

Please click on 'Supporting Material' link in left column to access image files

Arte e identità nazionale. Riflessioni sul caso italiano

Martina Corgnati

Osservare la formazione e l'evoluzione di un elemento, largamente condiviso, che potremmo definire "coscienza nazionale" attraverso l'angolo visuale dell'arte offre più di un motivo d'interesse: gli artisti tendono a modellare e a dare forma ad icone e a stereotipi che si traducono rapidamente in veicoli del desiderio di definire la propria un'identità condivisa; essi, inoltre, pongono una sotterranea ipoteca sul futuro della società e veicolano potenti suggestioni ideologiche che talvolta anticipano le decisioni politiche, suggerendole spunti e contenuti significativi; oppure si collocano in qualche modo in una posizione ideologicamente antagonista ma sempre rivelatrice.

Arte, dunque, "con" e arte "contro." Nel caso dell'Italia, di cui quest'anno ricorre il Centocinquantenario dell'unità nazionale, è interessante seguire, almeno per tappe essenziali, il modularsi e l'articolarsi di questi due momenti.¹ È evidente che una cultura "italiana," linguistica, artistica, letteraria, scientifica e filosofica esisteva ben prima del 1861 ma non veniva probabilmente vissuta come una dimensione identitaria di tale portata da innescare un processo politico e militare di formazione dello stato nazionale.

Non è nelle intenzioni, né nelle possibilità, di questa riflessione il cercare di ricostruire, dal punto di vista storico, il perché, come e quando le cose cambino e questo processo si innesti; scopo di questo scritto è invece di considerare in particolare le posizioni dell'arte e il lavoro degli artisti in questi momenti cruciali di creazione e di riflessione oppure di ridiscussione e di precisazione della propria appartenenza e identità nazionale.

Gli artisti che incominciano a dare corpo e forma a un'idea e a un'allegoria d'Italia sono per lo più esponenti delle correnti romantiche, da cui traggono certo anche un condizionamento e un'aspirazione a determinati valori di patria, popolo, libertà e auto-determinazione, quasi indipendentemente dalle loro posizioni più specificamente politiche e della loro militanza fra le file dei cosiddetti democratici o dei moderati. In particolare, Francesco Hayez, nato a Venezia ma attivo soprattutto a Milano,² dipinge i suoi ritratti e le sue allegorie patriottiche prima dell'annessione della Lombardia al Regno di Sardegna, dunque in un territorio compreso nell'Impero Austro-Ungarico dove parlare d'Italia era decisamente pericoloso.

Il suo dipinto *Ruth* (1835) è il prototipo di questo ideale romantico: l'eroina biblica che sceglie per sé un popolo differente da quello che le aveva dato il destino e che quindi le apparteneva per origine, diventa l'emblema, più o meno segreto, dell'aspirazione a riprendersi in mano le redini del proprio futuro e della propria appartenenza, da parte di

¹ Come infatti ha recentemente fatto Galasso (2011).

² Dove era approdato nel 1822, a 31 anni, come assistente di Luigi Sabatelli, docente di pittura all'Accademia di Brera.

molti liberali milanesi e veneziani, compreso Alessandro Manzoni di cui Hayez lascia, non a caso, uno splendido ritratto (Villari 2010, 55-63).

Ruth è il simbolo del desiderio di patria contro tutto e tutti e ha i caratteri formali che diventeranno presto tipici dell'allegoria nazionale, desunti dal grande e potente esempio di Delacroix che soltanto pochi anni prima (1830) aveva commosso l'ispirata intelligenza romantica europea con la sua trascinante *Libertà che guida il popolo*.

La Libertà di Delacroix è donna, eroica, bellissima, generosa e a seno scoperto; proprio come Ruth, caratterizzata soltanto dal suo atteggiamento più meditativo e paziente, e proprio come *Meditazione*, dipinta da Hayez nel 1851. Quest'ultima è un pronunciamento più coraggioso di *Ruth*, anche se, al primo sguardo, sembra semplicemente una Maddalena triste e un po' discinta in meditazione sulla croce. A un'analisi più approfondita, però, il vero senso dell'opera si rivela nel titolo, impresso a lettere rosse come il sangue, sulla costa del libro che la figura tiene in grembo: *Storia d'Italia*, in lettere maiuscole. Non resta alcun dubbio dunque che il soggetto sia un altro, sia l'allegoria dell'Italia stessa che, all'indomani della clamorosa sconfitta delle truppe piemontesi guidate da Carlo Alberto nella Prima Guerra d'Indipendenza e l'ignominioso Armistizio di Milano, medita sul suo destino e piange il martirio dei giovani *italiani* sacrificati alla sua nobile causa e alla sua nobile storia, simboleggiati dalla croce (Villari 2010a, 100).

Quasi contemporaneamente, all'altro capo della penisola, allora Regno di Napoli sotto il controllo borbonico, Domenico Morelli, artista e patriota dalle simpatie decisamente democratiche e mazziniane che, non a caso, aveva partecipato sotto le bandiere di Garibaldi alla cruenta, lunga e sfortunata rivolta romana, ottenendone una vistosa cicatrice in volto, tenta un'altra via per esprimere i propri sentimenti: quella già "classica" del romanzo storico. *Gli Iconoclasti* del 1855 è un quadro iconograficamente complesso, che rimette in gioco un'antica vicenda bizantina relativa alla distruzione delle icone imposta dall'alto – dall'imperatore Leone III l'Isaurico nel 726 – e specialmente invisa al popolo e ai monaci [See supplemental content 1].

L'artista sceglie di rappresentare il momento in cui un monaco-pittore è colto sul fatto dagli sgherri imperiali e punito, seduta stante, col taglio della mano. A prima vista si tratta dunque di un tema remoto, lontano, del tutto neutrale e indifferente rispetto alle vicende del giorno. Ma a uno sguardo più approfondito invece il monaco, bello, serio, coperto da un saio che lo rende simile a un cospiratore carbonaro, conquista chiaramente le simpatie dell'artista e del pubblico assai di più degli sbirri che lo perseguitano, brutali e grotteschi, i cui gesti ricordano quelli dei soldati ai piedi della croce di Cristo.

Esiste un aneddoto riferito a questo quadro, che sulle prime piacque al re Ferdinando II, tanto che egli fece chiamare l'artista al suo cospetto ma poi, quando notò l'anomala cicatrice e seppie dei precedenti politici dell'artista, sembra che, nel suo colorito napoletano, lo ammonisse sul fatto che "certi pensieri" danno il mal di capo, non convengono alla pittura e fanno la testa pesante (Martorelli 2008, 190-191).

L'artista, dunque, pensò bene di riparare il più presto possibile nella più liberale Firenze, in quel momento centro di raccolta di intellettuali e artisti di ispirazione italiana, riformisti o anche democratici e persino seguaci di Garibaldi, non nuovi all'esperienza delle barricate.

Vale la pena di dedicare anche una sintetica riflessione al contesto in cui sono stati prodotti questi quadri, ancora pre-risorgimentale e politicamente tale che, nel presentarli,

gli artisti rischiavano in prima persona. Essi quindi, vanno proprio intesi come manifesti ideologici e in qualche misura anche veri e propri programmi di un nuovo pensiero liberale, unitario e patriottico. Sono esternazioni politiche gradite, o almeno tollerate, nei centri dove gran parte di queste opere sono state realizzate: Firenze, meta e residenza provvisoria di molti artisti del centro e del sud Italia, ancora sotto il controllo borbonico o dello Stato della Chiesa, dove il dibattito e la discussione artistica e politica era specialmente vivace e intensa; e anche a Torino, capitale del Regno di Sardegna, dove naturalmente c'era tutto l'interesse ad attirare il maggior numero di liberali entro i propri confini e a sostenere una scuola artistica capace di veicolare le nuove parole d'ordine ufficiali di Savoia e soprattutto dei loro ministri del governo sabauda (Villari 2010b, 98-99).

