

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

SOCIETÀ ITALIANA
DI STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

2020

SCALPENDING

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2020 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979125950101
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

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

Prima edizione: novembre 2020

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendieditore.eu
info@scalpendieditore.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Ilaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

DISCUSSIONI E PROBLEMI

Recensione a Montañés, maestro de maestros, catalogo della mostra a cura di Ignacio Cano Rivero, Ignacio Hermoso Romero e María del Valme Muñoz Rubio
Raffaele Casciaro 9

Albrecht Dürer (e Marcantonio Raimondi) nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: biografia, autografia e collezionismo
Giovanni Maria Fara 25

Ragionamenti intorno a L'Idea del theatro di Giulio Camillo Delminio. Lavori in corso
Angelo Maria Monaco 39

Recensione a Carlo Celano, Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli
Daniela Caracciolo 57

Becoming Leo. Steinberg e l'Institute of Fine Arts di New York: dall'eredità dei professori tedeschi allo sviluppo di un nuovo criticism
Daniele Di Cola 65

Review of Leo Steinberg, Michelangelo's painting: selected essays
Michael Hill 99

Abstract 104

INEDITI E RIPROPOSTE

Il teatro è arte visiva.
Le premesse critiche di Toti Scialoja per una moderna concezione della scena
Martina Rossi 113

*Un inedito saggio di Irving Lavin sui monumenti equestri
e alcune riflessioni sull'ultimo segmento di attività dello studioso*
Francesco Lofano 129

Abstract 140

LETTERATURA ARTISTICA

*Giovan Battista Foggini e i Viviani:
una nuova stagione umanistica per Firenze*
Tommaso Galanti 145

*Aspetti del pensiero di Aristotele nel Saggio sopra la pittura
di Francesco Algarotti: ἐμπειρία, εἰκός, φαντασία, κάθαρσις*
Rita Argentiero 171

L'artista satirico nell'epos: Giandomenico Tiepolo e il cavallo di Troia
Rodolfo Maffeis 183

Delacroix contre Girodet: réflexions autour d'un poème méconnu
Chiara Savettieri 207

Abstract 222

CRITICA E STORIOGRAFIA

*Le Osservazioni sull'architettura in Lombardia di Gaetano Cattaneo (1824):
tra Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*
Alessandro Rovetta 229

*Georg Simmel e il Cenacolo di Leonardo:
frammenti (fortuna) di un discorso critico originale*
Simone Ferrari 261

<i>Per la fortuna critica di Ludovico Brea: una monografia inedita di Piero De Minerbi (1911-1912)</i> Federica Volpera	271
<i>«Unhistoried and unconsidered». Percorsi di riscoperta e tutela tra Lario e Valtellina sulle orme di Edith Wharton e Bernard Berenson 1897-1912</i> Gianpaolo Angelini	311
<i>Un'amicizia (poco) disinteressata: il rapporto tra Vittorio Cini e Bernard Berenson</i> Stefano Bruzzese	325
<i>Antonio Morassi, Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e la riscoperta del Caravaggio di casa Balbi a Genova (1939-1952)</i> Giulio Zavatta	351
<i>Pittura analitica e analiticità della pittura. Per un diverso approccio interpretativo</i> Giovanna Fazzuoli	371
<i>Abstract</i>	390
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Le Grand Musée. Altri sguardi sul Louvre</i> Stefania Zuliani	399
<i>Abstract</i>	407
<i>Indice dei nomi</i>	409

PITTURA ANALITICA E ANALITICITÀ DELLA PITTURA. PER UN DIVERSO APPROCCIO INTERPRETATIVO

Giovanna Fazzuoli

Il ritorno in auge della cosiddetta Pittura analitica richiede oggi una riflessione di carattere storico-critico in grado di indagarne la portata in relazione al più ampio contesto delle ricerche transmediali al principio degli anni settanta. L'etichetta Pittura analitica, infatti, fu attribuita a un "gruppo" internazionale e piuttosto eterogeneo, più o meno esteso a seconda delle occasioni espositive che proliferavano negli spazi pubblici e privati di tutta Europa a partire dal 1972¹. In Italia, la storiografia del canone, formalizzata nei primi anni duemila attraverso una serie di mostre e di pubblicazioni che hanno ricevuto significativo impulso da parte di alcune importanti gallerie italiane, ha identificato come "pittori analitici" un certo numero di artisti provenienti da diverse città italiane; tuttavia, ciascuno lavorò in maniera autonoma e i loro incontri si limitarono spesso al momento espositivo: Giorgio Griffa e Marco Gastini operavano a Torino; Claudio Olivieri e Pino Pinelli a Milano; Riccardo Guarneri e Paolo Masi a Firenze; Carlo Battaglia, Paolo Cotani, Carmengloria Morales e Claudio Verna a Roma; Gianfranco Zappettini a Genova.

La Pittura analitica appariva caratterizzata da una "liquidità" all'interno della quale era possibile riconoscere alcune direttrici: l'interesse per i tempi di percezione dell'opera; i valori empirici della pittura; la ribellione al supporto tradizionale e il contestuale abbandono all'espressività del colore. Non a caso, la critica del tempo attribuì a questa tendenza molti altri nomi, ammettendo la difficoltà di racchiuderne le diverse manifestazioni sotto una dicitura unica². Il motivo per cui oggi in Italia si sia imposta la denominazione Pittura analitica per designare il fenomeno nel suo insieme non è del tutto chiaro. Adoperata a malapena in Italia negli anni settanta e in quelli immediatamente successivi, la fortunata etichetta fu coniata, con ogni probabilità, dal critico tedesco Klaus Honnef e dagli artisti Winfred Gaul e Gianfranco Zappettini durante uno dei loro soggiorni estivi comuni in Liguria³. Honnef la utilizzò per la prima volta

1 I. Mussa, *Elenco delle principali mostre europee 1973-1976*, in *I colori della pittura. Una situazione europea*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Italo-Latino Americano, 8 luglio-10 settembre 1976), Roma 1976, pp. 271-274.

2 Per un dettagliato censimento e un'analisi delle diverse terminologie si veda A. Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia. Pittura-Pittura e Pittura Analitica. 1972-1978*, Chiavari 2007, pp. 34-37 («Quaderni di arte contemporanea», 2).

3 Ivi, p. 36.

nel suo testo per il catalogo della mostra *Geplante Malerei*, nella versione proposta alla galleria Il Milione di Milano (19 novembre 1974-8 gennaio 1975)⁴. Dal punto di vista storiografico, il termine più adatto per definire tale tendenza appare, piuttosto, quello di Nuova pittura. Lo stesso Filiberto Menna adotta questa dicitura nel suo saggio intitolato *La linea analitica dell'arte moderna*⁵, la cui fortuna ha preceduto quella della Pittura analitica strettamente intesa, tanto da attribuire, erroneamente, la paternità dell'etichetta a Menna stesso, a scapito di Honnef.

Il seguente testo si propone, dunque, di fare chiarezza sulla terminologia impiegata nel contesto della Pittura analitica, indagandone le radici etimologiche e avanzando una diversa ipotesi interpretativa: quella di un diffuso atteggiamento dei confronti del medium pittorico, basato sull'adozione più o meno consapevole di uno "stile" che potremmo definire non impropriamente con l'attributo di analitico. Dopo aver chiarito i termini del dibattito critico al principio degli anni settanta, con particolare attenzione alle teorie offerte da due delle principali voci critiche che, a vario titolo, hanno preso in esame il fenomeno della Pittura analitica in Italia, si proverà a dimostrare come tale pittura sia in grado di definire se stessa attraverso i propri mezzi specifici. In conclusione, si vuole suggerire come una tale indagine sistematica sul linguaggio della pittura abbia rappresentato nei primi anni settanta un passaggio fondamentale per molti artisti il cui lavoro era caratterizzato da un utilizzo non esclusivo del mezzo pittorico: un momento di raccoglimento e di riflessione intorno alla pratica artistica e alla sua funzione epistemologica, condotto entro i confini del medium pittorico e con un rigore metodologico inedito.

