

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. V, 2  
(XXXIII, 56)  
2023

faem

RUBETTINO



# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. V, 2  
(XXXIII, 56)

**2023**

**RUBZETTINO**

## DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

## DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

## REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

## COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

## COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web [www.filologiaanticaemoderna.unical.it](http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it), devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo [redazione.faem@unical.it](mailto:redazione.faem@unical.it).

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

**FILOLOGIA ANTICA E MODERNA**  
**N.S. V, 2 (XXXIII, 56), 2023**

**Articoli**

- 7 **Paola Anna Butano**  
*«Aux mouvements les plus libres de la pensée et du chant». Quelques réflexions sur la métaphore à partir de l'œuvre de Lorand Gaspar*
- 23 **Guido Canepa**  
*Parole "senza confini": il caso dei gerghi storici di calderai in Italia*
- 45 **Francesco Carloni**  
*Le politiche della teoria: movimenti sociali e culture della produzione di sapere in Guerra Fredda*
- 61 **Mirko Casagrande**  
*Victorian Orientalism and Self-Censorship in Max Müller's Translations of the Upaniṣads*
- 73 **Gianfranco Castiglia**  
*Sacerdotium e Imperium nel Regnum Siciliae. Autonomie ed egemonie tra potere religioso e potere regio nel Mezzogiorno normanno (secc. XI-XII)*
- 89 **Gennaro Celato**  
*Insulam condere: osservazioni su una controversa lectio velleiana*
- 105 **Mario Chichi**  
*Finàite, cunti, cunṭrasti: la declinazione del confine nei toponimi rurali di Sicilia*
- 125 **Anna Dellino**  
*Camilla a scuola: lezioni di 'confine'*
- 141 **Valeria Garozzo**  
*WhatsApp si scrive o si parla? Riflessioni sulla collocazione diamesica della messaggistica istantanea*

- 161 **Annalisa Laganà**  
*Aprire i confini. Alcune conseguenze storiografiche della mostra romana Piet Mondrian del 1956*
- 175 **Piergiuseppe Pandolfo**  
*Tracce di Nevio in Tibullo?*
- 195 **Ornella Scognamiglio**  
*Charles Paul Landon: 'un petit peintre'*
- 203 **Federica Sconza**  
*Congedo con lamento: un riesame dei problemi testuali di (Tib.) 3, 14*
- 223 **Enrico Simonetti**  
*«Più tradite che tradotte». La versione delle Heroides di Remigio Nannini*
- 243 **Cristina Torre**  
*Il mare nell'agiografia tardoantica e bizantina: qualche immagine*

## Articoli





Annalisa Laganà

Aprire i confini.  
Alcune conseguenze storiografiche della mostra  
romana *Piet Mondrian* del 1956

Se si mettono tra parentesi poche decisive esperienze artistiche fiorite in area milanese – ossia in uno spazio geografico e intellettuale prossimo alle frontiere e ai richiami culturali europei – e con esse gli isolati riverberi da lì emanati in area toscana e romana, il panorama dell'arte italiana dei primi decenni del secolo rimane privo di riferimenti propri all'astrattismo, sebbene comunque pervaso da frammentari repertori di prove non-figurative perlopiù legate al cubismo e all'arte francese della generazione successiva<sup>1</sup>. Per un periodo di discreta durata, insomma, gli artisti italiani assunsero di preferenza modelli che non avevano mai dimostrato una volontà precipua e radicale di superare, non solo formalmente ma anche concettualmente, la rappresentazione del mondo delle cose, in qualsiasi modo trasfigurato.

Sono due gli elementi da considerare come poli di canalizzazione e connotazione dell'arte italiana primo-novecentesca, in particolare di quella prodotta nel corso del secondo quarto del secolo, quando, per ragioni cronologiche, più dirette potevano essere le occasioni di confronto con gli astrattismi d'oltralpe. Da un lato, il gusto promosso dallo

<sup>1</sup> Il riferimento è a Il Milione, Gruppo 7, Movimento Arte Concreta, all'Astrattismo classico, al M.I.A.R., a Forma 1. Per approfondimenti sul vario seguito delle pratiche milanesi, si vedano K. McManus, *Astrattismo classico*, Milano, Electa, 2022 e A. M. Di Stefano (a cura di), *Forma 1 (1947-1951)*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, Campidoglio, 1997), Roma, Gangemi, 2001.

Stato fascista, proteso verso un realismo in vari modi declinato, che si configurava essenzialmente come controparte dei liberi stilemi dei modernismi extra-nazionali e delle sperimentazioni più tarde su di essi innestate. Si trattava, dunque, di un realismo che non solo assorbiva le spinte di un generale ritorno alla figurazione, ma assolveva anche a un compito indotto: tradurre un rifiuto culturale di tali sperimentazioni e rispondere diligentemente al divieto politico tacitamente imposto all'arte di spingersi oltre i confini del nazionalismo di regime. Dall'altro – consequenzialmente – quel vuoto di procedura, quella lacuna nel lessico dei critici italiani, quell'assenza nell'armamentario creativo degli artisti, che impediva loro di pensare all'arte astratta, di avvicinarsi all'astrazione con il lavoro pratico della creazione artistica, ma anche con i paradigmi tradizionali dell'esercizio teorico<sup>2</sup>.

