

Questo libro nasce dall'esperienza de *Lo Scrittoio della Biennale*, un ciclo di giornate di studio che dal 2010 coinvolge ogni anno studiosi di diverse generazioni e provenienze disciplinari. L'esigenza è quella di creare una piattaforma di condivisione attorno alla storia dell'esposizione veneziana, a testimonianza della vitalità e varietà di argomenti che la Biennale è in grado di convocare: crocevia di temi, storie, personaggi, crocevia di idee e di azioni, di politiche e geografie culturali, crocevia – infine – di discipline e interpretazioni. Il libro raccoglie quanto detto, discusso e rielaborato nel corso delle prime tre edizioni dello *Scrittoio*, dal 2010 al 2012.



30,00 €



CROCEVIA BIENNALE



CROCEVIA BIENNALE

A CURA DI FRANCESCA CASTELLANI, ELEONORA CHARANS

SCALPENDING EDITORE

CROCEVIA BIENNALE

a cura di

Francesca Castellani, Eleonora Charans

In copertina

Tomás Saraceno, *Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, 2009. Installation view at 53rd Biennale di Venezia *Fare Mondi*. Courtesy the artist; Andersen's Contemporary, Copenhagen; Ruth Benzacar, Buenos Aires; Tanya Bonakdar Gallery, New York; Pinksummer contemporary art, Genoa; Esther Schipper, Berlin.

© Photography by Alessandro Coco, 2009.

Collana

Acta studiorum

Crocevia Biennale

a cura di Francesca Castellani, Eleonora Charans

© 2017, Scalpendi editore, Milano

ISBN-13: 978-88-99473-61-7

Progetto grafico e copertina

© Solchi graphic design

Montaggio

Roberta Russo

Caporedattore

Simone Amerigo

Redazione

Manuela Beretta

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: dicembre 2017

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale:

piazza Antonio Gramsci 8 – 20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.

via Guglielmo Marconi 17/19 – 20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

info@scalpendieditore.eu

Abbreviazioni

ACP: Archivio di Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia

AGPT: Archivio Giulio Paolini, Torino

ASAC: Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondazione La Biennale, Venezia

ASL: Archivio di Stato, Latina

BMC: Biblioteca del Museo Correr, Venezia

FRP: Fondo Rodolfo Pallucchini, Università di Udine

HKA: Hyman Kreitman Archive, Tate Modern, Londra

MART: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto

MoMA: Museum of Modern Art Archives, New York

Referenze fotografiche

© Giulio Paolini by SIAE 2017

© Venezia, Archivio Studio Pastor Architetti Associati

© Venezia, Fondazione Musei Civici, Museo Correr

© Venezia, Università IUAV

SOMMARIO

<i>Quando un'esigenza si tramuta in esperienza. Ragioni e nascita di un libro</i> Francesca Castellani, Eleonora Charans	9
CROCEVIA BIENNALE	
<i>Implementare la Biennale: leggere e scrivere</i> Paolo Fabbri	15
LE ORIGINI	
<i>Il filo di Arianna. La nascita del premio della critica alla Biennale (1897)</i> Francesca Castellani	23
<i>Le origini "aristocratiche" della Biennale di Venezia. Considerazioni sul ruolo degli artisti-organizzatori</i> Anna Mazzanti	33
<i>Per un «degno contributo dell'arte tedesca». Un commissario speciale alla terza Esposizione Internazionale d'Arte</i> Silvia Bruno	49
<i>Augusto Sezanne e i primi manifesti della Biennale d'Arte di Venezia: 1895-1899</i> Elena Scantamburlo	53
GLI ANNI DEL FASCISMO	
<i>Venezia: per un'altra scena. Breve storia della Biennale Teatro</i> Paolo Puppa	63
<i>Storia "segreta" della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Una ricognizione storica dei primi documenti conservati nella Serie cinema dell'ASAC (1932-1939)</i> Riccardo Triolo	69
<i>Una mostra organizzata "in sordina": la Biennale di Venezia del 1936</i> Massimo De Sabbata	85

IL DOPOGUERRA

- Sculture britanniche alla Biennale di Venezia nel secondo dopoguerra:
fonti visive per il rinnovamento della scultura italiana*
Emanuela Pezzetta 99
- Come riprendere un'esposizione.
Cronistoria del film sull'arte alla Biennale di Venezia del 1948*
Marco Del Monte 109
- L'uso della fotografia d'arte nella rivista "la biennale di venezia" negli anni
di Rodolfo Pallucchini: indagini e percorsi narrativi a partire da alcune fotografie*
Mauro Perosin 117
- I malintesi che indirizzano le conoscenze. Il caso Rashōmon*
Marco Dalla Gassa 145
- Courbet, 1954*
Alessandro Del Puppo 154
- La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954:
problemi organizzativi e riflessioni critiche*
Giuliana Tomasella 171
- L'altro volto dell'arte di tipo americano.
La partecipazione di Ben Shahn alla Biennale di Venezia del 1954*
Chiara Di Stefano 181
- La Biennale ai tempi delle nuove tendenze: l'arte italiana e l'Est Europa*
Giovanni Rubino 191
- ## IL CRINALE DELLA CONTESTAZIONE
- Artista vs critico vs architetto. La Biennale di Venezia del 1970*
Francesca Zanella 201