La grande fioritura di dipinti a soggetto risorgimentale arriva però senz'altro all'indomani della Seconda Guerra d'Indipendenza (1860-61), dopo le battaglie che portano i franco-piemontesi a sconfiggere gli austriaci a Solferino e a San Martino ma poi anche a siglare "l'infame" Trattato di Villafranca per volontà di Napoleone III (Regonelli 2010, 146-147), cui seguirà la consegna "spontanea" al Regno di Sardegna da parte di molti ducati e staterelli italiani attraverso semplici plebisciti popolari e la successiva spedizione garibaldina dei Mille che completa la riunificazione della penisola.³

I dipinti, eseguiti all'indomani della Seconda Guerra d'Indipendenza o addirittura durante il suo svolgimento, che ritraggono le battaglie, gli episodi di eroismo, gli affetti popolari in gioco, i protagonisti delle vicende politiche o i personaggi più emblematici sono moltissimi. Essi sono opera di pittori, attivi soprattutto a Firenze, Milano e Torino, che lavoravano su questi soggetti perlopiù per partecipare alle grandi esposizioni annuali di Brera, di Firenze e Torino, appoggiate in modo sporadico e non sistematico dal neonato governo italiano, ma frequentate dalle migliori élites intellettuali della penisola. Solo più tardi, nel 1859, il governo di Bettino Ricasoli darà vita a un vero e proprio concorso per quadri di battaglia da premiare, acquistare ed esporre nei diversi musei delle principali città italiane; concorso seguito da un altro indetto nel 1866 dal Ministero della Pubblica Istruzione. A quell'epoca però ormai la politica italiana era profondamente cambiata e i risultati sarebbero stati completamente diversi (Vernizzi 1987, 39-46; Sisi 2008, 47-72; Mazzocca 2010, 21-39).

Il primo ciclo di opere invece (quello durante gli anni Cinquanta), nate ciascuna in modo diverso ma che tuttavia presentano più di un elemento in comune, vede emergere alcuni soggetti privilegiati, determinati anche dalle simpatie e dalle posizioni politiche dei singoli artisti, fra cui prevalgono senz'altro democratici e garibaldini. Non è un caso che, per esempio, le figure dei sovrani e degli statisti piemontesi, in questa fase, compaiano tutto sommato di rado fra scene allegoriche, soggetti di genere popolare e quadri di battaglia.

³ L'unificazione avvenne non senza qualche perplessità da parte di Cavour e dei Savoia data la tutt'altro che scontata compatibilità ideologica e programmatica fra le forze di Garibaldi, responsabili in grandissima parte dell'impresa della conquista del Sud, e quelle dei Savoia. Garibaldi, com'è noto, voleva assolutamente arrivare a Roma. Al contrario, i piemontesi, soprattutto dopo la morte di Cavour (1861), erano disposti all'armistizio con le forze papali. Tale armistizio sembrava assolutamente necessario a calmare i rancori francesi. Inoltre, per impedire a Garibaldi di portare a termine il suo programma, i piemontesi erano disposti ad arrivare allo scontro diretto – come infatti accadde in occasione del famoso ferimento dell'Eroe dei Due Mondi sulle rupi dell'Aspromonte nel 1862 (Villari 2010c, 116-117).

Camillo Benso di Cavour e Massimo d’Azeglio, rispettivamente principale ideologo dello stato nazionale ed eminenza grigia della Seconda Guerra d’Indipendenza, il primo, e Primo Ministro del primo governo unitario, il secondo, sono ritratti da Hayez, che gli dedica due dipinti di altissima sensibilità ritrattistica e qualità compositiva,⁴ e da qualche altro artista. Eppure, essi non “bucano lo schermo,” non acquistano la fama e la notorietà popolare caratteristica degli idoli delle folle patriottiche. Essi, per esempio nell’interpretazione di Hayez, sono gentiluomini eleganti e riflessivi signori colti in atteggiamento meditabondo nella quiete ombrosa dei loro studi e dei loro gabinetti. Sono uomini di pensiero, non d’azione, nobili piemontesi che studiano la strategia a tavolino e poi mandano avanti gli altri.

Chi invece suscita davvero l’entusiasmo popolare, attrae consensi in ogni dove e si guadagna un seguito spontaneo e appassionato, è Garibaldi, carismatica presenza di condottiero, di uomo d’azione, di generale eroico, senza macchia e senza paura, nelle cui brigate di volontari, e non negli eserciti regolari, si arruolano infatti moltissimi artisti, alcuni perdendovi la vita.

Del cosiddetto Eroe dei Due Mondi esistono, infatti, moltissimi ritratti (Mazzocca 2008, 39-43). Uno fra i più rappresentativi è quello dedicatogli da Silvestro Lega nel 1861, all’indomani dell’Impresa dei Mille conclusa dalla cessione delle province del Sud al Re Vittorio Emanuele II nello storico incontro di Teano [See **supplemental content 2**]. Garibaldi in quell’occasione non tiene nulla per sé ma si preoccupa soltanto di negoziare un impiego sicuro e una qualche rendita per i suoi veterani che avevano rischiato la vita. Egli è raffigurato da Lega ancora piuttosto giovane, come quando l’artista l’aveva conosciuto anni prima,⁵ e inquadrato non comodamente seduto in poltrona nel suo studio ma in piedi e sullo sfondo di un paesaggio aperto, sotto un cielo nuvoloso ma animato da squarci d’azzurro. Tiene un fucile, ma con la canna abbassata e guarda con serietà, ma senza alterigia, direttamente chi gli sta di fronte. Veste semplicemente; l’immane camicia rossa dei rivoluzionari e, al collo, il fazzoletto bianco-azzurro, cimelio di paesi e combattimenti lontani.

Su tutto spicca naturalmente la macchia rossa della camicia che, molto più di una divisa e anche più del tricolore, diventa il vero marchio ed emblema della tensione patriottica verso l’unità del paese, il colore dell’eroismo e del sacrificio, della passione e dell’entusiasmo. È lo stesso rosso che ritroviamo, per esempio, nell’epico *Ingresso di Garibaldi a Palermo* dipinto da Giovanni Fattori nel 1860 (Villari 2010e, 132), ma anche nella *Partenza di Garibaldi da Quarto* di Gerolamo Induno, esposto a Brera nel 1860, mentre la spedizione era ancora in corso (Regonelli 2008a, 202), o nella più domestica, ma non meno significativa, *Partenza del Garibaldino*, del veneziano Ippolito Caffi, che avrebbe perso la vita nel 1866 sull’ammiraglia italiana durante la battaglia di Lissa [See **supplemental content 3**].

In questo caso non si tratta di Garibaldi in persona ma di un ragazzo qualunque, un ragazzo del popolo, come ci dice con chiarezza l’umile sobrietà dell’interno in cui la scena è raffigurata: egli non esita ad abbandonare la vecchia madre, sicuramente povera e bisognosa di lui, e a recarsi lontano per spendere il rosso infuocato della sua passione civile, la sua passione “italiana”, in rischiose imprese.

⁴ Eseguiti nel 1860 e del 1864, quest’ultimo postumo alla morte dello statista piemontese, su fotografia.

⁵ Lega aveva con ogni probabilità incontrato personalmente Garibaldi nel 1848, quando aveva combattuto da volontario a Curtatone (Villari 2010d, 126-127).

