

Da: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, a cura di G. Celant, P. Fossati, I. Gianelli (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 5 febbraio - 25 aprile 1993), Edizioni Charta, Milano-Firenze 1993, pp. 23-34.

Di cose accadute a Torino **Lettera all'amico collezionista**

Paolo Fossati

Ché se non tutti disegniamo o dipingiamo, tutti parliamo.

B. Croce

Caro Sante,

la chiacchierata stavolta non sarà notturna, seduti al tavolo quando tutti sono andati via. Un rituale di cui non mi pare spiacevole l'elemento teatrale - gente che arriva, gente che se ne va e luci conseguenti. Per un motivo di fondo, che poi si lega bene al resto delle nostre chiacchiere: è tutto come se, dentro e fuori, nelle persone (noi stessi) e nelle idee il tempo fosse presente con qualche mollezza. Di modo che ci troviamo a guardare le cose, "ora che tutto oscilla/come il latte alla portoghese", che poi è Montale a dirlo per il presente tempo. Il latte alla portoghese, ovvero la crème caramel.

In realtà - lo sa benissimo, al punto che il comune amico Pirro può parlare di Lei come del diabolico Sante - la questione è riportare più indietro l'intera questione, a un "marzemino" d'annata (ovvero, come si legge nel libretto di Da Ponte per il *Don Giovanni*, "marzimino". Siamo all'ultimo atto dell'immortale dramma giocoso, il commendatore è lì lì per arrivare, don Giovanni è a cena. Ingiunge a Leporello: "Versa il vino". La degustazione va per il meglio, se il verso seguente suona largo: "Eccellente marzimino!").

Se non che una lettera come questa, che è pur sempre una chiacchierata, non ha virtù mozartiane. Per dirla tutta, la musica è un'altra. Si tratta di discorrere, e in anticipo, senza che Lei l'abbia vista, di una mostra in cui si inforcano, come carni allo spiedo, due concetti o formule: una cultura internazionale, e di quella che anche solo a intravederla sprizza valori, qualità, e anche virtù e ancora Torino fra anni Cinquanta e Settanta. Una Torino che fu attivissima e addirittura forsennata (lo vedrà dal fittissimo catalogo: vite, opere, miracoli. Dio mio! Quanti miracoli vi si leggono, da lasciare accasciati, nella città di Don Bosco, atei e scettici. Lo vedrà dal nutrito catalogo).

Attivissima, si intende, la locale intelligenza, galleristi, artisti e addetti e appassionati, signori e signore, quanto a scambi e attese e ricezioni. Tanto che dalla inforatura tra opere "internazionali" e gente e mercato e il luogo e gli artisti nacque una stagione memorabile. Nacque o forse, ed è la mia ipotesi, riprese e si intensificò, con svariate congiunture, un'attività non secondaria.

A Rivoli, siamo al punto, di quella memoranda stagione s'espungono opere, memorabilia e a futura memoria. Nelle sue fondamentali emergenze. Ovvero, e questo mi pare di grande importanza, ad attuale riflessione e conoscenza. Ha già capito la solfa, caro Sante. La mostra in questione non è faccenda semplice, e finirà per risultare ostica a più di uno. Per un motivo semplice, credo. Cioè: è in ballo una Torino locale-"internazionale", oppure, ed è non meno possibile, "locale"-

internazionale. È una Torino di cui, c'è da scommettere, lei quanto me sa tutto, o sa quanto basta per ritenere non ci siano novità rilevanti. Né da esporre, né da ragionare. Di modo che, a guardarla in fretta, o a pederla solo sui comunicati stampa, potrebbe anche essere un gioco al massacro. Dico: per i critici e ancora di più per i recensori, per gli artisti, per gli esclusi, poi! Perché sarà fatale che ognuno di quelli che allora c'erano, a torto o a ragione specie se ha la nostra età, o qualche semestre e biennio in più si ritenga reduce da quelle battaglie, cui, con ogni probabilità, non ha preso parte o prestato orecchio. Con il risultato di conseguenza, che tutti riteniamo di aver diritto se non a una poltrona al raduno, quanto meno a un invito.

Sarà, insomma, gioco facile, a pranzo e a cena, mettersi a cercare perché c'è Tizio e manca Caio, non si discorre di Sempronio. O altro del genere. Constatando, per cominciare, una netta e sfasata sfasatura: in un'analisi dell'officina (ovvero della cucina, anoressie permettendo) di Torino anni Cinquanta-Settanta si documenta molto, moltissimo (dati alla mano, numeri sotto gli occhi) di non torinese, di straniero fra noi (e per ciò stesso, ci ragioni sopra un attimo, culturalmente e moralmente necessari indispensabili sacrosanti). Mentre poco di torinese, di qui fiorito e fatto, autoctono è dato da vedere.

