tra un sostantivo e un aggettivo che, presi singolarmente, non hanno un significato oscillante: l'ambiguità nasce con la loro combinazione. Ma a volte a essere ambiguo è il senso di una delle due componenti del sintagma, e più frequentemente l'aggettivo. Prendo qui in considerazione due casi, uno più semplice, il secondo più problematico.

L'aggettivo "organico" oscilla nel dopoguerra tra tre significati. Il primo è nell'accezione di biologico e per estensione naturalistico ("forma organica" è per Argan 1948 quella vitalistica di Moore; per Hope, nel catalogo della Biennale del 1952 quella elementare del Lipchitz postcubista; per Bianchi Bandinelli 1956 quella del Mondrian preastrattista). Il secondo significato ha una accezione più marcatamente architettonica, nel senso di strutturato in modo coerente e omogeneo nelle sue componenti: sull'onda dell'appena edito libro di Bruno Zevi sull'architettura organica parlano di "organico" in senso architettonico, riferendosi però ai linguaggi della pittura e della scultura, Birilli 1946 e Nicco Fasola 1951). Infine, in una accezione più politica e come prolungamento dal dibattito nell'area della cultura marxista, "organico" significa capace di relazionarsi al mondo esterno nelle sue problematiche anche più allargate: e si arriva fino ad "arte organica," Aricò 1960 o "dinamica organica", Adami 1960 nel catalogo della mostra crispolitiana delle possibilità di relazione. I contesti nei quali è utilizzato l'aggettivo non ingenerano quasi mai ambiguità: chi legge sa bene comprendere di volta in volta l'accezione in cui il termine è impiegato, e la collocazione, ideologica o critica, dello scrivente viene in aiuto. Per l'aggettivo "concreto", invece, la faccenda si complica, al punto da diventare, specie nelle sue combinazioni e derivazioni, la parola più ambigua tra quelle dell'arte fra gli anni quaranta e i cinquanta.

"Concreto" significa, nella lingua artistica come in quella della vita quotidiana, ciò che trova riferimento nell'esperienza sensibile: Guttuso 1947 lo usa per la ricerca di Corpora che, pur con stilismi neocubisti, si fonda su una forte presa di coscienza della realtà fisica e morale; in questo senso il termine è usato anche da critici lontani dall'ideologia realista come Venturi 1950 (che lo impiega come sinonimo di naturalista) e Depero 1950 (che parla di fusione di valori concreti e valori astratti nell'opera d'arte nucleare). A questo significato di concreto se ne affianca rumorosamente, nel mondo del dibattito artistico contemporaneo, uno nuovo, derivato dalla traduzione di *Konkrete Kunst* (una branca radicale in senso costruttivista dell'arte astratta sviluppatasi in Svizzera e diffusasi in Italia dopo l'importante mostra milanese a essa dedicata nel 1947), di segno polemicamente opposto, secondo la quale avrebbe concretezza

assoluta solo l'arte che non vuole rappresentare una cosa ma essere la cosa stessa (che sia un quadrato dipinto o un giocattolo d'artista): così dipinti "totalmente concreti" vale per Dorflès 1948 totalmente astratti; "concreta" è la "tendenza assertrice di un rigore matematico, di una esecuzione perfetta, meccanica, di una produzione industriale" (Monnet 1952).

A partire dal 1947, e fino alla fine degli anni cinquanta, l'aggettivo ha così due significati opposti e paralleli, con una interessante specializzazione di funzione. Quando "concreto" diventa aggettivo sostantivato il significato prevalente è quello canonico di oggettivo ("La pittura realista [...] suggerisce il concreto", Sottsass 1948), con un arco che va dal preciso contrario di "astratto" ("un dibattito che non è più di astratto e di concreto", Guttuso 1948; "l'astratto e il concreto intercambiabili", Longhi, 1949) a quello di centro di interesse e di ricerca più profondo riconoscibile nell'opera ("il concreto che si considera come esigenza indispensabile dell'opera d'arte è il modo di sentire dell'artista", Venturi 1950) a quello, inteso da un aderente al Movimento Arte Concreta, di "opera" in senso generale ("il raggiungimento finale di un concreto il quale aderisca alla funzione in armonia di colleganza fra il mondo della forma, lo spazio, e l'applicazione plastica dell'opera collettiva", Passoni 1953). Opposto, invece, il significato di "concreto" nell'espressione "arte concreta" (che, come traduzione diretta di *Konkrete Kunst*, viene fatta propria in Italia dall'omonimo gruppo e rivista filoastrattista). È, infatti, sempre impiegato nel suo significato antinaturalistico sia quando è sottolineata la sua distinzione dall'arte genericamente astratta ("In Italia si è sempre detto arte astratta. E si comprendeva anche la concreta. Ora si tenta di por termine all'equivoco", s.a. 1947; "Non si deve dire più arte astratta ma arte concreta", Borgese 1947; "arte concreta – proprio in contrapposizione alla tanto diffusa voga dell'astrazione – appunto perchè non proviene da nessun tentativo di astrarre da oggetti sensibili, fisici o metafisici", Dorflès 1949); sia, naturalmente, quando le due correnti vengono polemicamente assimilate ("Nella mostra milanese di astrattisti o di arte concreta, come loro la chiamano", Perilli 1947).