Il tricolore della bandiera invece appare inizialmente quasi “sottovoce” e si afferma più lentamente come riferimento patriottico e ideologico nella pittura italiana. Lo troviamo per esempio in dipinti come *26 aprile 1859* (giorno che segna l’inizio della Seconda Guerra d’Indipendenza), dipinto nel 1861 “a cose fatte” dal pittore toscano Edoardo Borrani: è un tricolore quasi segreto (di fatto l’unica macchia squillante è quella del rosso), che giace ancora in grembo alla paziente fanciulla, intenta ad accompagnare da lontano la probabile azione bellica dei suoi fratelli e del suo fidanzato, preparando la bandiera da sventolare sulle loro teste ardite e ardenti al momento opportuno [See **supplemental content 4**].⁶ Eccola, infatti, finalmente, che decora la piazza e sventola proprio in cima al Palazzo Reale nel più paludato *Ingresso di Vittorio Emanuele a Napoli* del 1861, una delle opere più rappresentative e ufficiali di Caffi (Villari 2010f, 134-135). Si tratta, infatti, di una scena corale, ordinata, magniloquente: come si conviene, o perlomeno non si può evitare, nella seconda fase delle dinamiche unitarie, quella della ricostruzione dell’ordine che segue al momento rivoluzionario, il più bruciante, sofferto ed entusiasta.

Opere come questa rientrano a pieno titolo in un filone per così dire conciliativo che si sviluppa a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta fino a tutti gli anni Ottanta, grazie ai concorsi pubblici indetti dal Governo, delle acquisizioni per i musei d’arte e di storia aperti al pubblico (per esempio Palazzo Pitti a Firenze, la Pinacoteca dell’Accademia di Brera a Milano, la Galleria di Torino) e alle commissioni ufficiali. Fra esse vanno ricordate almeno (se non per qualità artistica senz’altro per impegno agiografico) la decorazione della Sala del Risorgimento o Sala Vittorio Emanuele nel Palazzo Pubblico di Siena e gli affreschi della Torre di San Martino a Napoli.

Alla realizzazione del vasto ciclo senese nel 1886-1887 concorsero vari pittori accademici: il senese Cesare Maccari, autore di *I funerali del re al Pantheon* (1886), Piero Aldi che dipinse nello stesso anno *L'incontro a Novara fra Vittorio Emanuele e il Generale Radetsky* e *L'incontro a Teano fra Garibaldi e Vittorio Emanuele* e soprattutto Amos Cassioli e il figlio Giuseppe, specialisti di soggetti militari, cui infatti vennero affidate le rappresentazioni della *Battaglia di S. Martino* e *Gli zuavi alla battaglia di Palestro*. Opere, come si è detto, piuttosto *pompier* ma significative per lo sforzo, che in esse si manifesta, compiuto dall’Italia liberale per individuare le forme giuste, foriere di una riconciliazione postuma delle diverse forze che avevano collaborato alla costruzione della nazione e dei loro leaders.⁷ Non è un caso che in cicli decorativi o nelle grandi tele eseguite a questo scopo Garibaldi dialoghi spesso con Vittorio Emanuele II, l’episodio di Teano prevalga sull’iconografia strettamente militare o sulle immagini celebrative di azioni solitarie e all’eroismo individuale si preferisca in generale la rappresentazione

⁶ Le donne del Risorgimento vengono raffigurate in gran numero nei panni di compagne dei patrioti, giovani fidanzate o in alcuni casi vecchie madri: spesso sedute, esse sono inquadrare per lo più fra le mura della loro casa, mente cuciono (camicie o bandiere), leggono lettere dal fronte, palpitano e sospirano per l’amato lontano e, forse, perduto. Come accade per esempio in *Un pensiero a Garibaldi* di Domenico Induno (1863). Molto raramente invece esse partecipano ai moti o subiscono le azioni di guerra. Fra le eccezioni, la precoce e ancora quasi neoclassica *Marchesina Anna Pallavicino Trivolzio con la divisa delle Cinque Giornate*, dipinto da Giuseppe Molteni nel 1848 e la cruda, quasi cronachistica *Trasteverina uccisa da una bomba*, un quadro straordinario di Gerolamo Induno (1850), recentemente ritrovato sul mercato antiquario (Regonelli 2010b, 114-115).

⁷ Si tratta naturalmente di una riconciliazione del tutto ideale e tardiva: nel 1886 Garibaldi era morto da quattro anni, Cavour da venticinque, Mazzini da quattordici, Vittorio Emanuele II da otto.

degli accordi, dei patti e delle manifestazioni collettive che avevano prodotto il nuovo ordine politico, in quel momento in realtà assai turbolento⁸ e segnato dai conflitti interni della Sinistra Storica, dominata fino al 1887 da Agostino Depretis e dall'astro crescente di Francesco Crispi.

La decorazione della Torre di San Martino venne invece realizzata fra il 1880 e il 1893 grazie a una sottoscrizione pubblica e affidata a specialisti del genere oggi piuttosto dimenticati: Vittorio Bressanin, Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani e Raffaele Pontremoli ripercorsero gli episodi fondamentali delle guerre d'indipendenza e di unificazione nazionale, organizzate come vere e proprie stazioni di una Via Crucis sofferta per la salvezza della patria (Mazzocca 2010, 37).

Ma in questa seconda fase, già dagli anni Sessanta, si manifestano anche, per la prima volta, alcuni importanti segni di dissenso da parte di molti pittori nei confronti della politica e delle scelte istituzionali, evidenti nella scelta dei soggetti e, dettaglio ancora più rivelatore, nel cambiamento di tono e di atmosfera espressiva. Il celebre *Bollettino del 14 luglio che illustrava la pace di Villafranca* di Domenico Induno (1862) avrebbe potuto essere interpretato soltanto come una rievocazione *a posteriori*, come l'analisi di un momento difficile nel contesto del processo che avrebbe portato all'Indipendenza, il cui sapore, nel '62, era ormai quello dello "scampato pericolo" (Regonelli 2008b, 204-205). D'altra parte, proprio in quel momento in cui gli italiani sembravano aver rinunciato per sempre a componenti significative del "patrio suolo" (Veneto, Venezia Giulia, Istria, Dalmazia e Trentino) e soprattutto alla città simbolo, Roma,⁹ proprio allora rievocare il patto (fatto in barba ai piemontesi nel luglio 1859 fra francesi e austriaci), acquistava un significato non meno che polemico. Per rappresentarlo, Induno aveva scelto un ambiente popolare, il cortile affollato e variopinto di una locanda nei pressi di Milano, di cui si intravede infatti il Duomo nello scorcio che si apre sullo sfondo in lontananza. Nel '59 la città lombarda era appena stata liberata dalle truppe franco-piemontesi ed era quindi il contesto giusto per inquadrare i fatti e la delusione di quel popolo che voleva essere italiano. Fra le comparse di questo poliedrico teatro troviamo infatti reduci che recano ben visibili i segni e le offese dei combattimenti, malinconiche fanciulle che attendono, forse, un amore lontano, un soldato francese che si attira, infatti, il biasimo del collega italiano.

La crisi vera e propria arriva più tardi, con le prime, vere delusioni dovute alle scelte politiche post-unitarie. Si tratta, innanzitutto, del trasferimento della capitale a Firenze invece che a Roma: dopo la morte di Cavour, quella che appariva come una mossa tattica sembra invece un scelta definitiva. Ma la delusione maggiore è l'isolamento e poi il ritiro di Garibaldi, di cui Gerolamo Induno, fratello di Domenico e garibaldino lui stesso, non esita a commemorare il ferimento "per mano italiana" in Aspromonte con evidente durezza polemica. Il suo quadro, *La discesa d'Aspromonte*, data l'enorme popolarità di Garibaldi, pare suscitasse l'imbarazzo delle autorità politiche che "fecero finta di non vederlo" quando venne esposto a Brera nel 1863 (Regonelli 2010c, 138-141).

⁸ È la fase politica cosiddetta del trasformismo, segnata dall'ascesa della sinistra radicale, l'allargamento del suffragio, significativi problemi finanziari (il disavanzo dello stato nel 1886 ammontava a settanta milioni) e dall'avvio di una costosa politica coloniale in Africa (Carocci 2002).

⁹ Proprio alla città di Roma, Cavour aveva dedicato il suo ultimo, infiammato discorso pubblico proclamandola "imprescindibile" per l'Italia.