Fioriranno le invettive ovviamente. Oh! lesa patria e disamata! Alle leghe, alle leghe! Con felicità di bocciofile, ciclistiche e promotrici. Come se non fosse vero, aggiungeranno agguerriti i critici (sfogliare le bibliografie - critiche e di critici, *ça va sans dire* - dei torinesi a Torino per trovarne tesi, conferme e perciò certezze!) che tanto seppe Torino ospitare assorbire esporre vendere proporre di extraterritoriale, quanto ha dato prodotto realizzato, opere tendenze e maestri. Maestri, soprattutto! La mostra, bisogna che ce lo diciamo subito, non è facile proprio perché è facile ragionar così come ho cercato di accennare. Che è ottimo ragionare, un occhio agli amici pittori e scultori, un occhio agli amici collezionisti. Per i critici, mi creda, è bene chiuderli ambedue.

E i troppi, gli stranieri ospitati in patria, e i troppo pochi, gli esclusi, i diseredati, i non protetti, tutti all'insegna del *genius loci*, ovviamente? Giusta domanda, e lacrimevole. Avendo fatto parte del gruppo dei "selettori", di chi ha accolto e rifiutato, compilate liste di proscrizione, redatto interdetti, divieti, condanne, Le confesserò una cosa. Ho l'abitudine, per ognuna delle imprese in cui mi caccio, di allestire una cartellina, per contenere i foglietti, gli appunti relativi. Scelgo la cartellina e mi accade, soprattutto, di scarabocchiarla. Su quella che usavo per salire alle riunioni di Rivoli, fra losanghe e ghirigori ho annotato - e mi pareva indispensabile - questa frase, da De Amicis, da *Cuore*: "Tutti si voltarono a guardar Franti. E quell'infame sorriso". (Citazione, sulla cartellina, non innocente. Perché accompagnata, mentalmente, da quella che Eco appose al suo fondamentale *Elogio di Franti*, un passo di Baudelaire, "Il riso è satanico: è dunque profondamente umano".)

Non è solo per quieto vivere, ma per un atto di amicizia, che la lascio solitario e pensoso a scarpinare su e giù per le sale di Rivoli alle prese con i quadri.

Veniamo al tavolo, alle chiacchiere sottovoce. Per esempio, ai tempi e ai modi con cui le storie che la mostra implica si scandiscono.

Il dopoguerra, intanto. Che fu caratterizzato da aperture e istanze soprattutto internazionali. E relativi prestiti e culture. (Confesso che mi commuove poco in ogni caso la notizia amorosamente raccolta in questo catalogo di un Cocteau in visita - culturale, ma certo! - a Torino, in ambito postbellico. Se è lì il succo della ricostruzione, cioè la continuità tra le avanguardie d'ogni tempo e risma, sia lecito rammentare, a Torino, ancora, un giovanotto di eccellenti doti, cioè Giacomo Debenedetti, pronto a redigere un eccellente *Cauto omaggio a Radiguet* e una nota *Per una rappresentazione de L'Orphée di Jean Cocteau*. Per la cronaca, nel medesimo volume, *Saggi critici*,

Salario 1929, si legge una stroncatura del venturiano *Gusto dei primitivi*. Come vede, documenti alla mano, gli anni Venti così come i tardi Quaranta e i Cinquanta si specchiano nei medesimi problemi e vi danno risposte poco dissimili. Passeranno pochi anni dall'arrivo del tardivo Cocteau e sarà Carluccio, sulle pagine della «Gazzetta del Popolo», a inforcare il ronzino antiventuriano. E giù botte! E deliziosi molini a vento!)

Aperture, viaggi oltre Chiasso. Quali? Intanto la Francia, l'area tedesca, poi l'America, ecc.; intanto la non figurazione, quindi brandelli di Surrealismo, poi l'Informale. Se Lei, che in cucina regna sovrano, prova a mescolare idee sul Surrealismo e angosce informali, una certa concettualità le verrà su morbida e tenera quanto basta. Ci sarebbe da aggiungere, ma qui dilato i tempi e vengo più avanti, i recuperi storici, il Futurismo, la storia torinese del Secondo Futurismo, l'Astrattismo. E intanto da Picabia a New Dada e Arte Territoriale.

Più o meno il menù è quello. Ho saltato due ingredienti importanti, perché pare siano importanti solo ai miei occhi, e dunque li cito a parte: le mostre congiunte di Chagall (sempre sottilmente banale, e dunque leggibilissimo) e degli espressionisti tedeschi. Non molto dopo, le rassegne del Manierismo fra Lombardia e Piemonte ordinate da Testori. Che in seguito, ancora a Torino si celebrassero i fasti del Barocco, quasi a ridosso di una non esultantissima disamina del centenario dell'Unità nazionale, è altra evidenza non piccola.

