

FORMALISMO E POLITICA

Michele Dantini

Non è immediato cogliere la posizione di Fossati quale si manifesta negli interventi di critica d'arte apparsi sulle pagine torinesi dell'«Unità»: eppure interessi, irritazioni, intolleranze degli anni giovanili torneranno a orientare ricerche e politiche editoriali successive. La scena su cui si inverte è quella che segue la Biennale del 1964. La fase più innovativa delle neoavanguardie ai suoi occhi si è conclusa: subentrano «stanchezza» e «ripetizione». L'approccio a opere, temi, problemi è tecnico e formalizzato. Critica testuale, strutturalismo, fenomenologia, pragmatismo offrono tagli di indagine né pedagogici né sorretti da principi «moralistici». Riconosce meriti storici e sociali alla Pop americana, osserva a distanza minimalismo e Op, interloquisce con tempestività con gli artisti che nel 1967 confluiscono nel movimento dell'Arte Povera. Potremmo parlare di una posizione di «attesa» adottata deliberatamente, aperta all'indecifrabilità del momento presente, appresa non in astratto, dalla lettura di questo o quel testo di teoria, critica o storia dell'arte, ma dall'assidua frequentazione di un artista avvicinato come interprete elettivo: Lucio Fontana.

Al momento del debutto – la metafora teatrale è calzante – Fossati punta su competenza e modernità metodologica. L'atteggiamento è flessibile e ricognitivo, da «cartografo» interessato a verificare la stretta attualità in rapporto alla storia delle avanguardie quale va ricomponendosi proprio negli stessi anni. Rivendica i «tempi lunghi» dell'arte e rintraccia decisive eredità «simultaneiste» o surrealiste nella sperimentazione contemporanea. Proprio il compito storiografico lo attrae in misura crescente: la sfida è quella di ricostruire una storia dell'arte italiana sulle opere e le loro eredità effettive, non sulle poetiche. Le narrazioni postbelliche, modellate da direttive politiche o astratti principi di «purezza», risultano fuorvianti. Considera decisivo, nel delineare un contesto, cogliere «ciò che l'autore non conosce», nel costante intreccio di filologia e critica sociale: restringe dunque di proposito, per ragioni di metodo, la propria attività di interprete all'ambito culturale e linguistico entro cui si muove sovrano.

Gli interlocutori sono precisi. Longhi in primo luogo, con cui Fossati si confronta a più livelli: sul piano storiografico e del metodo, della scrittura critica, infine della costruzione di un'autorevolezza professionale, del personaggio-critico da portare in scena. Si spiegano così l'indicazio-

ne di una linea espressionistica dell'arte italiana, di cui si va volentieri in cerca accogliendo le sollecitazioni antinovecentiste degli «scritti di Longhi giovane sulla "scuola romana"»; o la rivendicazione di una critica da compiersi «in presenza delle opere». Ai momenti di lettura del documento figurativo, alle «precisioni» specialistiche e qualificanti, si alternano repentini sarcasmi. L'attitudine oscilla tra proposito enciclopedico e «settarità» politico-culturale (ne sono prova le stroncature di Sironi o Gilardi). Tra i coetanei è Carla Lonzi ad accreditarsi come riferimento privilegiato, mentre Calvesi e Fagiolo Dell'Arco procurano punti di vista, genealogie o categorie di cui si fa pronto uso (nella teorizzazione del rapporto tra avanguardie storiche e neoavanguardie, ad esempio, nella comprensione di New Dada e Pop come «arti di reportage» o nell'acquisizione di Balla come origine storica di spazialismo e arte di «comportamento»). I rimandi a Lonzi sono numerosi, e il rapporto tra Fossati e l'autrice di *Autoritratto*, allieva di Longhi e collaboratrice della galleria torinese Notizie, sfiora la collaborazione in occasione della pubblicazione di un libro su Mario Nigro (Scheiwiller 1968). Già nel 1969, tuttavia, la distanza appare rilevante: se Lonzi nega legittimità all'attività critica in quanto tale, Fossati sposta la contestazione sul piano tecnico e professionale e ne neutralizza la distruttività ricorrendo all'argomento della competenza. Non meno complesso appare il rapporto con Argan, più volte citato, quasi mai in senso favorevole. La svalutazione dell'«utopia» razionalista («una filosofia politica che davvero non si sa dove riuscire a far vivere») è costante: riflette il rifiuto (marxista-critico) dell'orizzonte ideologico riformista in cui si colloca Argan storico e teorico del design. Al tempo stesso l'insistenza di Fossati sui caratteri partecipabili dell'opera o del processo e l'assimilazione dell'artista al ricercatore al di là e contro le «retoriche dell'arte» attestano contiguità alle posizioni arganiane sugli indirizzi ottico-cinetici e una fedeltà profonda ai temi della «responsabilità» e del «lavoro» nella società industriale. La polemica è sul piano dei rapporti con l'effettività storica che il modernismo, per Fossati, trascura.

