

**QUADERNI
CULTURALI
IILA**

numero
#uno

LA OTRA DIRECCIÓN
Percezione dell'arte
latinoamericana in Italia



iila

**QUADERNI
CULTURALI
IILA**

numero
uno

LA OTRA DIRECCIÓN
Percezione dell'arte
latinoamericana in Italia

iila



Vogliamo dedicare questo
numero della rivista alla memoria
di Gillo Dorfles, una figura
centrale per la costruzione
dell'arte latinoamericana dall'Italia

Indice

PREFAZIONE	7
<i>Rosa Jijón</i>	
INTRODUZIONE	9
L'arte latinoamericana "si apre al mondo" a partire dall'Italia, l'Italia "si globalizza" a partire dall'arte latinoamericana	
<i>Cristóbal F. Barría Bignotti</i>	
Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi	
<i>Mario Sartor</i>	19
Il Messico in Italia. Un sguardo dal Fondo De Micheli	
<i>Chiara Stella Sara Alberti</i>	31
L'avvento del teatro latinoamericano in Italia negli anni Settanta: un modello etico e poetico per un teatro radicato sul territorio	
<i>Arianna Berenice De Sanctis</i>	43
Roma 1980: barroco local en contexto global	
<i>José de Nordenflycht Concha</i>	61
Gillo Dorfles e il dibattito sull'architettura brasiliana (1946-1980)	
<i>Marcelo Mari</i>	71
Il Padiglione dell'Istituto Italo-Latino Americano alla Biennale di Venezia: storia di un progetto d'identità culturale	
<i>Simone Zacchini</i>	85
De Libertà al Cile a All the World's Futures. Apuntes sobre Arte Latinoamericano y la Bienal de Venecia	
<i>Renata Ribeiro Dos Santos</i>	101
GLI AUTORI	117

Prefazione

Nell'agosto del 2018 abbiamo inaugurato la linea editoriale Quaderni Culturali IILA (Cuadernos Culturales IILA), della Segreteria Culturale IILA. Il volume che ha aperto questo progetto, un numero zero che ha redatto gli atti del seminario internazionale "Cultura e sviluppo: una prospettiva italo-latino americana", organizzato dall'IILA nel novembre del 2017 nel quadro delle celebrazioni per i 50 anni dell'Organizzazione, è stato il preludio di una serie di pubblicazioni monografiche con cadenza periodica. Questo impegno apre una nuova epoca per la gestione culturale dell'IILA, che dal 2016 si propone di essere non solo un'istituzione di promozione della cultura latinoamericana in Italia, ma anche una sede di riflessione teorica e produzione del pensiero critico sulle necessità e le classificazioni dell'arte dell'America Latina e della sua relazione con l'Italia.

La produzione di questa collana editoriale persegue l'idea della divulgazione democratica del sapere. La modalità utilizzata, dunque, è quella dei bandi pubblici per la pubblicazione di testi. Questi ultimi vengono poi selezionati da un comitato scientifico che cambia di numero in numero, a seconda della tematica proposta. Alcuni numeri presenteranno nuovamente gli atti di incontri o simposi organizzati dalla nostra istituzione in collaborazione con enti e organismi culturali, pubblici o privati, così come con le accademie e le università dell'America Latina e dell'Italia. Altri numeri invece saranno monografie che rispondano alle linee di ricerca e cooperazione dell'IILA, come per esempio: patrimonio culturale, letteratura, cinema e prodotti audiovisivi, industrie culturali, musica, teatro, l'educazione in campo artistico, solo per citarne alcune.

In questo modo vogliamo creare una memoria istituzionale del lavoro realizzato nella Segreteria Culturale, seguendo una tradizione di scrittura e divulgazione che per molto tempo è stata interrotta all'IILA e che ora riproponiamo e affrontiamo come una nuova sfida. Pensiamo che la gestione pubblica della cultura debba fondarsi sull'ottimizzazione delle risorse, sulla trasparenza dei processi di divulgazione, selezione ed edizione dei testi e debba contribuire inoltre al rafforzamento delle relazioni tra coloro i quali si occupano oggi di cultura latinoamericana. Allo stesso modo, vogliamo recuperare la nostra missione di depositari di documentazione e fonti primarie di studi latinoamericani in Italia, che è stata una dei punti forti della nostra Organizzazione dalla sua fondazione.

Nel marzo 2018 è stato lanciato il bando per testi con il tema "La percezione dell'arte latinoamericana in Italia", curato da Cristóbal F. Barría Bignotti, studioso cileno, dottorando in Storia dell'Arte all'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Questo bando è il risultato di un gruppo di studio nato agli inizi del 2017, coordinato da Barría Bignotti e il cui obiettivo era mappare gli interessi e le tematiche, non ancora approfondite, sugli scambi culturali tra Italia e America Latina di artisti, teorici, accademici, collezionisti e pubblico interessato all'arte latinoamericana. Dagli incontri del gruppo *Diálogos*, che si è riunito per un anno e mezzo ogni set-

timana, sono emersi vari aspetti: la necessità di valorizzare le opere fondamentali della produzione scientifica circa l'arte latinoamericana; l'urgenza di recuperare la memoria storica di progetti e imprese culturali latinoamericane in Italia; la revisione di una definizione attualizzata e pertinente di "Arte latinoamericana" alla luce del cambio del millennio e delle trasformazioni dei paradigmi di produzione del sapere.

Siamo orgogliosi di presentare un volume accurato e vario, che conta dell'apporto di intellettuali di rilievo, provenienti da università italiane e latinoamericane, e che lontani dal fornire una risposta alle problematiche che abbiamo proposto, contribuiscono alla creazione di una pubblicazione che fa emergere la necessità di ampliare gli studi sull'arte latinoamericana ed il suo impatto nel mondo culturale e accademico italiano.

Buona lettura!

Rosa Jijón
Segretaria Culturale ILLA

Roma, 30 novembre 2018

L'arte latinoamericana si apre al mondo a partire dall'Italia, l'Italia si globalizza a partire dall'arte latinoamericana

Cristóbal F. Barría Bignotti

Questo primo numero della rivista *Quaderni Culturali* propone un'indagine sui modi in cui l'aspirazione a creare o definire una "Arte latinoamericana" sia stata percepita o abbia influenzato il sistema artistico italiano.

Fino ad ora, mentre l'impatto della produzione culturale italiana in America Latina è stato ben studiato, non si può dire lo stesso dell'influenza che l'arte latinoamericana ha avuto in Italia. Sono state proposte *influenze* di alcuni *stili*, i quali si sarebbero diffusi dall'Italia al Sud America. È stato studiato il ruolo ricoperto da professori italiani nella formazione di artisti, scuole o accademie dei differenti Paesi latinoamericani. Allo stesso modo, sono state studiate le migrazioni iconografiche, o "guerre" di immagini, nel corso della storia del continente. Anche se c'è ancora molto da analizzare in questi campi, colpisce che la relazione tra la produzione culturale italiana e quella denominata "latinoamericana" sia stata affrontata in una sola direzione, cioè *dall'Europa verso l'America Latina*. Si è approfondito poco il tema de "*la otra dirección*", cioè quei flussi di manifestazioni artistiche provenienti dall'America Latina diretti verso l'Italia; il proposito del volume è proprio questo.

Questa carenza può essere dovuta a diversi motivi: per un verso, si è riscontrato che i casi sono pochi (un'idea che abbiamo cercato di smentire attraverso la varietà dei temi affrontati dai saggi che compongono questo numero di *Quaderni Culturali*); per l'altro, questa carenza è dovuta all'inapplicabilità di alcuni concetti della critica. Se, per esempio, cercassimo di trovare una "scuola artistica" o "l'influenza di uno stile", troveremmo poco ed abbandoneremmo in partenza il nostro proposito. Eppure, il fatto di non incontrare una certa "scuola" o uno "stile" latinoamericano che abbia avuto influenza in Italia, non vuol dire che le opere o la stessa idea di "Arte latinoamericana" non abbiano giocato un ruolo importante all'interno della vita culturale e artistica di questo Paese. Per studiare l'inversione di marcia del flusso, servono dunque degli strumenti concettuali adeguati.

Questa inversione sarà evidente solo quando saremo capaci di far chiarezza sul carattere geo-estetico dell'idea di "Arte latinoamericana". Ciò significa che non si tratta di rintracciare una storia dell'influenza di una certa tradizione locale in un'altra località, ma studiare la dimen-

sione globale¹ del problema che ci siamo posti. In altre parole, la trama di funzioni attraverso le quali la relazione tra alcune opere e la categoria di “latinoamericano” sia stata tessuta dall’Italia. Un tale studio non potrà che avvenire se non parzialmente, come un quesito che per trovare risposta deve prima essere approfondito da diverse prospettive: lo studio delle opere, della critica, delle istituzioni, dei mercati, etc.

L’idea di “Arte latinoamericana”²

Anche se la nostra proposta (editoriale) è lontana dal considerarsi una “Storia dell’arte latinoamericana in Italia”, crediamo sia necessario, vista la mancanza di letteratura disponibile in Italia, rivedere quella specifica bibliografia che oggi è considerata un *luogo comune* della critica dell’arte latinoamericana. Una bibliografia che non solo si trova alla base dell’idea di “Arte Latinoamericana”, ma anche dello studio sulle funzioni e i flussi globali delle opere e della critica.

¹ Si è discusso molto, nell’ultimo decennio, sulla pertinenza di una *storia mondiale* o una *storia globale* dell’arte e gli *studi globali* dell’arte. Una delle figure chiave di questo dibattito è stato Hans Belting. Per il celebre “antropologo delle immagini”, la globalizzazione si deve intendere non come un contesto in cui abitano le opere, ma come una perdita di tutto questo contesto. Un approccio globale al sistema artistico (Global Study of Art) rappresenta per Belting un passo successivo alla deriva della cosiddetta “arte contemporanea” rispetto alla narrazione della “Storia dell’Arte”, descritta dall’autore trent’anni fa in: Belting H., *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München: Deutscher Kunstverlag, 1983. Secondo Belting, a differenza di una Storia, la quale implica l’individuazione di radici locali per certi fenomeni, uno studio globale si caratterizza per un approccio inter-epistemologico alle opere, dove sia chiaro inoltre il luogo dal quale l’autore enuncia le sue teorie. Sulla definizione di “Global Study of Art” di Belting: Belting, H., Buddensieg, A., Araújo, E., *Global Art and the Museum (Project)*, Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften., Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *The global art world: Audiences, markets, and museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009. Altri volumi importanti per questo dibattito: Anderson, J., *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence*, (Actas 23rd International Congress in the History of Art, 2008, Melbourne), Victoria: The Miegunyah Press, 2011. Carrier, D., *A world art history and its objects*, University Park, Pa: Pennsylvania State University Press, 2008. Onians, J., *Compression Vs. Expression: Containing and Explaining the World’s Art*, (Actas Clark Conference “Compression Vs. Expression: Containing and Explaining the World’s Art”, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2000), New Haven, Conn: Yale Univ. Press, 2006. Clark Institute, *In the Wake of the Global Turn: Propositions for an “Exploded” Art History without Borders*, (Actas “In the Wake of the Global Turn: Propositions for an Exploded Art History Without Borders”, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 2012), Williamstown, Mass: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2014. Elkins, J., *Is art history global?*, New York: Routledge, 2007. Summers, D., *Real spaces: World art history and the rise of Western modernism*, London: Phaidon Press, 2003. Zijlmans, K., Van, D. W., *World art studies: Exploring concepts and approaches*, Amsterdam: Valiz, 2008. Mazlish, B., Buultjens, R., *Conceptualizing global history*, Boulder: Westview Press, 1993.

² Un’analisi sulla “idea di arte latinoamericana” è stata senza dubbio ereditata da quei lavori che si sono prefissati l’obiettivo di studiare “l’idea di America Latina”: Mignolo, W. D., *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona: Gedisa, 2007. Ardao, A., *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. Rispetto all’idea di arte latinoamericana come problema degli studi globali dell’arte: Barriostos, J., *La idea de arte latinoamericano*, Tesis doctoral Universidad de Barcelona, 2013.

L'idea di "Arte latinoamericana" nasce in un periodo e in uno spazio determinati. Anche se l'aspirazione di costruire una "Arte latinoamericana" si trova già nelle avanguardie artistiche dell'inizio del XX secolo, è negli anni Settanta del '900 che critici d'arte come Marta Traba³, Juan Acha, Demián Bayón, Jorge Alberto Manrique, Antonio R. Romera, Francisco Stastny, Mario Barata e Jorge Romero Brest (solo per nominarne alcuni), cercano di formulare teorie capaci di rispondere alla domanda: esiste un'Arte latinoamericana?

Nel contesto della Guerra Fredda, questa generazione si è caratterizzata per aver avuto un approccio di studio alle opere a partire dalle strutture sociali in cui nascono e che si modellano su uno schema dialettico. Le opere venivano intese come un prodotto del confronto tra centro e periferia, cultura colonizzatrice e cultura colonizzata, Paesi sviluppati e Paesi dipendenti, industria culturale e cultura locale, *criollos* e meticci⁴. La cultura latinoamericana quindi non veniva più affrontata con un'attitudine universale, come avrebbero fatto autori di una generazione precedente, ad esempio Octavio Paz o Joaquín Torres-García⁵. Al contrario, essa era percepita come un terreno di conflitto e la definizione di "Arte latinoamericana" variava a seconda delle diverse sfumature di una struttura dialettica. Per alcuni, come Marta Traba, l'arte latinoamericana comprendeva tutto ciò che si manteneva autonomo rispetto all'influenza dell'industria e allo stesso tempo era autoreferenziale⁶ rispetto al proprio *medium*; Romero Brest definisce l'arte latinoamericana come quel mezzo capace di sublimare i modi di vivere

³ È senza dubbio la storica argentina/colombiana Marta Traba la prima ad affrontare l'idea di un'arte latinoamericana nel suo celebre libro: Traba, M., *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1850-1970*, México: Siglo XXI, 1973.