L'analisi strutturale della pittura

La tendenza alla smaterializzazione dell'oggetto artistico in favore di opere dal carattere effimero e concettuale, che caratterizzò il ventennio dei sessanta e settanta, fu determinante per la fortuna critica della nuova astrazione pittorica: quest'ultima, infatti, fu legittimata in virtù della sua attitudine processuale e dell'analisi linguistica condotta sui limiti e le possibilità del medium pittorico, due elementi cardine del dibattito critico intorno alle astrazioni analitiche italiane. Già nel 1975, Maria Antonietta Picone e Riccardo Riccini tentarono una prima disamina di tali inquadramenti critici, individuando tre nodi fondamentali del dibattito: la percezione del colore-luce, la processualità pittorica e la dialettica progetto-comportamento⁶.

4 K. Honnef, *Introduzione*, in *Geplante Malerei*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Il Milione, 19 novembre 1974-8 gennaio 1975), Milano 1975.

5 F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino 2001.

6 M.A. Picone, R. Riccini, *Il 'ritorno' della pittura*, "Op. Cit.", 33, maggio 1975, pp. 20-57.

Picone e Riccini giudicarono il confronto tra l'indagine tautologica delle ricerche pittoriche e lo strutturalismo linguistico come uno degli aspetti più interessanti del dibattito condotto fin a quel momento. A tal proposito, non poterono fare a meno di riferirsi al pluricitato testo di Filiberto Menna *La linea analitica dell'arte moderna* (1975). La fascinazione che le teorie strutturaliste esercitarono per tutti gli anni sessanta e settanta in Italia, grazie anche a una diffusione delle traduzioni di testi fino ad allora inediti⁷, ebbe ripercussioni consistenti nell'ambito delle arti visive, nel momento in cui la crisi della pittura aveva portato a rimetterne in discussione il linguaggio e il rapporto con la realtà. Questa attenzione alla semiotica trasformò l'indagine sulla natura dell'opera d'arte in indagine sullo stesso linguaggio artistico e, nella fattispecie, pittorico. La teoria di Menna, infatti, individuava una continuità tra arte moderna e contemporanea, da Seurat fino a Paolini, nella cosiddetta linea analitica: una autoanalisi della pittura condotta con gli strumenti propri del medium pittorico. Riacciacciandosi alla pittura tardo-ottocentesca, Menna dedica il suo volume all'arte moderna, impostandovi un discorso sull'arte contemporanea, dal Concettuale alla Nuova pittura.

Tuttavia, già nel 1973, Maurizio Fagiolo aveva organizzato a Verona la mostra dall'ironico titolo *Iononrappresentonullaiodipingo*⁸. Fu in quell'occasione che Fagiolo introdusse la definizione tautologica di Pittura/Pittura, un'espressione elementare che

7 Tra i testi strutturalisti circolanti in Italia: L. Althusser, *Per Marx*, Roma 1967; Id., L.E. Balibar, *Leggere il Capitale*, Milano 1968; S. d'Arco Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo. Strutturalismo. Semiologia. Con una appendice di documenti*, Milano 1970; R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino 1966; *Usi e significati del termine struttura*, a cura di R. Bastide, Milano 1965; É. Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971; L. Bloomfield, *Il linguaggio*, Milano 1974; F. Braudel, *Storia e scienze sociali. La 'lunga durata'*, in *Scritti sulla storia*, Milano 1973, pp. 57-92; C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano 1977; N. Chomsky, *Saggi linguistici*, I-III, Torino 1969-1970; M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano 1976; G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano 1966; J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano 1969; *La scrittura e la differenza*, Torino 1971; C. Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano 1978; O. Ducrot et al., *Che cos'è lo strutturalismo?*, Milano 1971; U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975; M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967; L. Hjelmslev, *Fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino 1968; R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966; J. Lacan, *Scritti*, Torino 1974; G.C. Lepschy, *Osservazioni sul termine struttura*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXXI, 1962, pp. 173-197; Id., *La linguistica strutturale*, Torino 1966; *Nota sullo strutturalismo e sulla linguistica sovietica recente*, "Studi e saggi linguistici", VII, 1967, pp. 1-22; C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, Milano 1969; Id., *Tristi tropici*, Milano 1978; Id., *Antropologia strutturale*, Milano 1978; Id., *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964; Id., *Mitologica*, Milano 1966-1974; Id., *Antropologia strutturale due*, Milano 1978; J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972; *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, Torino 1973; C. Luporini, *Dialettica e materialismo*, Roma 1974; A. Martinet, *Elementi di linguistica generale*, Bari 1966; J. Mukaròvský, *Il significato dell'estetica*, Torino 1973; J. Piaget, *Lo strutturalismo*, Milano 1968; V.J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino 1966; E. Sapir, *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Torino 1969; *Cultura, linguaggio e personalità*, Torino 1972; F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Bari 1967; Id., *Saggio sul vocalismo indoeuropeo*, Bologna 1978; C. Segre, *I segni e la critica*, Torino 1969; Id. *Structuralism in Italy*, "Semiotica", IV, 1971, pp. 215-239; Id., *Le strutture e il tempo*, Torino 1974; N.S. Trubeckoj, *Fondamenti di fonologia*, Torino 1971.

8 M. Fagiolo, *Introduzione*, in *Iononrappresentonullaiodipingo*, catalogo della mostra (Verona, Studio La Città, 16 febbraio-10 marzo 1973), s.l. 1973.

dava del fenomeno un'interpretazione chiara e inequivocabile. Fagiolo fece così da apripista nel collegamento tra gli obiettivi della Nuova pittura, o Pittura/Pittura, e le metodiche della linguistica strutturale, con le sue derivazioni multidisciplinari, attraverso la formula della tautologia⁹.

Il lessico analitico e strutturalista erano onnipresenti nei testi critici e nel dibattito sulla nuova pittura aniconica. Anche coloro che avevano posto l'accento sulla progettualità e sulla processualità della pittura non poterono esimersi dall'utilizzo di una terminologia afferente alla sfera della linguistica. L'artista approcciava l'opera pittorica come il linguista affronta un testo, smontando, isolando e offrendo alla percezione dello spettatore «le connessioni sintattiche e grammaticali di questo grande corpus della pittura occidentale»¹⁰, scrive Marisa Volpi in occasione della mostra *Glossario*.

L'atteggiamento analitico. Filiberto Menna

Il catalogo della mostra *La riflessione sulla pittura* (Acireale, Palazzo comunale, 29 settembre-15 ottobre 1973), anticipa l'uscita de *La linea analitica dell'arte moderna* presentando un primo nucleo del saggio di Menna, riferito esclusivamente all'opera dei cosiddetti Nuovi pittori. Nella sua introduzione al medesimo catalogo, Italo Mussa mette in luce l'importanza di evitare una distinzione in due filoni contrapposti, europeo e statunitense: per risolvere tale dicotomia, è necessario adottare una diversa impostazione critica, capace di prendere in esame le due situazioni in base all'analisi del linguaggio della pittura¹¹.

L'indagine sul linguaggio della pittura rappresenta, dunque, un punto cardine del dibattito sulla Nuova pittura, un nodo che Menna svilupperà nel dettaglio e con molteplici riferimenti nel suo *La linea analitica*, dove confluiscono alcune delle indagini da lui compiute nel campo della logica con il contributo di Leo Aloisio ed esposte in *Analisi delle proposizioni concettuali*, intervento tenuto al convegno *Critica in atto* nel 1972¹², nonché gli studi sulle scienze matematiche condotti con Bruno D'Amore e presentati nel catalogo della mostra romana *De mathematica* alla Galleria dell'Obelisco nel 1974¹³.

9 *Ibidem*: «proporre ancora una prospettiva pittorica con l'ostentazione addirittura tautologica degli strumenti di sempre (tela, pennello, colore). Fino al vertice del mentale, del concettuale».

10 M. Volpi, *Introduzione*, in *Glossario*, catalogo della mostra (Roma, Qui arte contemporanea, 20 giugno-10 luglio 1973), Roma 1973.

11 I. Mussa, *Colore/Tela/Pennellata/Pittura*, in *La riflessione sulla pittura*, catalogo della mostra (Acireale, Palazzo Comunale, 29 settembre-15 ottobre 1973), s.l. [ma Catania] 1973.