L'accettazione più o meno volontaria di tale indirizzo si mostrò in linea di massima stabile fino al secondo dopoguerra, quando l'arte e la critica furono dalla storia riabilitate a parlare un linguaggio internazionale. Cessato il conflitto e sopravanzata l'opposizione ideologica del ventennio fascista a ogni declinazione non autoctona della cultura, la Biennale di Venezia, già a partire dal 1948 – anno del primo appuntamento postbellico – aveva incoraggiato non solo una sempre più ampia partecipazione di autori stranieri, ma anche un recupero dei movimenti europei, dall'Impressionismo in poi, interno al circuito italiano degli incontri artistici, quali mostre tematiche, retrospettive, concorsi. Con l'edizione del 1956, il segretario generale dell'esposizione, Rodolfo Pallucchini, considerava sostanzialmente ripristinato un canale diretto di dialogo con l'estero. Adombrando i retroscena sociopolitici legati alla dittatura culturale di Mussolini, egli, infatti, dichiarava: «È probabile che con la XXVIII Biennale, questo ciclo di mostre retrospettive sia chiuso: il che non impedirà a quelle future di esplorare figure e fatti ancora da noi poco noti. Questa attività retrospettiva della Biennale è venuta ad aggiornare un pubblico

<sup>2</sup> Sul problema hanno già posato un'accurata riflessione A. Del Puppo, *Reframing Formalism in 1930 in Italy. Giuseppe Fiocco, Rodolfo Pallucchini and Roberto Longhi*, in H. Aurenhammer e R. Prange, a cura di, *Das Problem der Form: Interferenzen zwischen moderner Kunst und Kunstwissenschaft*, Berlino, Gebr. Mann Verlag, 2016, pp. 163-170 e S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia (1919-1943)*, Bologna, Minerva, 2011, p. 35.

per troppi anni tenuto lontano dallo sviluppo dell'arte moderna»<sup>3</sup>. Non a caso, a suggellare il successo dei negoziati artistici veneziani, tra le retrospettive di quell'estate figurava l'esposizione di Piet Mondrian, maestro intercontinentale di una delle più pure e razionali forme dell'astrattismo europeo, allora scomparso già da dodici anni e per la prima volta giunto in Italia in quell'occasione con un catalogo relativamente ampio e vario di opere realizzate tra il 1910 e il 1942. La mostra fungeva da *pendant* al padiglione olandese – costruito solo due anni prima dal neoplasticista Gerrit Rietveld – colmato, invece, in gran parte, con i capolavori di uno degli epigoni illustri di *De Stijl*, allora ancora vivente: Bart van der Leek<sup>4</sup>.

Ma la tappa lagunare di Mondrian doveva soltanto anticipare un'altra esposizione italiana, più ricca e meglio rappresentativa della parabola artistica del pittore, che sarebbe stata allestita da Carlo Scarpa alla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma nell'inverno 1956-1957, in attuazione di un progetto voluto e condotto da Palma Bucarelli e Giovanni Carandente con l'assistenza dello stesso Pallucchini<sup>5</sup>. La mostra capitolina, infatti, dedicava al maestro del neoplasticismo uno spazio assoluto, materialmente individuato nel salone neoclassico di Bazzani. Attraverso un allestimento di straordinario impatto estetico, isolava la personalità artistica di Mondrian – a tratti con ridondanza – e si garantiva un seguito critico immediato, notevole per la complessità degli scambi e di estrema specificità speculativa. Entro lo stesso spazio discreto della galleria, ospite di un ciclo biennale di conferenze studiato da Bucarelli in misura funzionale a un rilancio dell'arte contemporanea in Italia e introdotto proprio nel 1957 dall'amico Lionello Venturi, era, infatti, allora in corso un sostenuto dibattito sulle qualità espressive dei linguaggi astratti. Le voci del museo, che

<sup>3</sup> *XXVIII Biennale di Venezia*, Alfieri, Venezia 1956, *Introduzione*, p. XXXI.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 310-313 e 437-443.