Formalismo e politica («linguaggio» e «ideologia») si incontrano a suo parere quando la contestazione degli «specifici» mantiene riferimento a una tradizione nel cui alveo collocarsi in maniera «dialettica» per «sondare» quanto ereditato, trasformando o discriminando «figure», pratiche, «morfologie». «Il binomio è sempre uguale: coerenza e contraddizione», afferma nel luglio 1966. E ancora, in

chiave storicistica e neoaccademica: «Il discorso se oggi possa darsi del nuovo è troppo complicato e contraddittorio». Le prospettive critiche si definiscono in opposizione a egemonie culturali e di mercato in via di consolidamento. Una valutazione sempre più allarmata accompagna, da parte di Fossati, le strategie di internazionalizzazione dell'Arte povera: alla «facilità con cui la nostra cultura e critica [...] si è lasciata intimidire», scrive nel 1969, «tutta presa da una sterile opera di contestazione romantica della società moderna [e] da un'esteriore fretta di importazione di fenomeni vistosi e non vagliati» corrisponde, negli anni a venire, una mobilitazione crescente sul piano filologico e editoriale: l'impegno a ricostruire, in chiave problematica e non subalterna, la storia culturale italiana.

Paolo Fossati
Officina torinese.
Gli scritti giovanili sull'arte nelle
cronache dell'«Unità», 1965-1970

a cura di Gianni Contessi e Miriam Panzeri,
Aragno, pp. 603, € 40.00

Nato a Arezzo nel 1938 da genitori piemontesi, Paolo Fossati studia Filologia romanza all'università di Torino con D'Arco Silvio Avalle. In Einaudi dal 1965, mantiene un'intensa attività critica e pubblicistica. Collabora con le gallerie torinesi Notizie e Martano. Nel 1969, insieme a Giulio Bollati, vara la collana Einaudi Letteratura: l'idea è quella di procurare un diverso contesto espositivo a opere e artisti. Nel 1971 pubblica (come i libri successivi, da Einaudi) la sua prima monografia, *L'immagine sospesa*: le vicende dell'astrattismo italiano sono trattate sullo sfondo della scena storica e sociale. Nel settembre dello stesso anno, a Como, cura la mostra *L'azione concreta*: la proposta è alternativa a quella poveristica. Del 1972 è *Il design in Italia*: l'attenzione va alla crisi del modello modernista. Cura l'edizione di Ugo Mulas, *La fotografia*: riflette sulle relazioni tra immagine e parola. Nel 1977 pubblica *La realtà attrezzata. Scene e spettacolo dei futuristi*. Interessato all'indagine circa specificità e costanti culturali italiane, contribuisce al progetto di opere einaudiane di grande prestigio come la *Storia d'Italia*, la *Storia dell'arte italiana* e l'*Enciclopedia*. «Valori plastici» 1918-1922 (1981) apre la serie di volumi dedicati all'arte tra le due guerre. Seguono, con significativo spostamento di ambito storiografico e scrittura, *La «pittura metafisica»* (1988), *Storie di immagini e figure* (1995) e nel 1998 (da Bruno Mondadori) *Autoritratti, specchi, palestre*: contemporaneamente all'uscita del libro, muore a Torino.

m. d.