<i>La crisi dell'“opera”</i> : la tecnologia entra in Biennale (le edizioni del 1970 e del 1972) Elena Di Raddo	215
<i>Tra esposizione e archiviazione. La videoarte di Gino De Dominicis (1970-1974)</i> Eleonora Charans	225
<i>Sulla soglia. Giulio Paolini e la Biennale di Venezia</i> Ilaria Bernardi	235
<i>Memoria sovvertita. Hans Haacke e Gerhard Richter nel Padiglione tedesco</i> Cristina Baldacci	247
<i>Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976</i> Alessandra Acocella	257
OTTANTA E OLTRE	
<i>Aperto 80. La pittura come novità</i> Denis Viva	271
<i>Le Biennali di Giovanni Carandente (1988-1990)</i> Laura Poletto	281
<i>Le collezioni d'architettura della Biennale all'Università IUAV di Venezia</i> Teresita Scalco	295
<i>L'amnesia nel sistema dell'arte. Liste des artistes (1995) di Christian Boltanski</i> Tiziana Migliore	305
<i>Josh Smith alla LIV Biennale di Venezia: Venice set books – A.Mu.C. Archivio Multimediale del Contemporaneo</i> Angela Bianco	315
<i>Bibliografia</i>	329

Alessandro Del Puppo

1. Delle due occasioni in cui l'opera di Gustave Courbet è stata protagonista alle Biennali di Venezia, la prima (occorsa nel 1910), può essere trattata, per il momento, con brevità. Frettolosa l'organizzazione, anticipata di un anno per non sovrapporsi ai festeggiamenti del Cinquantenario dell'Unità; non eccelse le scelte (ma ci furono anche *Gli spaccapietre* e *La filatrice*), per di più vilipese dal meschino testo di Ugo Ojetti, che senza troppi fronzoli parlò di «sincerità triviale e un po' animalesca» e accettò il giudizio di «veterano inutile e venerabile». Che la Biennale del 1910 sia stata davvero per tutti quella «di Renoir e di Courbet» appare oggi come una fantasia retrospettiva, diffusa da quanti, desiderosi di accreditarsi come titolati e precoci osservatori di pittura francese, vollero dimenticare, per prima cosa a loro stessi, d'aver ammirato, allora come sempre, la pittura ben più rorida e aggressiva dello spagnolo Zuloaga, del viennese Klimt, dello svedese Zorn; insomma il bel mondo della pittura internazionale così ben documentato dalle Biennali d'inizio secolo, e così poi rapidamente decaduto nel diagramma del gusto comune¹.

La seconda occasione espositiva dedicata a Courbet cadde nel 1954 e fu, invece, evento d'effettivo rilievo. Ampia la mostra retrospettiva (una cinquantina d'opere, fra cui *L'homme blessé*, *Les demoiselles du village*, *La source*, e alcuni stupendi paesaggi di nevi), montata con le cure e le cautele del caso; ambizioso il comitato dei promotori; notevoli le risonanze nella stampa specialistica e in quella popolare.

Per quali ragioni, nell'Italia del 1954, l'ostentazione delle opere di un pittore morto nel 1877 suscitò un così vivo dibattito, divise nettamente la critica in due fronti e ne radicalizzò le controversie? Qual era divenuta, e per quali ragioni e uffici, l'attualità di Courbet?

2. La proposta di una mostra su Courbet aleggiava da qualche tempo nella mente di Roberto Longhi, che dal 1948 sedeva nel Comitato scientifico della Biennale. Nel 1951 Longhi aveva ottenuto un clamoroso successo con la mostra milanese dedicata a Caravaggio: «il primo [pittore] dell'età moderna», «umano più che umanistico; in una parola, popolare», per il quale egli non aveva certo nascosto i termini di confronto con Courbet².

1 È doveroso però citare almeno Prezzolini 1910 e Soffici 1911.

2 Longhi 1951, p. XXXI; da cfr. con le osservazioni, più esplicitamente ideologiche, di Maltese 1951 e De Cugis 1951. Sull'intera operazione longhiana un primo resoconto in Volpe 1955. Che Courbet andasse gustato nella «lingua di Caravaggio e di Le Nain» tuttavia Longhi non lo scopriva certo nel 1951, essendo stata una delle chiavi storiografiche sin dalla giovinezza (Longhi 1912, p. 976, e Longhi 1920).

Non era un mistero che proprio in quegli stessi anni Courbet era stato assunto, abbastanza strumentalmente, come il mentore del realismo figurativo più militante. Da più parti, a partire da una rivista per certi versi semiufficiale come “Realismo”, il vecchio comunardo veniva innalzato a vessillo di una pittura che appariva sana, devota all’iconografia degli umili, veemente nella denuncia sociale e che, soprattutto, poteva essere presentata come un modello di ortodossia per gli orientamenti del partito comunista³. I pittori «progressisti» erano tenuti a mandarne a memoria la lezione, per contrapporsi a quegli «scarabocchi e scemenze» che Togliatti in persona aveva individuato, come si sa, nelle ricerche astratte e formaliste dei più giovani, ma non meno *engagées*, pittori italiani⁴.

Longhi era invece mosso da intenzioni più accertamente storiografiche e certamente meno partigiane. Nel corso dei primi mesi del 1953, tuttavia, la proposta di una mostra su Courbet si trovò a intersecare quasi naturalmente due altre operazioni. La prima fu la doppia esposizione di Picasso a Roma e a Milano, in un primo tempo pensata proprio per la Biennale del 1954. La seconda occasione espositiva fu un’altra grande mostra longhiana, *I pittori della realtà in Lombardia*⁵.

