

Perché le opere del Centro Pecci al Palazzo della Carovana?

Flavio Fergonzi

Che cosa ci fanno oggi (e cosa ci facevano, dal 2012 al 2021) le opere di Hermann Nitsch e di Hubert Scheibl, di Giulio Paolini e di Emilio Isgrò, di Anne e Patrick Poirier e di Daniel Spoerri, di Giuseppe Chiari e di Eugenio Miccini, di Vik Muniz e di Panamarenko, appese o ambientate negli spazi austeri del Palazzo della Carovana, la sede pisana della Scuola Normale Superiore?

L'iniziativa istituzionale che ha fatto sì che queste opere giungessero alla Normale è spiegata, nelle pagine che precedono, dai responsabili delle due istituzioni: chi le opere generosamente ha prestato e continua a prestare (il direttore del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato, Stefano Collicelli Cagol e il curatore delle collezioni, Stefano Pezzato), chi le opere ha ospitato e continua a ospitare (il direttore della Scuola Normale Luigi Ambrosio). Fabio Beltram, che nel 2012 era direttore della Scuola ed è stato a suo tempo il motore dell'iniziativa, racconta in un testo di questo libro il clima, le aspettative e il senso di quella scelta: che come poche altre di recente ha rinnovato l'immagine della Normale.

Proverò qui io, che insegno Storia dell'Arte Contemporanea alla Scuola, a spiegare che cosa ci fanno queste opere nel Palazzo della Carovana nella prospettiva un po' più allargata del loro significato culturale e della loro funzione specifica: in relazione, dunque, al luogo, e a chi in questo luogo studia e lavora.

Quando nel 2016 ho preso servizio alla Scuola l'iniziativa era da quattro anni già stabilmente avviata ed è toccato a me prenderla in carico. L'ho fatto con entusiasmo. Era una vera gioia, ogni volta alla scadenza dei due anni (tanto dura una rotazione delle opere, ma con qualche presenza divenuta ormai stabile: come si fa a spostare le 240 carte dei coniugi Poirier che sembrano una installazione *site specific* pensata per il corridoio della Direzione?), discutere le opere da togliere e quelle nuove da inserire con Stefano Pezzato, corresponsabile delle scelte e della regia allestitiva. Qualche problematica di conservazione e la programmazione espositiva del Centro Pecci hanno sì determinato pochi dinieghi al deposito pisano oppure qualche rientro un po' anticipato alla casa madre. Ma non hanno mai intaccato il piacere, indescrivibile a chi non l'ha provato, di scegliere quell'opera e destinarla a quella parete. Perché questo vuol dire, in primo luogo, lasciare un segno che racconta delle proprie personali

passioni, entro il perimetro delle scelte possibili tra le collezioni di un museo importante. Ma vuol anche dire indirizzare in modo inconsueto lo sguardo di chi transita negli ambienti della Scuola, e magari suscitare in lui domande e riflessioni.

Le opere esposte oggi (o che si sono succedute nel decennio 2012-2021) nel Palazzo della Carovana sono "contemporanee". È una etichetta con la quale, assai semplificando, si intende un periodo che va dagli anni Sessanta in avanti: che poi se ne possa collocare l'inizio con l'esplosione della neo-avanguardia di avvio decennio o con la rivoluzione delle pratiche verso e dopo il 1968 è una questione da addetti ai lavori, che qui poco interessa. Quel che colpisce di queste opere, se viste nel loro insieme, è la disomogeneità dei media e dei linguaggi: chi attraversa, o ha attraversato negli ultimi anni, gli ambienti della Normale arredati con i depositi del Centro Pecci ha trovato, e continua a trovare, pittura e scultura tradizionali ma anche fotografia e installazioni a muro, collages e montaggi, lightboxes e oggetti d'uso comune estrapolati dal loro contesto e investiti di un diverso significato. E soprattutto ritrova l'arco più ampio possibile di proposte visuali: dalla oggettiva, talvolta urticante riproduzione della realtà all'astrazione più autoreferenziale; dal raffreddamento concettuale alla esibizione di materialità e gestualità; dalla ripresa colta della tradizione all'iconizzazione più sfrontata dei prodotti della civiltà dei media e dei consumi.

Queste oscillazioni lasciano, inevitabilmente, sconcertato l'osservatore meno attrezzato, che invoca l'aiuto di una bussola per orientarsi.