Voglio dire questo, che la mescolanza intellettuale, e quindi di gusto, oscillava intorno a un perno in cui le estasi pittoriche proposte da Testori (e a Torino il suo cattolicesimo calzava meglio che nella più indifferente Milano), la bulimia formale gestuale e generosa del locale Barocco si incattivivano espressionisticamente. Novità, in questo che altrove sarebbe risultato un beverone, non mi pare ce ne fossero. Carluccio garantiva, a ragion veduta; Bernardi disapprovava, consentendo sulla composizione dello stato di cose, Casorati e Spazzapan facevano da emblema. L'eccellente penna, ad acetilene, di Cremona approfondiva, chiosava. Ci aiutava a capire, insomma. Per ciò che riguarda la civilissima scepse di Galvano, basta rileggere il suo saggio sulla postbellica Torino per intenderla.

Proviamo a ridipanare la tela. Stabilite le tavole delle presenze (quelle citate o altre, poco importa), la questione dovrebbe essere non delle chiamate in scena di questo o quel personaggio a Torino (mescolo, Balla o Rufino Tamayo, Bacon o Licini, Richter ovvero Hartung e Picabia o Klein) ma le possibili agnizioni, i congiungimenti, le copule.

Possiamo partire dall'elegante e scostante Manierismo di Casorati. Che invocava, a volerlo intendere sotto la crosta dell'eleganza e puntando al suo più sostanzioso e colto (oh! se conta la cultura, e non solo in codesto caso) Manierismo, una officina di sollecitazioni intensissima, il vitalismo, la controllata (fino a un certo punto, però) sensualità. Sicché ogni suo quadro, parlo del secondo dopoguerra, per quanto imbambolato e duro potesse apparire, risultava irto di rimandi, allusioni, aperture, e, per controcanto, chiusure, sbattiture di porte. Non mi agita molto che avesse ospitato a metà anni Trenta gli astratti in uno studio suo e di Paulucci. Mi interessa il modo che aveva di sollecitare, scaldare o congelare, la gabbia formale (gli schemi di geometria, come negli "astratti") toccando apporti surreali, non trascurando una "platonica" (secondo Galvano, e aveva buone ragioni; potremmo con il senno di poi, con i Paolini in casa, parlare di un Concettualismo *avant la lettre*) euforia intellettuale.

Possiamo, e a lungo, e tanto, festeggiare un personaggio complesso come Italo Cremona, pronto a dipanarsi fra pittura e scrittura, e critica e fantasia, fra insegnamento e irrisione, a mosse equivalenti e tutte importanti. Con Cremona è accaduto che un'attività tanto energica quanto sodamente ferma su certe proprie radici e convinzioni, una ferma convinzione figurativa, aiutasse a capire nella

pittura una questione oltre i luoghi comuni. Cremona riempiva non solo Torino di un particolare tipo di umori e scatti, di rivelazioni e scoperte, la riempiva con lo stesso affettuoso disincanto con cui popolava i suoi quadri di diavoletti in vena di salutarì irrisioni al dio e di non fiducia nel demonio. E con una verve di pittore di punta, d'avanguardia (se il termine va alla sostanza e non alle formule), che ancora pretende lettori - ma, finalmente, attenti.

Insisto sul pittore, insisto sul fatto che le chiavi di lettura del Cremona pittore non mi pare siano state accertate come Cremona, pittore di quadri e non di documenti pittorici, meriterebbe. Basti qui ricordare l'autoritratto con la moglie. Un quadro ambientato contemporaneamente in interno e all'esterno, che risulta tutto "giocato" sul filo di un vetro in frantumi. Se è saltato il rapporto fra dentro e fuori, il collante unitario è nella fattura dei due volti: l'elogio di una moralità oltre le frammentazioni è fermamente fissato su un'asciutta condivisione di sé e della moglie. Fra le figurazioni - morali, appunto - di una dimensione coniugale, uno dei quadri assoluti in un cinquantennio e più.

Imparammo, a Torino in quegli anni, circolò un modo di impararlo, che i contenuti, i bistrattati contenuti, e le loro forme, le forme dei contenuti, oh! se contano, e sono decisivi, se sono pittorici, in arte come nelle letture che questa è chiamata a darsi. Le conferme erano lì, a portata d'occhi. E con qualche risultato assoluto. Per esempio Carolrama, che mi pare punta vertiginosa. E su un cammino, de Pisis, Licini, per darle in modo non forzoso dei compagni di avventure, di un estremo rigore.

Mi fermo a questo punto, perché Lei avrà capito da sé dove voglio andare a parare. C'era una situazione largamente riconoscibile per cui molte delle opere che saggiamente furono portate da fuori a Torino, a Torino potevano ben venirci. Non perché scontate. Perché proprio a Torino in condizione di essere attive, di darsi da fare. Proprio come i diavolini di Cremona, a rivelare, in una città a cultura cattolica e cristiana più che di sinistra, a dar notizie di surrealtà, subrealtà, ipertrofie nascoste e per nulla segrete latebre.