Successivamente, alla fine del decennio e più tardi, l'atmosfera si fa ancora più cupa e disillusa, nonostante il completamento dell'unità nazionale e l'ingresso tardivo, quasi riparatorio dei bersaglieri a Roma nel settembre 1870. Ma quel che molti sentono, ormai, è che l'indipendenza nazionale non ha portato la felicità se non a pochi, che a un ordine monarchico ne è subentrato un altro, vissuto, oltretutto, in molte regioni d'Italia, come "straniero" non meno del precedente. Inoltre il sud è infiammato da una crudele e sanguinosa guerra civile, e la tanto attesa e sospirata riforma agraria non si è fatta; mentre, anzi, alla fine del 1868, è stata introdotta dal ministro delle finanze Quintino Sella l'odiosa tassa sul macinato, abolita solo nel 1884.

Giovanni Fattori, fra i fondatori e le firme più prestigiose del gruppo macchiaiolo che non aveva combattuto in prima persona ma che, negli anni Sessanta, aveva dedicato non poche energie alla rappresentazione dell'epica risorgimentale, realizza una nutrita serie di dipinti che smontano, pezzo a pezzo, la retorica della guerra. A cominciare dal *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, premiata al Concorso Ricasoli del 1859 (Mazzocca 2010, 31), che non mostra l'eroismo o l'ebbrezza dello scontro, ma i morti e i feriti, le caritatevoli monache che, prima della fondazione della Croce Rossa,¹⁰ vanno a raccogliere i sofferenti e la stanchezza tutta fisica e tutta umana delle truppe che hanno già combattuto, hanno rischiato la vita e hanno inflitto morte e sofferenza e che forse, in quel momento, si chiedono fra se e sé la ragione di tutto questo.

Questo speciale punto di vista, alle spalle delle retrovie in modo da allontanare il fumo delle artiglierie impegnate nello scontro e mostrare però caos, confusione, incertezza, a un osservatore calato direttamente in mezzo alla zona di operazioni,¹¹ diventa una costante delle rappresentazioni dell'artista: per esempio la *Battaglia alla Madonna della Scoperta*, finita nel 1866 per partecipare al concorso nazionale indetto dal Ministero della Pubblica Istruzione, propone un truculento e decisivo episodio della battaglia di San Martino, colto da un punto di vista situato alla spalle della prima linea e quindi in modo da squadernare una panoramica sulla violenza, l'offesa fisica, il vero e proprio macello in cui queste battaglie risorgimentali spesso si risolvevano [See supplemental content 5].

Più tardi, lo stesso artista rinuncia alla narrazione dello scontro e si concentra invece sulla raffigurazione, fra l'altro, di meste pianure percorse da cavalli e soldati senza gloria e diretti chissà dove, nel vuoto; oppure di sinistri e inquietanti momenti di snervante attesa in cui si consuma la vita delle reclute (*In vedetta* del 1872) [See supplemental content 6]. Infine, il terribile *Staffato* (1880 circa) ritrae la beffa di una morte atroce, priva di qualunque senso o ragione vera, subita dal soldato che non è riuscito a sfilarsi in tempo il piede dalla staffa (Villari 2010g, 160-161).

È l'irrazionalità della guerra e della violenza che domina nella ricerca tarda di Fattori, quando l'artista si scopre pacifista. Ma il clima è cambiato per tutti: anche per Gerolamo Induno che, nella *Partenza dei coscritti* che segnala la ripresa della Terza Guerra d'Indipendenza nel 1866 per liberare Venezia, non mostra più certo l'entusiasmo bellicoso di un tempo ma piuttosto il rassegnato senso del dovere di una generazione

¹⁰ Fondata in seguito alle osservazioni raccolte dal giornalista ginevrino Henri Dunant in merito alla sanguinosa battaglia di Solferino, combattuta il 24 giugno 1859.

¹¹ Non a caso Emilio Cecchi celebrava "l'acutezza e l'implacabilità con la quale seppe vedere quei corpi di soldati stanchi, mascherati dal polverone delle marce, deformati da una montura a casaccio, ridotti all'aspetto di cose brutte invece che di uomini" (1920, 5).

intera nei confronti di ancora un'altra guerra, divenuta a questo punto istituzionale, un affare di stato e non di popolo.

Anche questo quadro fu dipinto, come molti altri a cui si è accennato, su incarico del re nel 1878 per documentare i fatti risorgimentali nella Galleria delle Battaglie di Palazzo Reale a Milano ricordando un episodio fondamentale dell'ultima fase del processo unitario (Zatti 2010, 156-157). Ma, come si è detto, l'incarico ufficiale è diventato per l'artista un obbligo di circostanza: il suo entusiasmo è ormai spento, le cause, in fondo, le cause della gente sono state tradite e l'atmosfera è in qualche modo patetica.

È questo il momento in cui il confronto fra arte e politica si è fatto più aspro, frontale: a un regno se n'è sostituito un altro (non più sensibile del primo ai bisogni della gente), a una retorica ne è subentrata un'altra ma le cause sociali sono state ugualmente disattese. Il tema della decadenza, presente soprattutto nel dibattito critico e letterario, coinvolge anche le arti visive e collabora alla generale disillusione dei pittori: la pittura celebrativa si ripiega su se stessa e consuma una specie di divorzio dalla politica o, negli ultimi anni del secolo in ambiente divisionista, arricchisce le proprie aspirazioni di partecipazione di implicazioni ideologiche e politiche ben più radicali che in passato.¹² Si tratta però, in genere, di istanze non più nazionali ma largamente internazionaliste. Non a caso, il dipinto forse in assoluto più rappresentativo degli ultimi anni del secolo, *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (1898-1901) non contiene più traccia di "italianità" o di aspirazioni nazionalistiche ma rispecchia, al contrario, gli ideali universalistici dell'autore (Scotti 1990, 118).

La necessità di ridiscutere in arte il problema identitario e di forgiare una nuova idea di italianità ritorna in auge con le avanguardie futuriste ma in termini radicalmente diversi, data la vocazione internazionalista del gruppo: basti ricordare che il Primo Manifesto del Futurismo fu pubblicato per la prima volta a Parigi su *Le Figaro* e che il leader del gruppo, Filippo Tommaso Marinetti (nato fra l'altro non in Italia ma ad Alessandria d'Egitto) si proponeva con toni anche arroganti di affermare la leadership dell'arte italiana nel contesto internazionale, o perlomeno di promuovere il confronto alla pari fra l'arte italiana e quella francese, allora considerata come più avanzata, non senza aver preventivamente ripulito la prima dal suo vecchiume, per così dire, etnico e storicistico¹³ e aver impresso ai suoi linguaggi un'"accelerazione" anche violenta per aggiornarla e renderla moderna e competitiva. Per fare questo, la dimensione nazionale avrebbe dovuto essere ripensata profondamente, cominciando dalle sue stesse basi culturali – valga come esempio non solo la polemica futurista contro musei e scuole,

¹² Basti pensare al caso di Plinio Nomellini, che fra il 1889 e il 1893 dipinge moltissime opere di soggetto operaio, quali *Lo sciopero* (1889), *Incidente in fabbrica* (1891), *La Diana del lavoro* (1893), facendosi addirittura arrestare a Genova nel 1894 con l'accusa di anarchia (Nomellini 1998, 14). Un processo politico per "istigazione all'odio di classe" fu subito anche da Emilio Longoni nel 1894 in seguito alla pubblicazione del suo dipinto *Riflessioni di un affamato* sull'organo del Partito Socialista *Primo Maggio* (Ginex 1990, 82)

¹³ "Il concetto di 'interruzione' radicale del processo storico dell'arte di un passato più o meno recente, contrapposto a quello più ricorrente (nelle stesse avanguardie moderniste) di una evoluzione che, per quanto radicale, è consequenziale, rappresenta forse uno dei tratti più specifici del movimento e del suo proporsi: e, soprattutto, un carattere strettamente intrinseco alla sua enunciazione giovanilistica e alla lucida coscienza di appartenere a una modernità in divenire, a cui si può *realmente* partecipare solo operando uno scarto in avanti, in qualche misura 'irrazionale' e 'illogico,' che permetta di troncarsi di netto – vera o presenta che divenga questa separazione – i vari cordoni ombelicali con la cultura precedente" (Sborgi 1998, 29).