L’apertura di queste due mostre coincise con la campagna elettorale e le elezioni politiche del 7 giugno 1953: quelle, sarà il caso di ricordarlo, della cosiddetta «legge truffa» mancata per un soffio (la maggioranza della DC arrivò al 49,8%) e di un PCI che si rafforzava a scapito dei socialisti, divenendo così il partito egemone. Non era naturalmente difficile, per molti osservatori di sinistra, attribuire un profondo significato ideologico a questi avvenimenti espositivi. Il passaggio di Picasso alla Galleria d’Arte Moderna di Roma fu accompagnato da un frastuono ditirambico e da un servilismo perfino imbarazzante⁶. Notoriamente, quella *tournee* fu resa trionfalistica dai toni zelanti della stampa comunista. Giulio Carlo Argan stese in quell’occasione un lungo saggio, *Il moralismo di Picasso*, che di certo fu uno dei suoi interventi più ideologicamente angolati («il suo realismo è un realismo morale, che punta direttamente al problema della responsabilità»), ma che noi possiamo leggere, oggi, come il tentativo di imprimere alla discussione un orientamento meno rigidamente dottrinale⁷. Di un simile pericolo mi sembra fosse ben avvertito anche lo stesso Longhi, allorché volle confermare il nesso storico del realismo attraverso i secoli (ad esempio, proponendo un confronto tra i prodigiosi impasti pittorici del Ghislandi e quelli di Courbet nell’*Atelier*), opinando però che simili confronti si dovevano condurre «non su astrazioni di classe, ma per riesumazione di fatti certi e persone vive». Filologia, insomma, non ideologia⁸.

3 De Micheli 1952; De Micheli 1953; Del Guercio 1955.

4 Valsecchi 1949; cfr. ora Vittoria 2013.

5 Università di Udine, *Fondo Rodolfo Pallucchini*, lettera di R. Longhi a R. Pallucchini, 30 gennaio 1953; lettera di F. Wittgens a R. Pallucchini, 3 febbraio 1953. Cfr. *Le prime biennali* 1999, p. 187, R. Pallucchini a R. Longhi, 11 luglio 1953.

6 Trombadori 1953; Guttuso 1953. Sugli eccessi di questi orientamenti interpretativi in chiave ideologica, si espresse Lionello Venturi (1953), proponendo un Picasso in chiave *liberal*, in cui predominavano, anziché la rabbiosa iconografia di denuncia, i tratti di libertà creativa, di espressione individuale, di vasta e incondizionata cultura pittorica. Un buon resoconto di queste vicende è stato dato da Budillon Puma 1990.

7 Argan 1953.

8 Longhi 1953, pp. VIII-IX, e cfr. Maltese 1953.

3. Non solo in Italia, ma anche in Francia l'opera di Gustave Courbet stava scontando una controversa attualità. La retrospettiva veneziana del 1954 era stata anticipata e, per certi versi, indirettamente annunciata nei suoi esiti polemici da una doppia vicenda editoriale degna di un certo interesse.

Il primo contributo fu opera di Pierre Mac Orlan. Scrittore infaticabile e *chansonnier*, Orlan era una figura eccentrica e stravagante. Nel 1951 poteva apparire, ormai, come uno degli ultimi eclettici esponenti dell'*avant-garde* parigina, se non il fossile di una stagione gloriosa e irrimediabilmente perduta. Tuttavia, il suo *Courbet* aveva il pregio di fornire un'immagine assai distanziata dai più scoperti conformismi. Il Courbet di Mac Orlan era un artefice che aveva raggiunto un'identità organica, prodigiosamente viscerale, con l'atto del dipingere: «Le pinceau [...] n'est pas un objet [...] il appartient à son corps comme l'oeil et la main»⁹. Si tratta di una lettura che, oltre ad anticipare di almeno trent'anni l'interpretazione che verrà poi data da Michael Fried, poteva apparire, agli occhi del pubblico parigino dei primi anni Cinquanta, come sorprendentemente affine alle pratiche più attuali della sensibilità pittorica *tachiste*.

Una simile allusione fu più che sufficiente per provocare un'ortodossa correzione di rotta. Essa fu subito procurata da Louis Aragon, da tempo ormai più militante del PCF che poeta. Il suo *Exemple di Courbet* tracciava, sin dal titolo, la pedagogia di un eroe dell'Ottocento e della sua dialettica rivoluzionaria. «L'apparition du phénomène Courbet dans la peinture coïncide avec l'éveil du géant ouvrier dans son siècle», si spinse a scrivere. Courbet appariva qui come il modello indefettibile dell'inseparabilità tra biografia e storia. Un interprete, cioè, del contenuto politico della narrazione visiva. Un campione della mentalità squisitamente marxista. Una figura morale, insomma, che si poteva invocare come opposizione all'anemia sociale prodotta dai formalismi della pittura astratta. Quello vagheggiato da Aragon era dunque un Courbet posto come garante di una fervente ideologia all'indirizzo di ogni realismo contemporaneo. Che tutto ciò obbligasse a tenere sullo stesso piano opere tra loro assai diverse come il Picasso del *Massacro in Corea* e il Fougeron di *Les parisiennes au marché* era, per Aragon, l'ultimo dei timori¹⁰.

Oggi può sembrare inverosimile, ma ancora nella prima metà degli anni Cinquanta il nome di Courbet poteva così essere strumentalmente impugnato per condurre la battaglia, politica ed estetica a un tempo, che negli anni della più cruda guerra fredda vedeva contrapposti i realisti contro formalisti¹¹. Non ci sono due cose distinte, la storia e la storia dell'arte, ma solo la storia, argomentava Aragon in quello che mi sembra, ancora oggi e in altro modo, il suo passo più condivisibile.

4. Eccoci giunti, con questo, alla Biennale di Venezia del 1954. La mostra di Courbet, distribuita in tre sale del Padiglione centrale, fu accompagnata da due retrospettive di buona qualità (Edvard Munch, nella Sala Napoleonica, e Paul Klee) che piacquero quasi

⁹ Mac Orlan 1951, s.n.p., e cfr. Fried 1990.