Mi consenta di farLe notare una cosa, a proposito di questa pittura che fa comodo chiamare non d'avanguardia (ovvero, per gli sprovveduti, d'accademia. E Le citano subito Spazzapan e Casorati, poi i Menzio, i Levi, i Cremona, gli altri a seguire). Lo scarsissimo peso che vi ha l'autobiografismo, il tracciato dell'Impressionismo personale. Siamo su un fronte - internazionale, se le mie informazioni non sono distorte - di oggettivazione della conoscenza. E non si tratta di percorsi troppo facili. Si tratta anche di notizie, di scavi complicati (sta per entrare in scena Carolrama, e presto ciò costituirà presenza memorabile; è, non da oggi, al lavoro Galvano, comparirà presto il rigore di Davico, altro lavoro di grande significato e senso, seppure segreto all'ignoranza dei più. E per capirne davvero qualcosa resta da disimpagliare dalle banalità locali l'eccellente Rambaudi, mentre sarebbe ora di rivedere il visionario, e isolato, Piero Bolla).

Mi preme sottolineare un contributo decisivo di questi anni, di critici e letterati, e pittori critici (Cremona, Galvano), di pittori docenti (Casorati, per esempio), alla pittura, alla materia pittorica. Di modo che, se mi permette un ricordo personale, quando capitò di leggere uno dei tanti opuscoli che allora correvano, quello di Tapié, e vidi - con un interesse che gli altri non meritavano - che trattava di *nouveaux dévidages du réel*, mi parve di riconoscere arie note, anche di casa, e arie che attraversavano gli studi degli artisti, più che le tesi di laurea o le geremiadi che s'ascoltano attorno agli istituti universitari. Le indicazioni che Tapié offriva, con un buon margine di diletterismo rispetto alle rubriche di quotidiani e settimanali, attraversavano giapponesi, francesi e americani, ed era un bel vedere. Ma l'avvio non era né ignoto né sorprendente per chi si fosse volto a frequentar

mostre e rassegne.

E che poi, finalmente! Tapié parlasse con qualche attenzione di "morfologia" - ovviamente "altra" - aiutava a non mollare la presa sui quadri, sui romanzi, sui poeti.

Storie da ripensare. Basti rammentare il frastornamento di Arcangeli nei suoi battibecchi con il civilissimo e attento Galvano. Arcangeli frugava nell'Informale torinese (che molto probabilmente non c'era. Ruggeri informale? Suvvia!) e cercava un Naturalismo, anche qui!, che non c'era. Galvano con ottime ragioni ammoniva che non nella non forma o nell'informe - che se mai sarebbero venuti come seguito e conseguenza - andava fissata l'esplorazione, ma negli strascichi simbolisti, nell'esoterica contaminazione delle psicologie, delle fisiognomiche.

Voglio dire che è bene una mostra che mostri non idee, ma quadri referenziali d'epoca, allora e poi passati per Torino. Perché sui quadri, nei testi, lasciando tacere per un attimo la musica - o il rumore, veda Lei - di accompagnamento delle pagine scritte, continuità e sincrasie si possono misurare bene. E dunque il drappello dei torinesi, che a me in questa rassegna non pare affatto sparuto, statisticamente e qualitativamente parlando, può dire le sue ragioni. Cercarli i quadri, per credere.

Sfiducia nella critica, la mia? Dove c'è e posto ci sia codesta critica, e non appaia appena un qualche tizio sub specie di *monsieur le critique* con patente e accrediti ufficiali, non ho sfiducia né scepsti. Cerchiamo di snidarla per il dove era, però. Parliamo di mostre, che hanno i loro registi, critici appunto, parliamo di mostre alla Galleria d'Arte Moderna e dintorni, pubblici privati o semipubblici che siano i dintorni. Luoghi o spazi o occasioni di avvenimenti collettivi, per informazione ed educazione comune e raffronto e verifica, se il gioco dei riscontri poteva verificarsi da ognuno, basta leggesse le riviste torinesi, per cominciare, e i critici e seguisse mostre e inaugurazioni di architettura. Mostre cioè non isolate ma dentro una indispensabile condividibile circolazione. Altrimenti quale mai critica, che ragionamenti o questioni, sospetti e dissensi e raffronti saranno possibili? Come del resto da anni a Torino non si danno, a partire, per lo meno, da dove la mostra, che Lei, caro Sante, spero andrà a vedere e con gambe decise e appassionate, esaurisce il suo percorso.

Fuori i nomi, Lei mi dirà. Carluccio, e per un motivo che mi preme dirLe subito. Sanguineti, Galvano, la straordinaria stagione della Lonzi, Cremona, qualche gallerista, proponendo e filtrando. A seguire, altri lavori più minuti, ma anche meno fondativi.