⁴ Questo schema è stato influenzato in gran parte dalla *Teoria della dipendenza*. Una teoria economica sviluppata da sociologi ed economisti della Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) nella decade dei '40 e che ebbe una grande diffusione nella "intelligenza" del continente. Questa teoria è stata creata in risposta alla *Teoria dello sviluppo* e cercò di spiegare, attraverso uno schema centro-periferia, la disegualianza presente nell'economia mondiale, in quanto le decisioni fondamentali erano prese nei Paesi *centrali*, la cui produzione industriale era quotata a maggior prezzo. La teorica dell'arte Marta Traba è stata la prima ad adattare la *Teoria della Dipendenza* all'analisi delle pratiche artistiche, in: Traba, M., *Dos décadas ... op. cit.* Uno dei testi più influenti della *Teoria della dipendenza*: Cardoso, F. H., Faletto, E., *Dependencia y desarrollo en América latina*, México: Siglo XXI, 1969. Beatriz Sarlo ha studiato approfonditamente l'impatto della *Teoria della dipendenza* nella teoria e critica dell'arte in America Latina: Sarlo, B., Altamirano, C., *La batalla de las ideas: (1943-1973)*, Buenos Aires: Ariel, 2001.

⁵ Per *universalismo* intendiamo la ricerca di principi capaci di trascendere la cultura locale. Al contrario una prospettiva *mondiale* implica un'idea spaziale condivisa e limitata dalla nostra capacità di agire su di essa, mentre l'idea di *globalità* non considera la possibilità di una storia comune. La differenza tra *universale*, *mondiale* e *globale* è stata studiata dagli storici, in particolare da: Mazlish, B., Buultjens, R., *Conceptualizing global history*, Boulder: Westview Press, 1993. La vocazione universale dell'arte di Torres García è esposta nel volume: Torres García, J. *Universalismo Constructivo*, Montevideo: Editorial Poseidón, 1944. In questo libro, Torres García espone il suo progetto artistico come una ricerca di "principi universali" che siano in grado di sintetizzare sia l'arte astratta delle avanguardie europee che l'arte precolombiana latinoamericana. Octavio Paz nel suo saggio: Paz, O., "Particularismo, universalismo y literatura", in: *Vuelta*, v. 20, n. 235, junio 1996, Ciudad de México: Amigos de Arte, p.11., dichiara: «Queremos ser universales, pero el único modo de serlo es mantenernos fieles a nuestras propias emociones, a nuestra propia visión de la vida, y en este sentido somos particulares».

⁶ Marta, T., *Dos décadas ... op. cit.* Adotta i termini "áreas abiertas" e "áreas cerradas" per riferirsi ai diversi gradi di relazione tra cultura coloniale e cultura colonizzata.

dell'uomo sudamericano, e dunque i *mass media*, a basso costo e contingenti, gli erano funzionali⁷; altri, come Mario Barata, vedevano nella condizione meticcica di quest'arte, quindi senza centro, la ragione per identificarla con il Barocco, intendendo il Barocco come temperamento di una pulsione umana più che uno stile storico⁸. Tuttavia, a prescindere dalla prospettiva che si prende in considerazione, l'arte latinoamericana veniva identificata come ciò che sarebbe stato capace di sovvertire le condizioni di dominazione e dipendenza, tipici di uno schema centro-periferia⁹.

Questi critici hanno avviato un dialogo che si è sviluppato in diversi incontri, come ad esempio *América Latina en sus Artes* del 1970 a Quito, il *Simposio sobre Arte y Literatura* del 1975 ad Austin, Texas, il *Primer Coloquio Internacional de Historia del Arte* del 1975 a Città del Messico, il *Primer Encuentro de Críticos de Arte y Artistas Plásticos Iberoamericanos* del 1978 a Caracas, il *Simposio Latinoamericano* del 1978 a Buenos Aires, il *Simposio de la I Bienal Latinoamericana de Arte de San Pablo* del 1978 ed il *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* del 1978 a Città del Messico. Nel quadro di questa serie di incontri possiamo considerare anche il *Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano* realizzato nel 1980 a Roma, evento che, come ci segnala De Nordenflycht in questo volume, servirà a mettere in discussione il modello centro-periferia. Questi incontri si sommano, inoltre, a una serie di iniziative curatoriali, dove si traduce in realtà quest'aspirazione ad una "Arte latinoamericana", come la *I Bienal Latinoamericana de Arte de San Pablo* del 1978 o le mostre che l'ILLA, dal 1972, sviluppa alla Biennale di Venezia.

Già alla fine degli anni Settanta, l'aspirazione di costruire una teoria capace di definire una "Arte latinoamericana" inizia ad essere contestata. Una delle prime critiche sarebbe arrivata dal brasiliano Frederico Morais, che avrebbe messo in discussione questa supposta identità comune dell'arte del continente e sostenuto che lo sforzo di riunire pratiche diverse all'interno della sola etichetta di "Arte latinoamericana" sarebbe stato riduttivo e parte di un processo di colonizzazione, più che di sovversione¹⁰. Nella decade successiva, autori come Mari Carmen

⁷ Da vedere l'analisi dell'opera di Brest fatta da Serviddio, in particolare il capitolo IV: Serviddio, F., *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012. In particolare la sua analisi in: Romero Brest, J., *Política artístico-visual en Latinoamérica*, Buenos Aires: Ediciones de Crisis, n. 57, 1974. Romero Brest, J., "Unidad estética y liberación de los latinoamericanos", in: *Visión*, 52-53, 20 abril, 1974. Romero Brest, J., "Política artístico-visual en Latinoamérica", in: *Crisis*, 1974. Romero Brest, J., "La pintura en América latina", in: *Visión*, n. 33, Diciembre 1976.

⁸ Questa concezione del barocco come una pulsione umana più che uno stile storico è in linea con le considerazioni dello storico spagnolo Eugenio Ors: Ors, E., *Lo Barroco*, Madrid: Aguilar, 1944. Tra le opere più rilevanti per la costruzione dell'idea di America Latina espressione di una cultura Barocca: Lezama Lima, J., *La expresión americana*, Cuba: Instituto Nacional de Cultura, 1957. Carpentier, A., "Lo barroco y lo real maravilloso", in: *Razón de ser*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1976. Sarduy, S., *Barroco*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974. Riferito in particolare alle arti visive: Barata, M., *Épocas y estilos*, in Bayón, *América Latina en sus artes.*, Serie América latina en su cultura, México y París: Siglo XXI y UNESCO, 1974.

⁹ Per uno studio più approfondito di questa generazione, e in particolare della figura di Marta Traba, Romero Brest e Juan Acha: Serviddio, F., *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*, Buenos Aires: Miño y Dávila, 2012.

¹⁰ Morais, F., *Artes plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Ramírez, Néstor Canclini, Gerardo Mosquera e Ticio Escobar, si sono uniti a questa critica. Essi hanno indicato come il progetto di costruzione di "Arte latinoamericana" rientrasse in un'aspirazione di modernizzazione della cultura latinoamericana, aspirazione che considerava la modernità europea come l'unico modello possibile di modernizzazione, di fronte alla quale le altre località "periferiche" erano considerate "arretrate"¹¹.

Questi critici enfatizzano l'eterogeneità delle pratiche artistiche nel continente e la contemporaneità delle diverse strutture socio-economiche ed estetiche, scartando l'idea che questa diversità si debba a gradi di "sviluppo" culturale o economico¹². Si abbandonano le narrazioni che organizzano la produzione artistica secondo un'asse temporale, le quali cercano di radicare le opere ad una storia e cultura particolare, mentre si accentua l'eterogeneità di un'asse spaziale¹³, il quale include manifestazioni come l'*arte chicano*¹⁴ (un tipo di arte prodotta da "latinoamericani" negli Stati Uniti). In questo modo anche la divisione tra "l'artistico" e il "popolare", che aveva avuto una certa rilevanza nel continente, viene messa in discussione. Per Escobar, queste categorie non facevano altro che donare un carattere "sviluppato" o "evoluto" a certe pratiche, chiamate "artistiche", e un altro immobile e primitivo alle altre pratiche considerate "popolari"¹⁵. Infine, la stessa categoria di "Arte latinoamericana" viene messa in discussione, in quanto questa etichetta è in sé segregante, dal momento che una definizione espressa per località è applicata solo ad opere e ad artisti che abbiano un'origine che non sia "occidentale". Il luogo di provenienza non è una componente determinante al momento di valutare quegli artisti provenienti dalle capitali culturali, che invece sono visti come "universali". Secondo Ramírez, l'etichetta di "Arte latinoamericana" risulta efficiente, soprattutto per riaffermare la razionalità lineare dell'occidente, in contrapposizione ad un'America Latina irrazionale e fantastica¹⁶.

A vent'anni dalla proposta di costruire una teoria dell'arte latinoamericana, questi critici continuano a rendere omaggio alla generazione precedente. Tuttavia essi non cercano più di formulare una teoria capace di definire l'arte latinoamericana, ma di esaminare la rete di poteri che costruiscono questa categoria: era necessario *decostruire* l'idea di arte latinoamericana. D'altra parte, l'idea di arte latinoamericana, in quanto sovversiva, aveva acquistato forza e validità in quelle discipline che cercavano di superare la modernità europea, come ad esempio gli studi post-coloniali. Tutto ciò si è tradotto in un *boom* di esposizioni sull'arte latino-

¹¹ Per approfondire il paragone tra questi due momenti della critica dell'arte latinoamericana: Barriá Bignotti, C. F., "Due momenti della critica d'arte latinoamericana del Novecento", in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 123, novembre 2017, Roma: Carocci editore, pp. 83-94.

¹² García Canclini N., *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad*, México D.F: Grijalbo, 1989.

¹³ È importante chiarire che "l'asse spaziale" era sempre stato problematico. Alcuni autori hanno costruito la loro teoria su un'idea "panamericana", mentre altri hanno variato l'ampiezza delle loro analisi includendo o escludendo i Paesi del Sud America che non sono ispanofoni, oppure includendo o meno la zona dei Caraibi.

¹⁴ Goldman, S. M., Ybarra-Frausto, T., *Arte Chicano: A Comprehensive Annotated Bibliography of Chicano Art, 1965-1981*. Berkeley: University of California, 1985.

¹⁵ Escobar, T., *El Mito Del Arte Y El Mito Del Pueblo: Cuestiones Sobre Arte Popular*, Asunción: R. Peroni, 1986.

¹⁶ Ramírez, M. C., "Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art", in: *Art Journal*. n. 51, aprile 1992, pp. 60-68.

mericana nelle capitali culturali, come Parigi, New York, Londra, Madrid, etc¹⁷. In queste esposizioni "l'altro" diventa funzionale per una ricerca propria della modernità europea, al fine di diventare post-modernità o post-coloniale. Una ricerca fatta per abbandonare un concetto di modernità radicato nel suo contesto e, in questo modo, farsi globale. Tuttavia, questo interesse si presenta più come un'amplificazione dell'attenzione verso *l'altro*, incorporandolo all'interno della propria sfera, che come una reale apertura ad "altri epistemi"¹⁸.

Nel quadro di queste problematiche, l'idea di "Arte latinoamericana" non risponde più a un tempo e a un luogo determinato, come abbiamo visto ai suoi inizi. La "latinoamericanità" delle opere non si riferisce più ad una regione geografica particolare (come erano l'America ispanica, il Sud America e il Sud America e i Caraibi); al contrario, si trasforma in un *oggetto teorico*, una risorsa per la *diversità*, che non conserva nessuna relazione con una regione in particolare¹⁹.

A metà degli anni '90, mentre i *Latin American Art Studies* godevano di popolarità, i critici si trovavano ad affrontare il problema dello scollamento tra regione geografica, oggetto teorico e luogo di enunciazione (un problema intrinseco in questo campo disciplinare). Questa tematica era stata in parte messa in discussione dagli Studi Post-coloniali, i quali sostenevano che "l'oriente" (o meglio i subalterni) fosse studiato come un luogo distinto rispetto a quello in cui si produce il sapere. Per confrontare questi temi, autori come Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Federico Morais, Nail Larsen, Nelly Richard e Gerardo Mosquera non propongono più di pensare ad una teoria che possa definire l'arte latinoamericana, né di studiare le reti di potere che conferiscono significato a questa idea, ma vogliono riflettere sul luogo *da* cui l'America Latina viene enunciata. Questi studiosi stabiliscono la differenza tra pensare o parlare *in* America Latina, che implica l'essere ontologicamente situati nella sua storia; *sull'*America Latina, cioè facendo attenzione al subalterno, senza però prendere coscienza di dove questo discorso venga elaborato; o *dalla* America Latina, cosa che implicherebbe una presa di coscienza da parte delle istituzioni dalle quali si parla, così come delle funzioni che si attribuiscono al proprio discorso in un contesto globale. In questo modo, tali studi propongono l'idea della "Arte latinoamericana" come un luogo di enunciazione²⁰.