¹⁰ Aragon 1952, pp. 15, 34-35.

¹¹ Vetrocq 1989; Duggan, Wagstaff 1995.

a tutti e da una mostra sul surrealismo che, falcidiata da un'organizzazione frettolosa e da scelte opinabili, non piacque quasi a nessuno, ma non al punto d'impedire il rilascio del triplice premio internazionale a Mirò, Arp ed Ernst¹².

La sola idea di dedicare una mostra al mitico fondatore del realismo suscitò, in molti, speranze di redenzione. Prima ancora che fossero aperte le sale al pubblico, da sinistra si proclamò, con una certa soddisfazione, che Courbet era (finalmente) al centro della Biennale veneziana¹³. Il che effettivamente era vero. Ma di quale Courbet si trattava?

Pallucchini ebbe modo di presentare la mostra in un paio d'occasioni, confermando un progetto espositivo assai cauto, esplicitamente avulso dalle polemiche attuali e interamente orientato non tanto a misurare l'incisività del pittore francese sul panorama presente, bensì a tracciarne un bilancio compiutamente storico-critico¹⁴. Quella che però poteva essere, accogliendo il più vasto progetto del Longhi di quegli anni, la ricerca di un dignitoso punto d'equilibrio fra il rigore storiografico e una sensibilità attiva per i fatti della realtà presente, sembrò svilire in un'esplicita e brusca normalizzazione. Non sorprende che Longhi, nei fatti, restò estraneo all'organizzazione della mostra.

L'introduzione che si legge nel periodico ufficiale della rassegna, affidata alla penna di Pierre Courthion, è da pesare parola per parola. «Courbet aveva un dono di riprodurre come non se n'era più visto, forse, dopo il Caravaggio»: pittore d'illusioni tattili e apparenze materiali, era proposto come un «antenato della pittura anti-intellettuale, l'autodidatta che si muove nell'elementare. [...] Pittore socialista, avrebbe voluto esserlo, ma la terra e la poesia della terra l'hanno sempre ispirato meglio delle più belle pagine della vita operaia». La sua restava quindi una forma di pura pittura, «nera, fangosa, tradizionale»: «quel bambinone, quell'orco divoratore di curati, quell'amico della Libertà, quel moralista alla Proudhon, era in fondo un tenero, un sentimentale, un sano cantore della vita»¹⁵.

Si prenda poi il sontuoso catalogo della mostra. Il *colophon* ostentava un pletorico e minaccioso «Comitato d'onore» fitto di ministri, ambasciatori, consoli, sottosegretari. Il curatore della mostra, Germain Bazin, all'epoca Conservatore capo della pittura al Museo del Louvre, impiegò le prime undici righe del suo testo per precisare quanto segue:

12 André Chastel (1954) fu tra i pochi a notare come la mostra di Courbet a quel punto difendeva da sola l'onore dell'arte francese, oramai decaduta nelle sempre più stanche varianti della Nouvelle École de Paris. Lo shock della mostra di Courbet è ricordata da Giuseppe Gavazzeni 2002-2003.

13 Ricci 1954.

14 In occasione di una conferenza tenuta in maggio presso il Circolo di cultura di Venezia (FRP, Dattiloscritto, 24 maggio 1954, 6 cc.) il segretario della Biennale infatti scriveva: «Sono varie le ragioni che hanno consigliato questa retrospettiva, nonostante che si presentasse abbastanza difficile nella sua realizzazione. Da una parte l'interesse sempre più vivo destato dalla parola realismo, cioè dalla poetica fomentata da un'arte ufficiale di stato e che si è propagata in Europa un po' dappertutto, compresa l'Italia. In questo senso la mostra di Courbet è quanto mai attuale perché si tratta di collaudare un modo di intendere la pittura, che va sotto la definizione di realismo». In un altro testo dattiloscritto di quello stesso anno (con ogni probabilità per un articolo di cui non si è riuscito a rintracciare la versione edita), Pallucchini lamentava le assenze dei grandi quadri realisti, in ragione del grande formato di essi, aggiungendo: «Non ci sarebbe bisogno di ricordarlo se, dietro al grande pittore Courbet, non si annidassero ancor oggi spunti di polemica extra-artistica. In quanto alle sue idee politiche ognuno potrà farne il conto che crede nei confronti della sua valutazione [sic]. È bene chiarire a questo proposito che non è stato questo substrato politico a consigliare la presente mostra: ma l'esigenza critica di fare il punto sulla valutazione d'un grande artista del secolo scorso».

15 Courthion 1954.

Devant son temps comme pour le nôtre, Courbet risque d'être victime du même danger: celui d'être jugé par rapport à ses idées plutôt qu'en tant qu'artiste. Honni par les bien-pensants de son époque à cause de ses convictions socialistes, Courbet est maintenant célébré par une partie de la critique comme le peintre révolutionnaire par excellence. Les communistes n'ont-ils pas été jusqu'à faire de lui le précurseur du réalisme socialiste? En fait, il est curieux de voir attribuer tant d'importance aux idées d'un homme dont l'art participe si peu de la pensée¹⁶.

È un passo d'ammirevole chiarezza e che, sia detto *en passant*, non si può che invidiare – anche se certo non necessariamente condividere – dinanzi all'ottusa opacità di tanti odierni testi «critici». E anche la mostra non contraddisse lo spirito (in quanti modi lo si poteva definire? Restaurativo, conservatore, reazionario?) di quella bellicosa dichiarazione. Prevalsero i ritratti privati, i paesaggi montani e marini, le nature morte; mancavano le cruciali opere realiste del 1848-1850, certo; e non soltanto perché *L'Atelier* o il *Funerale a Ornans* erano intrasportabili; ma anche perché di alcune d'esse non si aveva ancora notizia, dopo la guerra; e nessuno sapeva ancora che gli *Spaccapietre* di Dresda erano andati distrutti per sempre. Le uniche opere esplicitamente riferibili agli orientamenti ideologici di Courbet erano due: il grande ritratto di Proudhon e l'autoritratto nella prigione di Sainte-Pélagie dopo i moti della Comune. Tuttavia, nel merito di quel controverso episodio, la maggior parte dei commenti non si discostò dai toni sprezzanti che aveva usato Ogetti quarant'anni prima.