(Una parentesi: del cinquantennio, ormai, dal 1945, per ciò che riguarda l'Italia negli anni, parlando di testi di critica d'arte, di pagine in condizione di parlare di arte figurativa e farla intendere, non riesco che a mettere insieme sei libri, di cui due, stando ai risvolti editoriali, sono di narrativa, e uno appartiene a una rubrica fra filosofia e saggistica. Poi il resto. A sfare, pagine e pagine di bibliografia. Ma, appunto, a "sfare". Le cito i sei testi. Uno è di Emilio Villa, gli *Attributi*, cui non toccò gran fortuna, temo, a riprova che, secondo dicevo più su, tutto oscilla, come il latte alla portoghese. Poi *La narcisata* di Arbasino. Quindi il *Gioco dell'oca* di Sanguineti, e, da porgli vicino, *Per un'armatura* che appartiene a Galvano. Poi *Suspense, breve storia del vuoto in tredici stanze*, su cui tornerò presto, di Paolini. Infine ho confuso apposta le date d'edizione e dunque i criteri di sequenza, per cui questo non è affatto l'estremo l'ottimo *Autoritratto* della Lonzi. Le risulta ci sia altro?)

Carluccio critico cattolico. Ci tengo a sottolineare l'aggettivo perché mi pare un aspetto importante: riassume un non disatteso modo di partecipare all'agape torinese e, insieme, lo stile di

un lavoro che ha inciso, e come!, proprio per la particolarità dell'occhio e dell'atteggiamento.

Voglio dire questo con l'aggettivo in questione. La passione e la cultura di Carluccio agivano con la precisa convinzione che pittori e pitture, ovvero scultori e sculture, sono dei testimoni. Sono persone, magari personaggi, e opere non conclusi nell'esattezza del percorso compiuto, della dimensione offerta, della particolarità dell'oggetto. Tutte cose che stanno per altre, che rivelano, o svelano altro. Non sono casuali, per Carluccio le opere, se sanno indicare la via, la fantasia, la moralità di altri orizzonti. Va da sé che per un Carluccio che vede testimoni e scopre simboli, l'oggetto artistico ha sempre una sua torsione, una esasperazione psicologica, è drammatico e patetico.

Nessuno ha raccolto, mi pare, questa provocazione, e ha letto o interpretato le molte pagine del suo lavoro, la stessa scelta di stile dei "pezzi" giornalistici tanto asseverativa, e sarcastica per le altrui interpretazioni, quanto mossa da inquietudini, e in attesa di ulteriori incrementi.

Con il risultato, che lascia qualche amarezza, di vederlo definito da una circolazione locale, limitata, che rammenta di lui il mezzo senza disegnarne l'orizzonte, il gioco giornalistico fatto, via via, di giudizi più che di idee, di prese di posizione più che di ragionamenti, di cronache più che di un disegno con cui cucire energie e forme degli avvenimenti artistici.

Una simile attenzione e passione per la testimonialità, e la conseguente, ben praticata, insinuante sottovalutazione delle opere come indagini nel precario, come definibile instabilità, apre la strada agli equivoci.

Non sempre erano prendibili i giudizi di Carluccio. Spesso la situazione veniva scambiata per linguaggio, il personaggio (talora, per chi non avesse occhi cristiani, minimo) guardato in luogo dell'opera. Il che rende problematico un profilo. Ameno di non guardare con attenzione a quanto Carluccio fosse attento a che si determinasse, nella realtà in cui amava muoversi, una situazione culturale e morale, e non fosse alla mercé di pochi, ma costituisse movimento largo. Auspicava, il ragionamento di Carluccio, un luogo per un lavoro a più voci, collettivo che fornisse l'opportunità della polemica piccola o grande che per sopra, o per sottovalutazione, si accenda. Che fosse in condizione, quale ne potrebbe essere poi il calibro, di muovere, e dare circolazione, offrire spunti o referenti. Anche con urti memorabili con la cultura ricevuta, con la rapidità con cui la Torino "internazionale" amava, a suo avviso, anticipare l'attualità sulla conoscenza. L'omologazione ufficiale, ammoniva, non dà luogo a una cultura o a un gusto, ma ad atteggiamenti. Ricordo una lunga intemerata a proposito di certi scritti non italiani che avevo avuto l'imprevidenza di segnalargli. Con mio stupore, visto che confermavano certe sue non improvvisate convinzioni.

È ovvio il punto di rottura di Carluccio, basterà mettere assieme le pagine della monografia su Casorati, gli interventi sul Barocco, la lettura (cattolicamente rovesciata rispetto all'altra di Galvano, e dunque proficua per il lettore d'entrambi) di Simbolismo e religiosità come origine del moderno. Tutte questioni a cottura lenta, a tempi lunghi, contraddittori e lunghi.

Ripugnava, evidentemente, a Carluccio ciò che non spiaceva a Cremona. E Cremona si divertiva a proclamarlo: presto o tardi, a un certo punto del loro percorso, i suoi diavolini che andava catturando e dipingendo, erano anche e spesso solamente delle immagini, immagini immanenti, immagini che altro non sono, le spudorate, se non presenze. Agli addetti ai lavori, direi meglio per me: ritornanti, fantasmi, maschere. Forse, Galvano alla mano, archetipi. Cremona le offriva con lo stupore del ragazzino che soffiava nella cannuccia e in luogo di fiato sperso si trova di fronte una bolla di sapone, che poi, meraviglia finale, è solo una pellicola tesa e momentanea. Con la sua brava ironia, se l'autore delle bolle non è un ragazzino, ma il serissimo e rispettabilissimo professor Italo Cremona.