¹⁷ Una delle mostre emblematiche di questa tendenza è stata *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987*, che ha provocato forti reazioni, in: Ramírez, M. C., "Beyond ... op. cit., e Amaral Aracy A., "Fantástico são os outros", (Lecture presented at the Symposium of Indianapolis Art Museum, 1987), São Paulo: Personal archive of Aracy Amaral, 1987.

¹⁸ Coronil, F., "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo", in: Lander, E. (a cura di), *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales*, Buenos Aires: CLACSO, 2000.

¹⁹ Larsen, N., "Latin-Americanism without Latin America: Theory as Surrogate Periphery in the Metropolitan University", in: *A Contra Corriente*, vol. 3. n. 3, 2006, pp. 37-46.

²⁰ La prima volta che l'arte latinoamericana viene considerata come un luogo di enunciazione è nella curatela fatta da Nelly Richard: Richard, N. (a cura di), *Art from Latin America. La cita transcultural*, Sydney: Sydney Museum of Contemporary Art, 1993. Cinque anni dopo l'autrice ritorna sull'idea in: Richard, N., "Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural", in: Castro Gómez, S., Mendieta, E. (a cura di), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. La proposta dell'America Latina come un luogo di enunciazione, è stata parte anche delle riflessioni di Gerardo Mosquera e Aníbal Quijano in: Mosquera, G., *Adiós Identidad Arte Y Cultura Desde América Latina*, Madrid: MEIAC, 2001. Quijano, A., Wallerstein, I., "Americanity as a Concept, or the Americas in the Modern World-system", in: *International Social Science Journal*, 44, no. 4, 1992, pp. 549-557. Indubbiamente, tutte queste proposte si basano su

L'idea di "Arte latinoamericana", lontana dal limitarsi ad un progetto d'identità regionale, si è divenuta negli ultimi decenni in uno strumento utile a porre domande sulla dimensione globale-locale del sistema artistico. Un esempio sono gli scritti di Joaquín Barriandos, che in anni recenti ha studiato come questa idea continui ad essere un "valore aggiunto" nel mercato globale dell'arte²¹; un'idea che non viene più contenuta nei limiti di un continente geografico, ma nei cataloghi o archivi di arte latinoamericana che oggi si presentano come "contenitori" di questa idea²².

L'America Latina dall'Italia

Coscienti della funzione geo-estetica dell'idea di "Arte latinoamericana", l'obiettivo che qui ci siamo prefissati è quello di analizzare le istituzioni *dalle* quali si è parlato di arte latinoamericana in Italia e le funzioni attribuite a quest'idea nel sistema artistico locale. I testi qui pubblicati ci parlano di un impatto reale, che si è tradotto in momenti di contrazione ed estensione dei termini attraverso i quali questa percezione si manifesta. Viene esposto un lavoro reale di studio critico sull'arte latinoamericana, il quale oggi viene sorprendentemente reso invisibile di fronte all'adozione di prospettive *sull'*arte latinoamericana che, anche se pretendono di essere "delocalizzate", riflettono una forte connotazione geo-estetica. Mi riferisco a quelle mostre delle cosiddette *stars* dell'arte latinoamericana, che occasionalmente possiamo veder "discendere" (dal loro status globale) in qualche museo locale.

Nel primo testo del presente volume: *Un percorso tormentato. L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi*, il prof. Mario Sartor, ci dimostra la professionalità del suo lavoro svolto per molti anni in Italia. È sufficiente dire che oltre ad essere stato docente dell'unica cattedra di Arte Latinoamericana in Italia nell'Università di Udine, dal 1984 al 2014, Sartor dirige il Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, il quale ha organizzato numerosi congressi ed editato altrettante pubblicazioni. Il generoso saggio che ci propone, espone una gamma varia di casi di studio, in cui lo stesso professore si presenta come parte della ricezione dell'idea di "Arte latinoamericana" *dall'*Italia.

Gli altri articoli selezionati sono stati organizzati secondo tre funzioni date all'idea di "Arte latinoamericana" che abbiamo riconosciuto.

La prima riguarda il luogo comune dell'arte latinoamericana valutata in base al suo impegno politico. Non a caso De Micheli si interesserà ai muralisti messicani, così come riporta Alberti nel saggio *Il Messico in Italia. Uno sguardo dal Fondo De Micheli*. Si tratta di una scelta strategica che risponde ad un preciso contesto della politica italiana e della critica dell'arte proposta da De Micheli. Lo stesso succede nell'ambito delle arti performative. Nel suo saggio *L'avvento del teatro latinoamericano in Italia negli anni Settanta: un modello etico e poetico per*

un'analisi geopolitica del sapere, così come viene sviluppata da Walter Mignolo in: Mignolo, W., "Prophets Facing Sidewise: The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference", in: *Social Epistemology*. Vol. 9, No. 1, Gennaio-Marzo, 2005, pp. 111-127. Maggiori informazioni in: Barriandos, J., *La idea ...op. cit.*

²¹ Barriandos, J., "Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region", in: Belting, H., Buddensieg, A., Araújo, E., Global Art and the Museum (Project), Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften., Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *The global ...op. cit.* pp. 98-115.

²² Barriandos, J., *La idea ...op. cit.*

un teatro radicato sul territorio, De Sanctis ci mostra il ruolo giocato dalle compagnie e dai performers latinoamericani in Italia. I performers, esiliati in Italia durante le dittature degli anni Settanta e Ottanta, si sono relazionati con un particolare momento dell'arte performativa italiana. Indubbiamente, questo apprezzamento dell'arte latinoamericana per la sua connotazione politica, non ha portato necessariamente ad una sua semplificazione. Al contrario, in tutti e due i saggi notiamo che l'impegno politico degli artisti latinoamericani è preso in considerazione perché veicola una discussione su certe strategie estetiche: i *murales* e il *Terzo Teatro*.

La seconda modalità utilizzata per organizzare questi testi, è stata quella di raggruppare articoli che dimostrassero come l'arte latinoamericana sia stata chiamata in causa per mettere in discussione gli strumenti della critica e la storia moderna. Il saggio *Roma 1980: barroco local en contexto global* di De Nordenflycht ci mostra il vigore di una discussione circa l'idea di Barocco, nella quale si confrontano coloro che intendono il barocco latinoamericano come una derivazione periferica di quello romano e coloro che lo studiano come un prodotto proprio di quel contesto e parte di una "identità" locale. Mari, invece, nel suo articolo *Gillo Dorfles e il dibattito sull'architettura brasiliana (1946-1980)*, mette in evidenza il ruolo ricoperto dalla ricezione dell'architettura brasiliana, soprattutto dell'opera di Oscar Niemeyer, nell'innovazione teorica formulata da Gillo Dorfles circa l'architettura moderna. In questi due saggi viene dimostrato come si abbia bisogno "dell'altro" per mettere in discussione o in pratica, gli strumenti di una post-modernità europea.

Il terzo criterio di organizzazione risponde alla necessità di mettere in luce le dinamiche di internazionalizzazione. Zacchini, nel suo saggio *Il Padiglione dell'Istituto Italo-Latino Americano alla Biennale di Venezia: storia di un progetto d'identità culturale*, considera nell'insieme le mostre eterogenee organizzate dall'IILA alla Biennale di Venezia nel corso degli anni. Così facendo, ci rivela una certa *evoluzione* delle politiche di internazionalizzazione dell'arte latinoamericana: dalla necessità di mostrare la "periferia" nel "centro", al mettere in discussione queste stesse politiche²³. Un dibattito che potrebbe spiegare l'interruzione delle mostre dell'IILA per la Biennale del 2017, in quanto l'idea di latinoamericano, radicata nelle logiche internazionali (e non nella sua funzione globale), ha perso vigore²⁴. Infine, il testo di Ribeiro, *De Libertà al Cile a All the World's Futures. Apuntes sobre Arte Latinoamericano y la Bienal de Venecia*, sottolinea due momenti in cui "il latinoamericano" risulta protagonista nella Biennale di Venezia. Il primo, *Libertà al Cile*, in quanto ancorato all'impegno politico e alla necessità di riportare al mondo ciò che succede nella periferia; il secondo, *All the World's Futures*, come riaffermazione della democratizzazione geografica della Biennale in un nuovo contesto non più inter-nazionale ma globale.

Tutti questi articoli nel loro insieme, dimostrano che l'idea di arte latinoamericana non risponde ad una presunta identità locale, ma a diversi desideri, interessi ed identificazioni di

²³ Per un'analisi della relazione tra politica, avanguardie e internazionalizzazione in Argentina e in America Latina: Giunta, A., *Vanguardia, Internacionalismo Y Política: Arte Argentino En Los Años Sesenta*, Buenos Aires: Paidós, 2001.

²⁴ Questa interpretazione, sulle ragioni che hanno portato l'IILA a non essere presente alla Biennale di Venezia del 2017, è una considerazione personale dell'autore del testo, Cristóbal F. Barría Bignotti, e non rappresenta l'opinione ufficiale dell'IILA.

una comunità globale. Se osserviamo *“la otra dirección”* e ci soffermiamo, in particolare, sull’ultima categoria di ricezione dell’arte latinoamericana che abbiamo proposto, possiamo notare che queste modalità di ricezione risultano efficienti, soprattutto, come metodo per “globalizzare” i discorsi prodotti *dall’Italia*. Se nel corso dei decenni, gli artisti e le politiche culturali dei Paesi latinoamericani hanno cercato di esporre e di essere recepite in Italia per “aprirsi al mondo”, il sistema dell’arte italiano ha visto nella ricezione dell’arte latinoamericana la possibilità di “globalizzarsi”.

RINGRAZIAMENTI. Vorrei ringraziare innanzitutto ognuno degli autori presenti in questo volume, la Segreteria Culturale dell’IILA e la sua Segretaria Culturale, Rosa Jijón, il cui impegno e fiducia riposti in questo progetto hanno fatto sì che questa pubblicazione vedesse la luce. Inoltre ringrazio Giulia Candelori, Roberta Forlini e Martina Spagna per il loro lavoro di coordinamento ed editing. Vorrei ringraziare anche i componenti del gruppo di studio sull’arte proveniente *dall’America Latina*, che ho coordinato nel 2017 e 2018 all’IILA. Senza queste ricchissime ore di studio, nessuna delle riflessioni maturate in questa pubblicazione sarebbero state possibili. Ringrazio la generosità di ognuno dei partecipanti, specialmente: Chiara Alberti, Luisa Auffant, María Ester González, Enrique Hernández, Carlo Moratti, Marlen Pérez, Chiara Raffa e Simone Zacchini.

Un percorso tormentato

L'arte latinoamericana in Italia, tra "fortuna" e clamorosi silenzi

Mario Sartor

[Abstract] From a disciplinary point of view, the study of Latin American art in Italy is a recent event linked to a single university chair. From the point of view of critical interest, it has instead had a bumpy and discontinuous path, certainly due to the lack of institutional interest and to the Eurocentric – or at most Western – perspective of the system of the arts and the critics in Italy. The essay describes the historical-critical fortune/misfortune of a part of contemporary Latin American art – that which is undoubtedly more related to Western international art – in the almost total ignorance of other Latin American artistic phenomena. Following the exhibitions over the years, attention will be paid to the art of the Central and South American Continent, more functional to the sensibilities of the art market or ideological paths than to the development of culturally complex regions with a deep and wide historical setting.

Da un punto di vista disciplinare, lo studio dell'arte latinoamericana in Italia costituisce un fatto recente e legato ad una sola cattedra universitaria. Dal punto di vista dell'interesse critico, ha invece avuto un percorso accidentato e discontinuo, sicuramente dovuto allo scarso interesse istituzionale ed alla proiezione eurocentrica, o al massimo occidentale, del sistema delle arti e della critica in Italia. Il saggio si propone di percorrere la fortuna e sfortuna storico-critica di una parte dell'arte contemporanea latinoamericana – quella sicuramente più legata al fare arte internazionale occidentale – nella quasi totale ignoranza degli altri fenomeni artistici latinoamericani. Seguendo negli anni il percorso delle mostre, si scoprirà un'attenzione verso l'arte del Continente centro e sudamericano più funzionale alle sensibilità del mercato dell'arte o dei percorsi ideologici che agli sviluppi di regioni culturalmente complesse e dotate di un profondo e ampio tessuto storico.

Key words: Mario Sartor, Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, Arte latinoamericana contemporanea, L'arte latinoamericana in Italia.

Le relazioni artistiche tra Italia e America Latina sono state diseguali nel tempo. Vi fu un lungo periodo, compreso tra 1840 e 1920, durante il quale l'Accademia di San Luca di Roma, e quindi quelle di Firenze, Torino e Venezia, ospitarono molti giovani artisti latinoamericani che vennero a completare la loro formazione in strutture e con maestri di fama consolidata. Giunsero in un primo momento da vari Paesi, patrocinati spesso da governi che puntavano sulla acquisizione di un'arte accademica di antica tradizione e rassicurante, in grado di celebrare i fasti dei nuovi Stati nazionali e i protagonismi degli uomini di potere. Solamente per dare delle indicazioni basterebbero i nomi del messicano Juan Cordero, che si formò all'Accademia di San Luca, e del peruviano Luis Montero, creatore in Firenze di un'opera straordinaria e famosa, *I funerali di Atahualpa* (1865-67), che avrebbe percorso l'Europa e vari Paesi dell'America Latina, per raggiungere infine la naturale sede stabile di Lima.

Dagli anni settanta del XIX secolo in poi, il ventaglio delle sedi di formazione si sarebbe allargato anche alla Francia, in particolare a Parigi, e quindi ad altri centri culturali di grande importanza e richiamo, quali Madrid, Monaco di Baviera, Barcellona e, varcata la soglia del XX secolo, anche Milano, oltre a Roma e Firenze.