forse più retorica che davvero convinta, ma anche, forse soprattutto, la violenta ostilità di Marinetti nei confronti della chiesa e del mondo cattolico, componente importante dell'identità culturale italiana, in cui il leader del futurismo individuava però soltanto un potente fattore inerziale, reazionario e bigotto da combattere e sopprimere al più presto.¹⁴

Italiano, dunque, avrebbe dovuto essere l'uomo aggressivo, moderno e disposto a sbarazzarsi di tutta la mediocrità nazionale in nome di un solare, dirompente attivismo internazionalista. Incontrastata lungo l'ardua ma inebriante via del progresso, l'Italia futurista avrebbe fatto a meno delle zavorre costituite dalla tradizione, dalla lingua, da usi e costumi ancora ottocenteschi, in nome di un violento espansionismo, colonialista anche sul piano della cultura. Una premessa di questo atteggiamento antagonista, più a parole che nei fatti, si trova in alcune precoci riflessioni del giovane Umberto Boccioni, in seguito divenuto futurista, scritte nel 1908, all'indomani dell'entusiasmante scoperta di Gaetano Previati, in cui egli allude alla dimensione nazionale o meglio etnica dell'arte riferita polemicamente a Giovanni Segantini, allora famosissimo ma, secondo lui, troppo "tedesco." "Segantini ignorantissimo circondato da tedescherie, posa a gran sacerdote di una nuova religione della natura e pieno piano sdrucchiola dagli azzurri ghiacciai italiani alla sterile bassura germanica" (Quinsac 1990, 24-25).

Boccioni non intende affatto il panteismo naturalistico di Segantini, profondamente sui generis e comprensibile fino in fondo solo tenendo conto del carattere e della peculiare scelta di vita dell'artista, trasferitosi in Engadina e caparbiamente insofferente della città. Il suo simbolismo forte, la dimensione mitica che contraddistingue i quadri maturi dell'artista viene, ritengo con Annie-Paule Quinsac, totalmente fraintesa da Boccioni ed etichettata come "germanica," in contrasto con l'esile, narrativa ed evanescente spiritualità di Previati, profondamente inscritta nelle numerose e largamente internazionaliste correnti mistiche di fine secolo, che Boccioni invece interpreta appunto come tipicamente "italiane." Ma si tratta soltanto di accenni. Di fatto, invece, il divisionismo, che ha moltissimi seguaci e adepti in Italia, è una corrente largamente cosmopolita, un fenomeno artistico quasi globale in Europa e persino negli Stati Uniti e nella pittura praticata nelle colonie europee, come il Libano o la Tunisia. La stessa cosa si può dire per le avanguardie italiane, specialmente i futuristi che, mentre proclamano il nazionalismo in arte, come già detto, praticano un linguaggio largamente cosmopolita, il più possibile aggiornato sul panorama internazionale e pertanto in grado di misurarsi con esso.

Lo testimonia, fra l'altro, il preoccupato epistolario di Gino Severini, che dalla sua residenza parigina si adoperava moltissimo perché i suoi amici e, per così dire, colleghi futuristi (Severini aveva aderito al movimento fondamentalmente per simpatia nei confronti di Boccioni) non spreccassero tanta energia in manifesti e roboanti dichiarazioni e studiassero a fondo Picasso e Braque e persino Seurat e Cézanne (Severini 1983, 99-104). Anche la pittura metafisica nasce da idee e necessità estetiche e filosofiche concepite dai "Dioscuri" fratelli De Chirico a Monaco di Baviera, perfezionate a contatto con lo stimolante entourage parigino e solo in minima parte alimentate dall'ideale classico dell'Italia agognata e osservata da lontano, al riparo di sensazioni e ricordi di dorati pomeriggi d'autunno e straniate piazze dal sapore già razionalista.

¹⁴ Particolarmente ampia la bibliografia su questo argomento. Fra tutte le trattazioni e i contributi possibili si segnalano in particolare le numerose analisi in Crispolti (2001), che, senza perdere di vista gli sviluppi dell'arte, trattano delle relazioni fra Marinetti e il fascismo.

Invece, un momento di autentico e profondo ripensamento e reinvenzione di una dimensione identitaria italiana in arte è l'esordio del fascismo, quando si affermano e si scontrano in Italia almeno due nozioni opposte di bellezza e di stile: la prima largamente internazionalista che, rifiutando ogni pretesa di ufficialità, si sottrae però anche alla definizione di paradigmi rigidi e dogmatici, sottolineando invece l'urgenza del costante aggiornamento del linguaggio pittorico attraverso la sistematica esplorazione delle correnti più vive e più autentiche dell'epoca (s'intende, l'arte degli impressionisti e dei post-impressionisti fino a Matisse), non importa di che provenienza, origine e nazionalità.

È la linea sostenuta fino alle più estreme conseguenze dal cattedratico torinese Lionello Venturi, autore nel 1926 dell'influente testo *Il gusto dei primitivi*, in cui si sostiene il valore del primitivismo come arte anti-accademica e quindi, in quanto tale, più sorgiva, spontanea, naturale e più "moderna" perché capace di gesti di aperta rottura e quindi di rinnovamento. Così, secondo Venturi, è l'arte di Giotto e, d'altra parte, quella di Manet. Niente di nazionale nell'idea del critico, l'arte non ha frontiere se non quelle poste dalla psiche e dall'anima dell'uomo. È figlia del proprio tempo ma è cittadina del mondo (Argan 1992, 11-12). Venturi, professore ordinario fino al 1931, sostiene a Torino la ricerca di un nutrito gruppo di artisti in qualche modo controcorrente, per la loro pratica di una specie di sotterranea metafisica trapiantata nell'ambiente quotidiano (Casorati); oppure che, d'altra parte, non nascondono affatto il loro debito nei confronti della cultura francese contemporanea, come fanno i membri del Gruppo dei Sei (Enrico Paulucci, Jessie Boswell, Gigi Chessa, Carlo Levi, Nicola Galante, Francesco Menzio). Coerentemente con queste idee sull'arte, non sorprende trovare Venturi fra i pochissimi professori (dodici)¹⁵ che rifiutano di firmare fedeltà al regime fascista nel 1931: una scelta che sarebbe costata loro la cattedra. Egli infatti, rimosso dall'incarico, prende la via dell'esilio in Francia dove parteciperà alla Resistenza francese durante la Guerra e si dedicherà alla redazione degli *Archivi dell'impressionismo*.

Al polo opposto rispetto alla teoria estetica e alla pratica critica del torinese, troviamo le argomentazioni e gli interventi di Margherita Sarfatti, ideologa di un linguaggio artistico "nazionalisticamente eccellente," s'intende capace di veicolare una dimensione e un'idea "moderna" senza perdere di vista la forma classica (teorizzata qui, probabilmente per la prima volta nel contesto del dibattito critico-artistico come nazionale, italiana per antonomasia) e quindi adatta a rappresentare in questo l'ideale estetico del nuovo stato fascista governato da Benito Mussolini.