Premeva a Carluccio scoprire ogni volta, o credere di vedere, non immagini ma documenti di una

suprema instabilità: per dirla ancora con un poeta, René Char, "de l'irréel intact dans le réel dévasté". Ne vuole una riprova? Vada a rileggersi le presentazioni a Ruggeri o a Saroni, il sottile velo di impazienza perché i due, con mezzi originari assai variati l'uno dall'altro, si compiacevano dei loro risultati, non ne forzavano l'instabilità. Non è detto che ci prendesse, temo, dal momento che Ruggeri è pittore di alta qualità proprio per la sicurezza dei gesti e la felice agilità, la fantasia continua con cui gioca entro l'ordito; di sicuro una pittura alta la sua e che battaglia su un piano non nazionale con ragioni di tutta serietà. Per restare a Carluccio su Ruggeri, se il giudizio era incerto, il sintomo intravvisto era assai notevole. Di modo che, altra spia vistosa, Carluccio poteva usare come titolo a un suo intervento la formula "nulla di nuovo sotto il sole" e integrarla in un altro intervento importante con un verso di Eluard, "dur désir de durer". E allora eccolo a collaborare con i pittori, a moltiplicare le occasioni, cioè le inquietudini, le insofferenze, le intolleranze.

È davvero un punto di rottura, che andrebbe studiato e ragionato a dovere. Una rottura che spunta fuori ogni qual volta si fanno i conti entro la vita, anche quella semplicemente culturale, torinese con i recuperi delle avanguardie storiche che sono stati via via proposti. Bastino i casi del Secondo Futurismo: il gran lavoro filologico compiuto da Crispolti si spande fra gli addetti ai lavori tra le reticenze di un Galvano casoratiano, poco disposto a concedere più di una vitalità marginale ai casi in questione e l'attenzione spostata di tiro di Carluccio attento a recuperare, in Fillia in particolare, passioni e umori d'utopica privatezza, effervescenza e passioni intensamente personali, e non una significativa ragion poetica o la manifestazione di un metodo generalizzato.

La questione era di collaborare all'officina della pittura, quella in particolare ancora da fare o da digerire. Prendiamone atto sotto forma di considerazione, ne riparleremo fra poco. Intanto, altra considerazione, prenda anche nota di questo, che la museificazione del contemporaneo sotto forma di collaborazione alla storiografia artistica, per ora, anni Sessanta, fa quel poco che può. La fantomatica "storia dell'arte contemporanea" non faceva presa più di tanto. E continuerà, purtroppo, a non farla, ma questo è un altro paio di maniche.

Lei mi dirà che tutto ciò altro non è se non preistoria, che il pacco di cronologie, di avvenimenti che il catalogo non potrà non offrire dimostrerà come su siffatte storie tante cose siano transitate fino a renderle lontane. Sono cambiate le generazioni, sono mutati i protagonisti, si sono moltiplicate le etichette e i loro alfieri, Concretismo Informale Concettuale Pittura-Pittura Arte Povera (ne ho saltate a pie' pari una mezza dozzina, come vede). La mia opinione è questa: è preistoria per i critici, per le opere storia, per quadri e sculture sono fatti con cui misurarsi. Ho l'impressione che, opere alla mano - insisto: opere, quadri e sculture - sia facile vedere come l'arte che mi è capitato, per ragione d'età, di vedere al vivo, in tempo reale risponde di sé in tempi lunghi. Si muove con una tale lentezza che venticinque o trent'anni spostano poco i termini delle questioni (i quadri, non la storiografia artistica, o, in minore, la critica).

Ho evocato la questione della morfologia. Riparto di lì. Dò per note le opere di quello che mi pare come il più sottilmente continuativo e originale dei "torinesi", Giulio Paolini. Provo a citarLe in presa diretta e ad apertura di libro alcune delle riflessioni e ragioni con cui Paolini ha parlato del proprio lavoro e della pittura tout-court nel già citato *Suspense*.

Mi dirà poi Lei se ho ragione io a discorrere di tempi lunghi, e a diffidare degli autori di ismi a tempi rapidi e a effetto stabilito come buoni interpreti di ciò che le pitture sono. Trascrivo, dunque: "chiedersi, prima o dopo non importa, quale sarà il destinatario di ciò che si fa o si sta per fare, mettere in relazione il 'tutto qui' dell'opera con la pretesa di una risposta, esigere in sostanza un interlocutore attento e partecipe di un atto gratuito intransitivo... Quando mai l'arte s'è alimentata della necessità del confronto, visto chela risposta è già *Sua*, precede la domanda?".

Ancora - e non mi dica che Casorati, che gli altri evocati sono appena delle ombre, che appartengono al defunto ieri! - leggo in Paolini: "precedere non significa anticipare (questo lo hanno fatto le avanguardie) ma procedere prima di sapere, senza voler dimostrare".