Se ne accorse anche "L'Unità", denunciando lo «sfacciato tentativo di falsificazione dell'opera del grande pittore rivoluzionario». Nessuno, tra i pittori realisti, fece mistero della posta in gioco: il «realismo» di Courbet come sostanziale avallo storico, ideologico ed estetico del «neorealismo» più attuale. Il giorno dell'inaugurazione Renato Guttuso si avvicinò alla *Filatrice addormentata* e, clamorosamente, baciò la tela davanti a tutti¹⁷. Il cardine del progetto storiografico longhiano – un Courbet «storico» e *per questo* attuale – si trovò stretto nella morsa degli opposti massimalismi.

Cronache locali testimoniano di un raduno di pittori comunisti dinanzi a Palazzo Ducale, per protestare contro l'imborghesimento dell'immagine di Courbet propalata dalla mostra. La risposta fu data da una contromanifestazione di neofascisti. Su "Il Contemporaneo" Antonello Trombadori si lanciò in una difesa delle ragioni «democratiche» della mostra¹⁸.

A questo punto, non era nemmeno una questione di quadri presenti in mostra e delle concrete possibilità di studio dei fatti visivi. A prevalere furono i discorsi e le eloquenze degli *spin doctors* d'ambo le parti.

16 Bazin 1954, s.n.p. Il catalogo (e la mostra) resta, a tutt'oggi, il migliore e più ampio contributo italiano all'opera di Courbet. Conclude il volume un'appendice compilata da Umbro Apollonio, *Courbet in Italia*: il primo, e finora unico, tentativo di studio sistematico della ricezione nazionale del pittore francese.

17 Testimonianza di Sergio Alteri all'autore, 23 febbraio 2012.

18 Trombadori 1954, ma già in precedenza Del Guercio 1954, da legare, fra gli altri giudizi, a Volpe 1954 e Branzi 1954.

Il tentativo più accorto e meglio organizzato di orientare la ricezione di Courbet in senso squisitamente ideologico avvenne con la pubblicazione, da parte di due corifei del realismo come Mario De Micheli ed Ernesto Treccani, di una scelta di lettere e scritti del pittore francese. Il finito di stampare (per conto della «Cooperativa Libro Popolare») reca la data 19 giugno 1954: lo stesso giorno dell'apertura ufficiale della Biennale. Il programma era ben chiaro. Contro la pretesa di leggere l'opera di Courbet attraverso i valori formali si riabilitavano i contenuti. La qualità dell'autore, ben oltre la purezza delle risorse pittoriche, altro non era «che questa stessa concezione della realtà diventar sua carne e suo sangue ed espressa da lui in termini figurativi». Assai cauti a ratificare la vicinanza di Courbet al socialismo individualista, «d'origine piccolo-borghese» di Proudhon, gli autori presentavano invece il suo robusto populismo come un antidoto all'*art pour l'art* e agli intellettualismi mistici o metafisici. Il realismo dell'Ottocento francese poteva così apparire come narrazione della lotta di classe¹⁹.

L'eco del Lukács dei *Saggi sul realismo* e de *Il marxismo e la critica letteraria*, che Einaudi aveva tradotto soltanto da un paio d'anni, era assai evidente. Non meno epica, nell'opera dei compilatori, la narrazione dei fatti del 1870, esibiti come l'apice di un vigoroso spirito rivoluzionario. Il valore di quella cesura storica, raccomandata da Stalin in persona in una delle sue memorabili e temutissime indicazioni, era così confermata con sommo zelo²⁰.

Al di là di questi limiti interpretativi, il volumetto era importante. Da un lato, offriva una prima raccolta degli scritti di Courbet in lingua italiana, per quanto strategicamente incentrati sul cruciale periodo successivo alla Comune. Dall'altro, proponeva qualche esempio visivo del tutto inedito al pubblico nazionale, come la licenziosissima *Donna dalle calze bianche* Barnes (1861), inserita fra le ventitrè tavole in bianco e nero.

5. In realtà, ben oltre il gioco degli schieramenti, la vicenda era assai più complessa e dibattuta, specie a sinistra. Un osservatore certamente non neutrale, né accusabile d'intelligenza con il nemico come Carlo Ludovico Ragghianti parlò esplicitamente di un equivoco intorno a una simile immagine del pittore: «Courbet non concesse che poco alla dottrina 'sociale' dell'arte, e insisté invece sul suo carattere di libertà creativa». Courbet poteva insegnare l'intelligenza delle fonti visive storiche – il vasto e diversificato schieramento dei possibili realismi – e, crocianamente, le possibilità di un processo di sublimazione della realtà bruta. Che questo fosse stato scambiato per una forma di retorica d'ordine politico e sociale, concludeva Ragghianti, in un passo latamente antilonghiano – era una condizione sfortunata che accomunò Courbet a Caravaggio, a pari grado offeso dalla qualifica di «popolare», «mentre forse è il più alto e tragico esempio di una umanità che, di liberazione in liberazione, scende in se stessa»²¹.