Si può provare a offrirgli questa bussola, spiegando magari questa sconcertante disomogeneità attraverso qualche modello teorico? Allineo qui tre proposte critiche tra quelle che hanno avuto maggiore fortuna critica tra gli anni Settanta e i Novanta del secolo che si è chiuso.

Nei saggi scritti sullo scorcio degli anni Settanta raccolti nella seconda sezione di *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1986), Rosalind Krauss ha provato a spiegare come, sulla scorta di modelli interpretativi discesi dallo strutturalismo, fosse necessario liberarsi da nozioni stabilmente accettate come quelle della coerenza stilistica e della continuità formale per comprendere la varietà apparentemente inspiegabile delle ricerche coeve: la categoria semiologica dell'"indice" poteva funzionare allo scopo. Il dittico di saggi intitolati *The Allegorical Impulse* (1980) di Craig Owens ha proposto una teoria della post-modernità artistica fondata sulla comune tensione degli artisti a sfidare l'ideale modernista della totalità "simbolica" dell'opera: sfruttando lo scarto tra significante e significato. In *The Return of the Real* (1996) Hal Foster ha riconnesso le pratiche artistiche dell'avanguardia primonovecentesca e della neo-avanguardia anni Sessanta al nuovo desiderio di realtà che si è manifestato, negli anni Novanta, attraverso la rappresentazione del corpo violato e del soggetto traumatico.

Per orientarci tra le opere del Centro Pecci ambientate nel Palazzo della Carovana questi modelli interpretativi funzionano fino a un certo punto, e in qualche caso per niente. In primo luogo perché danno conto di una situazione internazionale che ha il suo fulcro nella New York dell'ultimo cinquantennio. E poi perché si fondano su una discussione critica della post-avanguardia che ha fatto proprie teorie culturali (filosofiche, estetologiche, antropologiche) che

non sono state sempre così decisive nella discussione critica europea: e quello europeo è il bacino da cui proviene la gran parte delle opere del Centro Pecci oggi alla Normale. Aiuta se mai, nel nostro caso, affrontare questioni più specifiche di cronologia (le relazioni tra generazioni di artisti) e persino di geografia artistica: va subito osservato che queste sono questioni comunemente in agenda nella pratica tradizionale della storia dell'arte delle epoche più alte.

La questione cronologica è la prima a imporsi, e il discorso va affrontato a monte, a partire dalla storia del museo che generosamente concede le opere in deposito. Fondato nel 1988, il Centro Pecci ha attraversato stagioni di offerte artistiche assai diverse: per riassumere, e molto semplificando, il ritorno anni Ottanta ai media tradizionali e a una pittura e scultura neoespressioniste, il trionfo della fotografia, l'emersione di una inedita corporalità, gli sconfinamenti nell'antropologia e l'apertura a orizzonti geografici nuovi con la storia dell'arte globale. In questo complicato trentacinquennio il Centro Pecci ha ospitato mostre su realtà geografiche particolari, oppure operando tagli cronologici orizzontali, oppure ancora con interrogazioni tematiche verticali. Ha riletto con un taglio originale episodi della storia artistica del 900 italiano. Ha rivolto un accorto sguardo retrospettivo alla ricerca di avanguardia della Toscana a partire dagli anni Sessanta, rivendicandone specificità e grandezza. Ha, infine, seguito la ricerca dei più giovani, senza troppa condiscendenza alla dittatura delle copertine di "Artforum" o dai grandi premi internazionali. Acquisti, donazioni, depositi, comodati sono per lo più nati in concomitanza con questa intensa attività espositiva e istituzionale e hanno arricchito le collezioni del museo.