Ecc. ecc., per ora. Scusi a questo punto l'improntitudine, ma davvero per guardarsi con la dovuta serietà di intenti opere di Merz o di Paolini è obbligatorio trar gli auspici a partire da Concettuale o da Arte Povera (che fu felice indicazione, non c'è di che dubitare)?

Cito ancora: "l'artista e l'opera sono complementari, non consequenziali: l'artista non pensa, è un naufrago superstite dello scampato pericolo che è l'approdo stabilito nell'opera".

(Dice Paolini ed è appena ieri mattina - l'artista non pensa. Scriveva - a metà anni Quaranta - a sua volta Fontana: la rason no crea. Se andiamo un poco a ritroso - i tempi lunghi, appunto -, ecco Marinetti nel primo manifesto futurista discorrere della scopa della follia cui sarà bene affidarsi perché libera l'arte dalla ragione se si ha voglia di giungere a creazione.)

Non ho idea se Paolini gradisca l'intrusione della storia artistica meno lontana, ma è a questo punto che entrano in scena, felicemente a mio parere, le opere di Griffa e Gastini. Non di soppiatto. Con decisione.

(C'è sempre in sospenso la faccenda dei nostri amici pittori, i Suoi e i miei, da Rivoli negletti, taciuti. Io poi ho colpe enormi essendo del giro di chi li ha esclusi. Mi sento Franti, le ho già detto. Un Franti che Le fa omaggio di due passi, brevi, del citato, e con gioia, Paolini. 1) "Consentitemi allora, per questa volta di dire la verità: l'arte è imitazione, certo, ma di un modello *non dato*. L'arte è imitazione dell'arte e non dice, perché non sa, a che cosa vuole aderire, quale sia appunto il modello da scoprire". 2) "Ciò che attiene all'immagine - alla sua astratta eppur corporea tragicità, che sembra plasmata nelle pieghe di qualcosa di intraducibile, di irrimediabilmente separato - non attende risposta: l'immagine è lì, è *lei che ci guarda*".)

Provo a buttar giù uno schemino di comodo, tanto per intenderci. Mi pare che sia avvenuto, l'indomani della stagione delle grandi intenzioni, avanguardie e non, Marinetti e de Chirico a braccetto, Breton e Achille Funi a cena insieme, che tutti siano corsi a mettere in cassetta di sicurezza energie, estri, erezioni e atteggiamenti, a farne schemi, metodi, sistemi critici. Ci prova il già melanconicamente rammentato Cocteau, e titola *Richiamo dell'ordine*, ci prova Venturi con il *Gusto dei primitivi*, via via gli altri (per esempio, la memorabile, per gli universitari, serie di studi di Ragghianti sulle sale della Quadriennale del 1935, le pagine di Longhi su Carrà, quelle di Argan sui disegni di Fontana). Non mi pare che allora ci siano state in giro arti di regime. Ma accadde il contrario. Fu pratica comune (docenti, provveditori agli studi, soprintendenti, estetologi e critici e storici, dell'arte ben inteso) e totalitaria l'allestimento di un regime per l'arte, dai programmi liceali ai calendari delle mostre. In nome e per conto di chi poi del mondo dell'arte attuale poco s'interessava, appunto storici, estetologi, soprintendenti, ecc. ecc. Questa dittatura della teoria prima della pratica fece quel poco che poté. Si sapeva cosa era l'arte, dove metterla, come schedarla prima di averla acchiappata al volo, o prima che esistesse.

Non credo le sia difficile intendere, è la prova generale di quei processi di museificazione, tutti storici e nessun addetto alle pulizie, degli anni Settanta e successivi. Anche lì, storici, estetologi, a sfare. Questo fino al secondo dopoguerra. Poi, per pochi anni, il cerchio obbligatorio si spezzò. Gli anni che ho cercato di dirLe accidentati e non rettilinei invertirono la tendenza. Si poteva perfino comprar quadri essere amici degli artisti lavorare assieme. Non che Carluccio (che a un certo punto si mise in casa il peccaminoso *Risveglio della bionda sirena* di Scipione, poco preoccupato che le idee correnti, l'esser sul filo dei tempi lo permettessero) o Galvano tenessero il pennello ai pittori, ma sapevano di non abitar lontani. Vuole un esempio macroscopico? Non so se Sanguineti abbia

mai alzato un telefono per raccomandare le opere, che sapeva eccellenti, di Carolrama a critico o gallerista. Non conosco sodalizio più necessario di Sanguineti che scriveva *Laborintus* e della Carolrama d'epoca. Non per prestiti o suggestioni, ma per contiguità di bricolage, per simmetria di sporcarsi le mani elaborando, per collaborazione ai propri materiali (privati vizi o virtù soprattutto). Il discorso è questo: al lavoro erano in tanti che, ad altra altezza di quello sanguinetiano, con il lavoro ci si misuravano. (Nell'elogio del Passoni che non solo fa le mostre degli astratti alla Galleria Civica d'Arte Moderna, e le inquadra in cataloghi assai poco accademici ma scientifici tanto da renderli ancor oggi utilizzabili, c'è da far posto al Passoni scrittore. Ma forse una rivista come «Antipiugì» è dimenticata. Probabilmente per il titolo meschino, o non solo per quello.)

