

# Le tappe di una lunga storia critica

Guido Bartorelli

Il presente volume raccoglie un'ampia selezione di testi critici su Alberto Biasi pubblicati dal 1965 in poi, nel corso cioè dei quasi sei decenni – a tutt'oggi – della sua carriera “solista”, dopo gli anni rampanti e turbolenti del Gruppo N (1960-1964)<sup>1</sup>. Tra i molti autori antologizzati, italiani e non solo, spiccano nomi tra i più illustri della critica d'arte passata e recente. Il loro impegno nel ragionare sull'arte di Biasi attesta quanto questa si sia dimostrata vitale sul lungo periodo, avendo trovato in sé e attorno a sé l'impulso a rinnovarsi nel tempo, tanto da stimolare più generazioni di interpreti.

Più precisamente, le pagine che seguono ripropongono in ordine cronologico i saggi scaturiti dalla fitta sequenza di occasioni espositive attraverso cui si è esplicitata la carriera di un artista come il nostro: mostre in gallerie, musei e sedi varie, che vanno di norma patrociniate, sostenute, “illuminate” da interventi scritti, in genere brevi e concentrati, destinati a introdurre il relativo catalogo. A questi, si aggiunge qualche recensione particolarmente incisiva comparsa sulla stampa periodica. Si può dire che si offre al lettore uno spaccato di un “genere letterario”, la presentazione di mostre, che è parte integrante del sistema dell'arte contemporanea e manifestazione diretta degli interessi che fanno tendenza in un determinato periodo. Ciò è tanto più significativo in quanto l'ampiezza dell'arco temporale consente di raccogliere indicazioni preziose sull'evoluzione degli approcci – come si vedrà.

Una raccolta di tanti documenti, sorti in circostanze indipendenti, mostra pregi e difetti: le intuizioni si susseguono incalzanti e differenziate, si

---

<sup>1</sup> Parte degli interventi critici sul Gruppo N sono riproposti in I. Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni, Roma 1976; V. W. Feierabend (a cura di), *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, testo critico di L. Meloni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

può dire che ogni autore si è accinto al suo compito per esprimerne almeno una; ma allo stesso tempo non possono che prodursi diverse ripetizioni. Quasi tutti, ad esempio, sentono il comprensibile bisogno di tratteggiare da capo il profilo dell'artista, di riassumere l'antefatto di gruppo, contestualizzare storicamente le scelte espressive e così via. Inoltre, qua e là affiorano, inevitabilmente, contraddizioni e valutazioni discordi.

Ma ciò è esattamente quel che rende ricca la storia critica di un artista; la molteplicità delle voci in azione non può certo dare luogo a un coro all'unisono, anzi l'ascoltarla risulta appassionante proprio per le dissonanze dialettiche che la attraversano. Senza contare il fatto che, in più di mezzo secolo, molta storia è trascorsa, sono mutati i parametri di riferimento, gli sviluppi stessi dell'arte hanno conferito rilievo ad aspetti in un primo tempo trascurati. Insomma, il lettore che si impegnerà su un materiale tanto sfaccettato potrà conoscere l'arte di Biasi, e l'alone di pensiero critico che la contorna, risalendo a ridosso dei fatti, riscoprendone la vicenda in diretta, e guadagnando così un livello di approfondimento non altrimenti conseguibile.

Si è richiamata la storia critica di Biasi. A dire il vero, per la sua completezza, mancano qui all'appello i "pesi massimi", ossia i testi assai più estesi che costituiscono le monografie. Non li si è compresi per la buona ragione che essi fanno libro a sé, oltre al fatto che sono di più facile reperibilità che non le introduzioni sparse in tanti cataloghi, cataloghini, pieghevoli o addirittura fogli volanti. Questi li si poteva consultare solo recandosi nell'archivio personale dell'artista, che si è premurato di conservarli per sé. Ma, evidentemente, ai più essi sarebbero risultati irraggiungibili, e così si sarebbe dissipato un patrimonio di idee, argomentazioni, chiavi di lettura. Ebbene, il collezionare tutti assieme tali scritti, e dare così agio al lettore di "collazionarli", è la ragione che ci ha mosso.