Se nel XIX secolo gli artisti latinoamericani cercarono formazione e ispirazione per i generi di storia, ritratto, pittura religiosa, paesaggio e, negli ultimi due decenni, anche realismo sociale, con un meno che modesto interesse per i macchiaioli, in Italia, o gli impressionisti, in Francia; nei primi due decenni del nuovo secolo (ma anche negli anni a seguire), sarebbero stati gli -ismi francesi e italiani ad attrarli. Solamente per citare, a modo di esempio, il messicano Diego Rivera nel suo lungo tirocinio tra Spagna, Francia e infine Italia, avrebbe avvertito interesse per Ignacio Zuloaga, poi per il cubismo e quindi per quelle figure singolari dentro il panorama dell'arte di quel momento, quali Juan Gris e Gino Severini, per riconquistare da ultimo il figurativo del ritorno all'ordine, non senza un occhio alle evoluzioni di Pablo Picasso.

Allo stesso modo, è interessante seguire la traiettoria dell'argentino Emilio Pettoruti, che tra Milano, Firenze e Roma entrò in contatto con i futuristi e divenne un esponente sui generis del movimento, bene inserito al punto da esporre nel 1924 a Berlino presso la galleria *Der Sturm*. Nel frattempo, a Firenze conduceva una vita grama, ma proficua sotto il profilo dell'apprendimento, il colombiano Pedro Nel Gómez, più interessato ad acquisire buone tecniche che a sondare sino in fondo un Novecentismo che pure lo attraeva.

A quel tempo il mondo italiano era, a suo modo, inclusivo: da sempre le istituzioni e gli artisti erano abituati a ricevere stranieri e non di rado ad aprire un dialogo con loro, con mutuo arricchimento intellettuale. L'argentino Pio Collivadino, sia pure etichettato come italiano, di certo è stato uno dei primi artisti ad esporre alla Biennale di Venezia, nel 1901, e ad avere successo di vendite. Ma molti sono coloro che entrano, si fermano più o meno a lungo, ed escono dall'Italia per tornare ai loro Paesi d'origine: le tracce, labili o consistenti che siano, interessano più per le loro storie personali che per l'impatto che hanno avuto sul mondo dell'arte italiana. Importanti invece furono i riflessi che ebbe su questi artisti il loro percorso attraverso l'arte italiana: dal futurismo al realismo magico, al Novecento, la loro formazione avrebbe segnato il loro futuro. L'argentino Lino Enea Spilimbergo potrebbe essere portato ad esempio di quell'apprendimento che divenne, nella fase matura dell'artista, elemento vitale per un proprio originale fare arte.

Ma qualche considerazione va fatta anche in merito ad altri fattori che generarono stimoli e riflessioni. Le esposizioni internazionali che si organizzarono in Argentina e Cile, in occasione del primo centenario dell'indipendenza, nel 1910, ebbero un sostanzioso apporto della cultura artistica contemporanea italiana, e ne parlarono i media di allora, ma interessarono più

“*Esiste un mondo di artisti non italiani che vivono ed operano in Italia, di cui non si parla, come si preferisce non parlare di tutto ciò che in qualche modo si lega con la diversità dell'immigrato, per la marea di pregiudizi che ci animano.*”

la stampa specializzata, e in particolare le riviste argentine e cilene – che iniziavano ad accogliere pagine di critica – più che il mondo italiano, che ne era il punto di partenza. Lo stesso sarebbe accaduto per eventi successivi, quale il tour per l'America del Sud della nave Italia, nel 1924, dove come gran promoter della cultura italiana, viaggiava l'artista Giulio Aristide Sartorio. Era una promozione dell'italianità da parte di un fascismo esordiente che cercava il consenso in particolare in quei paesi in cui l'emigrazione italiana era stata ed era ancora consistente. Presto anche Marinetti avrebbe viaggiato (1926) al Cono Sur per promuovere il futurismo che aveva trovato un certo seguito, anche se era stato interpretato, soprattutto in Brasile, più come stimolo alla rottura con la tradizione che come messaggio propositivo in termini di elaborazione stilistica. Ed entrava in questo schema anche la grande mostra, organizzata da Margherita Sarfatti, *Novecento italiano*, che si tenne a Buenos Aires nel 1930. Credo che più che di prove di dialogo si sia trattato di un ambiguo gesto di amicizia: di fatto voleva sottolineare un primato dell'arte italiana, che continuava, pur nella modernità rassicurante del movimento del Novecento. Di certo il fascismo ebbe la sua parte nell'allestire e accompagnare la mostra, ma la ricezione degli artisti riguardò più che altro l'aspetto intrinseco delle opere esposte, con la loro varietà di accenti.

Ma come si collocava l'arte latinoamericana in quel tempo dentro il mondo italiano? Le tracce sono sporadiche, per non dire inconsistenti. L'italocentrismo, di cui è malata la cultura italiana, la critica autoreferenziale e certa forma di provincialismo, hanno impedito quasi sempre di riconoscere il divenire dell'arte latinoamericana, o di vederlo con enormi ritardi.

Lionello Venturi, storico e critico, è un caso a parte: sia pure al margine del suo campo d'azione, trovava affinità di vedute e sintonie politiche con Jorge Romero Brest e la sua rivista *Ver y estimar*. Il critico argentino, che fu tra i sostenitori della nuova arte astratta argentina, trovava a sua volta sponda in Venturi, la cui sensibilità verso quell'arte si era forgiata durante il suo periodo statunitense. Ma siamo già negli anni Cinquanta, in un'epoca dunque in cui anche a livello internazionale si comincia – soprattutto negli Stati Uniti – a manifestare interesse per quei movimenti artistici di rinnovamento che occuperanno quasi interamente la seconda metà del Novecento.

Ma senza dubbio è molto interessante quello che succede in Italia a partire dagli anni trenta, fino alla soglia degli anni sessanta.

Sappiamo che con gli inizi del Governo Obregón (1920-1924), che vide come ministro dell'educazione e cultura un intellettuale, José Vasconcelos, in Messico cominciò la lunga stagione del muralismo. Il movimento, che espresse alcune delle figure più note del panorama artistico americano, quali Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros, sarebbe diventato protagonista quasi assoluto dal nord al sud, suscitando uno stuolo di adepti di differente calibro, impadronendosi per un quarantennio della scena artistica messicana ed influenzando in modo diretto o indiretto l'arte contemporanea. Noi tutti sappiamo che la pittura murale ebbe un forte revival anche in Italia, in particolare nel decennio centrale del fascismo, ovvero gli anni trenta, e coinvolse molti artisti in opere pubbliche: Severini, Massimo Campigli, Mario Sironi (che elaborò il *Manifesto della pittura murale*, nel 1933), Corrado Cagli, Achille Funi, Carlo Carrà ed altri ancora, sviluppando una poetica di tipo sociale, celebrativa e propagandistica, in polemica opposizione alla pittura di cavalletto di derivazione ottocentesca. Il muralismo messicano avrebbe senza dubbio accentuato gli aspetti popolari e narrativi, nonché i contenuti politici espressi di frequente con forte verve polemica, ma con-

divideva con la pittura murale italiana l'intento educativo e l'ambizione di influire sulla visione sociale e politica, stendendosi sopra le pareti di edifici pubblici, università, palazzi ministeriali, ed ogni altro luogo pubblico di largo concorso popolare. Le basi per un confronto tra le due manifestazioni artistiche ci sarebbero dunque state e se ne sarebbero potute cogliere le analogie, ma per un ventennio, ovvero sino agli anni cinquanta, il muralismo messicano fu ostracizzato o ridotto a caricatura da una critica malevola, fiacca e inconsistente, sia perché male informata, sia perché condizionata da un pregiudizio ideologico. Diego Rivera, tra l'altro, sembra essere per molto tempo l'unico artista noto e bersagliato, tanto per i temi trattati («idee di teorici di idealismi internazionali», come ebbe a dire Edmondo D'Amico¹), propagandistici, in stile hollywoodiano, come per la forma sciatta e raccattata dalle diverse espressioni artistiche europee, come fu scritto. Sembra quasi che gli altri non esistano, e neppure quelli della "plutocrazia" statunitense: sconosciuto Thomas Hart Benton, sconosciuti gli artisti del New Deal.

Bisognava aspettare la fine della seconda guerra mondiale per vedere pubblicato sul *Politecnico* (del 27 ottobre 1945) uno scritto di Rivera dal titolo *La storia degli uomini sui muri*². Poco alla volta gran parte dei critici "organici", come si diceva allora, al Partito Comunista Italiano, si pose a valutare e a riconoscere l'importanza della pittura murale messicana, da Corrado Maltese a Lionello Venturi, sia pure con accenti diversi ma sicuramente attenti al fenomeno nella sua complessità. Un momento speciale, per l'attenzione che si riversò sul mondo messicano fu quello vissuto durante e dopo la XXV Biennale di Venezia, alla quale parteciparono con le loro opere da cavalletto Rivera, Orozco, Siqueiros e Rufino Tamayo che, a detta di Umbro Apollonio, costituirono la maggiore sorpresa. E se il critico si soffermava con una nota negativa sulle "forme rettoriche" e la "eloquenza" dei tre muralisti, di cui valutava negativamente i murali (ovviamente non esposti, vista la loro natura e sostanza), non risparmiava lodi a Tamayo, che muralista non era, e che era di sicuro più consono ad un critico che ha amato e promosso i movimenti delle avanguardie di quegli anni³. Buona parte della letteratura contemporanea che accompagnò gli artisti alla Biennale, si soffermò più sugli aspetti marginali e di cronaca che sulla sostanza: continuava a mancare una informazione vera. Ragon per cui sono i rotocalchi ad avere la meglio e, su "Oggi", per Marco Valsecchi – critico d'arte contemporanea –, Rivera era il pittore che dipingeva, avendo in una mano la tavolozza e nell'altra la pistola, «chilometri e chilometri di pareti»; mentre l'arte dei pittori messicani aveva «grosse preoccupazioni collettivistiche, didascaliche, propagandistiche. Essi vogliono che l'ultimo indio o meticcio della loro terra vi possa leggere a prima vista, come gli antichi cristiani delle catacombe, i simboli della sua fede politica». Sarà stata forse la sede in cui pubblicava, ma non sfugge la grossolanità della lettura e della

¹ Sartor, M., "La 'fortuna' critica di Diego Rivera in Italia", in: *Il Veltro*, 3-4, anno XXXVII, maggio-ago- sto 1993, pp. 329-354:333.

² Vale la pena ricordare che nel 1946, sostenuto dal governo messicano e dall'allora ministro degli esteri italiano, il conte Sforza, si era profilato il progetto di dipingere a fresco la Farnesina, coinvolgendo nel progetto i tre grandi, Rivera, Orozco e Siqueiros. Per ragioni non note il progetto non andò in porto. Hurlburt, L. P., "Diego Rivera (1886-1957). Su vida, su arte y su tiempo", in: Downs, L. Sharp H. (a cura di) *Diego Rivera. Retrospectiva*, catalogo della mostra itinerante, Madrid: El Viso, 1992, p. 109.

³ Apollonio, U., "La partecipazione straniera", in: *Ulisse*, anno IV, 12, giugno 1950, pp. 714-718.

conseguente scrittura, come se si volesse colpire con il sensazionalismo. Antonello Trombadori, su *Rinascita* di giugno 1950, aveva fatto notare come il padiglione messicano «sposta l'attenzione del visitatore verso la rappresentazione dei sentimenti e drammi che si rifanno alla moderna lotta degli oppressi contro gli oppressori: peones o indios nel martirio della lotta nazionale di classe». Il critico poneva dunque l'accento più sulla militanza che sulla poetica, e come lui – fatte le debite differenze di stile e di angolazione dell'approccio – anche Antonio Del Guercio avrebbe posto l'accento sul binomio arte e politica, arte e impegno sociale. Maturava tuttavia in Italia anche il tempo di una critica più seria e, anche se impegnata politicamente, diretta ad una lettura globale dell'opera di questi artisti. Sarebbero stati soprattutto Mario De Micheli e Marco Rosci ad impersonare questa nuova tendenza, partendo da una disamina ampia e circostanziata della formazione innanzitutto degli artisti e quindi delle varie tappe del loro operare. Le loro pubblicazioni sono note e le loro valutazioni, sia pure con inflessioni diverse (più politiche quelle del primo, più storiche quelle del secondo) fanno parte di quella acquisizione storico-critica che tutti conoscono, o dovrebbero conoscere⁴. Vale la pena ricordare che De Micheli, giusto nel suo ruolo di critico militante e di attento osservatore, fu il promotore a Firenze (1976-77) di una mostra su Siqueiros e di una su Orozco a Siena (1981)⁵. Non vi furono mostre su Rivera, né allora né in seguito, continuando un interesse rapsodico per l'arte e gli artisti latinoamericani, a meno che questi non si incrociassero con forme d'arte che stavano diventando di dominio generale dentro il mondo occidentale. Succedeva così che – apparentemente a rimorchio dell'attore Carmelo Bene, ma di fatto coprotagonista – l'argentino Alberto Greco agli inizi degli anni sessanta salisse all'onore delle cronache per le sue performances. Di certo provocatore, ma geniale, il duo *Bene-Greco* stupiva e irritava spettatori e osservatori del costume, imbarazzava i critici, allarmava i politici e si attirava l'ostracismo. Ma al di là di questi episodi, incresciosi per alcuni, imbarazzanti e quasi incomprensibili per altri, nel decennio degli anni sessanta l'attenzione storiografica e critica è rivolta altrove. Eppure la cultura artistica latinoamericana avrebbe potuto offrire più di un motivo di interesse. Umbro Apollonio, uno dei più attenti osservatori dei fenomeni, italiani ed europei, presente in molte istituzioni e commissioni, ebbe modo di visitare l'Argentina come conferenziere e di partecipare ad alcune attività culturali di quel Paese nel momento in cui si faceva forte il conflitto politico ed ideologico che opponeva – come in buona parte dell'America Latina – l'arte impegnata, di espressione realista, all'arte disimpegnata, di espressione astratta. Era il tempo in cui le Industrie Kaiser sostenevano e si intromettevano nella *Bienal de Córdoba*, i *Salones Esso* in vari altri Paesi, in accordo con la *Pan-American Union* e con la *Organización de los Estados Americanos*: grazie a commissioni compiacenti, si adoperarono a sostenere artisti innocui quanto a diffusione di messaggi politici o sociali. Era il tempo in cui la CIA entrava anche nella politica culturale e promuoveva pertanto linee di espressione ininfluenti sotto il profilo ideolo-

⁴ De Micheli, M., "L'arte d'ispirazione sociale e d'impegno civile in America dal 1900 al 1945", in: AA.VV., *L'arte moderna. La continuità dell'immagine: realtà naturale, realtà lirica e realtà sociale*, vol. VII, Milano: Mondadori, 1967, pp. 281-312. Id., "Le rivoluzioni si dipingono sui muri", *Bolaffiarte*, 7, 64, novembre 1976, pp. 22-27. Id., *L'arte sotto le dittature*, Milano: Feltrinelli, 2000. Rosci, M., *Rivera. Murales a Città di Messico*, Milano: De Agostini, 1982.