Vale la pena di seguire un momento questa querelle, sebbene di natura più ideologica e teorica che artistica, per i suoi risvolti fondamentali sul piano della costruzione di un'estetica nazionale, cui paradossalmente concorrono in misura maggiore esponenti di una cultura irregolare, antiaccademica, che il contrario. Infatti da una parte, quella del cosmopolitismo dissidente, abbiamo un intellettuale che si presenta come assolutamente integrato, professore ordinario e medaglia al valor militare nella Prima Guerra Mondiale, ma che si dis-integra, se mi si consente il gioco di parole, per difendere le sue posizioni, politiche e culturali. Dall'altra parte invece, quella della costruzione della nuova estetica

¹⁵ Nella minuscola schiera figurano tre giuristi (Francesco ed Edoardo Ruffini, Fabio Luzzatto), un orientalista (Giorgio Levi Della Vida), uno storico dell'antichità (Gaetano De Sanctis), un teologo (Ernesto Buonaiuti), un matematico (Vito Volterra), un chirurgo (Bartolo Nigrisoli), un antropologo (Marco Carrara), uno storico dell'arte (Lionello Venturi), un chimico (Giorgio Errera) e uno studioso di filosofia (Piero Martinetti).

fascista, abbiamo una donna che, già per questo elementare dato di genere, è in qualche misura un'outsider nella società maschilista del tempo. E per di più una donna ebrea, appartenente all'intelligenza ebraica più avanzata e squisitamente cosmopolita che arricchiva all'epoca la società italiana. L'origine della Sarfatti, che avrà una parte decisiva nel determinare l'esito di questo confronto e il destino delle arti visive nell'Italia che si preparava al secondo conflitto mondiale, spiega anche l'eccellenza della formazione della futura critica, la confidenza con le lingue e la cultura straniera, l'abitudine ai viaggi e la familiarità con alcuni dei migliori intellettuali e scienziati europei del suo tempo: a cominciare da Guglielmo Marconi, che era stato il suo primo grande amore e resterà tutta la vita un grande amico (Giudici 1997, 187).

Nata a Venezia ma trapiantata presto a Milano, giornalista sensibile e attenta ai diritti delle donne (fra le prime in Italia) oltre che critica d'arte, la Sarfatti è coordinatrice teorica e sostenitrice del movimento Novecento, un gruppo composto originariamente da soli sette artisti (fra cui spiccano per rappresentatività e importanza Mario Sironi e Achille Funi), il cui obiettivo estetico è di ripensare la classicità, intesa in un'accezione rinascimentale e plastica, attraverso la nozione stilistica della "sintesi." Tutto in pittura deve essere necessario, chiuso, definito. Ma l'insieme deve anche risultare potente, eloquente, consistente. Il linguaggio pittorico di Novecento, ordinato e teso naturalmente alla bellezza, nasce per glorificare il reale, in senso grandioso, nietzschiano e dannunziano (Pontiggia 1997, 15-19).

Non sorprende che il potere politico, almeno inizialmente, ne sposi le forme e il progetto culturale, tanto più che nella fase di formazione del gruppo (1921-23) la Sarfatti è legata a Mussolini, che ha incontrato nel 1916, nella fase della comune militanza socialista, anche sentimentalmente. Non a caso il Duce si reca personalmente a inaugurare la prima mostra di Novecento, nel marzo 1923, alla galleria Pesaro di Milano. L'influenza della Sarfatti, più che dalla pratica critica pur apprezzata dai potenti, seppure sempre con certe riserve,¹⁶ le viene infatti dalle relazioni personali e dal fatto di essere, dal momento stesso della presa del potere, capo dell'ufficio stampa estera del Duce nonché autrice della sua prima biografia, concepita nel bel mezzo della crisi conseguente al delitto Matteotti: *Dux*.¹⁷

Accanto alla linea di Novecento in Italia resta intanto vitale anche la ricerca futurista, che Marinetti continuava a sostenere e a promuovere, forse con meno visibilità rispetto al passato ma comunque con continuità e un certo successo. Dopo la "Ricostruzione

¹⁶ Le prove delle riserve che Mussolini nutriva nei confronti della Sarfatti già dagli anni Venti e dei limiti che aveva posto al suo potere anche nello stesso campo, artistico, sono numerose: in primo luogo, ella non ebbe mai la possibilità di esaudire il proprio desiderio di presentare gli artisti di Novecento a Roma; poi, alla fine del 1928 il Duce aveva trasformato la Biennale di Venezia, città natale della Sarfatti, in un ente statale diretto da un comitato di cinque membri presieduto da un noto avversario di Novecento, Ettore Zorzi. L'anno dopo, il 9 luglio, le aveva inviato una missiva dura e aspra in merito al "suo" movimento: "Poiché voi non possedete ancora l'elementare pudore di non mescolare il mio nome di uomo politico alle vostre invenzioni artistiche, o sedicenti tali, non vi stupirete se alla prima occasione e in modo esplicito, si presenterò la mia posizione e quella del Fascismo di fronte al cosiddetto 'Novecento' o quel che resta del fu" (citato da Cannistraro and Sullivan 1993, 425). Infine, nel 1931, Mussolini la sospese dalle commissioni per qualsiasi mostra all'estero e le negò la partecipazione alla mostra del Decennale della Rivoluzione Fascista, inaugurata il 28 ottobre 1932 al Palazzo delle Esposizioni di Roma con la cura di Dino Alfieri coadiuvato da Luigi Freddi e da Cipriano Efisio Oppo, da sempre avversario della Sarfatti.

¹⁷ Il libro, uscito prima in inglese (nel 1925) poi in italiano l'anno dopo, viene ristampato diciassette volte prima del '39 e tradotto in diciotto lingue.

Futurista dell'Universo," promossa soprattutto da Giacomo Balla e da Enrico Prampolini a partire nel 1917, il futurismo abbraccia entusiasticamente le forme e le possibilità visive, astratto-concrete, dell'aereopittura, adattata anche a grandi pannelli e decorazioni murali, quali le audaci composizioni realizzate da Benedetta Cappa Marinetti al Palazzo delle Poste di Palermo nel 1934 (Zoccoli 2008, 168-171), che celebrano le nuove possibilità di sguardo, di tecnica e di velocità italiane" ma, in buona parte, riprendono un lessico e una grammatica espressiva internazionalista condivisa, o in parte desunta, dall'orfismo e da Abstraction-Création.

Di fatto, nel complesso dell'arte italiana degli anni Trenta, il futurismo continua a interpretare le posizioni meno nazionaliste e in assoluto più moderniste-avanguardiste. Proprio negli anni Trenta, intanto, l'astro di Margherita Sarfatti declina: violentissime critiche interne, diffamazioni e nuovi amori di Mussolini la spingono progressivamente da parte. Nel frattempo, la Sarfatti si è convertita al cattolicesimo (nel 1928), ma questo non la salva dalle leggi razziali approvate dal governo fascista nel 1938. Avvertita da alcuni amici di essere spiata e seguita dai servizi segreti, bandita persino dalle memorie private di Mussolini (Giudici 1997, 195), Sarfatti lascia l'Italia a piedi attraversando il confine svizzero. Da Berna si reca poi a Parigi. Negli anni peggiori ripara, infine, in Uruguay mentre nel frattempo la sorella e il cognato sono deportati in Germania e muoiono nei campi. Quando rientra in Italia, dopo la fine della Guerra e la Liberazione, il suo nome è detestato come quelli dei complici e degli ideologi del regime. Allo stesso modo, il suo progetto estetico viene considerato come totalmente superato, anzi trattato come termine di confronto polemico, peso da cui sbarazzarsi per recuperare un rapporto con la modernità e la cultura artistica "vera." Margherita Sarfatti muore dimenticata nel 1961.

