



LA DIANA

Recensioni

Yvonne Elet, *Architectural Invention in Renaissance Rome. Artists, Humanists, and the Planning of Raphael's Villa Madama*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 2017, pp. XXV+337

Emanuela Ferretti

Il volume di Yvonne Elet si concentra su un monumento e su un arco cronologico di grande rilievo per la storia dell'arte e dell'architettura. La vicenda progettuale e costruttiva di Villa Medici a Monte Mario (nota poi come Villa Madama), a Roma, ha come sfondo una fitta trama di relazioni culturali, politiche e sociali fra Firenze e Roma, tanto che non è possibile studiare una delle due realtà, senza prendere in considerazione l'altra, a delineare un perimetro di indagine stratificato e complesso.

I dati anagrafici di papa Leone X (nato nel 1475 e papa dal 1513 al 1521) impongono inoltre di affrontare gli eventi e il quadro di riferimento in una doppia prospettiva cronologica: l'ultimo quarto del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento. Ecco dunque un primo oggettivo contributo del lavoro di Yvonne Elet: mettere in stretta connessione studi e ricerche che fanno capo rispettivamente alla storiografia sul contesto fiorentino di fine Quattrocento e su quello romano dei primi tre decenni del Cinquecento. Una spiccata e profonda interdisciplinarietà caratterizza la ricerca della studiosa, che mostra di sapersi muovere nei labirintici percorsi delle fonti letterarie e documentarie, al pari delle bibliografie ormai iper-specialistiche.

Il progetto della villa di papa Leone X ha conosciuto diversi gradi di elaborazione e non è stato portato a compimento in tutta la sua magnificenza per la morte di Raffaello (1520) e del pontefice (1521), oltre che per le difficoltà politiche ed economiche che Giulio dei Medici, poi papa col nome di Clemente VII (1523-34) avrebbe incontrato nel suo pontificato, come una stratificata storiografia ha ormai ben delineato. Il complesso di Villa Madama, pur nella sua incompiutezza, ha conosciuto da subito una grande fortuna, sia iconografica che letteraria, creando i presupposti per l'affermazione e la diffusione di una distintiva esemplarità nel corso dei secoli. In questo senso, la valorizzazione compiuta da Elet del testo di Sperulo costituisce un contributo scientifico che ha oggettivamente un

grande valore: il manoscritto in latino conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, che fornisce una dettagliata descrizione del progetto del complesso al 1519, è noto alla storiografia dall'inizio del Novecento, ma è stato utilizzato in modo frammentario ed episodico. Elet, con la collaborazione di Marcelli, ne presenta l'edizione critica, con la traduzione integrale in inglese a fronte (Appendice 1).

Entriamo dunque nel libro, partendo dall'indice. Il volume si divide in due parti: *Introduction: the nature of invention, in word and image* e *Conclusion: building with mortar and verse*. La prima parte si articola in sei ampi capitoli: 1. *Reviving the corpse*; 2. *Writing architecture*; 3. *Sperulo's vision*; 4. *Encomia of the unbuilt*; 5. *Metastructures of word and image*; 6. *Dynamic design*. La seconda parte raccoglie tre appendici: l'edizione critica con la traduzione del testo di Sperulo (a cura di Nicoletta Marcelli, che ha realizzato un lavoro filologico di grande rilievo); l'analisi e la presentazione del manoscritto; un componimento encomiastico in versi dello stesso Sperulo in onore di Leone X.

Il percorso tracciato da Elet inizia con l'inquadramento dell'ambiente culturale in cui prende corpo il progetto di Villa Madama. La trattazione si apre poi a una più ampia riflessione sul ruolo che hanno avuto i letterati nell'accompagnare e guidare i progetti architettonici di importanti committenti, con compiti molto specifici: dal recupero delle fonti antiche, alla loro analisi e selezione; dalla creazione di un'aura celebrativa per grandiosi edifici, alla partecipazione attiva, alla definizione dei contenuti del progetto. Grande attenzione è rivolta anche a Raffaello, architetto della villa fino alla sua scomparsa. Elet mostra di saper gestire l'ampia bibliografia sull'artista, soffermandosi su significativi nodi storiografici, come la predisposizione di Raffaello a lavorare in *équipe*, non solo con altri artisti ma anche con i letterati.