<sup>5</sup> Sulle funzioni e i meriti di Palma Bucarelli, si vedano almeno: M. Margozi, *Tra poetiche figurative e ricerche astratto-informali. La scelta di Palma Bucarelli per la Galleria Nazionale d'arte moderna*, in S. Frezzotti-P. Rosazza Ferraris, a cura di, *La Galleria nazionale d'arte moderna: Cronache e storia (1911-2011)*, Roma, Palombi, 2011, pp. 169-181; L. Cantatore-G. Zagra (a cura di), *Palma Bucarelli a cento anni dalla nascita*, Atti della giornata di studi, (Roma, Biblioteca nazionale centrale, 25 novembre 2010), Roma, BNCR, 2011; M. Margozi, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Electa, 2009. Sulla mostra, si vedano il catalogo di G. Carandente, *Piet Mondrian*, Roma, Editalia, 1956 e lo studio critico di A. Laganà-P. Porreca, *Mondrian 1956. Traccia di una fortuna italiana*, Macerata, Quodlibet, 2022.

patrocinavano e promuovevano un programma museologico progressista, orientato da diversi anni alla promozione degli astrattismi italiani e internazionali, si sovrapponevano alle varie espressioni della stampa periodica locale e nazionale, vivacemente sollecitata dalla mostra di Mondrian, ma soprattutto ancora veicolo di quella inutile *querelle*, mutata ormai in uno scontro politico piuttosto che intellettuale, nella quale si contrapponevano, dall'inizio della Ricostruzione, astrattisti e neorealisti<sup>6</sup>.

Sono ampiamente note le dinamiche di questa disputa e come la Galleria nazionale di Roma vi fosse coinvolta<sup>7</sup>. Non è, invece, ancora sistematizzato il precipitato teorico di quegli anni, che molto può dire su come si siano in quel frangente rinnovati gli schemi nazionali dell'interpretazione delle arti visive; su come, tra gli anni Cinquanta e Settanta, in virtù di una graduale riapertura delle frontiere artistiche nazionali, abbia preso finalmente sostanza, benché talvolta a scopi retrospettivi, un pensiero italiano sull'astrattismo. Non è naturalmente possibile essere esaustivi in questa sede, ma si può preliminarmente strutturare una serie di spunti capace di tracciare questo risultato, prendendo avvio dall'esame relazionale di alcuni contributi, perlopiù monografici, della critica militante<sup>8</sup>. Emergeranno, da queste riletture, non solo un glossario specialistico in costruzione, ma anche – come diretta deduzione – la consistenza metodologica della nuova critica italiana dell'arte contemporanea.

<sup>6</sup> Sul rapporto tra astrattisti e neorealisti come si evince dalla critica militante, si potrà vedere il saggio di A. Laganà, *Giulia Veronesi, pubblicista di "Emporium" (1945-1964). Un archivio ideale della storia dell'arte italiana contemporanea*, «Annuario della SISCA», dicembre 2023, pp. 243-268.

<sup>7</sup> Si vedano, a tal proposito, principalmente P. Porreca, *Mondrian 1956. La genesi di una mostra e il progetto di Carlo Scarpa*, in A. Laganà-P. Porreca, *Mondrian 1956. Traccia di una fortuna italiana*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 154 e sgg.; P. Rosazza Ferraris, "La dittatura dell'arte astratta" (*Guttuso, 1957*), in M. Margozi, a cura di, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Electa, 2009, pp. 222-227 e L. Sorrenti, *La Galleria nazionale nella polemica sull'astrattismo (1957-1959)*, in M. Margozi, a cura di, *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, Milano, Electa, 2009, pp. 242-250.

<sup>8</sup> L'assenza di tutti i riferimenti che al lettore sembreranno essere stati ingiustamente omessi da questo scritto si giustifica in due modi: o è il risultato di una inevitabile selezione interna al repertorio delle numerosissime fonti interrogabili su questo tema, oppure sono già state lette e analizzate in una ricerca complementare a questa, ossia A. Laganà, *Traccia di una fortuna italiana*, in A. Laganà-P. Porreca, *Mondrian 1956. Traccia di una fortuna italiana*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 17-118.

Sarà, dunque, necessario cercare un primo fondamentale fenomeno di ricezione dell'opera di Mondrian nel prodotto di una felice incursione di Ottavio Morisani: modernista napoletano e specialista dell'arte campana trascinato nel campo dell'indagine sui fatti artistici più recenti dal formidabile appello dell'esposizione di Palma Bucarelli. Il suo saggio su *L'astrattismo di Piet Mondrian*, cui sarebbero seguiti altri studi sull'Impressionismo e su Picasso, oltre che come corollario teorico prestato all'anno di Mondrian, va interpretato come una conseguenza diretta di due fatti propedeutici alla mostra di Roma. Anzitutto, l'esposizione di opere neoplastiche alla Biennale del 1956, cui si è già fatto cenno; in secondo luogo, la pubblicazione della prima monografia d'artista dedicata a Mondrian in ambito internazionale, ossia *Piet Mondrian: Sa vie, son oeuvre* di Michel Seuphor, disponibile a partire dallo stesso anno<sup>9</sup>. Si legga il breve elenco al di là di ogni gerarchizzazione.