12 F. Menna, *Analisi delle proposizioni concettuali*, in *Critica in atto*, atti degli incontri internazionali d'arte (Roma, 6-30 marzo 1972), a cura di A. Bonito Oliva, Roma 1972, pp. 77-85.

13 Per una bibliografia degli scritti di Filiberto Menna si veda: A. Cascavilla, *Bibliografia degli scritti di Filiberto Menna 1958-1989*, Salerno 1991. In particolare, per approfondire la questione dell'analiticità

Il saggio intitolato *Analisi delle proposizioni concettuali* illustra l'intervento di Menna a Palazzo Taverna il 19 marzo 1972. A partire dal caso di Joseph Kosuth, Menna dichiara come la teoria concettuale risulti strettamente connessa al dominio della logica matematica, ragion per cui un'attenta analisi del Concettuale non possa prescindere dall'aiuto di uno specialista. Per l'occasione, Menna si avvale della collaborazione del logico matematico Leo Aloisio al fine di analizzare le «proposizioni artistiche» di Kosuth e di altri concettuali statunitensi e italiani. Sono gli stessi artisti afferenti a queste aree di ricerca a parlare delle loro opere in termini di proposizioni¹⁴, sulla cui definizione è dunque necessario intendersi:

Supponendo di sapere cosa si intende per *vero* o *falso* [...] si può dire che all'interno di un discorso si possono distinguere delle parti di cui si può sensatamente predicare la verità o la falsità da altre parti di cui questo non si può sensatamente fare. Chiameremo le prime parti *enunciati*. Per discorso, in questo contesto, intendiamo un qualsiasi aggregato di oggetti, detti *segni* o *espressioni*, come parole, gesti, suoni o altro ai quali sia comunque associato un senso o significato. Il significato di un enunciato è la proposizione o giudizio. La proposizione è ciò che è espresso da un enunciato, ciò che sta *dietro* di esso, ciò che a volte è chiamato il suo *contenuto mentale*¹⁵.

Le opere concettuali, spiega Menna sulla scorta di Aloisio, agiscono da stimolo per l'attivazione di un processo mentale di astrazione. Se nell'opera di Kosuth *Nove pezzi di ghiaccio lasciati sciogliere* il processo di astrazione è colto dentro le trasformazioni della materia, incorporato e oggettivato attraverso di esse, il caso di *Una e tre sedie* si colloca su un diverso piano che potremmo definire metalinguistico. Dove possiamo ritrovare la proposizione in questo caso? Menna sostiene come la proposizione emerga laddove l'oggetto sia intromesso in un contesto artistico: «questa è arte», sembra affermare l'opera. L'enunciato è rappresentato dall'oggetto stesso nella sua relazione con il contesto di presentazione; le proposizioni d'arte formulate dall'arte concettuale, quindi, sono quelle proposizioni che parlano dell'arte: le tautologie dell'arte. E cosa si intende, precisamente, con il termine tautologia?

in pittura si vedano anche: *Quadriennale in tre capitoli*, "Nac", 12, dicembre 1972; F. Menna, A. Boatto, *La ricerca estetica in Italia dal 1960 ad oggi*, in *Italy Two, Art Around '70*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Philadelphia Civic Center, 2 novembre-16 dicembre 1973), Philadelphia 1973; F. Menna, *La nuova pittura*, "L'Arte Moderna", 110, 1977 (anche in *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, a cura di F. Russoli, Milano 1978 [«L'Arte Moderna»]); Id., *Grande Astrazione, Grande Realismo*, in *La Biennale di Venezia. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, catalogo della mostra (Venezia, 2 luglio-15 ottobre 1978), Milano 1978; Id., *Quadro critico*, Roma 1982; Id., *Riduzione e complessità*, in *Astratta. Sezioni astratte in Italia dal dopoguerra al 1990*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, 23 gennaio-15 marzo 1988), a cura di G. Cortenova e F. Menna, Milano 1988.

¹⁴ Si veda, a tal proposito, J. Kosuth, *Art after Philosophy* [1969], in Id., *Art after Philosophy, Collected Writings*, a cura di G. Guercio, Cambridge-London 1991.

¹⁵ Ivi, p. 77.

La maggior parte dei discorsi concettuali intendono la tautologia come una sorta di circolarità autoriferita. D'altro canto, tutta una serie di dichiarazioni di Kosuth identificano la tautologia con le proposizioni analitiche: «proposizioni tautologiche sono delle proposizioni che per il modo con cui sono composte sono vere, indipendentemente dallo stato di fatto del mondo»¹⁶. Menna chiarisce il significato di questa affermazione attraverso l'esempio della legge del terzo escluso: «P oppure non P», il cui senso può essere messo in luce da un'attenta analisi dei significati dei segni *oppure* e *non*. Questo enunciato, pur essendo privo di contenuto, è vero in tutti i casi; «a caro prezzo però [...] non ci dice nulla neanche su se stesso»¹⁷.

La critica moderna ha messo in luce l'impossibilità di esprimere pienamente la semantica di un linguaggio, implicando una distinzione tra arte e discorso sull'arte (la critica stessa) e l'impossibilità di formalizzare completamente il concetto di arte nella sua complessità. È tuttavia significativo, conclude Menna, che un gruppo di artisti si sia posto il problema della formalizzazione del concetto di arte anche attraverso l'acquisizione di tecniche logiche moderne. Menna riconosce come gli artisti concettuali si siano resi conto sin da subito del rischio di rimanere imprigionati nella circolarità tautologica, cercando una via che superasse tale paradosso linguistico.

In occasione della mostra romana *De mathematica*, Menna riprende il discorso relativo alle proposizioni concettuali, individuando alcune modalità di impiego della logica matematica nell'arte concettuale o, come direbbe Menna, analitica. Se è vero che tutte le correnti del XX secolo sono accomunate da un medesimo atteggiamento di natura critica nei confronti dell'operazione artistica, intesa come analisi e verifica del linguaggio, l'analiticità dell'arte moderna è segnata dall'avventura strutturalista. Quest'ultima aveva assegnato alle scienze dell'uomo il compito di dotarsi di un vocabolario tecnico formalizzato, di ascendenza logico-matematica; rimane, tuttavia, da chiedersi se un simile processo di formalizzazione, condotto con successo dalla linguistica strutturale, sia trasferibile al linguaggio non verbale della pittura. L'incontro dell'arte con la "matematica", dunque, si configura come il tentativo di formalizzare il linguaggio dell'arte impiegando nell'ambito dell'espressione plastica i processi che caratterizzano il pensiero logico. In quest'ottica, l'artista porta avanti una doppia operazione: il fare arte e, contemporaneamente, fare un discorso sull'arte.

La proposizione, la cui definizione è stata precedentemente chiarita, è «inanalizzabile all'interno: essa va infatti pensata come un tutto unico, non ulteriormente decomponibile», aggiunge Menna¹⁸. Tale proposizione può essere vera o falsa, trovando riscontro in uno stato di fatto esterno ad essa o nei termini stessi dell'espressione con

16 Ivi, p. 82.

17 Ivi, p. 83.

18 *De Mathematica*, catalogo della mostra (Roma, Galleria dell'Obelisco, giugno 1974), a cura di F. Menna e B. D'Amore, Roma 1974, p. 9.

la quale è enunciata. Nel secondo caso possiamo parlare di proposizioni analitiche: è di queste ultime che si occupa la scienza della logica. Se, per sua natura, la proposizione è sempre vera, come nel caso di «P oppure non P» illustrato poc'anzi, essa si dirà tautologica. Il ricorso alla tautologia risponde, dunque, all'esigenza di sottrarre il messaggio, la proposizione, all'ambiguità della polisemia.

Ne *Le linea analitica dell'arte moderna*, Menna esordisce con una chiara distinzione tra il filone concettuale e quello del comportamento: se da un lato l'artista si concentra su se stesso, meditando sulla propria funzione e sui propri processi, dall'altro interviene nello spazio, aprendosi alla realtà che lo circonda con un gesto estensivo: «Arte Concettuale e Arte del Comportamento operano all'interno di questa struttura bipolare della centralità e della dispersione. Nel momento dell'espansione, l'arte fornisce modelli alternativi di comportamento [...] [mentre] nel momento della concentrazione [...] diventa possibile l'esercizio difficile della mente che riflette su se stessa», chiarisce Menna¹⁹.