Ai tre snodi concettuali delineati in questo primo capitolo – ovvero committenza, letteratura e architettura – se

ne aggiunge subito un altro: l'Antico, sia come modello formale/tipologico, sia come presenza vivida che, attraverso il confronto con i testi della classicità, materializza il legame concettuale esperito da committente e architetto con i fasti della Roma imperiale. Vengono quindi affrontati i contenuti del progetto di Raffello per la villa, che viene discusso nel quadro del suo studio sulla Roma antica e dunque del suo specifico impegno nella conoscenza e salvaguardia delle testimonianze del passato. Segue poi la presentazione del testo di Sperulo, che contiene una copiosa serie di informazioni sulla configurazione della villa e sul programma. L'autrice riesamina anche la descrizione del progetto della villa, redatta da Raffello stesso e conservata in una versione non definitiva nell'Archivio di Stato di Firenze.

Nel secondo capitolo, Elet analizza puntualmente il testo di Sperulo. Ed è proprio qui che viene messo a fuoco uno dei temi più interessanti: la valorizzazione da parte di Sperulo delle *Sehe* di Stazio, come riferimento concettuale e testuale per la propria descrizione del progetto di Villa Madama, riannodando così le fila con la Firenze di Lorenzo il Magnifico e con gli studi condotti da Poliziano a partire dal 1480. Fra i numerosi debiti di Sperulo nei confronti di Stazio, sembra di grande rilievo quello relativo alla descrizione del frastuono del cantiere proprio in apertura del testo, a delineare l'aspetto sonoro e non solo visivo della fermentante realtà dell'edificio in costruzione.

Elet evidenzia inoltre come l'apologia medicea sia contenuto connotativo dell'opera di Sperulo, restituito inoltre sul piano iconografico nel progetto decorativo che avrebbe dovuto arricchire gli ambienti della villa e gli spazi del giardino.

Dal momento che il componimento di Sperulo contiene informazioni diverse e complementari rispetto a quelle desumibili dalla lettera di Raffello sopra ricordata, l'autrice si pone correttamente il problema del rapporto fra i due documenti, riaffrontando la questione della cronologia della relazione fra i due testi: dipendenza? complementarità? succedaneità? Oppure, autonomia? La risposta che Elet dà appare convincente. I due documenti sono certamente in relazione l'uno con l'altro, ma è da escludere una mera dipendenza, anche alla luce dell'originalità di certe specificità dell'opera di Sperulo: una per tutte, l'attenzione alle descrizioni delle qualità materiche e cromatiche delle pietre e dei marmi, ad evidenziare uno stretto legame con il *Sogno di Polifilo* di Francesco Colonna.

La densità dei riferimenti bibliografici e documentari nelle note ai singoli capitoli e alle appendici – al pari della bibliografia a chiusura del volume – restituisce, infine, la profondità di una ricerca pluriennale che si offre agli studi specialistici come un fondamentale strumento di conoscenza e alle giovani generazioni di studiosi come un modello significativo di analisi orientata al superamento degli steccati disciplinari.

Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza, 2019, pp. 325

Paola Valenti

Nel 2018 Sergio Cortesini, docente di storia dell'arte contemporanea all'Università di Pisa, ha pubblicato per la collana Saggi d'arte dell'editore Johan & Levi uno studio di fondamentale importanza per chiunque voglia comprendere gli intrecci tra promozione culturale e propaganda politica nell'Italia fascista. Frutto di oltre tre lustri di ricerche condotte prevalentemente presso prestigiose istituzioni

americane, dal Getty Institute allo Smithsonian, il volume, intitolato *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, è uno scrigno di documenti preziosi, sapientemente interpretati e messi in relazione con estratti da articoli di giornale e da testi di critica artistica per creare un contesto articolato e a più voci che Cortesini analizza con puntualità e acume critico.