Quando l'aggettivo "concreto" si lega a sostantivi più tecnici il suo significato resta confinato al campo dell'arte antinaturalistica: "astrazione concreta" per la linea ispirata da Mondrian (Scialoja 1956); "costruzione concreta" per l'astrattismo della scultura del nord Europa (Valsecchi 1946); "creazione concreta" per le opere degli artisti del MAC (Passoni 1953); "forma concreta" per la scultura di Moore (Argan 1948) o per la scultura postcubista di Laurens (Martinelli 1950) oppure, ancora, per le pitture di Kandinsky (Perilli 1950); "pittura concreta" per pittura genericamente astratta (Kandinsky 1947) o per i quadri di Munari (Dorflès 1948) o per le opere di Bertini, Chevrier e Nigro (Dorflès 1950); "pittura concreta costruttivista" per la tradizione del neoplasticismo olandese (Dorflès 1949); "plastica concreta" per le sculture di Munari (Dorflès 1948); "artista concreto" per un membro del MAC (Di Salvatore 1952); "cifrario concreto" per gli elementi compositivi della pittura di Soldati (Dorflès 1953); quadro concreto per un'opera di un

artista del MAC (Di Salvatore 1952). Quando invece “concreto” si combina con sostantivi più generici prevale il significato di oggettivo e reale: “espressione concreta” per la verità umana leggibile nella scultura di Viani (Marchiori 1953); “immagine concreta” per il realismo dei quadri di Carmassi (Russoli 1956); “percezione concreta” è quella degli artisti del realismo esistenziale milanese (Kaiserlian 1956); “struttura concreta” intesa come quella oggettiva, materiale delle opere (Bettini 1958); “oggetto concreto” per la realtà fisica del quadro di Mondrian (Castellani 1960); “soggetto concreto” per il soggetto riconoscibile del quadro (Borgese 1947); “spazio concreto” per spazio fisicamente percepibile (Pizzinato 1949; poi Birolli 1954); “universale concreto” per mondo da rappresentare nella sua verità, libero da contaminazioni sentimentali (De Micheli 1946).

Nel sintagma aggettivale, sostantivato o non, “astratto-concreto”, il secondo termine ha, nelle occorrenze più precoci, un chiaro significato antinaturalistico: l’arte di Turcato è allineata a quella “ormai consacrata col nome di astratta-concreta” (Maltese 1947); la Galleria Bompiani “è diventata il porto di mare della flotta degli astratto-concreti” (Diamare 1952). A partire dal 1952, e in seguito alle discussioni sorte con la sala degli Otto Pittori Italiani alla Biennale di Venezia di quell’anno, concreto assume sempre il significato di realtà delle cose da cui partire per il processo di astrazione: “Non è difficile comprendere perché l’astratto-concreto rappresenti meglio di qualunque altro movimento il gusto odierno. Ogni opera d’arte, di ogni epoca e luogo, è assieme astratta e concreta, astratta perché ha uno stile, e concreta perché il suo contenuto dipende dal modo di sentire e di vivere “concreto” dell’artista” (Venturi 1954); “la nuova definizione non resta però dal colmarci di meraviglia. Astratti-concreti? O è chiarabìa, o è vaniloquio critico” (Longhi 1954). Opposto invece il significato nell’aggettivo composto “concreto-astrettista”, riferito all’astrazione di Soldati (s.a. 1955).

Oscillazioni di significato si verificano anche con sostantivi e verbi derivati. Il sostantivo “concretezza” viene sempre utilizzato in chiave realistica: “concretezza di struttura” (Birolli 1957); “concretezza emblematica” (De Micheli 1946); “concretezza oggettiva” (Marchiori 1947); “nuova concretezza” (Tadini 1960). “Concretismo” sia quando è usato assolutamente (Anceschi 1954) sia quando è unito ad aggettivo (“concretismo geometrico”, Dorffles 1957; “concretismo geometrico costruttivista”, Dorffles 1957; “concretismo organico”, Dorffles 1957; “neo-concretismo”, Toniato 1954) rinvia invece al mondo dell’astrazione; analogo significato antinaturalistico per l’aggettivo sostantivato “concretista” (Borgese 1947; Diamare 1951; Passoni 1953). Interessanti le oscillazioni di “concrezione”. Il suo significato originario rispetta la derivazione dalla chimica inorganica (aggregazione di sostanze minerali per condensazione e deposito): in questo senso è impiegato da Maltese 1947 per la scabrosità superficiale dei bronzi di Franchina; da Villa 1953 per i gravami materici di Burri; da Valsecchi 1960, in senso metaforico, per gli addensamenti luminosi di Romiti. A questo primo significato di