Succede così che sotto l'ombrello della contemporaneità possano convivere, sulle pareti del Palazzo della Carovana, generazioni diverse di artisti, ed è stato affascinante ricomporre il dialogo. Paola Levi Montalcini (un suo collage è stato visibile per un biennio nei locali della segreteria della Direzione) è nata nel 1909, è stata a studio da Felice Casorati, ha respirato l'aria della Torino antifascista dell'anteguerra, quella della Parigi esistenzialista del dopoguerra e quella della Roma sperimentale degli anni Sessanta. L'altoatesina Ester Stocker (un suo rigoroso, ipnotico acrilico è oggi appeso nel corridoio del secondo piano) è nata nel 1974 (dunque, sessantacinque anni dopo), ha studiato a Vienna con Eva Schlegel, ha tratto profitto dell'insegnamento di Grazia Varisco in un soggiorno di studio all'Accademia di Brera a Milano, ha fatto i conti con il tema postminimalista dell'opera d'arte totale (il volume dell'opera in relazione con il volume vuoto dell'ambiente espositivo) e, insieme, ha affrontato questioni squisitamente visive di teoria della percezione. Nessuna ragionevole ricostruzione storica avvicinerrebbe i loro nomi. Ma due vicende cronologicamente e biograficamente così lontane trovano un dialogo, e forse un terreno comune, nella tensione tra meccanicità e sorpresa, tra rigore del progetto e guizzo, anche irridente, della fantasia. Accomuna le due artiste anche il venire dopo una rivoluzione (l'arte astratta, e poi gestaltica, per Levi Montalcini; il trionfo della installazione come spazio totale per Stocker); e il fatto che con questa rivoluzione entrambe si sono trovate a fare i conti.

Verrebbe da dire che il "venire dopo" (dopo una frattura decisiva; o dopo una poetica che ha forgiato una intera generazione; o dopo una pervasiva moda mercantile) è un tema che

segna, anche drammaticamente, molte delle vicende degli artisti di cui ci stiamo occupando, specie quelli delle ultime generazioni. Andrea Santarlaschi mi ha raccontato, mentre nel 2018 allestivamo il suo *Trittico*, come fosse difficile per un artista affacciarsi agli anni Novanta con, alle spalle, il decennio del ritorno alla pittura e del consolidarsi dei modelli ormai storicizzati di arte povera, processuale e ambientale; e per di più in coincidenza con l'inizio della fortuna dei grandi formati fotografici. Invenzioni e cortocircuiti visivi andavano riattivati soprattutto attraverso un processo di scavo interiore, di messa alla prova di passioni private, non tanto di continuità con i precedenti o di sfida con gli stretti contemporanei (quali, poi?). Gli esordi di Amedeo Martegani, con la sua iperattiva esplorazione a tutto campo di tecniche e materiali, dalla pittura tradizionale alla installazione al video, sono una testimonianza evidente di come negli stessi anni si potesse reagire alla confusione indecifrabile delle offerte. E mi sembra sempre di cogliere, per gli artisti in cui il "venire dopo" è un importante tema in agenda, un sottofondo di malinconia. Che non c'è per gli artisti che hanno la consapevolezza di essere (o essere stati) attori protagonisti di una rivoluzione, di sentire (o aver sentito) il vento della storia soffiare dalla propria parte: questa malinconia non si avverte, ad esempio, nell'assemblaggio di Daniel Spoerri, nei *Quadri comunicanti* di Grazia Varisco, nella *Weltanschauung* di Emilio Isgrò.

La questione geografica è strettamente intrecciata con quella cronologica e generazionale e apre inevitabilmente al confronto con le tradizioni nazionali e, in qualche caso, ancora regionali. Anche al più distratto visitatore degli ambienti del Palazzo della Carovana non può sfuggire il confronto con la tradizione del quadro d'interno olandese del Seicento così evidente nella stampa a getto d'inchiostro su tela di J.C.J. Vanderheyden; o il recupero di una inconfondibile linea della modernità italiana (Melotti, Licini) nel grande *Landscape* di Marco Neri; o la volontà di richiamare in vita soluzioni visive desunte dai grandi nomi di Marino Marini e di Giorgio de Chirico nel *Senza titolo* di Mimmo Paladino; o la puntuale memoria dei colori dell'affresco medievale umbro nel *Journal* dei Poirier (che realizzarono la serie di fogli durante un soggiorno nella loro abitazione di Trevi). Ci si potrebbe attendere, da artisti di queste generazioni, un citazionismo cinico, postmodernista: ci troviamo invece di fronte a un amoroso dialogo con i luoghi di origine e con i riferimenti della loro biografia culturale. E mi piace ricordare che una prospettiva geografica è anche una prospettiva di metodo per chi studia le opere e le mette in relazione tra di loro. Indagare il *milieu* in cui si sono formati gli artisti (formazione, sistema delle gallerie, pratiche culturali, letture) e in cui hanno poi continuato a operare avvicina l'occhio alla realtà dei fatti. Quei linguaggi specifici esistono anche perché elaborati dagli artisti in quegli specifici contesti, circondati da quegli stimoli, accompagnati da quei compagni di strada.