Alla metà degli anni settanta, quando scrive Menna, l'ago della bilancia sembra pendere verso il polo della concentrazione: l'azione dell'artista è caratterizzata da un atteggiamento “freddo” che si configura come analisi e autoriflessione, nonché attenzione ai problemi del linguaggio e alla specificità disciplinare. In questo ordine di idee, la Nuova pittura deve essere collocata nell'ambito del filone concettuale; tuttavia, se l'Arte concettuale strettamente intesa si interessa al concetto stesso di arte, a monte di qualunque forma o pratica specifica, la Nuova pittura pone il problema esclusivo della disciplina pittorica. Questa distinzione rende conto anche di un aspetto specifico del concettuale, e cioè della neutralità dei suoi mezzi di espressione: ciò che interessa l'artista concettuale è il procedimento mentale alla base dell'operazione; non conta, invece, il medium con il quale viene comunicato. Si tratta di una distinzione analoga a quella tra una proposizione logica e gli enunciati attraverso cui viene espressa. In questo senso, spiega Menna, vi è un parallelismo tra Nuova pittura e Minimal Art: quest'ultima, intesa come oggetto intransitivo e autosignificante, opaco e letterale, direbbe Douglas Crimp²⁰, avrebbe ricercato nella scultura la stessa autonomia sintattica rintracciata dai concettuali nell'analiticità delle proposizioni logico-matematiche e nella circolarità tautologica, limitandosi, tuttavia, a un medium specifico.

L'Arte concettuale, dunque, porta alle estreme conseguenze il processo di astrazione e di formalizzazione del linguaggio artistico che costituisce, nell'ottica di Menna, il segno caratterizzante della ricerca analitica dell'arte moderna, rappresentando il momento culminante di un processo di rifondazione del linguaggio dell'arte attraverso il superamento della credenza ingenua in una corrispondenza immediata e univoca

19 Menna, *La linea analitica*, cit. (vedi nota 5), p. 3.

20 D. Crimp, *Superfici opache*, in *Arte come arte*, catalogo della mostra (Milano, Centro comunitario di Brera, aprile-maggio 1973), Milano 1973.

tra linguaggio e realtà. Menna prende a modello l'operazione compiuta da Ferdinand de Saussure sull'analisi del linguaggio con l'introduzione del concetto di "sistema" e, in particolare, con la dicotomia *langue-parole*, per sostenere come l'arte moderna, a partire dalla fine del XIX secolo, sia stata sorretta da un'analoga esigenza di costituire in sistema i propri mezzi espressivi e di attribuire loro un'autonomia specifica.

Georges Seurat fu il primo a porre in termini espliciti la questione della formalizzazione dell'arte. Se la forza di un sistema dipende dal grado di invariabilità delle sue unità di base e delle regole combinatorie che ne codificano i rapporti reciproci, grazie all'apporto della cromatologia di Michel Eugène Chevreul e Nicholas Ogden Rood, Seurat stabilisce le regole di organizzazione sintattica delle unità cromatiche basilari della pittura mediante la divisione del tono: disponendo in modo ordinato i colori dell'iride all'interno della struttura messa a punto da Rood con il suo disco cromatico, Seurat li collega tra loro attraverso una serie di tinte intermedie. Il sistema così costruito sarà fondato sull'insieme della unità di base, distinte tra loro per differenza e opposizione: per differenza, grazie alla serie di tinte intermedie; per opposizione, in virtù del contrasto tra colori complementari.

Per chiarire la questione in termini più propriamente semiotici, Menna si serve delle indicazioni fornite da Luis Prieto per la codificazione dei linguaggi visivi. Le unità elementari, prive di significato, che Prieto definisce «figure», corrispondono ai «fonemi» della linguistica: il loro valore è dato per differenze posizionali all'interno di un sistema dato. La combinazione di più unità di base costituisce un altro gruppo di unità più complesse e dotate di significato: queste ultime, definite «segni», equivalgono ai cosiddetti «monemi». Infine, quello che Prieto definisce «sema», e considera come un equivalente della proposizione, appare rappresentato dall'ulteriore combinazione delle unità linguistiche del secondo tipo, corrispondenti a un vero e proprio enunciato iconico²¹.

Non c'è dubbio che né Seurat né gli altri artisti citati da Menna sfuggano al rischio di limitarsi a un approccio per così dire pseudo-semiotico, riducendosi a identificare mediante procedimenti simil-analitici una serie di elementi-base del linguaggio pittorico corrispondenti più a dei segmenti materiali che non a delle vere e proprie entità linguistiche pertinenti. Ciò che conta, tuttavia, non è tanto il risultato semiotico ottenuto dall'uno o dall'altro artista, né tantomeno l'esito finale a cui sarebbe giunta l'intera linea analitica dell'arte moderna, ma il progressivo sviluppo di un atteggiamento analitico in ambito pittorico, un'attitudine autoriflessiva destinata a influenzare il rapporto stesso degli artisti con il medium pittorico e, più in generale, con la pratica artistica nelle sue dimensioni pragmatica e teoretica.

21 L. Prieto, *Lineamenti di semiologia, Messaggi e segnali*, trad. it. Bari 1971. Menna cita anche U. Eco, *La struttura assente*, Milano 1968, testo anteriore al *Trattato di semiologia generale* dello stesso autore, che uscì quando il saggio di Menna era già in corso di stampa.

L'istituzione di un sistema dell'arte (o della pittura), ricorda Menna, comporta la risoluzione di un problema di ordine teorico che era già stato posto da Rudolf Carnap nel 1934: se cioè sia possibile mettere alla prova le regole che governano un linguaggio senza che sia necessario ricorrere a strumenti disponibili al di fuori di esso. Il linguaggio visivo, infatti, potrebbe non essere dotato della stessa ricchezza di articolazioni logiche riscontrabile nel linguaggio verbale. Menna mette alla prova tali complessità linguistiche attraverso una serie di esempi, a partire da Seurat. Va precisato, a questo punto, che all'interno della pittura vi è una distinzione tra la linea aniconica (che indaga le sopraccitate figure) e quella iconica (che analizza le immagini), riconducibili alle polarità complementari di *peinture e tableau* – o della superficie e della rappresentazione, direbbe Hegel. Se è vero che la superficie rappresenta un fattore determinante del linguaggio pittorico, pittura e realtà devono essere considerate due entità autonome, irriducibili l'una all'altra. Come Seurat, anche Cézanne è stato impegnato nella conservazione di un delicato equilibrio tra le ragioni della superficie e quelle della rappresentazione, tra *peinture e tableau* appunto: l'una tendente al polo del sistema (la *peinture*), l'altra al polo del processo, al fatto concreto, individuale e accidentale (il *tableau*). La *peinture*, dunque, viene posta al centro dell'attenzione tutte le volte che la pratica pittorica avverte la necessità di una rifondazione del proprio linguaggio, come accade al principio degli anni settanta.

La linea aniconica della superficie (*peinture*), nella quale si collocano le esperienze di Nuova pittura, è volta all'individuazione delle cosiddette figure e della loro organizzazione sintattica. Tuttavia, ciò che distingue i nuovi pittori dai loro precedenti storici è una particolare attenzione per il processo operativo: i singoli momenti in cui quest'ultimo si esplica si succedono l'un l'altro in una continuità ininterrotta che trova il suo equivalente sulla superficie della tela, nella continuità materiale dei segni tracciati dall'artista²²; questo processo è condotto in modo rigoroso e sistematico, scartando, secondo Menna, ogni intervento accidentale. Collocato agli antipodi rispetto all'*action painting*, che coinvolge l'intero corpo dell'artista in una continuità diretta con il supporto dell'opera, il procedimento pittorico messo in atto dagli artisti in questione «stacca il gesto»²³ e ricostruisce una relazione diretta con l'idea che ha fissato a monte il programma operativo. Se il gesto dell'*action painter* ha valore di per sé e rappresenta, dunque, un comportamento estetico, quello del nuovo pittore ha valore solo in quanto rende possibile la realizzazione materiale dell'opera e «qualsiasi inter-

22 «La contiguità metonimica è il dato linguistico dominante di ogni recente esperienza nel campo della pittura. Questa si identifica, in prima istanza con una contiguità immediata degli elementi che la costituiscono, con la loro leggibilità concreta, con la loro messa in evidenza, anche quando si tratta di elementi tradizionalmente occultati. Tale catena linguistica si traduce in una struttura sintatticamente coerente, autosufficiente e autosignificante. La contiguità si manifesta, dunque, come superficie». Estratto dal testo che è parte di un più ampio discorso affrontato dall'autore in occasione della mostra *Disseminazione* tenuta negli spazi dei Musei Civici di Villa Mirabello (Varese) e del Museo Butti (Viggiù), luglio-agosto 1978.