Metodologicamente ineccepibile, tanto da includere nelle pagine dedicate ai ringraziamenti un richiamo deontologico alla parziale soggettività dell'atto critico con cui lo storico procede alla selezione dei documenti, il saggio offre una ricostruzione interdisciplinare della parabola dell'arte moderna italiana negli Stati Uniti d'America tra il 1933 e 1941, con lo scopo primario di fare emergere, sul versante sia italiano sia statunitense, «le idee, le intenzioni, i progetti e la percezione dell'altro, inteso in senso culturale, attraverso la mediazione dell'arte del periodo» (p. 269).

Dichiarandosi debitore degli studi di Annie Cohen-Solal, in particolare di quelli dedicati ai rapporti tra Francia e Stati Uniti, Cortesini innesta sulla solida ricerca storiografica e d'archivio l'approccio antropologico-sociale e di confronto culturale caratteristico della studiosa, posizionando così la propria indagine al crocevia tra storia dell'arte e dell'architettura, storia delle mostre e degli allestimenti, storia sociale, economica e delle relazioni diplomatiche. Proprio in quest'ultimo campo il saggio offre un contributo particolarmente originale, non limitandosi ad arricchire le conoscenze sulla cosiddetta 'diplomazia parallela', alla quale il regime si era affidato per fascistizzare le comunità di emigrati italiani, ma esplorando pressoché *ex novo* i canali attraverso cui l'Italia aveva usato la propria arte e la propria architettura come sofisticati ausili per mostrare al pubblico americano il suo volto più moderno e, nel contempo, per affermare quel 'primato' culturale che rivendicava proponendosi come unica custode dell'eredità dell'antica Roma e del Rinascimento (pp. 15, 17).

Favorita da uno stile fresco e lineare e da una scrittura avvincente che, a tratti, trasporta il lettore in una dimensione quasi romanzesca, la narrazione si articola intorno alla partecipazione ufficiale dell'Italia alle grandi fiere internazionali – la *Century of Progress World's Fair* di Chicago (1933-1934), la *Golden Gate International Exhibition* di San Francisco (1939), la *New York World's Fair* (1939-40) – e, attraverso di esse, alla parabola tracciata dall'arte italiana tra il 1933, anno in cui mostra a Chicago il suo volto più moderno, puntando soprattutto sul futurismo, e il 1940, quando si presenta a New York come naturale erede della grande tradizione classica e della romanità.

Tale parabola viene ricostruita da Cortesini attraverso l'analisi delle selezioni di artisti e opere non solo per le mostre ufficiali, ma anche per gli eventi espositivi organizzati sul suolo americano da personaggi ideologicamente vicini al fascismo e al suo programma culturale, come il giornalista, gallerista e critico Dario Sabatello, l'architetto Michele Busiri Vici, la collezionista e gallerista Anna Laetitia Pecci Blunt.

All'avventura americana di quest'ultima e al suo progetto di aprire una galleria d'arte italiana moderna a Manhattan collegata a quella della Cometa, inaugurata a Roma nel 1935, Cortesini dedica un capitolo di particolare interesse, intitolato *La Cometa nei cieli d'America (1937-1938)*, nel quale l'operato della contessa romana, finalizzato a garantire il prestigio di un'arte di cui orgogliosamente affermava la matrice classica, romana e latina, espressione della «dimpidità della mente e del cuore italiano», si offre come paradigma del pragmatismo della politica artistica fascista, tema che costantemente emerge nel volume: come già era accaduto con la galleria di Dario Sabatello, al cui ruolo Cortesini dedica pagine non meno pregnanti, 'Mimi' Pecci Blunt, infatti, aveva potuto contare sul sostegno del Ministero della Cultura Popolare nel suo progetto di selezionare artisti giovani ed estranei alla celebrazione dell'impero, come Carlo Levi, Mirko Basaldella e Aligi Sassu, con lo scopo di proporre ai critici americani un'arte che si prestasse a essere percepita come creazione spirituale libera (p. 138). Efficacemente Cortesini scrive di una «aporìa solo apparente», riconducibile al «limbo culturale» in cui il regime con piena consapevolezza conduceva la sua politica nei confronti degli Stati Uniti (p. 139), un limbo nel quale artisti antifascisti, capaci di esprimersi con un linguaggio individuale e antidogmatico, diventavano loro malgrado ingranaggi che facevano andare avanti la macchina della propaganda, contribuendo così a costruire agli occhi degli americani un'immagine moderna, vitale, libera dell'Italia e, nel contempo, ad alimentare, seppur sotto traccia, l'idea fascista del primato, culturale e razziale, del 'genio italico'.