Un altro utile resoconto provenne dalle pagine di “Nuova Corrente”, una rivista avviata quello stesso anno e subito molto attiva nel dibattito sul realismo. Anche in questo caso, argomenti quali le implicazioni sociali dell'opera di Courbet, il ruolo della militanza politica e la portata ideologica del suo realismo furono alquanto smorzati. L'attualità del pittore

19 *Il realismo* 1954.

20 Stalin, Kirov, Zdanov 1934, p. 204.

21 Ragghianti 1954, p. 12.

era invece riconosciuta accantonando ogni possibile estetica dei contenuti e riconoscendo, invece, un più cogente lavoro sulla sostanza pittorica. È un passaggio che, su questo specifico punto non nascondeva – come già nel libro di Mac Orlan – un accostamento alla pittura informale: «Oggi che la critica più acuta dà tanta importanza alla ‘materia’, al quadro come ‘oggetto’, per superare i limiti della estetica di ieri, Courbet può essere citato come esemplare caso di un pittore che nel ‘mestiere’ completamente esprimere tutto se stesso in perfetta unità di stile». Certo, locuzioni come «perfetta unità di stile» oggi fanno senz’altro sorridere; ma il messaggio restava chiaro²².

In modo non dissimile, Lionello Venturi recensì immediatamente la mostra, giudicando Courbet «prodigioso artista ma con il piccolo difetto di non avere nulla a che fare con l’arte odierna»²³. Ma Venturi – che sin dal 1952, dinanzi allo sfaldamento del precario equilibrio del Fronte Nuovo delle Arti, aveva organizzato il gruppo «astratto-concreto» degli Otto pittori, in dichiarata opposizione ai sodali di «Realismo» – spinse ancor oltre la polemica, chiamando a rispondere i pittori stessi: «Vorrei sapere se i neo-realisti siano contenti di quella vicinanza o si siano accorti ch’era ‘controproducente’. Courbet partecipò con tutto l’animo al realismo, e anzi seppe farne la fortuna. Perciò il suo gusto fu valido e non velleitario, fu uno strumento adeguato alla sua fantasia. Il suo processo creativo partì dal realismo per giungere ad una pittura ch’era niente altro che arte, reale e ideale insieme».

Ma questo, a Venturi, chi glielo aveva detto? E cosa voleva intendere, precisamente, quando parlava di «fantasia» in Courbet? Venturi era poi in grado di spiegare cosa significasse davvero «reale e ideale insieme», cioè se una locuzione come questa avesse un significato proprio; o non era forse altro che l’ennesima, e un po’ frusta, riproposta di una delle tante *mots-valise* del critico, a beneficio del suo schieramento? Lasciando per un attimo da parte la fraseologia da volo internazionale («Il suo processo creativo partì dal realismo per giungere...», come se la pittura fosse una questione di partenze e arrivi); a quale titolo, se non per la difesa del proprio gruppo di eletti – fra cui Bepi Santomaso, gran premio della pittura quell’anno – si opinava la «distruzione della materia pittorica», come se un Guttuso fosse pittore meno dotato – poniamo – di Afro, o dello stesso Santomaso, per il solo fatto di dipingere figure, e non ineffabili sensazioni? Ma quello che appare ancora più irritante, nella prosa di Venturi era il fatto di voler comprendere tutti quelli che giudicava i buoni pittori italiani, non solo gli Otto, ma anche figure come Romiti, Brunori e Rossi, tra gli «astratto-concreti». Il che significava ancora una volta replicare, nell’eterna Italia dei guelfi e dei ghibellini, dei democristiani e dei comunisti, la diatriba tra gli «astratto-concreti» e i realisti.

Erano mesi di furibonde polemiche tra Venturi e Longhi; non sempre ingiustificate, ma che oggi si ha comprensibilmente una qualche difficoltà a cogliere fino in fondo.

Proviamoci però ugualmente. Lo stesso Venturi ripubblicò l’articolo appena menzionato (casamai l’avessero perduto coloro che non leggevano “La Stampa”) sulla sua rivista “Commentari”, aprendo con un esplicito editoriale dal titolo «Si propone una tregua». La risposta di Longhi e del gruppo di “Paragone” uscì nel cinquantanovesimo fascicolo

22 Dellavalle 1954 e cfr. Sechi 1954.

23 Venturi 1954^a (poi Venturi 1954^b).

della rivista, che comparve nel mese di novembre di quello stesso 1954 recando il saggio di Francesco Arcangeli dal titolo *Gli ultimi naturalisti*. Si tratta di un testo assai noto, ma che vorrei a questo punto si leggesse sulla scorta di quanto è stato finora raccontato. Per completezza, è bene ricordare che il primo nome menzionato negli *Ultimi naturalisti* è quello di Courbet. E che allo stesso modo – cioè come onda lunga della controversa retrospettiva veneziana – andrebbero letti altri due cruciali interventi delle riviste di Longhi e Venturi: rispettivamente, l'impegnativo saggio di Carla Lonzi e Marisa Volpi su Ben Shahn, e le pagine di diario con cui Antonio Corpora sembrò voler tracciare, a quel punto, il bilancio di un'intera generazione²⁴.

Varrà inoltre la pena di menzionare un testo tra i meno frequentati della bibliografia di Arcangeli: l'onesta e divulgativa *plaque* uscita nella Serie Arte di Garzanti nel corso del 1955 e dedicata proprio a Courbet. Qui Arcangeli ricordò, ancora una volta, il passaggio veneziano del 1954, ma con queste parole: «lo si è veduto palleggiato malamente fra due culture ugualmente tendenziose, e notevolmente inclini al conformismo: fra l'incomprensione e lo spregio, appena celato per pura convenienza culturale, di idealisti 'filoastratti' e il fraintendimento (sotto il pretesto 'di ristabilire la verità storica') della sua opera da parte di realisti troppo pronti ad assolverlo da eventuali peccati sotto la bandiera rossa di Vallés»²⁵. Insomma, mancavano solo i nomi di Venturi e Guttuso, ce ne fosse stato bisogno. Ma Arcangeli fece anche qualcosa in più. Vide nell'occhio di Courbet uno «strumento di visione diretta e della resa di questa visione diretta, cose inseparabili da una concezione naturalistica», legandone l'opera alle ragioni pittoriche di un Monet; e, attraverso questi, ricondurlo al paradigma pittorico espresso negli *Ultimi naturalisti*.