23 Menna, *La linea analitica*, cit. (vedi nota 5), p. 84.

vento casuale, non previsto, deve essere accuratamente scartato in quanto momento di disturbo e di diversione lungo il processo che porta l'azione mentale a identificarsi con lo spazio della tela»²⁴.

Si pone a questo punto il problema del rapporto tra idea, esecuzione e opera: uno dei temi più discussi nel dibattito intorno alla Nuova pittura, di cui Giorgio Cortenova tentò una possibile risoluzione nella tensione dialettica tra progetto e comportamento.

Grammatica empirica. Giorgio Cortenova

L'importanza attribuita all'operatività pittorica e all'adozione di una metodologia strutturata e rigorosa, minimale sì, ma non riduttiva, trova in Cortenova il più acuto degli interpreti. Il "fare", che intorno al 1973 veniva da lui catalogato nei gesti del «togliere, del mettere e del sovrapporre»²⁵ e sintetizzato nel 1975 come «addizione» e «sottrazione»²⁶, due momenti complementari e interdipendenti dell'esperienza pittorica, è al centro delle riflessioni del critico, nonché dei Nuovi pittori.

Nell'autunno 1973 l'interesse per la Nuova pittura era già ampiamente affermato, come dimostrano occasioni espositive quali *Iononrappresentonullaiodipingo* e *Tempi di percezione*, realizzate grazie agli sforzi delle gallerie Studio la città di Verona di Hélène Sutton e Peccolo di Livorno, quest'ultima coprotagonista anche di *Un futuro possibile – Nuova pittura*, ospitata al Palazzo dei Diamanti di Ferrara dal 16 settembre al 14 ottobre 1973 e curata da Cortenova. La mostra fu definita da Honnef come la prima raccolta e chiarificazione internazionale del fenomeno in esame²⁷.

Non si tratta di reinventare la pura pittura, ma di individuare un territorio concreto con il quale misurarsi, limitando la propria azione a un grado di operatività minimo e controllato, sottoposto all'esame di una coscienza fredda e consapevole. Scaturita dalla crisi dell'utopia come forza rivoluzionaria, la Nuova pittura tende a superare le dialettiche degli anni sessanta, reinterprestandone le speranze progettuali alla luce di una rinnovata coscienza critica. Se nel primo caso viene privilegiato il momento proiettivo e psicologico rispetto a quello statico e speculativo, nel secondo caso, quello degli anni settanta, si realizza uno straordinario accostamento tra il momento progettuale e quello pragmatico. Il "fare" realizza se stesso nella coincidenza con il "progettare" e quest'ultimo viene stimolato dal puro atto operativo: «In questo modo

24 *Ibidem*.

25 G. Cortenova, *Introduzione*, in *Un futuro possibile. Nuova pittura*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 16 settembre-14 ottobre 1973), s.l. [ma Cento] 1973.

26 G. Cortenova, *Empirica. L'arte tra addizione e sottrazione*, catalogo della mostra (Rimini, Palazzo delle Esposizioni, 18 maggio-25 giugno 1975; Verona, Museo di Castelvecchio, 18 luglio-30 agosto 1975), Milano 1975.

27 K. Honnef, *Geometria e colore*, "Data", 10, inverno 1973, pp. 56-65.

la pittura vive di se stessa e si autogestisce»²⁸. La simultaneità del progettare e del fare permette agli artisti di guadagnare uno spazio di tipo contestativo-costruttivo: l'utopia trova così nuovo stimolo proprio nel momento in cui è sottoposta a immediata verifica attraverso il grado minimale della concretezza.

Si tratta di una pittura che impara a conoscere se stessa attraverso la pura espressività dei mezzi e attraverso la presa di coscienza della propria storia. L'artista mette, dunque, in atto un processo conoscitivo, servendosi del medium non come mero strumento per la decostruzione e la ricostruzione della pittura, ma in quanto coscienza operativa: la stessa materia pittorica che nella stagione informale trascinava l'osservatore nella sfera dell'irrazionale, oggi contribuisce a creare autoconoscenza. Al nuovo pittore non interessa il risultato emotivo del colore, ma la registrazione dei suoi tempi di assorbimento e di sedimentazione, i suoi effetti di trasparenza, la sua reazione alla luce naturale; il nuovo pittore indaga i ritmi del pensare, del progettare e del fare: non l'attimo fuggente, ma l'attività quotidiana, i mezzi e i modi attraverso i quali quest'ultima si esplica. L'utilizzo degli strumenti propri della pittura, il loro valore conoscitivo, deve essere collocato in un panorama più ampio che interessa anche il corpo e il concetto: gli spazi del grado zero appaiono di vasta portata, con implicazioni di natura «civile, etica e prosaica»²⁹. Le ricerche di Nuova pittura, dunque, non si limitano ad affrontare la natura specifica del medium, ma la creatività stessa in tutta la sua complessità.

Il procedimento impiegato è per così dire “empirico”, un termine forse ambiguo e non sufficientemente preciso che, tuttavia, contribuisce a ricostruire un rapporto diretto tra il lavoro dell'artista e la realtà che lo circonda. L'azione del dipingere, dunque, si sviluppa in qualcosa di simile a una «provetta»³⁰, uno spazio limitato e privilegiato dove, a seconda dei tempi e dei modi impiegati, avvengono reazioni diverse che l'artefice/osservatore ha il compito di registrare e di sistematizzare in vista di esperimenti futuri. La “gestione” del metodo operativo è al centro delle preoccupazioni degli artisti in esame: «La straordinaria cura che le arti moderne sembrano riporre nello specifico, permette di identificare processi dell'addizione e della sottrazione come pratica “fredda” dello specifico stesso. Ma permette anche di affermare che l'espressione non si ritracia all'apice della somma, come accumulo di notizie acritiche, ma risiede all'interno della pratica stessa in qualità di attività critica e di coincidenza tra la prassi e il suo progetto»³¹.

La pittura degli anni settanta, dunque, si rivolge al funzionamento del proprio sistema, riscattando la superficie come proprio luogo specifico. L'artista stesso si rispecchia nella propria esistenza e cioè nel contingente, nell'*hic et nunc*, nell'essere e nell'agire in quel

28 Cortenova, *Introduzione*, cit. (vedi nota 25).

29 G. Cortenova, *Introduzione*, in *Grado Zero*, catalogo della mostra (Milano-Düsseldorf, Galleria La Bertesca, settembre 1974-febbraio 1975), Milano 1974.

30 *Ibidem*.

31 G. Cortenova, *La gestione del colore. Un testo inedito di Giorgio Cortenova* [febbraio 1976], “Arte e Critica”, 85, 2016, pp. 60-67.

dato momento. Cessa, così, il dibattito tra artista e opera; l'arte «ha luogo»³² nell'azione dell'artista, nel suo stesso operare nel mondo. L'apparente contraddizione tra il versante analitico e quello del comportamento viene così ricomposta, dopo il 1968, nella coscienza stessa del fare artistico, con la consapevolezza della complementarietà tra i due versanti.

Le posizioni affini e, per certi versi, complementari di Menna e Cortenova trovano negli anni a venire nuove occasioni di confronto e di convergenza. Nel catalogo per la mostra intitolata *Astratta* e co-curata dai due critici, Cortenova riarticola i rapporti tra il fenomeno in esame e la «primitività»³³ dell'Arte povera, evidenziando come una tale prassi pittorica si sia delinata all'interno di una tendenza progettuale che ne rivela l'indole «analitica»³⁴ e concettuale: «al culmine della spinta ideologica, si apriva il contesto di un'arte risolta in proposizione. Da tale punto di vista veniva messa in luce la metodologia di lavoro, e la pittura appariva essa stessa corpo di un discorso a tendenza tautologica: appunto una riflessione della pittura sulla pittura»³⁵.