Il registro critico del testo di Morisani stabiliva una netta differenza di metodo e di intenti rispetto all'operazione di Seuphor, che era stato sodale di Mondrian e che aveva impiegato tutti gli strumenti del filologico lavoro di ricostruzione della biografia e del catalogo dell'artista, pur al netto di alcune residue ambiguità dovute alla carenza di conoscenze documentate sull'attività del pittore. Morisani, al contrario, incoraggiava quell'approccio di stampo ermeneutico all'arte di Mondrian che la letteratura comparsa in Italia nell'arco del decennio successivo avrebbe tendenzialmente mantenuto. Scopo di Morisani, infatti, non era tanto quello di chiarire il profilo umano e creativo dell'artista, ma piuttosto di fornire alla parabola pittorica di Mondrian una delle prime interpretazioni critiche nello scenario degli studi italiani, supportata non solo dalla lettura dei dipinti, ma anche da un'indagine teoretica originale su una selezione dei suoi numerosi scritti, che la parte più ampia del pubblico italiano, anche specialista, conosceva allora per la prima volta<sup>10</sup>.

A partire da qui, l'indagine teorica italiana sull'opera di Mondrian tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta ricalcò i passi di un lento

<sup>9</sup> O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozza, 1956 e M. Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre*, Parigi, Flammarion, 1956.

<sup>10</sup> Per approfondimenti sull'opera di Morisani, si veda Laganà, *Traccia di una fortuna italiana*, cit., pp. 68 e sgg.

processo di acquisizione critica, scandito dall'edizione a ritmo sostenuto di contributi che oggi ci appaiono, se considerati insieme, come una serie di tentativi parziali e tra loro complementari di comprensione della complessa articolazione del catalogo dell'olandese, che attraversando i modernismi transitò coraggiosamente dal Realismo di tradizione nordeuropea fino ad approdare al Neoplasticismo. Se si getta uno sguardo attraverso questa parentesi peculiare della storia della storiografia artistica italiana, si vedrà che lo scopo cui l'attività della critica puntava inconsapevolmente fu quello di inventare per la produzione del pittore una garanzia di coerenza, di scoprire uno stile nel quale classificarla, di produrre un'attestazione di uniformità del linguaggio pittorico nonostante le importanti variazioni formali leggibili sul suo repertorio. In sostanza, da una prospettiva storicizzata, tutti gli autori impegnati in questo compito sembra ambissero a concepire una spiegazione, sostenibile di fronte alle pretese metodologiche della storiografia artistica italiana tradizionale, della radicale rivoluzione figurativa che, entro un frangente relativamente stretto, scardinava apparentemente in maniera netta la coerenza della produzione di Mondrian.

Il primo contributo precipuamente dedicato a Mondrian che sia stato capace di strutturare un approccio critico solidamente ancorato a uno studio storico-filologico sulla biografia e sul catalogo di Mondrian e sia stato, dunque, dotato sin dalla sua progettazione di un'autonomia teorica quasi assoluta va attribuito a Carlo Ludovico Ragghianti<sup>11</sup>. Il dattiloscritto di *Mondrian e l'arte del XX secolo* fu avviato nel fatidico 1956, pur essendo disponibile al pubblico solo dal 1962. Per la natura dell'intervento e gli esiti delle ricerche, il volume era in sé testimonianza di quanto potentemente le recenti esposizioni avessero per la prima volta in Italia presentato la vicenda di Mondrian come un problema aperto per gli studi storico-artistici. L'ambizione di Ragghianti era, infatti, quella di ritornare sul catalogo di Mondrian dopo Seuphor e di riparare alle datazioni irrisolte o poco convincenti con un attento lavoro di riallestimento cronologico delle opere, basato su una minuziosa ricerca di corrispondenze documentabili tra i fatti noti della biografia – dalla formazione, alle contaminazioni, ai viaggi francesi – e le prove pittoriche. Al termine di un lungo e paziente lavoro di analisi formale e

<sup>11</sup> C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.

ricostruzione storica, Ragghianti stabiliva, com'è noto, che l'intera produzione di Mondrian dovesse essere ricondotta a un'architettura compositiva persistente e informata nello schema del *quadrillage*, ossia di quell'immagine modulare definitoria della «pittura prospettica olandese», tipicamente espressa dagli internisti e dai paesaggisti di epoca moderna, su cui erano ancora tradizionalmente innestate le conoscenze tecniche fondamentali degli accademici olandesi otto-novecenteschi<sup>12</sup>. Nessuna crisi modernista poteva, dunque, giustificare la nascita del Neoplasticismo, che fu invece il risultato della «intrinseca storicità della produzione dell'artista» e quindi – si dica qui in estrema sintesi – di una meditata elaborazione dei temi e degli schemi tradizionali della pittura olandese, arricchita degli spunti provenienti dall'architettura giapponese, dal purovisibilismo, dalla divisione cubista dei piani, dal contorno espressionista, dalle molte suggestioni parigine<sup>13</sup>.