“concrezione” si sovrappone il significato derivato dall’ambito della *Konkrete Kunst* che rende la parola (Dorffles 1948; Argan 1949) sinonimo di processo (o risultato di processo) di astrazione. Di significato oscillante tra processo di astrazione (Bertini 1951 e Castellani 1960) e trasformazione in cosa reale (Brandi 1951) è invece il sostantivo “concretizzazione”. Nei verbi derivati “concretare” e “concretizzare”, anche quando essi si riferiscono ad aspetti dell’arte non figurativa, predomina sempre il significato di rendere reale, tangibile la forma creata (“soggetto concretato”, Borgese 1947; “concretizzare”, Prampolini 1954 e Bayl 1958; Crispolti 1959; “concretizzare l’immagine”, Maltese 1951; “sensazione concretizzata”, Bayl 1958; “reale concretizzato”, *Manifesto del Realismo*, 1946).

Questa lingua, con il moltiplicarsi esponenziale delle combinazioni e le ambiguità che inevitabilmente si generano, non solo è causa di continui fraintendimenti. È, soprattutto, una prigione per le idee: costrette spesso ad appiattirsi su parole di una tradizione ormai inservibile, quella della pura visibilità, se a essere affrontate e discusse devono essere opere come i *Concetti spaziali* di Fontana o i *Sacchi* di Burri.

La svolta avverrà nei secondi anni cinquanta: quando le opere caratterizzate da una qualità materica o gestuale sempre più evidente oppure da una dominante esistenziale o concettuale obbligheranno la critica italiana dell’arte moderna a trovare un vocabolario diverso. Ci si accorgerà che, più che definire le leggi interne dell’opera, vanno interrogate la sua natura materiale (per capire l’intenzione che ne è sottesa) e, soprattutto, il senso dell’operazione di cui essa è l’esito. Sono significativamente gli artisti per primi nei loro scritti a parlare una lingua nuova dove si impongono termini della filosofia (“operazione”, “concettualizzazione”), dell’antropologia (“mitologia”, “totem”), della psicologia (“subcosciente”, “autoanalisi”) e dove il mestiere d’artista è descritto nei termini esistenziali di “operare”, “partecipare”, “essere”, “vivere”. Questa svolta coincide con il primo vero e proprio cambio generazionale nei ranghi della critica d’arte moderna: l’affacciarsi di figure totalmente estranee al dibattito degli anni quaranta recide bruscamente il filo con la critica stilistica e formalista che aveva caratterizzato da decenni l’esegesi dell’arte moderna e apre la strada a contaminazione con nuovi saperi (fenomenologia, semantica, psicoanalisi, antropologia) e al loro vocabolario.

Come ha osservato Enrico Crispolti nel suo intervento in questo convegno un importante assaggio dell’aria nuova che tira si ha proprio negli atti di *Arte Figurativa e Arte Astratta* del 1954 con l’intervento finale di Emilio Vedova. Vi è infatti superata la ormai obsoleta opposizione frontale tra figuratività e astrazione. Ed entra in gioco una lingua davvero nuova: all’urgenza esistenziale dell’artista (si affollano parole come “vita”, “coscienza”, “responsabilità”) corrispondono opere dove agiscono “fratture”, si ricercano “equivalenze interiori” (o “del sentire”) e “nuove relazioni”.

La schedatura delle parole della lingua dell'arte moderna in Italia nel primo quindicennio del dopoguerra è confluita nel mio *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, 2 voll., Pisa 1996: ho ridiscusso, in questo testo, parti dell'introduzione (pp. VII-XXXIV) al primo volume. I materiali schedati nei due volumi sono ora accessibili e interrogabili online all'indirizzo <http://larte.sns.it/fergonzi/>: non ho voluto, in questa sede, appesantire il testo con i riferimenti bibliografici completi ai testi che contengono i lemmi considerati, riferimenti che sono facilmente ricavabili dalla piattaforma digitale. Prima del 1996 avevo tentato un ragionamento, ancora molto acerbo, sulle dinamiche della militanza critica post 1945 in *La critica militante*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, a cura di C. Pirovano, Milano 1993, pp. 569-591.