Un simile progetto era stato certo più complesso e delicato per Pecci Blunt, che aveva inaugurato la sede newyorkese della Cometa nel dicembre del 1937, di quanto non lo fosse stato per Sabatello nel 1933: con l'invasione dell'Etiopia nel 1935 il regime aveva, infatti, mostrato agli Stati Uniti il

suo vero volto, aggressivo e militarista e, da allora, ad arte e architettura era stato affidato il compito assai oneroso di contribuire a riabilitare l'Italia nell'opinione dell'élite intellettuale americana «come un paese dalla politica rispettabile, portatrice di civiltà e di umanesimo» (p. 31).

A ragione Cortesini considera la politica coloniale dell'Italia fascista, e in particolare la guerra in Etiopia, questioni cruciali nella storia dei rapporti culturali con gli Stati Uniti: la necessità di estirpare dalla mente degli americani la convinzione che gli etiopi fossero stati vittime di una feroce aggressione aveva imposto la messa a punto di strategie comunicative fino ad allora sconosciute ai politici e ai giornalisti italiani, «avvezzi a più spicci sistemi di persuasione» (p. 34). È proprio con lo scopo di esaminare come la guerra in Africa fosse stata percepita nei vari segmenti dell'opinione pubblica, del giornalismo, della politica, e di individuare i possibili correttivi, che nell'ottobre del 1935 era stato inviato in America Bernardo Bergamaschi, alla cui inchiesta Cortesini dedica specifica attenzione nel primo capitolo, significativamente intitolato *Comunicare agli americani. Promozione culturale e propaganda politica*. Facendo tesoro dei consigli di Ugo Veniero D'Annunzio, figlio del poeta Gabriele, da tempo residente a New York e ben introdotto nell'alta società cittadina, il funzionario Bergamaschi aveva posto al centro della propria relazione la necessità di istituire un ufficio per le 'public relations' che potesse fornire una sorta di regia al progetto di «abbandonare la strumentalizzazione delle comunità nazionali e indirizzare la propaganda verso il blocco sociale egemone, ossia quello anglosassone» (p. 35).

Bergamaschi aveva commissionato all'agenzia pubblicitaria newyorkese Wendell P. Colton, specializzata in promozione turistica, uno studio di massima che si era configurato come «un piano di marketing su scala nazionale per riposizionare l'Italia nella mappa cognitiva del pubblico americano, allontanando ogni allusione alla demonizzata guerra africana e, viceversa, angelicando il nostro come un paese di bellezza, civiltà, buona accoglienza e produttività, con l'intento di favorire una potenziale domanda sia nel settore del turismo che degli investimenti industriali» (p. 35). Si consigliava di evitare scrupolosamente qualsiasi menzione alla guerra etiopica e di dare, invece, massima diffusione e risalto a immagini e notizie

su Tripoli e Rodi, proponendole come esempi di colonialismo portatore di civiltà e progresso. In questo piano di marketing un ruolo fondamentale era stato affidato al cinema: ben consapevole del suo potenziale comunicativo, Colton aveva raccomandato «di facilitare, con agevolazioni di viaggio e soggiorno, la produzione americana di sei film a colori sulla 'Nuova Italia', ossia Rodi e Tripoli» (p. 36), ancora una volta con lo scopo di contrastare le notizie provenienti dall'Etiopia e di aggiungere tasselli a una contraffatta narrazione del colonialismo italiano che si è affermata nel tempo e che solo di recente si è iniziato a smantellare.