Negli stessi anni in cui si svolse l'intenso lavoro di Ragghianti, anche il giovane Filiberto Menna, autore del saggio *Mondrian: Cultura e poesia*, il primo del suo generoso magistero, ritenne di dover lavorare sui contesti ampi della produzione artistica del pittore per metterne in luce le ragioni estetico-formali e le giustificazioni storiche. Nell'introduzione al libro, scritta dal maestro Giulio Carlo Argan, tra i più strenui difensori del programma museologico di Palma Bucarelli, compare in effetti una sintesi molto efficace della tesi:

Questo libro vuol dunque dimostrare che la poetica di Mondrian, non solo non è contraddittoria, ma non è neppure la premessa o la condizione a priori della sua pittura, con la quale invece si forma ed evolve ed è, sostanzialmente, identica. Questa poetica, dunque, ha una storia, come la pittura; e la storia non si compone in uno schema astratto, si rintraccia nella dialettica dei contrasti<sup>14</sup>.

Menna, che non era storico dell'arte di formazione, immaginò e affrontò questo tentativo di inquadrare la personalità di Mondrian come

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 49. Per approfondimenti sull'opera di Ragghianti, si veda Laganà, *Traccia di una fortuna italiana*, cit., pp. 88 e sgg.

<sup>13</sup> Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, cit., p. 364.

<sup>14</sup> F. Menna, *Mondrian. Cultura e poesia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, p. XI.

un'operazione di ricerca, collazione e interpretazione degli spunti culturali – sociali, letterari, filosofici e teorici in generale, oltreché artistici – che dovettero attraversare l'*atelier* dell'artista – inteso come laboratorio di pittura e di concetti – e plasmarne in profondità, come un flusso coerente, il gesto pittorico e il suo scopo. L'approccio di Menna, dunque, non poggia su un'analisi filologica del catalogo di Mondrian, prediletta parallelamente da Ragghianti, ma giustifica i formidabili sviluppi della sua figurazione attraverso la spiegazione di un complesso palinsesto di suggestioni di varia provenienza, che è anch'esso, d'altra parte, determinato da un decorso storico ben individuabile e compensa autorevolmente gli studi dei *connoisseur*.

Fu una ragione metodologica a muovere Menna sulla strada dell'inquadramento culturale prima che sullo studio della produzione artistica *tout court*<sup>15</sup>. Se Ragghianti aveva lavorato sulle opere di Mondrian e le aveva osservate con la lente della *connoisseurship* e della filologia storico-artistica, Menna trovò la zona specifica della sua attenzione negli scritti dell'artista – dei quali compì una vera e propria esegesi – e in generale nel suo impegno teorico. Come spiegare un testo verbale, un pensiero, se non esplicitando e commentando i riferimenti in esso tradotti, allora? Impossibile sintetizzare la ricchezza della bibliografia degli scritti di Mondrian che Menna si fa carico di costruire nel divenire del saggio. Sia sufficiente tenere conto del fatto che egli vi rintraccia, a volte con l'ausilio della letteratura secondaria, gli accenti misticisti di Hegel e Schopenhauer, il socialismo del secondo Ottocento, il calvinismo e i suoi risvolti iconoclastici, le esortazioni del purovisibilismo, l'idealismo di Apollinaire, il neoplatonismo di Schoenmaekers, l'antroposofia di Steiner.

Pur a un così superficiale livello descrittivo, appare intuibile quanto utilmente Menna, con un ambizioso e forse non sufficientemente provato esercizio di equilibrio speculativo, fosse riuscito a nutrire la cognizione, anche storiografica, che gli studiosi italiani acquisivano dell'opera di Mondrian in quel frangente e su affini mezzi teorici. Collima con questa intuizione il significato attribuibile ad alcune pubblicazioni comparse in seguito. Appena tre anni dopo *Mondrian: Cultura e poesia*, sarebbe stato

<sup>15</sup> Soltanto nell'ultimo quarto del libro Menna dedica uno spazio specifico alla pittura di Mondrian. Si veda Menna, *Mondrian. Cultura e poesia*, cit., pp. 79-106.



disponibile in libreria un'agile sintesi di Umbro Apollonio, *Piet Mondrian*, prodotta dagli editori milanesi celebri per i compendi e le collane divulgative: i Fratelli Fabbri<sup>16</sup>. L'uscita del volumetto di Apollonio può essere accolta come l'*incipit* di una curva di intensità nel processo di ricezione di Mondrian e dell'astrattismo nell'Italia degli anni Sessanta. Si tratta, infatti, di un saggio di riepilogo sulla biografia e lo stile dell'artista, riassunto in poche illustrazioni brevemente descritte da una didascalia, fedele perlopiù alle notazioni elaborate dall'artista nei suoi scritti e privo di qualità critiche originali o degne di particolare rilievo rispetto alla letteratura precedente, soprattutto all'insuperabile lavoro interpretativo di Ragghianti. L'opuscolo sarebbe stato seguito, nel 1967, da un altro progetto di Apollonio ancora sostenuto dai Fratelli Fabbri, *Mondrian e l'astrattismo*: un inquadramento formale e concettuale dell'opera di Mondrian nell'ampio e diversificato fenomeno degli astrattismi novecenteschi, ugualmente conciso, sebbene meglio strutturato e più interessante per le formulazioni critiche<sup>17</sup>. Tale andamento, tale indirizzo verso la semplificazione dei veicoli di ricezione dell'opera di Mondrian per il grande pubblico, si sarebbe prolungato nel torno di pochi anni con la diffusione di diverse altre edizioni di genere e qualità simili<sup>18</sup>.