Menna, d'altro canto, ribadisce la specificità della «nuova pittura»³⁶, «stretta tra l'arte del comportamento e quella concettuale»: «il procedimento ridà valore valore al gesto più analitico e controllato della mano e, se anche coinvolge l'ampiezza intera dell'arto, stacca il gesto a questo punto, introducendo un elemento di discontinuità nei confronti dell'intera energia pulsionale e recuperando, invece, una più stretta relazione con l'idea che fissa, a monte non la struttura intera dell'opera, ma quanto meno una griglia strutturale di base»³⁷.

Lo "stile" analitico: origini e ripercussioni in materia di pittura

Avendo ripercorso, se pur brevemente, il contesto storico-critico all'origine della definizione di Pittura analitica, i prossimi paragrafi si propongono di passare al vaglio l'ipotesi di un comune atteggiamento "analitico" nei confronti della pittura da parte degli analitici strettamente intesi³⁸, ma non solo. Tale verifica sarà condotta attraverso una duplice argomentazione: quella di una conformità ai metodi e ai presupposti della

32 G. Cortenova, *I luoghi dell'arte*, in *Schinjnbare Tegenstrellingen*, catalogo della mostra (Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen, 9 dicembre 1977-15 gennaio 1978), Rotterdam 1977.

33 G. Cortenova, *L'arte della coscienza*, in *Astratta*, cit. (vedi nota 13), p. 21.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*.

36 Menna, *Riduzione e complessità*, cit. (vedi nota 13), p. 27.

37 Ivi, pp. 27-28.

38 Secondo Alberto Rigoni, con l'anno 1975 «i due binari paralleli si vanno delineando: tra i 'caldi', più pittorici, si raggruppano di preferenza Battaglia, Guarneri, Olivieri e Verna; tra i 'freddi', più analitici, Cotani, Morales e Zappettini, con Cacciola. Restando in posizione intermedia i torinesi Gastini e Griffa (spesso appaiati) e Pino Pinelli, invitati indifferentemente ora con i 'pittorici' ora con gli 'analitici'»; Rigoni, *La Nuova Pittura in Italia*, cit. (vedi nota 2), p. 46.

cosiddetta filosofia analitica e quella di una possibile risoluzione del citato problema di ordine filosofico posto da Carnap e indagato da Menna nel suo *La linea analitica*: se cioè sia possibile mettere alla prova le regole che governano un linguaggio, senza che sia necessario ricorrere a strumenti disponibili al di fuori di esso. In particolare, si vuole dimostrare come una certa pittura, che solo in parte coincide con quella analitica strettamente intesa, sia in grado di indagare i propri elementi costitutivi, i propri limiti e possibilità, con i soli strumenti offerti dal medium pittorico.

Nel suo testo per il catalogo della mostra sopracitata, Honnef rileva alcune caratteristiche della tendenza analitica in pittura e si avventura in una definizione dell'arte analitica a partire dal pensiero filosofico: «si può parlare di un'arte dichiaratamente analitica, intendendo per analitica una composizione la cui “validità dipende solo dalla definizione del simbolo in essa contenuto; è sintetica se la sua validità viene determinata da fatti empirici”. (e, in particolare, dal filosofo inglese Alfred Jules Ayer)»³⁹.

In *Storia della filosofia analitica*⁴⁰, Franca D'Agostini illustra quattro criteri predominanti per definire la pertinenza di un dato fenomeno all'ambito della filosofia analitica: a) quello storico, che si riferisce ai diversi autori e alle scuole della tradizione analitica; b) quello filosofico, che si basa sull'individuazione di alcune premesse metodologiche, epistemologiche e ontologiche caratterizzanti; c) quello stilistico, che valuta la conformità ai metodi analitici nella costruzione e nello sviluppo di una data argomentazione; d) quello meta-filosofico, riferito cioè alla concezione della filosofia stessa e alla sua collocazione rispetto agli altri saperi.

Secondo la storiografia del canone, la corrente analitica avrebbe inizio con le teorie di Bertrand Russell e George Edward Moore in Inghilterra nei primi del Novecento, sviluppatasi in seguito grazie agli apporti di Ludwig Wittgenstein e del positivismo logico centro-europeo (1920-1940 circa), degli studi sul linguaggio ordinario e di parte del pragmatismo statunitense (1940-1960 circa). Fu proprio sul territorio inglese e nord-americano che la filosofia analitica subì un processo di formalizzazione e di diffusione capillare; una diffusione più o meno coeva a quella delle teorie strutturaliste, corresponsabili della cosiddetta “svolta linguistica”, i cui effetti non tardarono a ripercuotersi sulla critica d'arte e sulla pratica degli artisti.

È proprio il criterio stilistico a rappresentare il *fil rouge* tra la filosofia e la pittura analitiche: uno stile di pensiero e di argomentazione caratterizzato dalla scelta di problematiche circoscritte e da un estremo rigore argomentativo, al di là dell'adozione da parte della critica pittorica di alcune premesse metodologiche condivise dai filosofi analitici – prima fra tutte, l'esistenza di una sorta di parallelismo tra i propri metodi e quelli che caratterizzano l'analisi logica del linguaggio, all'origine della citazione di Honnef⁴¹.

39 Honnef, *Introduzione*, cit. (vedi nota 4).

40 F. D'Agostini, *Storia della filosofia analitica*, Torino 2002.

41 La diffusione degli “stili” analitico e strutturalista è in grado di fornire una chiave di lettura per

In che modo, dunque, è possibile per la pittura produrre pensieri e argomentazioni di carattere o, meglio, di stile analitico? Sulla scorta di Jean Clay, Hubert Damisch e Yves-Alain Bois, sostengo che il pittore sia in grado di pensare facendo pittura; o meglio: che la pittura stessa, nel suo farsi, possa produrre teoria e dimostrare se stessa, i propri limiti e le proprie possibilità. La pittura si mostra cioè dotata di una vera e propria grammatica, di una sintassi e di una semantica. D'altra parte, radicata com'è nella relazione tra la corporeità e i materiali pittorici, esibisce con insistenza la subordinazione del linguaggio al gesto. Al culmine di un processo di riduzione ai minimi termini, essa si rivela in grado di mostrare ciò che la teoresi non riesce a dire.

In *Painting as Model*⁴² Bois si colloca nell'ambito di un percorso critico che, attraverso gli scritti di Jean Clay, Douglas Crimp e Rosalind Krauss, fra gli altri, rimette in discussione i limiti della pittura e il concetto stesso di medium. Quest'ultimo, secondo Krauss, superata la mera identificazione con il proprio supporto fisico, acquista una vera e propria «dimensione fenomenologica»⁴³. Un insieme di regole, un linguaggio condiviso, un sistema di principi e presupposti all'interno dei quali è resa possibile l'invenzione artistica: è questo il significato più profondo della specificità della pittura come medium⁴⁴.

Nel suo saggio Bois denuncia un'interpretazione ingenua dell'opera di Robert RY-
man, da molti considerato un antecedente della Pittura analitica strettamente intesa,