Il cinema, del resto, era allora visto da molti intellettuali come l'arte giovane per eccellenza, capace di esprimere «il vitalismo spirituale che affratellava italiani e americani» (p. 11). Era certo di questa idea Vittorio Mussolini, il figlio ventenne del duce, che il 16 settembre 1937 si era imbarcato sul Rex insieme a Hal Roach, regista e produttore cinematografico statunitense con il quale aveva fondato la società di produzione RAM (Roach and Mussolini), per raggiungere Hollywood, allo scopo di studiare le strategie industriali e le tecniche di produzione degli Studios. Quello che avrebbe dovuto essere un viaggio privato avrebbe però assunto un carattere semiufficiale, tanto da includere, dopo lo sbarco a New York, una trasferta a Washington per incontrare alla Casa Bianca Franklin Delano e Eleanor Roosevelt: come emerge dalla ricostruzione di Cortesini, l'incontro si era svolto in un clima di cordialità, evitando accuratamente la politica, sulla quale ancora gravava la questione dell'Etiopia. Nel congedarsi, il presidente aveva chiesto al suo ospite di portare al padre un messaggio: «One day we must meet». Un auspicio che, nel suo essere rimasto tale, si offre efficacemente a Cortesini come una sorta di insegna sotto la quale raccogliere i molteplici e problematici tentativi di incontro, attraverso l'arte e l'architettura, «tra due sistemi culturali che contenevano in sé gli ingredienti storici, psicologici, sociali sia per attrarsi, sia per respingersi» (pp. 13-14). Una dinamica alla quale lo scoppio del secondo conflitto mondiale avrebbe imposto solo una battuta d'arresto, e che sarebbe poi ripresa con analoghi giochi di forze, più o meno occulti, subito dopo la guerra, per durare fino ad oggi.

Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 256

Davide Lacagnina

La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979) di Denis Viva è il risultato di oltre un decennio di riflessioni decantate sin dai tempi della tesi di dottorato discussa dall'autore nel 2008 presso l'Università di Udine e adesso approdate alla sintesi limpida e documentata del libro pubblicato da Quodlibet nella collana della «Biblioteca Passaré. Studi di arte contemporanea e arte primaria» diretta da Luca Pietro Nicoletti.

Nel volume la scrittura si sviluppa come in un quaderno di lavoro, in cui, nel susseguirsi dei capitoli come messe a fuoco progressive, Viva affronta singoli aspetti problematici di uno dei testi più noti della critica d'arte italiana degli ultimi cinquant'anni e tuttavia forse anche uno dei meno letti e mai realmente discussi: *La trans-avanguardia italiana* di Achille Bonito Oliva, nella sua prima edizione apparsa su «Flash Art» nel numero doppio 92-93 di ottobre-novembre del 1979. L'amara constatazione della notorietà del testo – una notorietà eccedente ogni profilo di problematizzazione in sede storico-critica, nonostante la sua precoce storicizzazione, d'uno con la vicenda pittorica che tenne a battesimo – giustifica così la ragione temeraria di un volume monografico che eccede a sua volta, nella sua densità teorica e lucidamente argomentativa, l'oggetto dello studio – un articolo di appena quattro pagine – finalmente sottratto al suo monopolio 'autorale'. Riscritture, traduzioni e ristampe del testo – in definitiva, la sua narrazione ufficiale – sono infatti fin qui dipese da quel fenomeno di 'privatizzazione della memoria' tipico della storia italiana degli ultimi decenni (il riferimento è a *La repubblica del dolore* di Giovanni De Luna), sullo sfondo di un sistema dell'arte profondamente mutato, a livello internazionale, al giro di boa del Sessantotto e, per quanto riguarda la specifica situazione italiana, e in maniera forse ancor più significativa, del Settantasette.

I fatti sono noti. In singolar tenzone contro l'algido concettualismo e financo il 'moralismo' riduzionista e tautologico delle neo-avanguardie (assecondando per pigrizia,

o scaltrezza, meccanismi tipici di quella storiografia modernista che concepiva la ricerca artistica come avanzamento e affermazione di un primato che invece adesso, sulla carta, ci si proponeva di contrastare), Achille Bonito Oliva conquistava la scena internazionale con un neologismo molto felice e destinato a giocare un ruolo-chiave nella straordinaria fortuna del ritorno alla pittura tra anni Settanta e Ottanta. A fare il resto furono il presentismo mondano e mediatico del cantore di questo movimento e l'esposizione istrionica e seduttiva di un pensiero che si dava programmaticamente come cinica provocazione e rivendicazione gaudente di una libertà creativa nomade e contaminata, quale parte integrante di una strategia comunicativa di affermazione della sua poetica, in anni peraltro di esibita spettacolarizzazione del dibattito culturale in Italia, a beneficio soprattutto della televisione e delle riviste più glamour (valgano per tutti gli scatti in costume adamitico e aggraziata posa alla Paolina Borghese che immortalarono Bonito Oliva sulle pagine di «Frigidaire» nel 1981 e ancora, più di recente, e recidivamente, nel 2011).