⁵ De Micheli, M. (a cura di), *José Clemente Orozco*, catalogo della mostra, (Siena, 9 maggio al 14 giugno 1981), Milano: Vangelista, 1981.

gico. Fu questa una delle ragioni, anche se non la sola, per la quale si rafforzò quello che era un interesse naturale e crescente nei confronti dell'arte cinetica. Negli anni settanta, Apollonio, da critico, più che da uomo schierato politicamente, divenne un ponte importante per la conoscenza in Italia di un gruppo di cinetici argentini trapiantati dal 1958 a Parigi. Grazie anche all'attenzione di Luciano Caramel⁶, critico di grande statura, i nomi di Hugo Demarco, Julio Le Parc, Horacio García Rossi, Salvador Presta ed altri, divennero noti in Italia e si affiancarono in modo spontaneo al *Gruppo N* di Padova e a qualche isolato ma geniale artista come Edoer Agostini, che emergeva con forza e talento da un'area periferica⁷. Fu questo forse il caso più eclatante di una presenza continua in Italia, tanto nelle gallerie come nelle esposizioni pubbliche, di artisti di origine latinoamericana, che parlavano con accenti propri un linguaggio tuttavia divenuto comune nel mondo occidentale ed ancora vivo ai nostri giorni.

Proprio sulla scia dell'arte cinetica, optical e programmata ebbero fortuna di critica e di mercato (e continuano ad averla) due venezolani, Jesús Rafael Soto e Carlos Cruz-Diez. Presenti nelle mostre e nelle gallerie di Milano e Roma ormai da decenni, hanno condiviso la fortuna italiana con quella universale, perché manifestazioni di un modo di fare arte internazionale, difficilmente etichettabile – se non per la provenienza geografica degli autori – come *latinoamericano*.

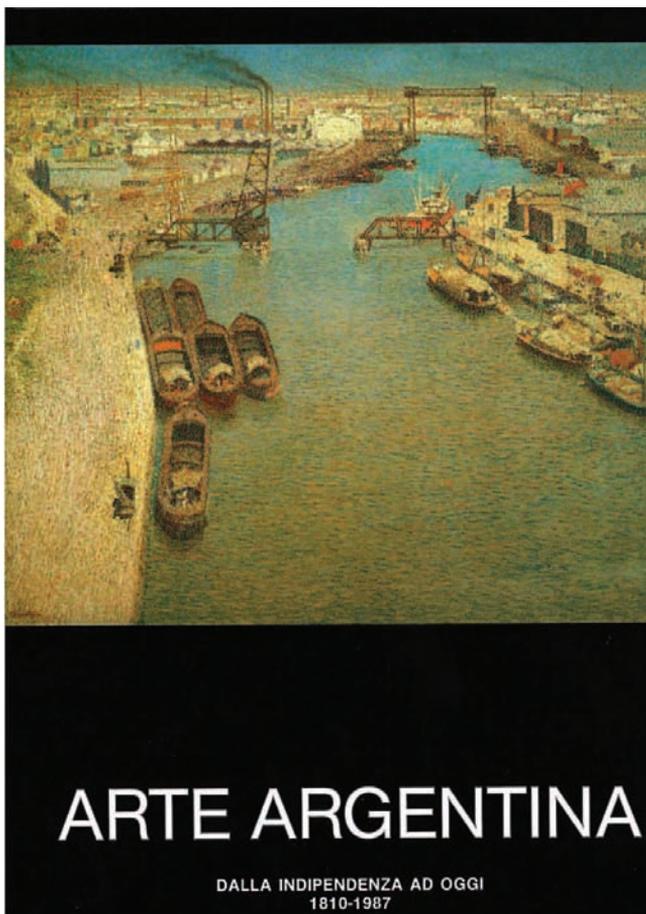
Su un piano artistico diverso e con una portata intellettuale molto complessa va a collocarsi un grande vecchio, espressione originalmente dell'arte concreta argentina e divenuto poi emblema a Ulm e finalmente in Italia del design e – di più – di una articolazione teorica e filosofica di grande respiro: si tratta di Tomás Maldonado, una delle menti più brillanti del nostro secolo, che vive a Milano da un cinquantennio. L'impatto di questa personalità è stato più sull'ambiente degli studi e delle attività industriali che su quello dei critici, se non in modo episodico; ma rappresenta uno dei numerosi casi in cui il mondo latinoamericano arriva in Europa e la arricchisce culturalmente e intellettualmente, in modo forse non plateale, ma efficace e duraturo.

La creazione dell'IILA voluta da un intelligente e controverso politico italiano, Amintore Fanfani, nel 1967, avrebbe segnato un momento importante per l'attenzione nei confronti dell'America Latina e per la conoscenza delle sue culture. Ma le alterne sorti di questa istituzione, penalizzata alla fine dalle forti riduzioni degli impegni di spesa, non le ha forse consentito di sviluppare tutte quelle potenzialità che erano sottese al suo originale indirizzo programmatico di ponte verso l'America Latina, anche al di là delle convenienze politiche. Resta tuttavia nella storia un simposio del 1980 sul barocco latinoamericano, che si svolse nella fastosa sede originaria dell'Istituto all'EUR e che vide riunirsi per la prima volta un cospicuo numero di studiosi provenienti per gran parte dai diversi Paesi dell'America Latina, com'è naturale pensare, che per la prima volta hanno dialogato tra loro e con gli studiosi europei. Anche se si trattava di arte del passato, se ne riscopriva l'attualità nella presenza del

⁶ Caramel, L. (a cura di), *Groupe de Recherche d'Art visuel, 1960-1968*, Milano: Electa, 1975.

⁷ Vale la pena visitare a San Martino di Lupari (provincia di Padova) un museo periferico e poco noto, ma di straordinario interesse, che porta il nome di Museo Umbro Apollonio, sorto dalla collezione personale dell'artista Agostini e specchio delle intense relazioni sviluppatesi intorno ad un interesse comune per l'arte cinetica.

IILA (a cura di), *Arte argentina dalla Indipendenza ad oggi. 1810-1987*, Roma: IILA - Istituto Italo-Latino Americano, 1987. Copertina del catalogo dell'esposizione (Roma, IILA Istituto Italo-Latino Americano, 1987).



segno forte di una cultura artistica che tagliava trasversalmente il continente americano e buona parte del continente europeo, che ne era stato punto di riferimento e base per le letture "trasgressive" – e originali – nei Paesi lontani. La stessa istituzione avrebbe ospitato ancora, nel 1987, una mostra sull'*Arte argentina, dall'indipendenza all'attualità*: ne è testimonianza un catalogo in cui vennero raccolti alcuni saggi di enorme interesse. Tra questi uno, breve, di Enrico Crispolti, sottolineava come l'arte argentina entrava a pieno titolo nel dibattito contemporaneo, più per specifiche identità che come fisionomia generale⁸. Nel frattempo, le attività espositive di numerose gallerie dei principali centri italiani avrebbero portato ad ospitare singoli artisti la cui attività era in certo modo riconoscibile ed omologabile con quella italiana od europea e occidentale in generale. Per altro verso, già a partire dagli anni venti, iniziando con Joaquín Torres García, che visse un periodo della sua vita tra Milano e la Liguria, l'Italia ha accolto personalità i cui nomi ci sono familiari, quali il cubano Wifredo

⁸ IILA - Istituto Italo-Latino Americano, (a cura di), *Arte argentina dalla Indipendenza ad oggi. 1810-1987*, catalogo dell'esposizione (Roma, IILA Istituto Italo-Latino Americano, 1987), Roma: IILA - Istituto Italo-Latino Americano, 1987.

Lam, presente ed attivo ad Albissola, o il surrealista cileno Roberto Matta, che ha vissuto una parte considerevole della sua vita a Tarquinia; o ancora il colombiano Fernando Botero, notissimo e al centro di una controversa critica per un'opera discussa e ormai stanca, che vive tra Pietrasanta e il resto del mondo. Ma non è questione di artisti che marcano il territorio, quanto piuttosto di artisti accettati ed accolti perché la loro fama è diventata universale e perché parlano un linguaggio che è universalmente conosciuto. A Trieste, ad esempio, approdava qualche anno fa (2010) una mostra dell'argentino Ricardo Cinalli, promossa da una galleria e accompagnata dal sostegno critico di Edward Lucie-Smith: è stato un momento interessante, che ha fatto conoscere una delle sfaccettature dell'arte contemporanea argentina che non si fa scrupolo di fare riletture della tradizione rinascimentale per contenuti nuovi e con strumenti e tecniche innovative. Era, ed è ancora, il frutto dell'iniziativa di gallerie, o di singoli patrocinatori, la promozione di artisti squisitamente contemporanei, che trova interesse amatoriale ma che non ha suscitato finora un'attenzione critica sistematica come sta avvenendo fuori d'Italia, in Germania, Francia, Spagna e Inghilterra. Il grande collezionismo pesca, più che dentro le case d'asta ed alcune gallerie per un prodotto sancito dal mercato come sicuro (o quasi: si veda l'altalenare del fortunoso mercato delle opere di Botero), che su sollecitazione di critici e *connoisseurs*. Se la collezione *Daros Lateinamerica*, che ha avuto una sede movimentata in Brasile ed ora sembra stabilizzarsi a Zurigo, in Svizzera, è sicuramente una delle collezioni private di arte contemporanea latinoamericana più fornite e variegata, non sembra esserci tuttavia ancora un mecenate o un'istituzione disposti ad offrire un panorama ampio e sfaccettato del prodotto artistico latinoamericano, anche di quello che non è d'avanguardia secondo i canoni di New York e del mercato messicano dell'arte che ha sede nella Zona Maco di Città del Messico e in Monterrey. Fa parte della perversione di élite (e che poi si riversa nella massa a rimorchio), anche italiana del nostro tempo, l'atteggiamento stucchevole che ha trascurato e trascura artisti e produzioni di aree apparentemente periferiche, che continuano a fare un'arte dissonante con il trend attuale, perché legata a motivazioni culturali profonde ancora vive in diverse regioni. Ignoriamo perciò la grafica di Portorico, l'arte giamaicana, quella afro-brasiliana e gran parte di quella afro-cubana; non sappiamo nulla dell'arte di Haiti e quasi nulla dell'arte naïf che taglia trasversalmente diversi Paesi latinoamericani con un'impronta propria. Nulla sappiamo neppure di quell'arte politica che in Argentina, Cile, Uruguay ha espresso il disagio e i pericoli del vivere sotto le dittature (da Diana Dowek e Alberto Heredia a Luis Camnitzer, Mauricio Lasansky, Beatriz González e Carlos Gorriarena, e tanti altri ancora). E nulla sappiamo di quell'arte densa di contenuti e spregiudicata spesso nelle forme che ha accompagnato la Teologia della Liberazione in paesi come il Brasile, la Colombia, il Nicaragua, con figure di pittori impegnati come il clarettiano ispanoamericano Mino Cerezo o l'italo-nicaraguense Sergio Michilini. Si è rinfrescata appena la memoria recentemente, a fine 2017 – ma con qualche fastidio e con qualche segno di snobismo – in occasione dei 50 anni dalla morte del Che Guevara, di quella produzione che – strettamente legata ad icone fotografiche – ha accompagnato una generazione americana intera e qualche frangia della sinistra europea. Emblema della lotta contro le ingiustizie universali, il Che ha ispirato decine e decine di artisti, da quelli cubani e argentini, per ovvie ragioni, a gran parte della galassia degli artisti militanti, con una gamma di approcci che vanno dal pop di Raúl Martínez al martirologio di Raúl Arellano nei murali di Managua, passando per il San Ernesto de América, di Eduardo Abela, alla trasfigurazione del Che nella statua della libertà di New York, opera di Luis Boix, alla rivisitazione storica del peruviano Velaochaga. Il

problema è, temo, che rimaniamo scollati storicamente – come lo siamo stati sin dagli inizi della colonizzazione, che non ci ha visto partecipi – dall’America Latina, che evidentemente consideriamo, malgrado i nostri abbondanti flussi migratori fino a un passato recente, come terra delle opportunità, da riempire con la nostra sapienza, ma senza neppure porsi il problema di trarne un vero beneficio culturale.