Come spesso avviene negli ambienti polifonici della storiografia artistica, nei quali accade che alcune conquiste teoriche si sovrappongano ad altre, collegate sebbene parallele, le ultime prove dell'avvenuta ricezione storiografica di Mondrian in Italia, quelle dunque ormai virate, come si è visto, su scopi divulgativi, furono prodotte negli stessi anni in cui comparivano i primi saggi organici sull'astrattismo. Una prima ricca analisi degli astrattismi russi, europei e americani venne, infatti, contemporaneamente condensata nel VI tomo della celebre collana *L'arte moderna*, ancora dei Fratelli Fabbri, allo scadere del 1967. Intitolato *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*, il corposo volume riuniva in un archivio coerente tutti gli articoli che Giulia Veronesi aveva scritto in quell'annata

<sup>16</sup> U. Apollonio, *Piet Mondrian*, Milano, Fabbri, 1965.

<sup>17</sup> U. Apollonio, *Mondrian e l'astrattismo*, Milano, Fabbri, 1967.

<sup>18</sup> Si vedano, per esempio, A. Busignani, *Mondrian*, Parigi, Flammarion, 1968, I. Tomasoni, *Piet Mondrian*, Firenze, Sadea Sansoni, 1969 e M. G. Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Milano, Rizzoli, 1974.

sull'omonimo settimanale diretto da Franco Russoli<sup>19</sup>. Nell'apertura del n. 56 della rivista, dedicato a *L'arte astratta nei paesi occidentali*, Veronesi inquadra e problematizza con impeccabile chiarezza il tema della ricezione dell'arte astratta nell'area geografica in cui l'Italia è compresa:

Tardi, rispetto alle sue origini nel centro e nell'oriente d'Europa, l'arte astratta ha raggiunto i paesi occidentali: dove, peraltro, ai suoi inizi dev'essere considerata alla stregua di un fenomeno di importazione. Al centro e alla guida degli orientamenti estetici di questi paesi nel campo dell'arte plastica sta, come tutti sanno, la Francia, Parigi essendo da un secolo la capitale della pittura europea. Appunto la situazione francese deve quindi assumersi a paradigma di uno stato di fatto comune ai paesi latini – di antica tradizione idealistica – e che spiega il ritardo di cui si è detto: quasi che l'astrattismo pittorico (la non oggettualità, l'antinaturalismo) vi fosse atteggiamento spurio, non congeniale alla cultura e proprio alla *forma mentis* di quei popoli<sup>20</sup>.

L'operazione di storicizzazione dell'astrattismo condotta da Veronesi è importante e regge a una prova di eccezionale tempismo: non solo, infatti, l'autrice enuclea il fenomeno di irraggiamento degli astrattismi occidentali nella Parigi di primo Novecento – la stessa che aveva ospitato Mondrian e lo aveva accompagnato alla fine degli anni Dieci a una radicalizzazione della sintesi formale già ponderata in Olanda – ma recupera la storia europea dell'astrazione nominando artisti sia stranieri che italiani, molti dei quali nel 1967 erano ancora attivi protagonisti del coevo sistema delle arti.

Limitatamente alla realtà italiana, che iniziò ad assumere una rilevanza tangibile nel contesto internazionale solo tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, Veronesi evidenzia in primo luogo il *milieu* della galleria Il Milione, attorno alla quale aveva preso corpo un nucleo coeso di astrattisti. Poggiando, l'astrattismo, su premesse rivoluzionarie, tale tendenza non poteva, tuttavia, non assumere nell'Italia del Ventennio fascista un significato equivoco, conteso tra coloro – artisti e critici – che ne teme-

<sup>19</sup> G. Veronesi, *Razionalità e fantasia dell'arte astratta*, vol. VI, *L'arte moderna*, Milano, Fabbri, 1967.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 241.

vano le implicazioni ideologiche e coloro che tentavano di ammetterne l'estetica tra i modelli artistici di Stato. L'eco di Milano era, poi, giunta a Como, con l'esperienza degli architetti razionalisti, che erano stati a loro volta coinvolti nelle esposizioni milanesi dei fratelli Ghiringhelli<sup>21</sup>.