L'esito più vistoso di questo atteggiamento è stato un dibattito, pure caratterizzato da altisonanti partecipazioni (da François Lyotard a Fredric Jameson) e da velenose stroncature (da Benjamin Buchloch a Germano Celant), condotto in tutta evidenza soprattutto sulla 'superficie delle cose': più sui risultati disomogenei e discontinui delle ricerche degli artisti che non sulle premesse teoriche, critiche e storiche da cui essi muovevano; meno che mai sulla coerenza che avrebbe dovuto tenere saldamente insieme manifesto programmatico – se questo doveva essere il testo nelle intenzioni del suo autore – e proposte visive, in realtà già organizzatesi in ordine sparso prima dell'ingresso in scena di Bonito Oliva e intorno ad altre istanze mediali – il disegno e la fotografia, prima ancora del 'ritorno alla pittura' – e da lui sistematizzate solo *ex post*, in una sintesi redazionale frutto anch'essa di tagli, riprese e

rimaneggiamenti di materiali in parte già editi, come puntualmente documentato da Viva.

È così sul fronte del ‘pregresso’ che si fanno strada le novità più interessanti del volume e prendono corpo gli affondi più originali: dai singoli percorsi dei protagonisti del gruppo prima della Transavanguardia, il più delle volte scientemente omessi nella letteratura corrente, alla ricostruzione della preistoria bonito-oliviana, fra l’esordio accademico salernitano e l’approdo a Roma, al recupero – di là dalla sua più nota attività espositiva – di due testi-chiave del decennio Settanta, come *Il territorio magico* (1972) e soprattutto *L’ideologia del traditore* (1976). In ritardo, il primo, su questioni poetiche e politiche proprie della stagione del Sessantotto, il secondo si propone come una clamorosa smentita delle premesse del primo, spingendo in maniera decisiva, e in sequenza serrata con le contestazioni giovanili del 1977 e l’assassinio di Moro nel 1978, verso quel processo di de-politicizzazione della cultura, e nella fattispecie di quella artistica, così liberata dal fardello del confronto con l’ideologia o, più banalmente, dalla responsabilità di una posizione che non fosse ecumenica e buona per tutte le occasioni, quando non sfrontatamente autopromozionale: una disposizione ‘intellettuale’ in cui in molti hanno visto le ragioni dell’avvicinamento di Bonito Oliva a Bettino Craxi e alla politica culturale del PSI, nell’ambito della quale aveva preso corpo anche la collaborazione sistematica con l’«Avanti!».

Si arriva così dritti al nocciolo della questione. Dall’analisi del contesto redazionale, anche solo in termini di impaginato e di layout grafico, alla riconsiderazione delle ambizioni internazionali, insieme culturali e commerciali, di una rivista come «Flash Art» a cavallo tra anni Settanta e Ottanta (dalla vendita degli spazi pubblicitari alla rete del mercato delle gallerie private italiane che ne sostenevano la pubblicazione), emerge uno spaccato assai più nitido della gestazione e della nascita del contributo del 1979, finalmente disossato nella sua stratificata complessità di là da ogni mitopoietico *amarvord*, non solo con riferimento al ‘contenitore’, per così dire, e alle sue politiche editoriali, ma anche alle ragioni che hanno propiziato una coerente linea di attenzione alle nuove ricerche figurative e d’immagine, eminentemente pittoriche, maturate soprattutto in ambito statunitense (ma ugualmente vive in Europa) e tempestiva-

mente registrate dal periodico diretto da Giancarlo Politi, nei contributi a firma di Thomas Lawson, David Salle e Douglas Crimp apparsi nello stesso anno. Quanto più la situazione americana veniva proposta in maniera problematica, ‘fluida’ e aperta ad apporti di diversa intenzione e svolgimento, tanto più la controparte italiana poggiava, al contrario, sulla sicumera di presupposti perentori e incontestabili, blindati ai soli sette nomi ufficialmente ricompresi nella compagine iniziale – i cinque ‘canonici’ centro-meridionali di Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria e Mimmo Paladino e i due toscani subito dopo espunti di Marco Bagnoli e Remo Salvadori – secondo il modello tipico del drappello a ranghi serrati delle avanguardie storiche.