Leggiamo una pagina: «La natura e la vita come densissimo magma, primariamente indifferenziato, di materia, a cui poi le modulazioni dei 'valori' e dei colori danno varietà di roccia, vegetazione, carne, e così via; ma non tanto che queste specificazioni non accusino, ancora, la filiazione comune dalla stessa, consistente materia cosmica». A volerlo intendere come realista sociale e attivista politico, argomentava invece Arcangeli, Courbet appariva in tutti i suoi limiti: socialista, ma di un socialismo universale e panteistico, anziché dialettico e scientifico; più vicino a una «libera e quasi anarchica moralità della vita fisica, naturale». Il realismo, in lui, era piuttosto una «rappresentazione di ciò che è vivo ora, intorno a noi, a portata dei sensi»: «eterni vicende dell'uomo come essere naturale»; una «poesia profonda e patetica della visione concreta»; una «inconscia religiosità naturale» colta nel «ritmo durevole della vita». Anche il lettore meno avveduto di Arcangeli non avrà difficoltà nel cogliere, perfino nei vezzi lessicali di questa non di rado stucchevole prosa, l'intera costellazione valutativa del critico bolognese. Questo Courbet «lirico» ci appare, oggi, non meno strumentale e opportunista di quello «politico». Il «primo realista» di Guttuso o Trombadori tendeva così fatalmente a specchiarsi nel «primo naturalista» di Arcangeli.

24 Corpora 1955; Lonzi, Volpi 1955; Pohl 1981; cfr. anche il ricordo di Volpi 2003, p. 201.

25 Arcangeli 1955, s.n.p.; nel passo citato, Arcangeli allude a Jules Vallés, il giornalista e uomo politico che militò nella Comune di Parigi e che venne ritratto dallo stesso Courbet.

6. Per valutare infine l'effettiva portata della mostra courbettiana del 1954 si deve lasciare da parte, a questo punto, la vasta e pleonastica rassegna stampa che ogni Biennale porta con sé, specie sulla stampa italiana: una produzione quasi sempre compromessa in questioni di bottega, polemiche meschine, manovre ministeriali e scambi di sottogoverno, messa insieme – ieri come oggi – da una schiera di scriventi in grado di riempire centinaia di pagine per non dire quasi mai nulla.

È invece necessario dire con chiarezza come la Biennale del 1954 appaia davvero, dalle molte indicazioni che trapelano, come l'edizione realmente più compromessa dagli schieramenti della guerra fredda, in una misura tale che la mostra del 1948 appare di un ecumenismo e di una buona volontà dai tratti perfino ingenui e commoventi. Mentre il solo fatto che il padiglione degli Stati Uniti fu quell'anno gestito direttamente dal Museum of Modern Art e, tramite esso, di fatto, da una delle tante emanazioni dell'*intelligence* statunitense, dice molto di più dell'intera inconsapevole micrologia della critica. E l'invito, rivolto quell'anno, proprio a Ben Shahn, gloriosa figura di pittore realista e socialmente impegnato (perlomeno, entro i limiti «federali») non solo era conferma del fatto che, come è stato scritto, la CIA sia stata il miglior critico d'arte d'America negli anni Cinquanta; ma anche del fatto che l'operazione dedicata a Courbet partecipava a un più vasto e complessivo disegno.

Gli artisti europei erano stati oggetto, fino a quel punto, di una blanda attività di persuasione, nemmeno troppo occulta: i Congressi della libertà della cultura, mostre come *Young Italian Painters* al Guggenheim, la mediazione di Venturi che portò alcuni fra gli Otto pittori, e soltanto loro, a esporre negli Stati Uniti e a beneficiare dei programmi Fulbright. Ben altra cosa rispetto a quel processo di destalinizzazione della cultura cui era stato protagonista Clement Greenberg e la sua cerchia: al punto da bandire fino agli anni Sessanta un eccellente pittore come Ad Reinhardt, colpevole d'essere restato fedele alla sinistra.

Sulla scena europea si trattava a questo punto di confermare, e non di reprimere, le passioni pittoriche figurative che ancora agitavano molti giovani pittori, e al tempo stesso depotenziarne gli eccessi ideologici. Ammettere dunque il realismo, sì, ma come elemento complementare delle più ampie possibilità garantite dalla libera espressione artistica: e non certamente dialettiche sul piano rivoluzionario²⁶. Il pericolo del veleno realista (potenzialmente e sovversivamente «sociale») era accettato somministrando, come antidoto, le massicce dosi di un più temperato realismo «atlantico». Trovare, in tutto questo, una conferma al concetto marcusiano di tolleranza repressiva può apparire un'esagerazione; ma il binomio Shahn/Courbet si dovrebbe intendere anche in questa chiave, credo²⁷.

A intuire qualcosa di queste manovre fu un abile osservatore come Douglas Cooper, che sul compassato "Burlington Magazine" lanciò un segnale molto chiaro. La mostra di Courbet, denunciò, proponeva quadri di soggetto neutrale, non socialmente impegnati.