Questa, forse troppo lunga, parentesi era necessaria a sottolineare come l'idea fondamentale della nuova arte per la nuova Italia, l'arte integrata per antonomasia, fosse stata frutto del pensiero di una personalità strutturalmente non integrata, non accademica e "non compatibile" in base all'idea di razza, cioè la forma etnica di italianità, che Mussolini a un certo punto aveva voluto sostenere; tanto da venire perseguitata duramente e dover riparare all'estero, quasi come il suo rivale teorico Venturi, che al regime si era ribellato sin dall'inizio. Tuttavia se nel secondo dopoguerra, la linea Venturi venne rapidamente ripresa e valorizzata, più in virtù della sua dimensione ideologica che degli specifici caratteri del suo linguaggio formale, tutte le forme di arte che mantenessero un legame o mostrassero una discendenza, implicita o dichiarata, da Novecento o dal futurismo, furono messe al bando. La stessa questione dell'italianità nella cultura fu largamente attaccata e contestata perché ancora troppo in odore di fascismo. Infatti le neo-avanguardie italiane (post-cubiste) si ispirano a Picasso e prediligono un linguaggio quanto più possibile aperto, cosmopolita e aggiornato sul panorama internazionale, specie francese; mentre soltanto i critici di diretta e dichiarata ispirazione comunista sovietica, come Raffaele de Grada o Mario de Micheli, parlano zdanovianamente di "forma nazionale, contenuto socialista"¹⁸ condizionando molti artisti della stessa area ideologica, a cominciare da Renato Guttuso. La loro appartenenza all'ala

¹⁸ La formula, divenuta poi canonica fra i critici comunisti italiani, appare per la prima volta in un articolo apparso su "Rinascita" nel 1947 a firma Z.V. [Zveretemich?]: "...inevitabile ormai la congiunzione..." sosteneva l'autore, "tra via italiana, nazional-popolare, e via sovietica, nazionale per la forma, socialista per il contenuto" (cited in Mislser 1973, 260)

più a sinistra dello schieramento parlamentare li sollevava da qualunque sospetto di redivivo fascismo; d'altra parte, la loro vicinanza ideologica al contesto culturale stalinista li obbligava a promuovere le formule dell'arte totalitaria, compreso un programmatico ottocentismo, comprensibile al popolo e memore delle sue tradizioni nazionali o meglio regionalistiche (Misler 1973, 255-297).

Negli anni Sessanta poi, alle soglie della contestazione, l'idea nazionale torna ma con segno ribaltato, in un contesto ormai apertamente concettuale e programmaticamente polemico verso la dimensione politica e istituzionale del nostro paese oltreché verso un qualunque sostegno alle idee di patria e di nazionalità. Molti artisti scelgono per sé la via della contestazione e l'adesione, più o meno impegnata al Sessantotto: ai loro occhi, l'idea stessa di nazione appariva completamente screditata dal fascismo o delle scelte della Resistenza e della Repubblica badogliana. In ogni caso, nessun intellettuale avrebbe puntato un centesimo su concetti obsoleti, sospetti e reazionari come i sentimenti nazionali (Galli della Loggia 2003; Rusconi 1995; Scoppola 1995).

In generale, l'atteggiamento prevalente sembra quello dell'indifferenza e del silenzio: tranne che nel caso di Luciano Fabro, uno dei membri più illustri dell'Arte Povera torinese, forse l'unico artista della sua generazione a interessarsi esplicitamente dell'identità italiana, ovviamente in termini polemici, critici o addirittura demolitori.

Infatti una ridiscussione sistematica e un ripensamento della nozione di nazione a partire dalla geografia, secondo Fabro è l'unica via per rendere possibile l'operazione artistica in un momento specialmente turbolento sul piano politico e sociale. Le cose vanno vissute non subite, dice l'artista: anche la nazionalità, anche l'appartenenza a un popolo o a un paese. Le sue numerose e fantasiose *Italie* sono sculture sui generis elaborate dal 1968 al 2000, che nel corso degli anni hanno goduto di un'immensa visibilità e ottenuto un grandissimo successo, una delle quali si potrà vedere seguendo il link.¹⁹ Fabro sceglie un'icona *ready made* "conosciuta e desueta, e si lancia in essa per svuotarne il mito o il valore di immagine così da rileggerla..., riduce una figura ideologica e simbolica a segno grafico, la fa a pezzi" (Celant 1988, 226).

Sono *Italie* appese, accartocciate, impiccate e capovolte che presuppongono una critica radicale rispetto all'immagine e che mettono, per esempio, il sud al posto del nord, oppure fanno oscillare la figura in maniera da renderla instabile, precaria, vuota. Senza più norme, l'Italia si presta al gioco delle parti, alla ridiscussione integrale e al mutamento. Queste sculture capricciose, costruite con i materiali più diversi, sono accompagnate da titoli altrettanto ironici quanto le loro forme: *Latin Lover*, *Italia elastica*, *Sullo stato*, *De Italia*, *Cosa Nostra*.

Più che di attacco si tratta evidentemente di apertura, di ridiscussione e di precisazione della possibile autonomia dell'arte nei confronti delle cose. E rivendicazioni come queste sono fortemente sostenute da Germano Celant, fondatore e ideologo dell'Arte Povera nel 1967,²⁰ nel testo *Per un'identità italiana* (non a caso, "una" e non "la") pubblicato a guisa di prefazione del libro *Arte dall'Italia*, pubblicato nel 1981.

Anche il 1981 è un momento chiave per la politica e l'arte italiana, all'indomani delle contestazioni e della fine della lotta armata, segnato dall'avvento della nuova Italia "da bere" che sta per portare, nel 1983, alla formazione del primo governo Craxi a guida

¹⁹ http://www.teknemedia.net/magazine_detail.html?mId=5565.

²⁰ Con un testo il cui titolo non lascia adito a dubbi in merito allo schieramento ideologico dell'autore: "Arte Povera: appunti per una guerriglia" (1967).

socialista, cui corrisponde l'emergenza del citazionismo e del ritorno alla pittura interpretato dalla Transavanguardia di Achille Bonito Oliva. Ma Celant, in questo saggio, ha parole durissime per un'arte che ritorni a farsi semplicemente decorazione, disimpegno e in qualche modo prodotto o merce, per quanto nazionale, e rivendica una resistenza della ragione, della linea concettuale e della funzione destabilizzante e non consolatoria in cui riconosce proprio una delle componenti più vitali di un'arte che voglia essere italiana: quella linea che si è espressa infatti in Piero Manzoni e in tutta l'Arte Povera, in Gino de Dominicis e, fuori dal territorio del visivo, in Pier Paolo Pasolini e in Italo Calvino.

Quindi, in chiusura, ci si chiede quale linea abbia “vinto” e che cosa sia successo dell'identità artistica “italiana” nell'era del grande spettacolo globale. La risposta è: nessuna delle due. Non la pura linea concettuale, che ha subito un'importante ridiscussione e ripensamento, né, d'altra parte, quella pittorica, il cui successo globale non si è protratto oltre i primi anni dell'ultimo decennio del secolo scorso, soppiantato in seguito da altre emergenze. Pochi artisti si interessano ancora dell'italianità oggi e si pronunciano su questo più o meno esplicitamente: Maurizio Cattelan, considerato da molti il più importante, noto e rappresentativo artista italiano vivente, però l'ha fatto. Con un'opera che riporta esplicitamente in gioco l'icona nazionale.

Cattelan, nel suo attacco disordinato e crudele a tutte le ideologie, quindi anche allo stereotipo identitario, nel 1994 ha realizzato il *Belpaese*, un tappeto che riproduce esattamente la scatola rotonda dell'omonimo formaggio Galbani in una scala opportunamente aumentata per poterlo calpestare [See supplemental content 7]. Al di là delle possibili implicazioni leghiste che si potrebbero trovare in quest'opera,²¹ a me pare che, con il suo consueto e caratteristico cinismo, Cattelan insinui che l'identità italiana sia un prodotto industriale, pronto per essere consumato. Ma, a mio parere, l'artista non va preso sul serio, né in questa circostanza né mai, perché la logica dell'artista è sempre di essere trasversale, anche rispetto alle forze politiche, di mettere in campo proprio quanto il pubblico non si aspetta e non vuole. *Belpaese* è da calpestare proprio perché, infatti, è un tappeto. E sotto il tappeto c'è la terra, il suolo, la nazione. Cose, anch'esse, che calpestare è inevitabile dal momento in cui le si abita e ci si vive sopra.