Si intende ora fornire, in funzione propedeutica, qualche indicazione generale sui contenuti, limitandoci a considerare il succedersi degli orientamenti a larga adesione, trascendenti il singolo interprete, che hanno segnato la storia critica di Biasi. Si propone, beninteso, una schematizzazione di massima, articolata per sommi capi smussando le sporgenze individuali, nell'intenzione di additare un percorso interpretativo – tra gli altri possibili – lasciando intatto al lettore il piacere di scoprire i dettagli, magari degustandoli in ordine sparso.

I primi testi riprodotti risalgono a quella che rimane la generazione dei grandi maestri della riflessione critica contemporanea. Rileggiamo con devozione gli interventi di Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio, dell'estetologo Dino Formaggio, di un artista poliedrico quale Bruno Munari, così come dei più giovani Filiberto Menna e Arturo Carlo Quintavalle. Sono loro ad aver fatto il punto sulla "nuova tendenza", prima ancora che su Biasi; loro hanno fissato i temi fondanti da cui non si potrà più prescindere, anche quando si sentirà la necessità di correggerli in parte, o meglio di integrarli. Cercando di ricomporre le posizioni in una sintesi d'insieme, senza appunto escludere che a un esame più ravvicinato esse presentino discrepanze anche notevoli, le si può articolare come segue.

1. Va tenuto presente che in questa fase la critica non è stata meramente descrittiva, non si è limitata a interpretare *a posteriori*, ma ha fatto sistema comune con le poetiche degli artisti, mettendovi molto di suo. Ci attende una critica "militante", capace di lasciare l'impronta, ossia di influire sull'oggetto osservato ampliandone l'orizzonte teorico, abbracciando questioni imprevedute dagli stessi artisti.

2. Nella militanza rientra il fatto che Argan e colleghi non hanno avuto alcuna esitazione ad assumere quella dell'arte come vicenda di valori, che impongono di operare una scelta ideologica. In modo più o meno esplicito, l'opera indica alla collettività una direzione, una razionalità dell'"essere al mondo", e la critica ne fornisce il tracciamento esplicito. In un contesto di lotte sociali come quello degli anni Sessanta e Settanta, il giudizio estetico si salda con il giudizio etico.

3. Entrando più nello specifico, è affermato il legame organico, l'adesione cioè allo stesso modello culturale, che mette in comunicazione l'arte con la scienza e la tecnologia. L'artista assume le metodologie più avanzate del suo tempo, per quanto contrastanti con la propria tradizione, quale – esempio eclatante – l'operatività di gruppo, di "equipe", che non vuol dire creare assieme ma essere disponibili a sottoporre le proprie proposte alla revisione e al perfezionamento da parte dei compagni. Tutto ciò suona inaccettabile per molti contemporanei, in quanto agli antipodi della concezione allora dominante, di matrice idealistico-crociana, che escludeva con sdegno che tra "distinti" fosse lecito interferire: guai all'arte che smorza l'impeto creativo per rispondere al richiamo pragmatico di scienza e tecnologia. In fondo, la polemica contro Argan divampata già nel 1963 sulle pagine principalmente dell'«Avanti!», oltre che in occasione del convegno di Verucchio di quell'an-

no, con protagonista una fazione di artisti (Consagra, Dorazio, Franchina, Novelli...), è motivata dalla fuga in avanti del critico rispetto a un culto dell'individualismo dell'artista di impronta ancora romantica<sup>2</sup>.