Dovrebbe far pensare il destino di alcune esposizioni che avrebbero potuto aprire i confini della nostra conoscenza o almeno sollecitare la nostra curiosità. Nel 1997 al Castel dell’Ovo di Napoli venne inaugurata una grande mostra di arte messicana contemporanea, che spaziava in modo intelligente dalle vignette di José Guadalupe Victoria sino alla pittura informale, sia pure passando attraverso Rivera, María Izquierdo e Frida Kahlo. Non si può dire che non fosse stata opportunamente promossa, ma non riuscì ad ottenere quel consenso di pubblico che gli organizzatori speravano. E quando nel 2003 a Milano venne presentata una mostra intelligente e dinamica sul Novecento sudamericano e le relazioni artistiche tra Italia, Argentina, Brasile ed Uruguay⁹, pareva si dovesse mettere in moto quel meccanismo di curiosità e conoscenza che dovrebbe sempre accompagnare un approccio storico ed estetico, soprattutto quando anche la qualità artistica delle opere è indubbia. A dicembre dell’anno precedente una grande esposizione si era tenuta nella Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo sull’arte astratta argentina, segno evidente di un interesse di critica (Enrico Crispolti) e di consonanze con un paese a cui l’originalità inventiva in quell’ambito non è mai stata veramente riconosciuta. La storicizzazione dei fenomeni artistici e culturali latinoamericani è avvenuta quasi in sordina rispetto ai grandi eventi di pubblica risonanza anche, e forse soprattutto, nella sfera accademica¹⁰.

Frattanto, anche l’ILA si adoperava (come sempre ha cercato di fare, secondo i mezzi a disposizione, e secondo le inclinazioni delle varie segreterie culturali) per portare alla ribalta, in occasione della Biennale di Venezia del 2001, artisti contemporanei latinoamericani di quei paesi che non hanno un padiglione permanente a rappresentarli e ad accoglierli: Paraguay, Perù, Bolivia, Colombia, Ecuador, Honduras, El Salvador, Costa Rica, Panama, Guatemala, Haiti, Nicaragua, Repubblica Dominicana. Si è trattato sicuramente di una esposizione frammentata, dove artisti molto diversi per indole e formazione sono stati costretti ad una convivenza, gomito a gomito, condividendo a volte solamente il destino della marginalità presunta. Ma si trattava di un dispiego interessante di arte concettuale, con numerose installazioni, e di pitture e di sculture che di tradizionale avevano il supporto, ma che si arricchivano di forti metafore. Era una esposizione da vedere e da considerare, ma per una perfidia del sistema, il padiglione estemporaneo venne allestito non a Venezia, ma a Treviso, in un’area periferica difficile da raggiungere per potenziali visitatori.

⁹ AA.VV., *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, catalogo dell’esposizione, (SKira, 2003), Milano: SKira, 2003. Con saggi di Tadeu Chiarelli e Diana B. Wechsler.

¹⁰ Chi scrive ha tenuto l’insegnamento di Storia dell’Arte Latinoamericana presso l’Università di Udine a partire dal 1984, sino al 2014. La cattedra ora è silente. Sul versante degli studi storico-artistici: Sartor, M., *Arte latinoamericana contemporanea. Dal 1825 ai giorni nostri*, Milano: Jaca Book, 2003. Id., *Caminos y protagonistas del arte latinoamericano. Visiones y revisiones*, Città del Messico: Iberoamericana, 2015.

Il legame con le problematiche nazionali, che ha caratterizzato frequentemente il fare arte latinoamericano (si ricordi ad esempio il brasiliano Vik Muniz, l'uruguayano Rimer Cardillo, il venezolano Víctor Hugo Irazábal o la guatemalteca Regina Galindo), aveva offerto un segno di riconoscibilità e proposto una riflessione intensa al visitatore non distratto e avrebbe potuto essere un'occasione per imparare a distinguere ciò che offre un filtro, come New York, da ciò che pullula in un universo di sofferenze e passioni.

Dovremmo fare dunque delle riflessioni sulla conoscenza, o piuttosto ignoranza, della cultura artistica latinoamericana e sul suo difficile rapporto con storiografia, critica, cultura di massa nel mondo italiano. Potremmo scoprire con quanta indifferenza e superficialità ci accostiamo a qualunque cosa che suoni come diversità culturale e come con altrettanta disinvoltura chiudiamo i canali di trasmissione sulla scorta del pregiudizio. Esiste un mondo di artisti non italiani che vivono ed operano in Italia, di cui non si parla, come si preferisce non parlare di tutto ciò che in qualche modo si lega con la diversità dell'immigrato, per la marea di pregiudizi che ci animano – anche dentro la pigrizia del vogliamoci bene –. Per altro verso, dovremmo chiederci come e perché si siano ripetute e si reiterino ancora mostre di artisti saliti alla ribalta per la loro originalità speciosa, come nel caso di Botero, o per la loro vicenda umana – prima ancora che per il loro fare arte –. È questo il caso di Frida Kahlo, su cui è prevalsa – a livello di opinione pubblica generale – la lettura femminista sul processo creativo, la storia personale sulle scelte iconografiche e sugli stili adottati, o sugli influssi subiti o gli orpelli spaziali messi in campo dall'artista. Se pensiamo che sono passati meno di quattro anni dalla mostra di Roma alle Scuderie del Quirinale, e già abbiamo un'altra mostra, che si è aperta a Milano il primo di febbraio di quest'anno, dovremmo fare qualche considerazione. Di certo si riversa nella poetica di Kahlo una problematica generale di carattere esistenziale, che va dal dolore fisico a quello intimo, alla morte, dall'amore al disamore. E finalmente, in quest'ultima mostra, si è cercato di inquadrare seriamente l'artista dentro il suo mondo culturale, il suo tempo, la sua fortuna – o piuttosto sfortuna – critica in vita e in morte, durante molto tempo; e questa è una grande conquista.

Infine, un'altra mostra recente (2016) ha messo l'accento, nell'ambito della XVI Biennale donna, a Ferrara, sulla contemporaneità esistenziale ed artistica in America Latina attraverso la testimonianza di quattro donne: Ana Mendieta (cubana), Anna Maria Maiolino (italo-brasiliana), Teresa Margolles (messicana), Ana Pica (argentina). È stato l'irrompere di un'arte concettuale intelligente e viva, che sottolineava al femminile i drammi del vivere in luoghi in cui la violenza sulla donna e sulla società, ovvero sull'individuo e sul corpo sociale, viene perpetrata con dissennata, ordinaria follia. Dalle performances alle installazioni, utilizzando un linguaggio divenuto universale, le loro opere hanno calato dentro il nostro mondo la percezione del disagio e le contraddizioni del vivere nei loro paesi¹¹. Teresa Margolles è ritornata a fine marzo 2018 nel Padiglione di Arte Contemporanea di Milano, irrompendo, come aveva fatto anche alla Biennale di Venezia del 2009, con la sua forte carica di denuncia, nella prima personale in Italia: ponendo in discussione il consacrato sistema dell'arte, prevale nel suo crudo realismo il messaggio forte di condanna di una violenza non più tollerabile dentro la società messicana.

¹¹ L'esposizione, tenutasi nel 2016 al Padiglione d'arte contemporanea di Ferrara e intitolata *Silenzio vivo. Artiste dall'America Latina*, è stata curata da Lola G. Bonora e Silvia Cirelli.

Eppur si muove, galileianamente parlando. Forse non è lontano il giorno in cui affiancheremo il mondo culturale e artistico latinoamericano a quell'altro, che ci è noto se non altro per il battage pubblicitario, delle suggestive rovine archeologiche al lato delle suggestive spiagge tropicali. Più che di tempo, sarà questione di volontà di conoscenza¹², andando oltre il nostro appagato senso di sazietà culturale.

¹² Va ricordata la fondazione nel 2003 presso l'Università di Udine, del Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani, di cui sono presidente, che ha promosso numerosi convegni dedicati alla cultura e all'arte latinoamericana e, nel 2009, una Conferenza Internazionale Italia-America Latina sui beni culturali. Il Centro Internazionale ha edito una collana di libri, *Testi e saggi latinoamericani*, e la rivista *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*. Nel 2009 chi scrive ha reso pubblico, a chiusura della Conferenza Internazionale, un documento, la *Carta di Udine*, che raccoglie le considerazioni e le raccomandazioni per un maggiore rispetto dei beni culturali nei Paesi latinoamericani.

Il Messico in Italia

Uno sguardo dal Fondo De Micheli

Chiara Stella Sara Alberti

[Abstract] The discovery of post-revolutionary Mexican art in Italy is deemed to have started in the 50s especially thanks to the studies of Mario De Micheli, a social-art historian and protagonist in the debate on Realist Art. De Micheli, who learned about “Muralismo” through a series of trips to Mexico and through his encounters with David Alfaro Siqueiros, disseminated his work through the publication of essays, articles and the organisation of large exhibitions. A first exploration of the Ada e Mario De Micheli archive in Milan provides the primary sources for the present essay. The aim of the paper is to present an initial reconstruction of the relationship between Italian and Mexican art from the post-World War II until the 80s. The author offers a significant reflexion on the mutual influence between the two national contexts showing how muralismo has “travelled” across the Atlantic.

La scoperta dell'arte messicana post-rivoluzionaria in Italia avviene a partire dagli anni Cinquanta soprattutto grazie agli studi di Mario De Micheli, storico sociale dell'arte e protagonista del dibattito sull'arte realista. De Micheli, che si avvicina all'esperienza del muralismo attraverso una serie di viaggi in Messico e la frequentazione diretta di David Alfaro Siqueiros, esprime la sua riflessione con la pubblicazione di saggi, articoli e l'organizzazione di grandi mostre. Una prima indagine sul Fondo Ada e Mario De Micheli ha permesso la raccolta di informazioni fondamentali per la redazione del presente saggio. L'obiettivo è di presentare una prima ricostruzione delle relazioni fra Italia e Messico dal secondo dopoguerra fino agli anni Ottanta e aprire una riflessione significativa sulle contaminazioni fra questi due contesti, mostrando “il viaggio” del muralismo attraverso l'Atlantico.

Key Words: Mario De Micheli, murales, Messico in Italia, realismo, Fondo Ada e Mario De Micheli.

La Biennale di Venezia del 1950 e la scoperta del Messico in Italia

Nel 1950 il Messico sbarca in Italia. Alla XXV Biennale di Venezia¹, nella sezione messicana, ospitata nel Padiglione Romania ai Giardini, vengono esposte, con la curatela di Fernando Gamboa², le opere di José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo. Si tratta di sessanta dipinti da cavalletto³, realizzati fra il 1924 e il 1950, provenienti da collezioni pubbliche e private, messicane e statunitensi. L'arte messicana post-rivoluzionaria acquisisce piena maturità e inizia il suo percorso di diffusione in Europa.

¹ Biennale di Venezia, *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 14 giugno al 19 ottobre, 1950), Venezia: Edizioni Alfieri, 1950. Oltre al Padiglione messicano, la presenza sudamericana è rappresentata per la prima volta alla Biennale, dal padiglione colombiano e da quello brasiliano dove figurano le opere di Candido Portinari.

² Fernando Gamboa era allora il vice direttore generale del *Instituto Nacional de Bellas Artes* e il direttore del *Museo Nacional de Artes Plásticas* di Città del Messico.

³ Alcuni dei dipinti sono realizzati in pirossilina, duco o olio su masonite o in vinelite su amasote, tecniche tipiche della pittura murale sperimentate proprio dai muralisti ed in particolare da Siqueiros.

Dopo tre secoli di dominio spagnolo gli eventi rivoluzionari iniziati nel 1910 fanno da scintilla per una rinascita del linguaggio artistico in senso monumentale che trova espressione, a partire dal 1922, nei dipinti murali che con un chiaro valore pubblico raccontano la storia del popolo messicano scegliendo un carattere al contempo oggettivo e poetico, profondamente umano. Nel testo introduttivo per il Catalogo della Biennale, Fernando Gamboa scrive:

«Tre uomini si assumono per sé e per la Nazione il diritto di esprimere il definitivo rinnovato incontro del Paese con la pittura: J.V. Orozco, D. Rivera, D.A. Siqueiros. [...] Un altro poderoso aspetto è costituito dall'arte di R.Tamayo chiamato "Il quarto grande" della pittura messicana, magnifico interprete del colore del paese, dello spirito di certi aspetti del mondo indigeno dell'antichità e di quello popolare moderno. Con la sua opera e con quella di Orozco, Rivera e Siqueiros viene offerta per la prima volta in Europa una visione del Messico artistico contemporaneo»⁴.

A partire da questa esposizione inizierà la diffusione in Italia dell'arte messicana grazie ad un interesse nato soprattutto negli ambienti intellettuali di sinistra che promuovono un'arte realista e che vedono nell'arte del paese latinoamericano, specialmente nella sua espressione pubblica, un'esperienza concreta di realismo moderno.

Il primo ad occuparsi di questo fenomeno è Mario de Micheli, punto di riferimento per la storia sociale dell'arte del Novecento europeo che, già a partire dai primi anni Cinquanta, dopo l'impatto della fruizione diretta delle opere dei "quattro grandi" alla Biennale di Venezia, inizia a raccogliere materiali, studiare e scrivere, permettendo una prima diffusione di questa espressione artistica nel nostro Paese.