Anche qui un esempio può aiutare. Dal 2016 al 2018 i due snodi più nobili del percorso espositivo della Carovana hanno ospitato due grandi opere cronologicamente separate da un decennio: "... e finire è cominciare" di Marco Gastini, 1985-86 e *Panorama* di Giulio Paolini, 1996-97. I due artisti sono quasi coetanei (Gastini è del 1938, Paolini del 1940) e sono entrambi torinesi. La loro storia è molto diversa, e il manuale di storia dell'arte li colloca opportunamente in due capitoli differenti (pittura analitica, poi una ritrovata gestualità e attenzione

materica per Gastini; arte concettuale per Paolini). Ma nelle due opere in oggetto entrambi si misurano con il tema del paesaggio, così quintessenziale nella cultura visiva e nella storia pittorica della loro città. Ed entrambi mettono alla prova il rapporto tra opera e spazio contenitore (la sala espositiva per Paolini; i dintorni del quadro, con la spinta a uscirne, per Gastini). Era, quella del rapporto tra opere e ambiente, una vera ossessione dei due decenni (i Sessanta e i Settanta) in cui i due artisti si sono affermati, e proprio se si considera la coeva offerta espositiva delle gallerie torinesi ci si accorge questo tema fosse all'ordine del giorno. Una geografia artistica misurabile attraverso tagli storici più o meno orizzontali non è, ovviamente, una prospettiva fruttuosamente verificabile solo in Italia. Quando, per lunghi anni, si sono affrontati nelle pareti maggiori dello scalone che conduce al terzo piano due grandi pitture a olio di Hermann Nitsch (uno dei leaders della stagione eroica del Wiener Aktionismus degli anni Sessanta) e di Hubert Scheibl (esponente di punta del ritorno alla pittura degli anni Ottanta), era percepibile un'aria comune di reazione feroce, con modalità fieramente espressioniste, al mito della Felix Austria: Gian Gastone de' Medici sembrava guardare preoccupato dal ritratto primosettecentesco appeso nella terza parete dello scalone. I libri veri pressati in una scatola di legno da Svetlana Kopystiansky nell'opera del 1993 allestita in un armadio dell'Archivio Salviati e i libri finti e collocati in bella vista nell'armadio approntato nel 1990 dagli artisti del collettivo moscovita Medical Hermeneutics hanno funzioni tra loro differenti: ideologica quella dei primi (la riflessione sul significato culturale delle grandi biblioteche nazionali nella stagione delle rivoluzioni politiche dopo il 1989 in Kopystiansky), irridentemente dadaista quella dei secondi (la parodia degli studi para-ideologici di impianto strutturalista dell'Unione Sovietica). Ma si percepiscono bene, non fosse altro che per l'impossibilità di leggere le parole scritte negli uni o per l'assurdità dei titoli in bella vista negli altri, una critica comune alla posizione privilegiata della letteratura nella cultura russa e la denuncia del suo decennale, se non secolare, prevalere sulle arti figurative.

Ma ritorniamo alla domanda iniziale: che cosa ci stanno a fare, queste opere, al Palazzo della Carovana? Che cosa testimoniano?

Provo a cercare una risposta facendo macchina indietro di qualche generazione e immaginandomi una ipotetica situazione del passato: ragazzi e professori della Normale di Giovanni Gentile alle prese, sui muri, con opere degli artisti di area '900, magari con quelli raccolti intorno alle riviste bottaiane "Le Arti" o "Primato" (da Carrà a Morandi, da de Pisis a Tosi, da Manzù a Martini); o altri ragazzi, della Normale di Luigi Russo, fare nell'immediato dopoguerra i conti con il picassismo e l'arte astratto-concreta che, a fatica, si stavano imponendo tra le scelte dei più avanzati musei italiani; o altri studenti ancora, della Normale di Gilberto Bernardini, misurarsi con le opere della nuova figurazione, dell'arte programmata e cinetica, e magari con qualche esempio di arte povera e processuale, degli anni Sessanta e Settanta. Appare storicamente convincente, anzi del tutto naturale, un dialogo tra i valori di umanesimo critico, drammaticamente testimoniale della fine degli anni Trenta; oppure tra quelli solidamente fondati su uno sguardo di severa rilettura storica della cultura nazionale del dopoguerra; oppure ancora tra quelli pronti a mettere in discussione i propri fondamenti metodologici e ad aprirsi a nuove contaminazioni come negli anni Sessanta e Settanta; e i valori