l'interpretazione di numerosi testi critici in materia di pittura, nonché di molte dichiarazioni degli artisti stessi. È, tuttavia, doveroso ribadire come l'appartenenza di questi ultimi al contesto della "svolta linguistica" e alla cosiddetta meta-metodologia sia quanto di più eterodosso si possa immaginare; non è possibile, infatti, ricostruirne una genealogia immediata attraverso i metodi e le conclusioni, spesso antitetici e inconciliabili, offerti dalle filosofie analitica e strutturalista. Tra i testi analitici circolanti in Italia: A.J. Ayer, *Linguaggio verità e logica*, Milano 1961; R. Carnap, *Fondamenti di logica e matematica*, Torino 1956; Id., *I fondamenti filosofici della fisica: introduzione alla filosofia della scienza*, Milano 1966; Id., *Significato e necessità*, Firenze 1976; Id., *Sintassi logica del linguaggio*, Milano 1966²; G. Frege, *Aritmetica e logica*, Torino 1948; Id., *Logica e aritmetica*, Torino 1977²; D. Lewis, *La convenzione: studio filosofico*, Milano 1974; C.S. Peirce, *Pragmatismo e pragmaticismo: Saggi scelti*, Padova 1966; W.V. Quine, *I modi del paradosso e altri saggi*, Milano 1975; Id., *Il problema del significato*, Roma 1966; Id., *Logica elementare*, Roma 1968; Id., *Manuale di logica*, Milano 1960; B. Russell, *Autobiografia. Da Churchill a Mao Tse-Tung: 1944-1967*, Milano 1970; Id., *Autobiografia. Da Freud a Einstein: 1914-1944*, Milano 1969; Id., *Autobiografia. Dalla regina Vittoria a Lenin: 1872-1914*, Milano 1969; Id., *Esposizione critica della filosofia di Leibniz*, Milano 1971; Id., *L'analisi della materia*, Milano 1964; Id., *La conoscenza umana: Le sue possibilità e i suoi limiti*, Milano 1963; *Linguaggio e realtà*, antologia di testi di B. Russell, Bari 1970; B. Russell, *Logica e conoscenza: saggi 1911-1950*, Milano 1961; Id., *Realtà e finzione*, Milano 1967; Id., *Saggi logico-filosofici*, Milano 1976; Id., *Significato e verità*, Milano 1963; Id., *Teoria della conoscenza*, Roma 1996; Id., A.N. Whitehead, *Introduzione ai Principia mathematica*, Firenze 1977; G. Ryle, *Dilemmi*, Roma 1968; P.F. Strawson, *Analisi, scienza e metafisica*, Roma 1977; Id., *Introduzione alla teoria logica*, Torino 1975; L. Wittgenstein, *Lettere a Ludwig von Ficker*, Roma 1974; *Lettere di Ludwig Wittgenstein con ricordi di Paul Engelmann*, Firenze 1970; *Ludwig Wittgenstein e il Circolo di Vienna/colloqui annotati da Friedrich Waismann*, Firenze 1975; L. Wittgenstein, *Scritti scelti*, Milano 1970; Id., *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Milano 1975.

42 Y.A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge-London 1993 [«October Books»].

43 R. Krauss, *La crisi della pittura da cavalletto*, in Id., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, trad. it. di E. Grazioli, Milano 2005, p. 1-36.

44 R. Krauss, *Oggetti specifici*, in Id., *Reinventare il medium*, cit. (vedi nota 43), p. 43.

che esaurisca il senso dei suoi lavori nelle rispettive scelte operative, nei materiali (il telaio, la tela, il segno elementare, il colore puro) e nel processo del fare pittura, nonché nella messa a nudo della sua struttura. Al contrario, chiarisce Bois, l'arte di Ryman è capace di "dimostare" i fondamentali della pittura attraverso l'esibizione dei propri procedimenti esecutivi. I suoi *Stretched Drawings* (1963), ad esempio, dimostrano il concetto di "tensione": una griglia occupa l'intera superficie di una tela di formato quadrato, dapprima montata su telaio, poi smontata e infine rimontata su un telaio di dimensioni più piccole, i cui bordi non coincidono più con le estremità della griglia – «oggetto estetico», «mito» e «paradigma»⁴⁵ modernista, antinarrativo e antistorico, direbbe Krauss, la cui struttura si presenta al contempo come «centrifuga» e «centripeta»⁴⁶, infinitamente estesa e richiusa su se stessa, coincidente o meno con la superficie della tela. Ciò che interessa maggiormente Bois, tuttavia, è proprio l'aspetto processuale dell'opera: conservando le tracce delle diverse fasi operative messe in atto da Ryman, l'opera interroga l'istituto della tensione, sollevando un paradosso, un'aporia: cosa viene prima, la tensione o il suo contrario?

Un esempio non dissimile è costituito dal ciclo *Fili battuti* (1976-1977) di Paolo Cotani che prende il nome da una tecnica dell'edilizia: il gesto elementare compiuto dal muratore per tracciare una linea retta lungo la parete. Nei *Fili battuti*, infatti, il filo da muratore è dapprima applicato, premuto e staccato dalla superficie pittorica ancora fresca; in un secondo momento, invece, viene fissato ai lati della tela, teso e letteralmente "battuto" o pizzicato contro la superficie, tanto da imprimervi la propria traccia – l'indice, l'impronta fisica di ciò che è accaduto, il residuo di un evento⁴⁷. Cotani ci suggerisce come il gesto di battere il filo rappresenti un prolungamento del gesto del braccio del pittore, laddove la massima estensione di quest'ultimo non sia sufficiente a coprire l'intera superficie pittorica. Tuttavia, a differenza del filo da muratore che, una volta "sporcato" con della polvere colorata e battuto contro la superficie muraria, macchia quest'ultima con un segno "in positivo", il filo di Cotani sottrae materia pittorica alla superficie dipinta, imprimendovi la propria traccia "in negativo". I fili battuti di Cotani evidenziano, quindi, lo spessore della superficie⁴⁸, la sua corposità, manifestando il limite, lo spazio tra due livelli, sopra e sotto, al di qua e al di là della pelle del dipinto, della sua *super facies*. La densità della pittura viene espressa attraverso il gesto del pittore e i suoi effetti sulla superficie della tela, un prima e un dopo che corrispondono a due condizioni distinte, ma compresenti: la presenza e l'assenza di materia.

45 Id., *Grids*, "October", IX, estate 1979.

46 *Ibidem*.

47 Krauss, *La crisi della pittura da cavalletto*, cit. (vedi nota 43).

48 I. Panicelli, *Paolo Cotani. Mostra antologica*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 23 maggio-13 giugno 1982), Mantova 1982.

Gli esempi citati appaiono emblematici del sopracitato atteggiamento analitico: la conformità allo stile analitico individuato da D'Agostini risulta evidente nella scelta da parte degli artisti di limitare la propria indagine ad una problematica circoscritta (l'istituto della tensione nel primo caso; lo spessore di superficie nel secondo), esplorata con estremo rigore argomentativo: un rigore che si riflette nel metodo impiegato per la realizzazione dell'opera. La gestualità minimale e ripetitiva del pittore, la riduzione degli elementi compresenti sulla superficie della tela, l'esibizione dei materiali e delle tecniche utilizzate, la registrazione delle diverse fasi esecutive e dei loro esiti pittorici, consentono allo spettatore di ripercorrere la logica argomentativa messa in atto dal pittore nell'ambito dei confini imposti al medium pittorico: «la ricchezza dei mezzi di espressione del linguaggio considerato»⁴⁹ è, quindi, tale da esprimerne la «sintassi»⁵⁰ senza ricorrere all'uso di strumenti collocati al di fuori di esso.

Un simile atteggiamento, non esclusivo degli analitici strettamente intesi, ma, al contrario, internazionalmente diffuso, appare tutt'altro che "freddo", come è stato più volte descritto. Compromesso con il corpo e con gli accidenti del fare, il prodotto di tali speculazioni non affida la propria forza espressiva alle inflessioni liriche del colore o al pathos del gesto, ma alla registrazione delle fasi operative che ne hanno caratterizzato la genesi. Ciò non significa che l'opera finita, l'oggetto-pittura, abbia un ruolo ancillare rispetto al processo del suo farsi; al contrario, è solo attraverso di esso che le contraddizioni insite nell'ordinamento della pittura possono essere esibite all'osservatore, un osservatore edotto e attento che voglia fare esperienza della pittura non solo attraverso lo sguardo, ma anche in virtù di quelle proprietà teoretiche che solo la materia pittorica è in grado di veicolare.

Oltre la pittura

Dopo aver chiarito le origini della terminologia impiegata nel contesto della Pittura analitica, si è voluto suggerire un cambio di prospettiva, dalla Pittura analitica strettamente intesa all'analiticità di una certa pittura aniconica al principio degli anni settanta. Caratterizzata da uno "stile" di pensiero e di argomentazione non privo di affinità con le eredità analitica e strutturalista, questa pittura si dimostra in grado di indagare se stessa attraverso i propri strumenti specifici. L'influenza dei concetti, ma, soprattutto, delle metodologie messe a punto dalle filosofie analitica e strutturalista non riguardò la sola critica d'arte; al contrario, gli artisti stessi, nutriti di letture afferenti all'una e all'altra corrente e, in particolare, alle loro applicazioni nei diversi ambiti della cultura artistica e letteraria, appresero, forse non del tutto consapevolmente, un nuovo modo di affrontare la disciplina pittorica e le problematiche da essa sollevate.