Proprio a partire dagli scritti di De Micheli e dai materiali conservati nel suo archivio⁵, il presente articolo vuole indagare, con un approccio storico-critico, la ricezione e percezione dell'arte messicana in Italia dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta del '900, cercando di ricostruire le ragioni, gli eventi e la produzione culturale inerenti a questa vicenda.

L'impegno di De Micheli per la promozione di questo linguaggio artistico, conosciuto attraverso la fruizione diretta delle opere più rilevanti e l'incontro con alcuni dei suoi protagonisti, si esprime attraverso la redazione di diversi articoli sul quotidiano *L'Unità*, in quegli anni organo ufficiale del Partito Comunista Italiano, la pubblicazione di saggi, la redazione di testi introduttivi all'edizione italiana di libri sul tema, ma soprattutto attraverso la curatela di grandi mostre realizzate in Toscana fra la metà degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta su Tamayo, Siqueiros e Orozco.

All'interno del Fondo Ada e Mario De Micheli troviamo un'importante collezione di testi e riviste di edizione italiana, francese e messicana, per lo più ancora oggi introvabili in Italia,

⁴ *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, ... *op. cit.*

⁵ Il Fondo consiste in oltre 22.000 volumi, opere di storia e critica d'arte, cataloghi di mostre da tutto il mondo, con particolare attenzione per l'arte moderna e contemporanea, testi di filosofia, letteratura e poesia, scienze sociali, storia della resistenza; circa 200 testate di riviste, in prevalenza di ambito artistico; un archivio fotografico; lettere, appunti e manoscritti. Al fondo appartengono anche un gruppo di oltre 500 opere fra disegni (importante il corpus di disegni della Resistenza), dipinti, sculture e stampe d'arte.

Il Fondo, non ancora del tutto catalogato, ha avuto alterne vicende e attualmente si trova diviso tra la Biblioteca di Cascina Ovi nel comune di Segrate, l'Associazione culturale Arte a Trezzo di Trezzo sull'Adda e la casa di famiglia, custodito dal figlio Gioxe De Micheli.

“ De Micheli mette in evidenza l’attualità del termine murale che, legato all’esperienza dei messicani attivi fin dagli anni Venti nel raccontare su chilometri di pareti la storia del loro popolo, è ormai ampiamente in uso nel linguaggio artistico, anche in Italia dove, proprio in quegli anni, si sta riflettendo sul rapporto fra arte e pubblico. ”

che ci danno la misura dell’interesse del noto storico e sociologo dell’arte per la produzione artistica del paese latinoamericano ed in particolare per l’esperienza del muralismo.

Si tratta di scritti sull’arte antica messicana, sulla storia del Paese, sul muralismo, sulla grafica, la fotografia e la pittura del periodo post rivoluzionario a firma di Carolina Brook, Luis Cardoza y Aragón, Bernard S. Meyers, Marco Rosci, Siqueiros, Raquel Tibol ed altri. Questi testi costituiscono il materiale di studio che De Micheli utilizza per costruire la sua riflessione su quello che definisce il “realismo epico messicano”.

Di particolare interesse è il numero dei Quaderni del Centro Culturale Olivetti, del periodo febbraio-giugno 1956, a cura di Ugo Fedeli, interamente dedicato alla storia sociale del Messico. Al suo interno troviamo un breve saggio, anonimo, denominato *X Conversazione*, che propone un approfondimento su quella che definisce “l’arte di massa nel Messico”, corredato da una bibliografia particolarmente ricca per quegli anni.

La redazione del Quaderno ci dimostra la diffusione dell’interesse, in date abbastanza precoci, per la storia e la cultura messicana, anche in ambienti non specificatamente artistici.

Mario De Micheli teorico del realismo

Mario De Micheli è un umanista contemporaneo e un critico militante, sia in senso politico sia per il suo impegno, vivo e partecipe, nella valorizzazione e promozione dei giovani artisti. Intellettuale antifascista, partecipa alla vicenda di *Corrente*⁶ che con la sua attività teorica ed espositiva si propone come esempio coraggioso di controcultura, gettando le basi per il dibattito sull’arte e sul ruolo dell’intellettuale all’indomani del secondo conflitto mondiale. Nel dopoguerra, dopo la resistenza e il carcere, De Micheli scrive su varie riviste e sulle pagine

⁶ Il movimento di *Corrente* nasce e prende il nome dalla rivista fondata da Ernesto Treccani pubblicata a partire dal 1° gennaio 1938 (prima con il titolo *Vita Giovanile* e poi, dall’ottobre successivo, *Corrente di Vita Giovanile*) e chiusa nel maggio del 1940 per volontà del regime fascista.

Il movimento organizza mostre a Milano di artisti giovani e meno giovani uniti dall’antifascismo e dalla volontà di saldare arte e vita, nel rifiuto dell’astrattismo e delle poetiche confluite nel movimento artistico *Novecento*.

Anche dopo la chiusura della rivista il gruppo continua la sua attività con le *Edizioni di Corrente* e la *Bottega di Corrente*, poi *Galleria della Spiga* e *di Corrente* che nel 1943 deve chiudere per l’irruzione della polizia durante una mostra di Vedova. Con questo evento si interrompe l’attività pubblica di *Corrente*, ma gli artisti e gli intellettuali raccolti intorno al movimento continueranno a rimanere in contatto ponendo le basi per la riflessione critica sull’arte e la cultura nel dopoguerra.

dell'Unità dove tiene la cronaca d'arte, traduce testi dal francese, redige saggi e presentazioni, organizza mostre⁷, ma soprattutto inizia una riflessione sulla funzione e il ruolo sociale dell'arte.

Il suo primo testo importante, significativo in questo senso, è *Realismo e poesia*⁸ scritto nel 1944, circolato clandestinamente e poi edito su *Il '45*⁹ nel 1946.

In questo testo esprime la necessità di un realismo "dialettico" opposto all'astrattismo e all'idealismo che assorbe "il mondo" nel soggetto e distrugge il confronto fra arte e vita, ma anche distante sia dal realismo zdanoviano sia dal naturalismo ottocentesco. Scrive:

«Dalla parola "realismo" bisogna però allontanare qualsiasi interpretazione in senso veristico o naturalistico, se no cadremo nell'errore di Aragón, nell'errore del suo "realismo socialista", e accettarla solo nel senso di una realtà non frammentaria e staccata, ma sollevata ai suoi motivi meno aleatori, meno impressionistici e accidentali, come accade nel caso del naturalismo. Un realismo che sia rappresentazione assoluta, non astratta o simbolica»¹⁰. E aggiunge: «L'arte prende una responsabilità diretta, l'arte per noi deve servire all'uomo, servire proprio come ad un meccanico una morsa o un tornio, servire alla nostra lotta»¹¹.

La riflessione di De Micheli, essenziale per i presupposti teorici del realismo, si inserisce nel quadro della difesa di un'arte impegnata che, nel clima post bellico di ricostruzione di una nuova società democratica, vede in Italia sorgere una serie di riviste¹², manifesti¹³ e gruppi di artisti¹⁴ spinti dall'esigenza dell'affermazione di un nuovo umanesimo e di una cultura moderna.

Impegnati nella battaglia per una cultura nazional-popolare che utilizzi contenuti e forme espressive comprensibili alle masse, sostenuta dal Partito Comunista Italiano, ma preoccupati nel contempo di uscire dal provincialismo, aprendosi ad una dimensione cosmopolita, artisti e intellettuali cercano una formula che tenga in conto i linguaggi innovatori delle avanguardie e che non dimentichi la parola d'ordine comune: *impegno civile*.

Alla Biennale del 1950, dove espongono i messicani, la sezione italiana cerca di raccogliere, pur nella rigorosa selezione, le tendenze più rappresentative del panorama artistico di quegli anni. Il fronte realista non è presente in forma unitaria, ma sparso in varie sale. Nonostante questo, nell'introduzione al catalogo di Rodolfo Pallucchini, viene sottolineato come proprio que-

⁷ È tra i curatori della mostra su Picasso al Palazzo Reale di Milano del 1953.

⁸ De Micheli, M., "Realismo e poesia", in: *Il '45*, a.I, n.1, Milano: Ciri Agostoni, 1946. Il testo è pubblicato parzialmente da Caramel, L., *Arte in Italia 1945-1960*, Milano: Vita e Pensiero, 2013.

⁹ *Il '45*, rivista mensile d'arte e poesia, fu pubblicata a Milano dalla casa editrice Ciri Agostoni a partire dal febbraio 1946. Ne uscirono solo 3 numeri, pubblicati anche in inglese e francese. Diretta da Raffaele De Grada, in redazione Bruno Cassinari, De Micheli, Alfonso Gatto, Renato Guttuso, Eugenio Morlotti, Ernesto Treccani, Elio Vittorini, con capo redattore Stefano Terra.

¹⁰ De Micheli, M., "Realismo ... *op. cit.*, p. 32.

¹¹ De Micheli, M., "Realismo ... *op. cit.*, p. 34.

¹² Un esempio è la rivista bimestrale di arti figurative *Realismo* diretta da Raffaele de Grada e pubblicata dal 1952 al 1956.

¹³ Fra gli altri *Il manifesto del realismo di pittori e scultori* redatto in occasione del premio *Oltre Guernica* e pubblicato su: AA.VV., *Argine Numero*, n.2, marzo 1946, Milano.

¹⁴ Nel 1946 nasce la Nuova Secessione Artistica Italiana, poi Fronte Nuovo delle Arti, che si scioglie dopo il mancato invito del gruppo alla Biennale del 1950.

sta Biennale registri «un fatto che potrà avere qualche conseguenza sull'avvenire della giovane pittura italiana: la nuova strada, diciamo neorealista ed obiettivamente rappresentativa, di alcuni artisti sotto l'impulso di uno stimolo politico e sociale»¹⁵.

Negli anni successivi, dopo la pubblicazione di *Le avanguardie artistiche del Novecento*¹⁶, De Micheli diventa un punto di riferimento per la cultura figurativa italiana. Insegna Sociologia dell'Arte al Politecnico di Milano, cura grandi mostre¹⁷, si dedica ad importanti monografie¹⁸ e scrive saggi significativi dedicati alle poetiche degli artisti e al confronto delle tendenze, con uno sguardo sempre attento al rapporto dell'uomo con la storia e dell'arte con la vita¹⁹.

Fra gli anni Settanta e Novanta lo troviamo ancora protagonista nel dibattito sulla funzione sociale dell'arte. Continua infatti il suo impegno per un'arte realista, che sostiene fino ai suoi esiti più tardi, come emerge negli scritti per la rassegna tenuta ad Arezzo nel 1970, *Arte Contro. 1945-1970, dal realismo alla contestazione*²⁰, e per la XXX edizione del Premio Suzzara²¹. Qui il critico sostiene la necessità di "un'arte d'opposizione" che ponga la preoccupazione per l'uomo e per i suoi problemi al centro della riflessione estetica.

Il suo impegno critico è rivolto alla lettura dei fenomeni dell'arte contemporanea in relazione alle vicende degli uomini e della storia. Sostiene le ragioni di un'arte di contenuti e di "presenza umana", come egli stesso la definisce, una sorta di realismo "interiore" che diviene una tendenza nelle tendenze:

«una tendenza generale contraddistinta da una tensione etica significativa, profonda e fondante capace di agire al di sopra e al di là delle categorie stilistiche e linguistiche adottate da ogni singolo artista, per la quale l'interesse per il destino e lo spessore storico dell'uomo appaiono prevalenti rispetto a ogni possibile oscillazione del gusto, a ogni mozione più effimera o estizzante»²².

L'incontro con Siqueiros e la riflessione sull'arte messicana

L'interesse di De Micheli per l'arte messicana nasce proprio dalla sua ricerca di una via possibile per rispondere alle esigenze di un'arte che si faccia testimonianza universale della vita

¹⁵ Biennale di Venezia, *XXVI Biennale ... op. cit.*

¹⁶ De Micheli, M., *Le avanguardie artistiche del 900*, Milano: Schwarz, 1959. Il testo giunto alla quarantunesima edizione è tradotto in diverse lingue e diviene un caso letterario.

¹⁷ Per citare le più significative: Siqueiros a Firenze (1976), Orozco a Siena (1981), Marino Marini a Venezia (1983), Arturo Martini a Milano (1989), Henry Moore a Milano (1989).

¹⁸ Fra le altre, monografie su Pablo Picasso, Gustave Courbet, Giovanni Fattori, Käthe Kollwitz, Siqueiros, Giacomo Manzù, Arturo Martini, Marino Marini, Franco Francese, etc.

¹⁹ Fra gli altri, *La scultura del Novecento* (UTET 1981), *La scultura dell'Ottocento* (UTET 1982), *Il disagio della civiltà e le immagini* (Cusl-Jaca book 1982), *L'arte fra anarchia, fascismo e rivoluzione* (E. Riccitelli 1984), *Le circostanze dell'arte* (Marietti 1987), *La fuga degli dei. Lezioni sull'arte moderna e contemporanea* (Vangelista 1989), *L'arte sotto le dittature* (Feltrinelli 2000).

²⁰ De Micheli, M. (a cura di), *Arte contro. 1945-1970, dal realismo alla contestazione*, Milano: Vangelista Editore, 1970.

²¹ De Micheli, M., "Il realismo ieri e oggi", in: Galleria Civica d'Arte Contemporanea, *XXX Premio Suzzara*, catalogo della mostra, (Mantova, dal 16 settembre al 14 ottobre, 1990), Mantova: Stampa Pubbli-Paolini, 1990.