Bibliografia

- Argan, Giulio Carlo. 1992. “L'impegno politico per la libertà della cultura.” In *Da Cézanne all'arte astratta: omaggio a Lionello Venturi. Catalogo della mostra, Palazzo Forti (Verona)*, edited by Giorgio Cortenova and Roberto Lambarelli, 11-12. Milan: Mazzotta.
- Belli, Gabriella, ed. 1990. *Divisionismo italiano. Catalogo della mostra, Palazzo delle Albere (Trento)*. Milan: Electa.
- Bentivoglio, Mirella, and Franca Zoccoli, eds. 2008. *Le futuriste italiane nelle arti visive*. Rome: De Luca.

²¹ La Lega Nord era in travolgente crescita fino alle elezioni del 1992, quando aveva ottenuto ottanta parlamentari e 8,6% dei voti alla Camera, l'anno successivo era stata implicata nelle indagini di Mani Pulite e nel 1994 si era alleata con Silvio Berlusconi, entrando a far parte del Polo della Libertà.

- Carocci, Giampiero. 2002. *Destra e sinistra nella storia d'Italia*. Rome-Bari: Laterza.
- Cannistraro, Philip V., and Brian R. Sullivan. 1993. *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*. Translated by Carla Lazzari. Milan: Mondadori.
- Cecchi, Emilio. 1920. "Giovanni Fattori." *Valori plastici* 2 (1-2): 1-7.
- Celant, Germano. 1967. "Arte Povera: appunti per una guerriglia." *Flash art* 5: 3.
- . 1988. *Arte dall'Italia*. Milan: Feltrinelli.
- Corgnati, Maurizio, ed. 1987. *Soldati e pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Castel Sant'Angelo (Roma)*. Milan: Fabbri Editori.
- Cortenova, Giorgio, and Roberto Lambarelli, eds. 1992. *Da Cézanne all'arte astratta: omaggio a Lionello Venturi. Catalogo della mostra, Palazzo Forti (Verona)*. Milan: Mazzotta.
- Crispolti, Enrico, ed. 2001. *Futurismo 1909-1944*. Milan: Mazzotta.
- Crispolti, Enrico, and Franco Sborgi, eds. 1998. *Futurismo. I grandi temi, 1909-1944*. Milan: Mazzotta.
- Galasso, Giuseppe. 2011. *Per la storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia. Vol V. "L'Italia s'è desta." Tradizione storica e identità nazionale*. Rome: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Galli della Loggia, Ernesto. 2003. *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*. 3rd ed. Rome-Bari: Laterza. 1st ed. 1996.
- Ginex, Giovanna. 1990. "Riflessioni di un affamato." In *Divisionismo italiano. Catalogo della mostra, Palazzo delle Albere (Trento)*, edited by Gabriella Belli, 82-83. Milan: Electa.
- Giudici, Lorella. 1997. "Margherita Sarfatti. Le opere e i giorni." In *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti. Catalogo della mostra, Palazzo Martinengo (Brescia)*, edited by Elena Pontiggia, 187-196. Milan: Skira.
- Marelli, Isabella, and Ferdinando Mazzocca, eds. 2011. *Hayez nella Milano di Manzoni e di Verdi. Catalogo della mostra, Pinacoteca di Brera (Milano)*. Milan: Skira.
- Martorelli, Luisa. 2008. "Gli iconoclasti." In *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Maria Vittoria Morini Clarelli, Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 190-191. Milan: Skira.
- Mazzocca, Ferdinando. 2008. "1841-1859. Dall'ideale al vero nei nuovi percorsi della pittura storica, del paesaggio e del ritratto." In *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Maria Vittoria Morini Clarelli, Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 39-43. Milan: Skira.
- . 2010. "Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 21-39. Milan: Skira.
- Mazzocca, Ferdinando, and Carlo Sisi, eds. 2010. *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*. Milan: Skira.
- Misler, Nicoletta. 1973. *La via italiana al realismo*. Milan: Mazzotta.
- Morini Clarelli, Maria Vittoria, Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, eds. 2008. *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*. Milan: Skira.

- Nomellini, Eleonora Barbara. 1998. "Plinio Nomellini tra mito e sogno." In *I colori del sogno. Catalogo della mostra, Museo Civico "G.Fattori" (Livorno)*, 11-20. Turin: Umberto Allemandi.
- Pontiggia, Elena, ed. 1997. *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti. Catalogo della mostra, Palazzo Martinengo (Brescia)*. Milan: Skira.
- Quinsac, Annie-Paule. 1990. "Il divisionismo italiano. Trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei." In *Divisionismo italiano. Catalogo della mostra, Palazzo delle Albere (Trento)*, edited by Gabriella Belli, 18-26. Milan: Electa.
- Regonelli, Silvia. 2008a. "Partenza di Garibaldi da Quarto." In *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Maria Vittoria Morini Clarelli, Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 202-203. Milan: Skira.
- . 2008b. "Il bollettino del 14 luglio." In *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Maria Vittoria Morini Clarelli, Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 204-205. Milan: Skira.
- . 2010a. "La delusione di Villafranca." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 146-147. Milan: Skira.
- . 2010b. "Trasteverina uccisa da una bomba." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 114-115. Milan: Skira.
- . 2010c. "La discesa d'Aspromonte." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 138-141. Milan: Skira.
- Rusconi, Gian Enrico. 1995. *Resistenza e postfascismo*. Bologna: il Mulino.
- Sborgi, Franco. 1998. "'I più anziani fra noi hanno trent'anni.' Il mito della giovinezza e della contemporaneità nella cultura figurativa futurista." In *Futurismo. I grandi temi, 1909-1944*, edited by Enrico Crispolti and Franco Sborgi, 29-35. Milan: Mazzotta.
- Scoppola, Pietro. 1995. *25 aprile. Liberazione*. Turin: Einaudi.
- Scotti, Aurora. 1990. "Giuseppe Pellizza: luce, pittura, divisionismo. Olivero, Barabino." In *Divisionismo italiano. Catalogo della mostra, Palazzo delle Albere (Trento)*, edited by Gabriella Belli, 112-123. Milan: Electa.
- Severini, Gino. 1983. *La vita di un pittore*. Milan: Feltrinelli.
- Sisi, Carlo. 2008. "1861-1899. Gli anni delle Esposizioni." In *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Maria Vittoria Morini Clarelli, Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 47-72. Milan: Skira.
- Vernizzi, Cristina. 1987. "Alle origini dei musei del Risorgimento." In *Soldati e pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Castel Sant'Angelo (Roma)*, edited by Maurizio Corgnati, 39-46. Milan: Fabbri Editori.
- Villari, Anna. 2010a. "La Meditazione." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 100-101. Milan: Skira.

- . 2010b. "1848-49. Oh, giornate del nostro riscatto!" In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 98-99. Milan: Skira.
 - . 2010c. "Garibaldi e le camice rosse: il 1859, i Mille, il tradimento dell'Aspromonte." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 116-117. Milan: Skira.
 - . 2010d. "Ritratto di Giuseppe Garibaldi." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 126-127. Milan: Skira.
 - . 2010e. "Garibaldi a Palermo." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 132-133. Milan: Skira.
 - . 2010f. "L'entrata di Vittorio Emanuele II a Napoli il 7 novembre 1860." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 134-135. Milan: Skira.
 - . 2010g. "Scheda *Lo Staffato*." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 160-161. Milan: Skira.
- Villari, Lucio. 2010. "L'Italia agli Italiani." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 55-63. Milan: Skira.
- Zoccoli, Franca. 2008. "I colori e le forme. Dalla pittura alle arti applicate." In *Le futuriste italiane nelle arti visive*, edited by Mirella Bentivoglio and Franca Zoccoli, 114-241. Rome: De Luca.
- Zatti, Paola. 2010. "La partenza dei coscritti del 1866." In *1861. I pittori del Risorgimento. Catalogo della mostra, Scuderie del Quirinale (Roma)*, edited by Ferdinando Mazzocca and Carlo Sisi, 156-157. Milan: Skira.