Rispetto al repertorio delle fonti per il periodo 1945-1960 che mi erano accessibili nel 1996 molto si è aggiunto negli anni seguenti.

Per quanto riguarda le raccolte di scritti di critici e di artisti: F. Arcangeli, *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Parma 2004; P. Barozzi, *Da Duchamp agli happening. Articoli pubblicati su Il Mondo di Pannunzio e altri scritti*, Pasion di Prato 2013; S. Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 1996; Id., *L'inquietudine navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Venezia 2011; C. Brandi, *Scritti d'arte*, a cura di V. Rubiu Brandi, Milano 2013; *Il gusto della vita e dell'arte. Lettere a Cesare Brandi di Afro, Burri, Capogrossi, Cassinari, Ceroli etc.*, a cura

di V. Rubiu Brandi, Siena-Prato 2007; P. Bucarelli, *Cronache indipendenti. Arte a Roma fra 1945 e 1946*, a cura di L. Cantatore, Roma 2010; P. Dorazio, *Rigando dritto. Scritti 1945-2004*, a cura di M. Mattioli, Cologno Monzese 2005; G. Dorfles, *Gli artisti che ho incontrato*, a cura di L. Sansone, Milano-Ginevra 2015; R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Milano 2013; D. Formaggio, *Variazioni su l'idea di artisticità. Profili di artisti e saggi brevi*, Segrate 2000; E. Grazioli, *Piero Manzoni*, con in appendice tutti gli scritti dell'artista, Torino 2007; C. Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano 2012; E. Morlotti, *Questa mia dolcissima terra. Scritti 1943-1992*, Firenze 1997; R. Pallucchini, *Scritti sull'arte contemporanea*, a cura di G. Tomasella, Venezia 2011; C.L. Raghianti, *Un uomo un universo. Antologia degli scritti*, a cura di M.L. Testi Cristiani, R. Varese, M.T. Leoni Zanobini, Firenze 2000; G. Testori, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, Firenze 2001; A. Trombadori, *"Il Contemporaneo", 1954-1956*, Roma 2001; M. Venturoli, *Il critico a domicilio*, a cura di P. Venturoli, Pasion di Prato 2007; E. Villa, *Critica d'arte 1946-1984*, a cura di A. De Luca, Napoli 2000; E. Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. 2. Complementi e supplementi*, Firenze 2008.

Le aggiunte maggiori hanno però riguardato l'accessibilità alle fonti primarie in forma digitale, specie per quel che riguarda le pagine dedicate all'arte moderna contenute nei periodici. Sono disponibili integralmente online le annate dal 1945 al 1960 de "L'Unità" e de "La Stampa". Sono in via di digitalizzazione presso la piattaforma www.capti.it i testi

pubblicati in "Appia Antica", "Arti Visive", "Azimuth", "L'Esperienza moderna". "Emporium" è integralmente disponibile, con ottimi indici degli articoli e delle riproduzioni, in <http://www.arti-visive.sns.it/galleria/>. Nella piattaforma "Circe" dell'Università di Trento (<http://circe.lett.unitn.it>) sono digitalizzati gli indici di "L'Approdo" (1952-54), "Nuovi Argomenti" (1954-60), "Palatina" (1957-60), "Il Verri" (1956-60). "AZ Arte d'oggi" è consultabile in <http://www.archiviomariobalocco.org>. I quattro numeri de "Il Gesto" e i primi 27 numeri della Galleria dell'Ariete sono consultabili nel sito universitario di Paolo Campiglio (<https://sites.google.com/a/unipv.it/arte-contemporanea/home/ricerca>). Il reprint digitale di "Domus" è all'indirizzo <http://www.domusweb.it/>. Molti materiali critici a stampa relativi all'ambiente romano, specie in relazione alle Quadriennali, sono presenti in <http://www.quadriennaleidiroma.org/arbiquweb/index.php?sezione=archivi>.

Esiste un DVD che raccoglie il reprint informatico di "Sele arte" 1952-1966 (Lucca, Fondazione Raghianti, 2004); e un indice a stampa della stessa rivista (*Sele arte. Architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriali, arti della visione. Indive generale, 1952-1966*, a cura di V. Fagone, con la collaborazione di F. Pozzi, Lucca 2003). Per i dieci numeri di "Arti Visive" c'è il CD-ROM allegato ad *Arti visive 1952-1958*, a cura di B. Drudi, G. Marcucci, Pistoia 2011. Per "Il Mondo" è oggi disponibile: *La pagina d'arte de "Il mondo" di Mario Pannunzio (1949-1966)*, a cura di L. Nuovo, Mariano del Friuli 2010.