26 Cfr. Stonor Saunders 2004, pp. 232 ss.; Duran 2014.

27 A identificare con chiarezza il ruolo cruciale di Shahn in questo passaggio fu, non per caso, Carlo Ludovico Ragghianti, che volle tempestivamente tradurne un intervento contro il maccartismo (Shahn 1953) commentando: «L'appello alla massa o alla collettività per le cose dello spirito [...] cioè per tutto ciò che la democrazia riconosce e consacra come patrimonio inalienabile della libertà individuale, finisce infallibilmente nella installazione del conformismo, che è imposizione e coazione» (Ragghianti 1953, p. 29). Un'affermazione che, con ogni evidenza, manteneva il pregio di un'utile reversibilità.

Alcuni fra essi erano di scarsa qualità e d'autografia controversa. Inoltre Cooper alluse al fatto che, stranamente, molti dipinti erano provenienti dagli Stati Uniti, anziché dal paese natale del pittore²⁸.

Il messaggio lanciato da Cooper, rivolto al pubblico internazionale, non poteva che infastidire molti. Longhi scrisse subito a Pallucchini, lamentandosi, con assai poca eleganza, di quei «pederasti inglesi [che] cominciano veramente a esagerare», e invitando il Segretario della Biennale a una replica²⁹. Cosa che avvenne immediatamente, con una lunga risposta in merito ad alcune obiezioni sull'autografia e la qualità di certi dipinti ma lasciando cadere, da parte di Pallucchini, ogni allusione circa un Courbet depurato, per così dire, della sua *vis* rivoluzionaria. Così, Cooper (che i documenti ci dicono in contatto epistolare sin dal 1946 con artisti italiani comunisti, come Guttuso e Consagra, e il cui ruolo andrebbe sicuramente studiato con maggiore accuratezza) poté ben replicare confermando la deliberata, e a questo punto non smentita, tendenziosità della mostra³⁰.

Non politicizzare troppo questi eventi resta tuttavia una buona regola. Proprio in quell'estate del 1954 lo stesso Partito comunista italiano aveva ben altro a cui pensare. Crisi del centrismo degasperiano a parte, risalgono a quelle settimane la gestione (o, per meglio dire, l'occultamento) del caso Seniga: la vicenda, clamorosa e per la verità assai precorritrice, della fuga di un alto dirigente con la cassa del partito.

7. Restavano, ovviamente, le polemiche tra i pittori, fra le quali quella tra astrattisti e realisti è la più nota e, a quel punto, la più usurata, oltre che la più inutile. Prima di trovare la sua naturale estinzione verso il 1956 – con la concomitante vittoria europea dell'*informel* e della disillusione giunta dopo i «fatti di Ungheria» – la questione ebbe una sua coda proprio a seguito delle proposte veneziane di quell'anno, e di cui i testi più sopra menzionati costituiscono un chiaro riflesso.

Vi erano naturalmente modi molto diversi per condurre le polemiche. La satira sociale di Guttuso, che in quella stessa Biennale presentò la messinscena del suo *Boogie-woogie* con i volti, assai riconoscibili, dei reprobri di Forma 1, è forse il caso più gustoso, e che meriterebbe una trattazione a parte³¹. Ma ovviamente anche le pagine di Longhi spiccano per acutezza di giudizio oltre che per proverbiale sarcasmo. Liquidare il compromesso tra forma e contenuto in Santomaso risultò piuttosto facile³². Un po' meno era scovare una linea di continuità con la tradizione realista che non scontasse viete pregiudiziali ideologiche e difendesse la qualità della pittura. Longhi credette di trovarla in Alberto

28 Cooper 1954.

29 FRP, Lettera di Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini, 10 ottobre 1954.

30 Pallucchini, Cooper 1955. I rapporti di Cooper con gli artisti italiani sono documentati nelle Douglas Cooper Papers, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Getty Center, Los Angeles.

31 Nel frattempo ho provato a farlo con la comunicazione *Formalists and Marxists. Renato Guttuso, Venice Biennale, and the Quest for Realism in Cold War Italy*, in occasione del convegno *Postwar Art between the Pacific and the Atlantic* (München, Haus der Kunst e Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 22-24 maggio 2014); gli atti, a cura di A. Gupta, sono in corso di pubblicazione; un *pre-print* è disponibile su academia.edu.

32 Longhi 1954^c.

Ziveri, la cui pittura fu giudicata come «caso esemplare nel contesto della discussione sul ‘contenuto’ e sulla scelta di una ‘tradizione’ plausibile. Voglio dire che – continuava Longhi – ai daddoli critici sulla superfluità della mostra di Courbet a Venezia, la confutazione può venire proprio dal caso Ziveri. Quanto può reggere, insomma, la cordata storica di una tradizione?»³³.

La domanda era splendidamente posta. Certo, con tutto il rispetto che dobbiamo a Roberto Longhi (e allo stesso Ziveri), forse a quel punto le possibilità erano però ben altre, e il punto di equilibrio tra forma e realtà si poteva rintracciare in molti altri modi.

In quella stessa edizione, Wilhelm De Kooning esemplificava, con il mirabile dipinto *Excavation*, le possibilità di una rilettura vigorosamente astratto-espressionista di uno dei capolavori del neorealismo italiano. Il quadro, oggi è noto, era nato dalla suggestione dell’indimenticabile immagine delle mondine immerse nell’acqua, che l’autore poté ammirare in *Riso amaro*³⁴. Ma, a quel tempo, non lo poteva sapere nessuno, e questo fu un vero peccato.

33 Longhi 1954^d. «Daddolo» è voce toscana per smanceria o leziosaggine.

34 Il dipinto, già di proprietà dell’Art Institute di Chicago, fu pubblicato nell’articolo di Barr 1954, p. 66.