Acquisito che, come giustamente ricorda Veronesi, Il Milione fu il luogo di gemmazione dell'astrazione italiana, con l'intervento di Luigi Veronesi, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Osvaldo Licini, Oreste Bogliardi, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati – per citarne solo alcuni – bisogna che l'approccio storiografico attuale, necessariamente basato su una normalizzazione storica di quegli anni, cerchi, invece, nella Roma del secondo dopoguerra uno dei principali centri italiani di elaborazione e ricezione artistica e critica dell'arte astratta. Sedimentato il lascito degli astrattisti della prima ora, chiusa la parentesi fascista e dunque riaperti i confini culturali del paese, è del tutto evidente quale straordinaria influenza ebbe la mediazione dell'impegnativo calendario delle esposizioni programmate da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d'arte moderna dopo la mostra *Piet Mondrian* del 1956 sulla ricezione storiografica e artistica degli astrattismi in Italia. Una formidabile rassegna dei maggiori maestri degli astrattismi europei ed extra-europei si articolò in quelle sale nell'arco di appena un lustro: Kandinskij, Pollock, Malevič, Schlemmer e Rothko<sup>22</sup>.

Almeno in termini cronologici, solo una volta conclusa quella rassegna la storiografia italiana sugli astrattismi pervenne a un significativo consolidamento. Nello stretto spazio di un biennio dalla pubblicazione dell'ampia ricognizione di Giulia Veronesi, Luciano Caramel inaugurò a Pavia una mostra sugli *Aspetti del primo astrattismo italiano (1930-1940)*, il cui catalogo era a lei dedicato in quanto autrice di un saggio che nel 1953 aveva aperto la strada alle ricerche sull'arte italiana di quel quarto di secolo così controverso della storia artistica del paese<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 262 e sgg. Si veda, a titolo di esempio, P. M. Bardi, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Roma, Edizioni di critica fascista, 1931.

<sup>22</sup> Rispettivamente G. Carandente, *Kandinskij. 45 dipinti dal Museo della Fondazione Solomon R. Guggenheim di New York*, Roma, Editalia, 1958; N. Ponente, *Jackson Pollock*, Roma, Editalia, 1958; G. Carandente, *Casimir Malevič*, Roma, Editalia, 1959; H. Curjel, *Oskar Schlemmer*, Roma, De Luca, 1962; P. Bucarelli, *Mark Rothko*, Roma, De Luca, 1962.

<sup>23</sup> L. Caramel, *Aspetti del primo astrattismo italiano (1930-1940)*, Monza, Galleria civica d'arte moderna, 1969; G. Veronesi, *Difficoltà politiche dell'architettura in Italia (1920-1940)*, Milano, Politecnica Tamburini, 1953.

A partire dall'introduzione al catalogo dell'esposizione, l'intento critico di Caramel si dimostra di importanza cruciale per la scrittura della storia dell'astrattismo italiano, poiché ricostruisce con rigore storico la trama delle vicende – scambi, influenze, viaggi, saggi, manifesti, mostre – su cui si era intessuta l'esperienza collettiva degli astrattisti italiani, giungendo a termine, nel quadro della bibliografia personale di Caramel, come un lavoro di sintesi consequenziale ad alcune altre iniziative cui il curatore aveva prestato la sua attenzione nell'arco di un decennio<sup>24</sup>.

Il ritardo con cui l'Italia ricevette i nuovi paradigmi delle arti muta, nell'interpretazione di Caramel, in una fortunata occasione prestata a un lungo e calcolato approfondimento degli stilemi europei, variamente e sommessamente stratificatisi nelle opere pittoriche, scultoree e architettoniche degli astrattisti italiani, in primo luogo dei milanesi e dei comaschi. A Manlio Rho, per esempio, Caramel attribuisce il merito di aver recepito il modello di Mondrian nelle *Composizioni* dei primi anni Trenta, caratterizzate da nette campiture quadrangoli di colore, steso con un'evidente contezza della consistenza della materia, prive di profondità dimensionale, radicalmente astratte. E tuttavia non è estraneo, Rho, al razionalismo della Bauhaus, alla tavolozza di Kandinskij e alle trasparenze cromatiche sperimentate da Moholy-Nagy<sup>25</sup>.

Con uno sguardo induttivo, Caramel, dunque, affianca agli scopi generalisti di Veronesi una prima prova organica di storiografia dell'astrattismo italiano, che sarebbe stata quasi immediatamente integrata e, anzi, superata dalle ben più dettagliate e strutturate riflessioni di Paolo Fossati, sistematicamente espresse nel volume del 1971 che è divenuto un classico della storia della critica d'arte italiana del secondo Novecento:

<sup>24</sup> L. Caramel, *Badioli, Galli, Radice, Rho, Giardina, Salardi*, Cantù, Galleria Pianella, 1968; L. Caramel, *Luigi Veronesi: Disegni e tempere (1946-1967)*, Como, Galleria La Colonna, 1968; L. Caramel, *Adami, Baj, Del Pezzo, Schifano, Tadini*, Novara, Galleria Pozzi, 1967; L. Caramel, *Aldo Galli: Disegni e acquarelli (1936-1967)*, Como, Cesare Nani, 1967; L. Caramel-A. Longatti, *Manlio Rho: Catalogo della mostra retrospettiva*, Como, Cairoli, 1966; L. Caramel, *Gino Meloni (1946-1966)*, Parma, Step, 1966.