49 R. Carnap, *Sintassi logica del linguaggio*, Milano 1966, p. 26.

50 *Ibidem*.

La fiducia nelle potenzialità del linguaggio pittorico e nella sua ricchezza semantica indusse molti artisti a misurarsi con la pittura come luogo d'indagine privilegiato. Molti di loro, tuttavia, non si limitarono all'utilizzo del medium pittorico, attraversando senza soluzione di continuità discipline e media disparati. La storiografia del canone ha finito, inevitabilmente, per privilegiare coloro che, più di altri, avevano fatto del lessico analitico il proprio marchio di fabbrica, con il rischio di confondere i mezzi con i fini: quella che per molti rappresentò una fase di transizione, interlocutoria e sperimentale di indagine sulla pittura, viene letta come il momento culminante di una riflessione sull'essenza medium, attraverso un processo di riduzione teso a individuarne gli elementi caratterizzanti e, per così dire, esclusivi. L'interesse per la pittura, al contrario, fu in quegli anni diffuso e trasversale: molti artisti, sia in Europa che negli Stati Uniti, si rivolsero alla pittura in quanto modello teoretico e operativo, approcciandola con un rigore metodologico inedito, al fine di metterne in luce le condizioni di possibilità e le contraddizioni, e di dimostrarne l'inesauribilità e la sopravvivenza anche al di là dell'oggetto-pittura, nelle pratiche più disparate, le cui istanze e problematichità sono condivise con il medium pittorico e, a ben guardare, persino radicate in esso.

Ciò che interessava agli autori in questione non era la pittura in sé, ma la sua funzione epistemologica, la sua capacità di fornire un modello astratto di riferimento per mettere a fuoco alcune problematiche il cui significato travalica i confini del medium pittorico. Come lo studio del linguaggio, che aveva rappresentato l'origine di una nuova metodologia operativa, le cui applicazioni riguardarono una molteplicità di campi, così l'indagine analitica della pittura, mezzo specifico, disciplina e sistema, vera e propria prassi teoretica, assurge a paradigma, struttura e strumento di verifica entro il quale misurare e mettere alla prova intuizioni, processi e proposizioni secondo una metodologia rigorosa, razionale e controllabile.

Se, per Paolo Cotani, la Nuova pittura aveva significato la fine della superficie intesa come universo della retina⁵¹, la sua ricerca sulla struttura e sulla materialità della superficie pittorica rivelavano, al contempo, le potenzialità e i limiti della visione umana nell'indagine dello spazio e della sua intrinseca ambiguità: un'ambiguità di cui fare esperienza attraverso lo sguardo, ma non solo. Il medium pittorico, dunque, ha rappresentato per Cotani il grado zero, il punto di partenza, poi assunto a paradigma per le successive incursioni nell'ambito dei media più disparati, dal disegno alla fotografia, sino all'opera ambientale, in una incessante rielaborazione di suggestioni che pongono al centro l'indagine sensoriale quale strumento di conoscenza della realtà⁵².

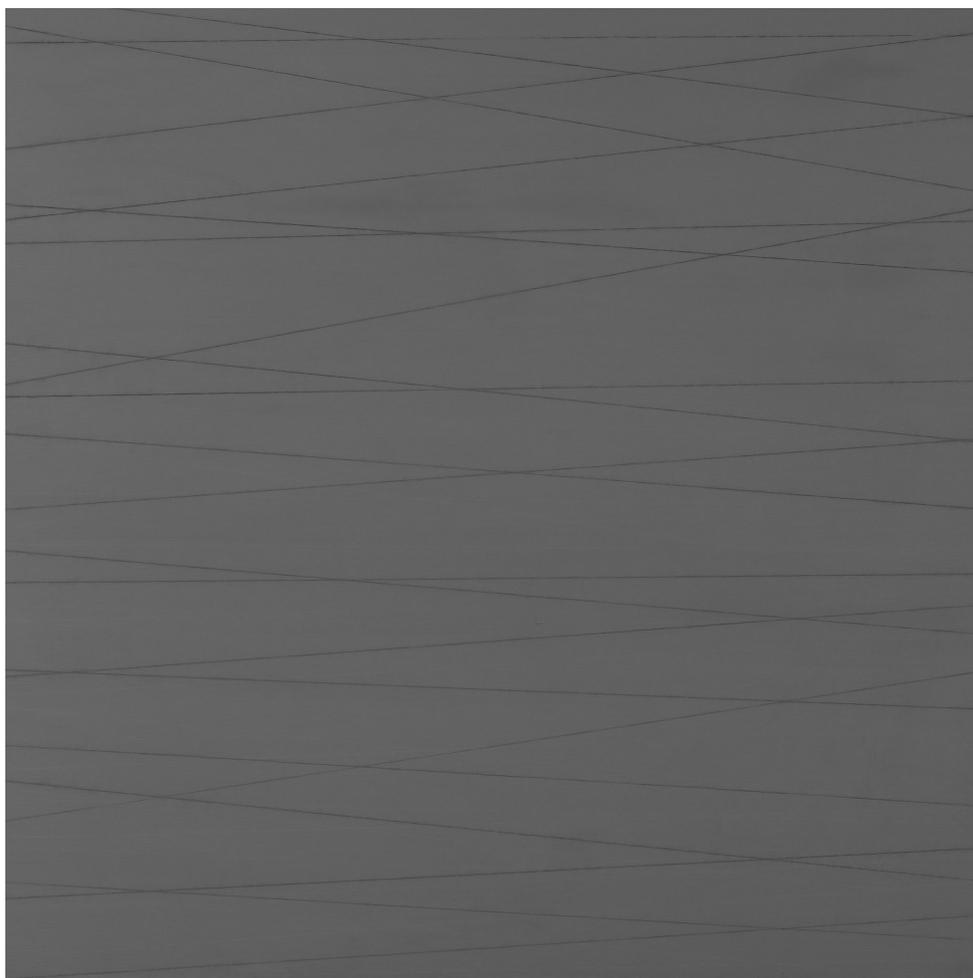
Il rigoroso esercizio teorico-operativo messo in atto dall'artista entro i confini del medium pittorico si rivela, dunque, ricco di implicazioni che vanno ben oltre i

51 P. Cotani, testo inedito, n.d., Archivio Paolo Cotani.

52 Per una dettagliata analisi del lavoro di Cotani si veda M. Forti, *Paolo Cotani, L'aragosta è un mostro delicato*, Milano 2009.

limiti tradizionalmente imposti alla pittura. Tale momento di raccoglimento intorno al mezzo più discusso della storia dell'arte esemplifica quello "spostamento" sempre più marcato verso il polo della soggettività che caratterizza la maggior parte delle esperienze post-concettuali; uno spostamento che, spiega Menna a qualche anno di distanza dalla stesura del suo *La linea analitica*⁵³, si manifesta nella struttura stessa dei segni. Questi ultimi portano le tracce o, meglio ancora, sono le tracce di un fare individuale, di un tempo-lavoro inteso come indagine sistematica e quotidiana, metodica e ripetitiva, che trova nel proprio svolgimento, nel proprio metodo empirico e concettuale la sua stessa ragion d'essere.

53 F. Menna, *Prefazione all'edizione PBE*, in Id., *La linea analitica*, cit. (vedi nota 5), p. XXIX.



1. Paolo Cotani, *Fili battuti*, 1976, acrilico e pigmento su tela (courtesy Archivio Paolo Cotani)

PITTURA ANALITICA E ANALITICITÀ DELLA PITTURA. PER UN DIVERSO APPROCCIO
INTERPRETATIVO

*Analytic Painting and the analyticity of painting. For a different interpretative
approach*

Giovanna Fazzuoli

The present essay aims at tracing the critical debate developing in the 1970s in Italy around so-called *Pittura analitica* (Analytic Painting), while identifying Filiberto Menna and Giorgio Cortenova as two of the most relevant critical voices of the time. It also aims at clarifying such a label, inviting readers to rethink traditional categories and chronologies while reassessing the general status and role of the painting medium.