4. Le etichette che circolano stanno a ribadire il rapporto con gli ambiti scientifici e tecnologici. Si parla di “arte gestaltica” e “*optical*” in riferimento alla *Gestaltpsychologie* di Wolfgang Köhler, Kurt Koffka, Max Wertheimer..., ma anche, e non senza effetto, della scuola accademica patavina di Vittorio Benussi, Cesare Musatti, Fabio Metelli, e dello stesso Gaetano Kanizsa, di carriera triestina ma formatosi a Padova. La psicologia sperimentale ha scoperto l'energia strutturante, formativa, appunto gestaltica (dal tedesco “*Gestalt*”, forma), con cui la percezione va incontro al mondo. Le forme contano non in quanto oggetto, nel nostro caso l'opera d'arte nella sua consistenza fisica, ma in quanto fenomeno, divenire che accade, qui e ora, in simultanea con l'esperienza dell'opera – da cui l'altro riferimento, imprescindibile, alla fenomenologia di Edmund Husserl. Per loro natura, i fenomeni mutano, così come la percezione si svolge per processi che si distendono in una durata: di qui la componente dinamico-temporale connaturata nei lavori, che è richiamata dalla definizione di “arte cinetica”. Questa, assieme a un'altra definizione ancora, “arte programmata”, rimanda pure al ricorso agli automatismi meccanici – le “macchinette” dei detrattori, a dire il vero poco utilizzate da Biasi –, o comunque a una progettazione che opta per metodologie obiettive, di tipo computazionale, disciplinate dalla consapevolezza dei progressi tecnico-industriali e delle esigenze della società di massa.

5. Altre proposte definitorie sopprimono dalle etichette il termine “arte”, che in fondo costituisce il pomo della discordia, per sostituirlo con quelli, più prosaici e propensi a solidarizzare con gli altri ambiti, di “ricerca” o “sperimentazione”, da specificare tramite gli aggettivi “estetica” o “visuale”. È questa una scelta radicale, che sottende l'idea di una “morte dell'arte” richiesta dall'evoluzione socioeconomica. Coerentemente, più che “opere” la ricerca estetico-visuale produce “operazioni”, “oggetti”, “strumenti”. Da parte sua l'“artista” si ridefinisce “operatore”, ma anche “educatore”, “stimolatore”, “suscitatore”. Infine, in linea con le nuove metodologie progettuali, dall'antico “comporre” si passa a “strutturare”, “costruire”, “verificare”, oltre che ovviamente “programmare”.

---

<sup>2</sup> Gli articoli sono riportati in I. MUSSA, *Il Gruppo Enne...*, cit., pp. 352 sgg.

6. Scienza e tecnologia influiscono sull'arte, ma il rapporto è reciproco. La vocazione alla "ragion pratica" comporta che l'artista, o l'operatore visuale che dir si voglia, sia determinato a prendere parte della cabina di regia del proprio tempo. Il suo impegno vuole essere progressista, al bisogno correttivo, comunque animato da ottimismo razionalismo, secondo l'esempio che era stato fornito, nella prima metà del secolo, dal Bauhaus di Walter Gropius. La ricerca estetica è libero gioco, attitudine critica, disposizione all'esplorazione del nuovo. Per dirla rispettivamente con Argan e, in seguito, con Formaggio, il suo contributo si posiziona al livello del "pre-oggetto" o della "meta-progettualità"<sup>3</sup>. Il che vuol dire stare a monte del sistema, indirizzandolo con iniezioni di mobilità, di scarto creativo, che lo mantengano teso al perfezionamento, ossia all'edificazione di un mondo più vivibile e giusto. Ma si noti che, intorno al '68 della contestazione, è proprio l'alleanza "riformista" con l'industria a far cadere su tutta la tendenza la condanna da parte dei "rivoluzionari", ossia delle nuove tendenze concettuali e poveriste, che però, ingiustamente, misconoscono il fatto che i fratelli maggiori avevano ben preparato loro il terreno per un'espansione dell'arte al di là della sua stessa morte.

Quanto detto basti a compendiare il plesso critico che ha supportato l'arte ottico-cinetico-programmata nella fase della sua affermazione. Anche rivelando in seguito dei punti deboli, esso ha continuato a costituire il quadro teorico di riferimento. In fondo, si contesta chi si prende la responsabilità di sostenere una posizione chiara e netta.