E allora, caro Sante, andiamoci a rileggere gli scritti di Oscar Navarro, per capire la faccenda, il suo *Kafka*, tempestivo nella città in cui Frassinelli editò anni prima il "suo" Kafka. Aggiungerei il lavoro di Zaffiri con la musica concreta a non lunga distanza da un artista di primordine, ché di primordine sono i suoi lavori, come *De Alexandris*. Aggiungo, ed è un passo importante, l'insegnamento l'esempio la lezione di un eccezionale irregolare come Leonardo Mosso.

Le sto raccontando ciò che ritengo sia accaduto a Torino, e in "tempo reale", e continuo ad accumulare esempi. Lei non si perda, La prego. Soprattutto non perda di vista, in contrappunto a ciò che le sto narrando, gli apporti esterni, le presenze svariate da svariate lingue, gli informali francesi, i futuristi, i pop di oltreoceano, i concettuali, e i concretisti tedeschi, Klein e Bacon, oltre a Burri, Fontana, Manzoni.

Se, per caso, Le accadesse di perderli di vista, il mio sarebbe non un intervento in catalogo a Rivoli, ma un invito a giocare a nasconderella dietro le gonne di mamma.

A proposito di collaborazione all'arte, o viceversa. Vedrà in catalogo una bella intervista a un personaggio intelligente e irrequieto come Corrado Levi.

Levi discorre di Calvino, di mostre di Wols e di un possibile antefatto nei fogli di Wols delle città invisibili di Calvino. Ed è una sollecitazione, una efficiente carburazione di rapporti, come dicono oggi "intertestuali". Aggiungerei le città meravigliose, le filiformi aggregazioni di Savinio del 1928 o 1929 o giù di lì. Ma non è questo il punto. Ne vorrei ricordare un altro. Che mi permette di rievocare un episodio forse non notissimo, in cui galleristi, nel caso Pistoì, artisti, nel caso Fausto Melotti, editori, cioè Einaudi, e impiegati d'editoria, chi Le sta scrivendo, caro Sante, giocano, per varie vie, insieme. Pistoì perché fa mostre di Melotti, Melotti perché fa sculture e le mostra, Einaudi perché fa libri, ecc. ecc.

C'era allora una collana presso l'editore Giulio Einaudi in cui eran pubblicati accanto ad altri testi, dei libri di e su artisti figurativi. L'intenzione nel progettarli e nel farli era che non ci fossero testi di critici. Almeno per gli autori per cui la cosa fosse possibile. Paolini fece Paolini per esempio, e così altri pittori parlavano di pittura, intervenivano gli scrittori. Era in facitura un Melotti, nasceva perché tutti e tre, Calvino Einaudi e io, eravamo presi dal suo lavoro, ciascuno a suo modo (le foto venivano dall'amico Ugo Mulas, quindi il discorso da tre passa a un balletto di quattro persone, più lo scultore, ecc.). Per farla breve: il primo abbozzo del libro comprendeva un gruppo di testi di *Città invisibili*. Perché accanto ad altre ispirazioni, diceva l'autore, Melotti entrava in gioco e come! Del resto Melotti e la città, luogo e interni movimenti, si rimandavano, e altre città ipotizzavano, lievi come farfalle, i filamenti di Melotti.

Nel tempo trascorso dal bozzone di libro al libro che ora Lei può ritrovar stampato, Calvino aveva lavorato ad altri progetti, e al suo futuro libro. Il progetto prese un'altra piega, uscì il Melotti con altro scritto di Calvino, era uscito *Il castello dei destini incrociati*.

Sono alle ultime righe, caro Sante, si rassicuri. Mi interessava, non come testimone soltanto, tentare qualche considerazione. L'ho fatta lunga alla ricerca della spiegazione di un vitalismo operativo, di una voglia di fare, i galleristi i galleristi, i collezionisti i collezionisti, i critici i critici, e così salmodiando. Ne vengono le cogestioni. Che so? L'aggettivo "povera" che orna il sostantivo "arte" e l'uno e l'altro inseguono "la vita che trabocca".

L'esempio non è balordo, amico mio. Proprio l'Arte Povera, storia di una storia a tempi lunghi, si trovò a fare da bollettino metereologico del fatto che i tempi eran mutati. Da gruppo sigla formula (ripeto azzeccata, totalitaria, perfino. Non solo per ragioni di mercato) a ragion d'essere di musei, gallerie, mostre rievocative, e in poco tempo. Da presenza in circuiti a presa diretta, in pochi mesi, in tempo reale si era arrivati a museificazione con i critici d'arte a fare gli storici, i direttori, i professori a dettare le regole, ecc. ecc.

Si abbia un saluto amichevole dal suo Paolo Fossati