La sponda teorico-critica offerta dal testo di Bonito Oliva aveva il merito di condensare più di una buona idea del dibattito internazionale sorto intorno alla nuova pittura di figura ma alla fine proprio il suo provvidenziale *appeal* cosmopolita, negli artifici retorici della sua composizione e nei toni apodittici e assertivi della sua rutilante scrittura, sembrava soprattutto funzionale a dinamiche mirate all’accreditamento e alla promozione, anche commerciale, del gruppo all’estero. Anche per questo motivo la qualificazione ‘italiana’ certificava la denominazione di origine controllata della proposta nel suo complesso, rimarcandone l’appartenenza identitaria e territoriale nell’agone internazionale del suo debutto ufficiale (il testo fu pubblicato in traduzione sulla contestuale edizione inglese di «Flash Art International» e in un di poco successivo volumetto monografico in italiano e in inglese edito sempre da Politi con il tricolore in copertina). Giocava a favore di questa partita la provenienza perlopiù meridionale degli aderenti al gruppo, configurabile nei modi propri di un’*italianità* ruspante e vernacolare tanto più ‘autentica’ quanto più funzionale alla riduzione macchiettistica di una subalternità a presa rapida nell’immaginario globale, specie nordamericano, costruito sull’accumulo di equivoci e stereotipi largamente acquisiti dalla cultura di massa.

In una disamina condotta esclusivamente sul testo e dunque sulle relazioni intertestuali esibite o malcelate, allacciate più o meno consapevolmente, fin dentro le scelte lessicali della sua scrittura, con altri saggi di riferimento del dibattito di quel decennio – da *Arte Povera. Appunti per*

una guerriglia di Germano Celant (1967) ad *Avanguardia di massa* di Maurizio Calvesi (1978) – si riconoscono prestiti, omaggi, bersagli polemici, appropriazioni indebite e spunti di rielaborazione originale, che nella stesura definitiva sparigliano però le carte di conclusioni obbligatoriamente affrettate e in distonia con le loro premesse: la libertà cede così il passo all'evasione, l'autonomia al disimpegno, la partecipazione alla solitudine dell'artista (e del critico; e forse ancor di più dello spettatore), il coinvolgimento al voyeurismo (nella moltiplicazione delle solitudini degli sguardi), la centralità dell'immagine alla dissipazione del suo simulacro, la negazione della storia a una nuova narrazione, strumentale alla costruzione di nuove posizioni di rendita e di credito, ancorché localmente confinate all'inerzia della replica o della variazione necessariamente fedele all'assunto di base. La logica del *brand* si rivela così il più autentico retaggio capitalista del rituffo *liberal* delle politi-

che reazionarie degli anni Ottanta, tanto più nel confronto con altre posizioni di ricerca analoghe in Europa e negli Stati Uniti e in considerazione della reticenza teorica così disinvoltamente ostentata da Bonito Oliva in cui alla fine nessuna e tutte le interpretazioni sono legittimate come possibili. In una coazione a ripetere come in una trappola cui paradossalmente è impossibile sottrarsi, la definizione di postmoderno di Jameson, richiamata in apertura del saggio di Viva, indica allora anche la chiave d'accesso al tema al centro del volume: se «il modo più sicuro per intendere il concetto di postmoderno è considerarlo come un tentativo di pensare storicamente il presente, in un'epoca che prima di tutto ha dimenticato come si pensa storicamente», la conquista di una solida prospettiva storica concorre a smascherare l'atrofia del discorso transavanguardista, in cui a esser celebrati sono semmai, nelle stesse parole dell'autore, «il fatalismo dell'inefficacia e la gioia dell'irresponsabilità».