Si può dire che la fase successiva inizi con le mostre retrospettive, in cui comunque Biasi non si astiene dal presentare lavori nuovi, a cominciare dalla fortunata antologica allestita al Museo Civico agli Eremitani della sua città nel 1988. È il momento del generale rilancio di una tendenza che per vari motivi, non ultimo lo sfavore sessantottesco, era incappata in un periodo di oggettiva sottovalutazione. Le interpretazioni si rinnovano numerose, senza che vengano a mancare i sostenitori della prima ora. Anzi, è proprio nell'occasione patavina che Menna presta per la prima volta la sua scrittura a commento dell'arte di Biasi – e Formaggio non lo farà prima del 1994. Ma è giunta l'ora che ai maestri si aggiungano gli interpreti più giovani, coloro che

---

<sup>3</sup> Di Formaggio cfr. il testo incluso nella presente antologia; mentre per Argan si rimanda a *ivi*, p. 352.

non sono stati coinvolti in prima persona nelle battaglie degli anni Sessanta. Si affaccia così uno sguardo più distaccato, attento alla storia, volto a soppesare la correttezza degli assunti. Ecco quindi i contributi preziosi, tra tutti, di Giuseppina Dal Canton, Jolanda Nigro Covre, Marco Meneguzzo, Giovanni Granzotto, Serge Lemoine, che appunto rettificano quanto la militanza aveva affermato in maniera tendenziosa, restrittiva, ridando il giusto peso ad aspetti che erano stati sottovalutati. Acquistano così centralità le sorprendenti operazioni all'origine stessa del Gruppo N, che ancora attendevano di essere capite fino in fondo, quali la *Mostra chiusa* e la *Mostra del pane* (1960 e 1961). Esse rivelano l'attitudine ironica, provocatoria, irrazionalistica, vale a dire la discendenza dada, che, convivendo con quella costruttivista, è stata attiva da sempre in Biasi, nel Gruppo N e in larga parte della tendenza. In questo modo, la stessa morte dell'arte, posta da Argan sotto la paternità di Gropius – ma il Bauhaus stesso è stato oggetto di una consimile revisione –, ritrova il suo “genitore 2” in Marcel Duchamp. In nome di questi, nume tutelare delle tendenze concettuali, si apre finalmente la via alla riconsiderazione dei fattori di continuità, piuttosto che di rottura, con l'Arte povera. Ma questo è un lavoro ancora tutto da svolgere.

Nel frattempo arrivano in appoggio alcuni outsider della critica, quali il medico-collezionista Aldo Leoni, la psicanalista Gabriella Bartoli Bonaiuto, il fisico Antonino Zichichi. I loro interventi sono indicativi della fascinazione che un'arte, tanto in sintonia con la scienza, ha saputo esercitare sugli scienziati. Senz'altro essi hanno percepito una forte vicinanza ai lavori di Biasi, e con passione si sono impegnati a renderne conto. I loro scritti regalano insoliti spunti di lettura, che forse un critico di professione si sarebbe vietato, ma la cui freschezza risulta godibilissima.

Infine, nei testi più recenti si registra l'entrata in scena di una generazione di interpreti ancora più giovane. Non è questa la sede opportuna per discutere di risultati, se non altro perché sono ricerche tuttora in fase di decollo. Si può invece osservare che il lavoro è volto alla riacquisizione sistematica dei dati storico-filologici. Tre fattori stanno propiziando l'obiettivo: 1. la propensione di Biasi e degli altri protagonisti a raccontarsi, assicurando la memoria di anni ormai lontani prima che vada perduta; 2. l'istituzione degli archivi degli artisti, che raccolgono opere e documenti mettendoli a disposizione degli studiosi; 3. la convergenza degli interessi della ricerca con quelli del mercato sulla necessità di compilare repertori ragionati, magari proce-

dendo per serie – come è stato fatto per le *Trame*, i *Rilievi ottico-dinamici*, la scultura. Ciò comporta che gli scritti, che da questi repertori sono qui rifluiti, andrebbero valutati in relazione alla catalogazione dei materiali, parte non solo integrante ma a tutti gli effetti preponderante dell’ampio lavoro di setacciamento che è stato avviato. Ma si ritiene che il proporli, muniti delle indicazioni bibliografiche utili a risalire ai contesti originali, concluda nel modo più appropriato una ricognizione che consente al lettore di ripercorrere sino all’oggi il viaggio della riflessione critica su Alberto Biasi. In fondo, la presente antologia, che sarebbe da definirsi “meta-critica”, volta cioè a una “critica della critica”, nutre la speranza di aggiungersi essa stessa, con la maggiore esemplarità possibile, ai repertori che si vanno compilando, al servizio degli studi futuri.