<sup>25</sup> L. Caramel, *Aspetti del primo astrattismo italiano (1930-1940)*, Monza, Galleria civica d'arte moderna, 1969, pp. 13-15 e 39-43; L. Caramel, *Pittori di oggi in Lombardia*, Como, Azienda autonoma soggiorno e turismo, 1966.

*L'immagine sospesa: Pittura e scultura astratte in Italia (1934-1940)*<sup>26</sup>. Al termine di un difficile percorso di ricezione artistica e storiografica dell'astrazione in Italia, Fossati fa esordire il saggio con l'affermazione di uno stato di fatto ormai chiarito:

Gli anni Trenta, e per loro gli astratti che vi operarono, hanno ormai una dimensione leggendaria, se non addirittura mitica: e come in ogni leggenda o mito costruiti a posteriori, quella dimensione è sostanzialmente falsa. Basta dare un'occhiata alla bibliografia del Novecento italiano per vedere come, nelle arti figurative, gli anni Trenta risultino schiacciati in una zona che è insieme scomoda e morta. Da un lato sta l'intenso lavoro rivolto alla fioritura degli anni Dieci, futurista e metafisica e loro adiacenze, dall'altro quello dedicato al più recente dopoguerra: in mezzo un'area scura fatta di gesti sospesi, di intenzioni limitate, di una qualità strozzata, contraddittoria, interrogativa<sup>27</sup>.

L'arte astratta italiana non fu una tendenza omogenea né, di conseguenza, ebbe interpreti che potessero prolungarne e diffonderne l'esperienza per portarla a una maturazione o a nuovi approdi: mancò, in altri termini, di un laboratorio programmatico, di un centro unitario di sperimentazione stilistica che esprimesse una cultura artistica integrata nello scenario nazionale, peraltro ancora condizionato da un retroterra ottocentesco. La stessa definizione storiografica dell'astrattismo italiano fu possibile solo nel secondo dopoguerra, non tanto e non solo grazie alla distanza diacronica dagli episodi degli anni Trenta e Quaranta, che era necessaria a vederne nettamente, e fuori da condizionamenti politici diretti, le qualità e il decorso; ma piuttosto per il vantaggio di un'apertura verso l'Europa non più clandestina e dunque capace di produrre effetti espliciti sugli strumenti dell'interpretazione critica e storica dell'arte nazionale del passato recente.

Anche guardando solo alla limitata superficie delle monografie analizzate sin qui si vede come la bibliografia dell'arte italiana novecentesca si

<sup>26</sup> P. Fossati, *1930-1940. I tempi e gli uomini dell'astrattismo italiano*, «Arte illustrata», II, voll. XXII, XXIII, XXIV, 1969, pp. 62-71; P. Fossati, *L'immagine sospesa: Pittura e scultura astratte in Italia (1934-1940)*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>27</sup> Fossati, *L'immagine sospesa*, cit., p. 2.

arricchì in quegli anni di contributi originali e necessari alla costruzione di una storia dell'arte contemporanea nazionale, che già a partire dai primi anni Cinquanta aveva cominciato a prendere confidenza con una gamma versatile di stilemi aggiornati sulle avanguardie internazionali, finanche d'oltreoceano<sup>28</sup>. I rigidi ma senescenti argini del nazionalismo culturale italiano non avevano retto, infatti, alla crisi europea della cultura figurativa e a metà decennio l'informale locale aveva già mostrato alcuni dei suoi esiti più interessanti.

### Abstract

Latently opting for art that the broader society could understand and openly prohibiting freedom of artistic expression, the enduring fascist nationalism led the Italian art system into blatant naivety towards modernist stylistic and conceptual traits. Once the regime's hegemony over Italian culture had been overthrown, artists and critics could democratically refocus their sights on recent international artistic developments. Only after the middle of the century militant criticism would have laboriously accomplished the task of relaunching a modernised national art. The diverse historiographical developments that followed Mondrian's exhibition at the "Galleria nazionale d'arte moderna" in Rome eloquently display this transition, revealing the internal paths and gradualness of an achievement that is both methodological and geographical.

Annalisa Laganà  
annalisa.lagana@unical.it

<sup>28</sup> Una traccia eloquente della storia della critica artistica italiana a cavallo degli anni Cinquanta è fornita, oltre che da innumerevoli articoli in riviste che è impossibile esaminare in questa sede senza smarrire il carattere specifico dell'indagine, da alcune raccolte di saggi come *Arte figurativa e arte astratta*, «Quaderni di San Giorgio», vol. II, Firenze, Sansoni, 1955; C. Maltese, *Materialismo e critica d'arte. Saggi e polemiche*, Roma, Edizioni dell'Incontro, 1956; C. L. Raghianti, *Il pungolo dell'arte*, Venezia, Neri Pozza, 1956; G. Sciortino, *Crepuscolo dell'astrattismo*, Roma, Galleria del Vantaggio, 1964.



MISTO

Carta | A sostegno della  
gestione forestale responsabile

FSC® C103486

€ 25,00

ISBN 978-88-498-8252-0



9 788849 882520