²² Seveso, G., "Attualità e pertinenza del pensiero critico di Mario De Micheli", in: *Da Picasso a Guttuso. L'arte secondo Mario De Micheli*, Milano: Biblioteca di via Senato Edizioni, 2011, p. 15.

umana e che sia strumento per il benessere sociale. Nel suo primo testo organico su Siqueiros, seguito dalla monografia del 1968²³, scrive:

«L'esperienza messicana, così come si è svolta negli anni fra il '20 e il '40 e, sia pure in modo meno coerente, anche negli anni successivi, costituisce indubbiamente il più alto esempio di realismo epico contemporaneo. Il valore positivo di questa esperienza nasce dalla sicura forza figurativa dei risultati conseguiti e dal fatto che questa esperienza abbia saputo articolarsi in un movimento vasto, complesso, moderno, al di fuori di qualsiasi paradigma precettistico e di qualsiasi forma di naturalismo ottocentesco. Un'esperienza unica [...] in un periodo in cui la ricerca artistica appariva soprattutto rivolta verso i problemi della pura plasticità o del più profondo soggettivismo espressivo»²⁴.

Protagonista del dibattito tra realismo e astrazione, acceso nel dopoguerra, ma in questi anni non ancora sopito, De Micheli guarda all'arte messicana post rivoluzionaria come un esempio di connessione fra la storia e l'espressione artistica che, da critico di formazione marxista, ritiene imprescindibile.

«Il senso della connessione intima, organica, tra la pittura messicana e le ragioni sociali della rivoluzione da cui è nato il Messico moderno, in Siqueiros è vivo e presente come una componente essenziale del suo lavoro creativo. [...] Senza la rivoluzione non ci sarebbe stata la pittura messicana»²⁵.

De Micheli ha un rapporto personale, significativo con Siqueiros. Si incontrano più volte in Italia come ci testimoniano gli articoli su *L'Unità*²⁶, i racconti del figlio Gioxe De Micheli e le foto che ritraggono i due a Firenze nei giorni dopo l'alluvione. Sempre nel 1966 De Micheli si reca in Messico per vedere dal vivo l'opera dei muralisti. In un articolo su *L'Unità* del 23 ottobre 1966 dal titolo emblematico *Un gigantesco poema figurativo per i popoli in lotta dell'America Latina*, racconta il suo arrivo a Cuernavaca presso la residenza dell'artista, la settimana passata con lui fra il suo studio-hangar nella cittadina e i cantieri di Città del Messico dove sta lavorando a diversi murales. All'interno dell'articolo troviamo parole importanti:

«La sua pittura si presenta come una sintesi originale ed efficace di tutte le ricerche artistiche moderne delle avanguardie, dal cubismo all'espressionismo, dal futurismo al surrealismo, senza peraltro che sia andato perduto il ricordo dell'arte precolombiana, dell'arte azteca in particolare. Ma tutte queste ricerche sono subordinate ad una espressione precisa e ideologica. In fondo egli dipinge sempre delle vaste allegorie del nostro tempo»²⁷.

²³ De Micheli, M., *Siqueiros*, Milano: Fabbri Editori, 1968. La monografia viene ripubblicata con modifiche e aggiunte negli USA nel 1970 e in Messico nel 1985.

²⁴ De Micheli, M., "D.A. Siqueiros", in: *I maestri del colore*, Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1966.

²⁵ *Idem*.

²⁶ Negli anni Cinquanta e Sessanta De Micheli scrive su *L'Unità* dove cura la cronaca d'arte. In diverse occasioni scrive articoli sull'arte messicana ed in particolare su Siqueiros, spesso presente in Italia in quegli anni. L'archivio del quotidiano è consultabile on line sul sito: <https://archivio.unita.news>, s.p., [11/11/2018].

²⁷ De Micheli, M., "Un gigantesco poema figurativo per i popoli in lotta dell'America Latina", in: *L'Unità*, 23 ottobre 1966, testo disponibile sul sito: https://archivio.unita.news/assets/main/1966/10/23/page_014.pdf, s.p. [11/11/2018].



D.A. Siqueiros e M. De Micheli a Firenze
dopo l'alluvione del 1966.

Questo breve passaggio fa chiarezza sul perché De Micheli e la cerchia di intellettuali e storici dell'arte con cui condivide la sua visione del mondo, sono interessati al Messico: si uniscono ragioni politiche, ideologiche, ma anche specificatamente artistiche.

I muralisti hanno attraversato le avanguardie di cui hanno piena consapevolezza, nei primi due decenni del '900 sono stati in Europa dove hanno incontrato Pablo Picasso e l'opera di altri artisti del milieu parigino, hanno visitato l'Italia per studiare i grandi cicli ad affresco del Medioevo e del Rinascimento, hanno rivitalizzato la tradizione precolombiana, e con questo bagaglio hanno inaugurato a partire dal 1922 il "Rinascimento messicano". Nella loro pittura, forti di una tradizione molteplice, sperimentano

tecniche e stili con la precisa volontà di fare un'arte impegnata, rivoluzionaria, pubblica che possa essere voce del popolo o meglio voce di tutti.

Nel 1976 viene pubblicata l'edizione italiana di *Come se pinta un mural*²⁸. L'edizione originale del 1951²⁹ si inseriva nella battaglia che Siqueiros, noto per il suo sforzo teorico, stava portando avanti per il muralismo e contro l'arte da cavalletto. Il libro, infatti, raccoglie una serie di scritti sparsi in interviste, conferenze, articoli e dichiarazioni che accompagnano il testo generale, una sorta di manuale in cui l'artista spiega le ragioni della sua pittura e le nuove tecniche da lui sperimentate.

«Io cerco un nuovo realismo che sarà la somma di tutti i contributi soggettivi dell'arte moderna. Cioè un nuovo realismo umanistico. Naturalmente considero possibile ciò solo attraverso una nuova tecnologia che va dall'utilizzazione delle materie e degli utensili corrispondenti alle scienze attuali sino ai più complessi problemi della composizione e della psicologia. A mio avviso una tecnica arcaica produce immancabilmente forme ed emozioni arcaiche»³⁰.

Nel testo introduttivo dell'edizione italiana De Micheli mette in evidenza l'attualità del termine *murale* che, legato all'esperienza dei messicani attivi fin dagli anni Venti nel raccontare su chilometri di pareti la storia del loro popolo, è ormai ampiamente in uso nel linguaggio artistico, anche in Italia dove, proprio in quegli anni, si sta riflettendo sul rapporto fra arte e pubblico.

²⁸ De Micheli, M. (a cura di), *D.A. Siqueiros. Dipingere un murale*, Milano: Fabbri Editori, 1976.

²⁹ Siqueiros, D. A., *Como se pinta un mural*, Città del Messico: Ediciones Taller Siqueiros, 1951.

³⁰ La citazione è tratta dal catalogo pubblicato dall'Istituto di Belle Arti in occasione della mostra *45 autoritratti di artisti messicani*, (Mexico, 1947), e pubblicato in: Tibol, R. (a cura di), *L'art et la revolution. Raccolta di scritti di Siqueiros*, Paris: Edision sociales, 1973.

«La loro fortuna attuale non è dunque casuale o di pura natura estetica. Il fatto è che *il muralismo* come momento figurativo di larga comunicazione, si è riproposto in questi ultimi tempi quale possibile soluzione per sottrarre l'arte all'unica sfera della fruizione privata, dove il mercato domina incontrastato [...]. Dietro questo rinato interesse agiscono quelle spinte democratiche che oggi premono nella struttura sociale di molti paesi per affermare una loro viva presenza nella trasformazione della società civile»³¹.

È interessante notare come De Micheli affronti il tema dell'arte pubblica facendo una serie di esempi di lavori eseguiti su scala urbana o in edifici pubblici in Europa, Stati Uniti e America Latina evidenziando la natura politica di questi interventi e individuando, con una visione precorritrice dei tempi, una strada possibile per l'arte contemporanea.

Nell'edizione italiana si aggiunge al testo del 1951 un capitolo della monografia di Orlando Suárez³² dedicata al dipinto di Siqueiros *La marcia dell'umanità nell'America latina, sulla terra e verso il cosmo* realizzata per il *Polyforum Cultural* di Città del Messico fra il 1965 e il 1970. Il più grande murale mai realizzato: la superficie decorata all'esterno è di 2.166 metri quadrati, all'interno di 2.165 metri.

De Micheli nel suo primo viaggio in Messico non era riuscito a vedere il *Polyforum*, solo i "tabelloni finiti" ma non collegati tra loro nel vasto cortile dell'esterno dello studio di Siqueiros, per questo decide nel giugno del 1982 di tornare a Città del Messico. In un saggio pubblicato all'interno dell'edizione messicana della monografia su Siqueiros e poi in italiano in *Le circostanze dell'arte*³³ ci racconta, in un testo accorato, la sua esperienza del *Polyforum*.

«È dell'impatto energetico, diretto, immediato che voglio subito parlare; dell'urto sconcertante che se ne riceve non appena si entra sotto la volta scrosciante del suo cosmo gremito di folle, di mostri, di cataclismi, di massacri, d'insurrezioni, di prodigi tecnologici. È uno spettacolo a cui non si è preparati, neppure conoscendo ogni altra opera murale di Siqueiros»³⁴.

Le grandi mostre e i saggi critici

Nel 1975 arriva a Palazzo Strozzi, dopo la tappa parigina, la mostra su Rufino Tamayo organizzata dal Museo d'Arte Moderna dell'Istituto Nazionale di Belle Arti del Messico. Sono esposte opere selezionate dalla produzione del maestro a partire dagli anni Sessanta, grazie a diversi prestiti internazionali. In catalogo³⁵ testi dello stesso Tamayo, Octavio Paz, De Micheli, Raffaele Monti e Umberto Baldini.

De Micheli guarda all'opera di Tamayo partendo dal confronto con i muralisti che la critica e lo stesso Tamayo vedono lontani dall'opera dell'artista votato, a suo stesso dire, «alla ricerca di un essenziale plastico affrontato con intento poetico»³⁶, lontano dall'arte d'impegno dei "tre grandi".

³¹ De Micheli, M. (a cura di), *D.A. Siqueiros ... op. cit.*

³² Suárez, O., *Polyforum Cultural Siqueiros*, México, 1968.

³³ De Micheli, M., *Le circostanze dell'arte*, Genova: Casa Editrice Marietti, 1987. Il testo è poi ripubblicato in: De Micheli, M., *L'arte sotto le dittature*, Milano: Feltrinelli Editore, 2000.

³⁴ De Micheli, M., *Le circostanze ... op. cit.*, p. 198.

³⁵ De Micheli, M., Tamayo, R., *Rufino Tamayo*, Catalogo della mostra, (Palazzo Strozzi, dal 1 marzo al 30 aprile, 1975), Firenze: Palazzo Strozzi, 1975.

³⁶ *Idem*, p. 29.

L'analisi del critico vede l'arte di Tamayo fortemente influenzata dalle "circostanze" in cui nasce, quelle cioè della rivoluzione messicana di cui l'artista comunque respira lo spirito. Il pittore è immerso nel clima di scoperta delle radici autoctone creato dalla rivoluzione e affascinato dalla plastica precolombiana; usa infatti il filtro di un remoto e originario retroterra culturale traducendo l'anima del suo Paese in composizioni liriche in cui il colore, prezioso e vibrante, restituisce la luce tropicale del Paese, alla «ricerca di un sentimento esistenziale e cosmico»³⁷.

Tamayo destoricizza la sua visione sottraendola al flusso degli avvenimenti per ritrovare il senso profondo della messicanità:

«si tratta di una visione più soggettiva, meno direttamente intricata nella storia del suo Paese, ma non per questo di una visione da cui resti esclusa la presenza dolce e violenta del Messico. Ne rimane fuori l'anima collettiva che aveva trovato la sua fisionomia storica nel moto della guerra civile, ne rimane fuori la prospettiva di liberazione [...] ma ne emerge con singolare e struggente acutezza un Messico appassionato, tormentato, esaltato, alla soglia non oltrepassata della sua redenzione»³⁸.

Il 1976 è l'anno della grande mostra di Firenze su Siqueiros a Orsanmichele e a Palazzo Vecchio, promossa dalla regione Toscana e dal Museo d'Arte Moderna di Città del Messico. I testi del catalogo³⁹, introdotto da Loretta Montemaggi, Presidente del Consiglio Regionale e del comitato organizzatore, sono di De Micheli e Gamboa; segue un'accurata biografia dell'artista, una sele-

Copertina del catalogo della mostra su D. A. Siqueiros curata da M. De Micheli e allestita a Firenze nel 1976.



³⁷ *Idem*, p. 30.

³⁸ De Micheli, M., Tamayo, R., *Rufino ...op. cit.*, p. 30.

³⁹ De Micheli, M., "D.A. Siqueiros e il muralismo messicano", in: "Siqueiros", catalogo della mostra, (Palazzo Vecchio, 10 novembre 1976 al 15 febbraio, 1977). Firenze: Guarnaldi Editore, 1976.

zione di testi autografi, l'elenco dei suoi murales e una ricca bibliografia sull'autore. Vengono pubblicate anche tre poesie di Rafael Alberti, Pablo Neruda e Paul Éluard su Siqueiros.

I testi di Siqueiros, le sue tesi e le poesie a lui dedicate sono tratti dal catalogo della mostra omaggio⁴⁰ organizzata al *Palacio de Bellas Artes* a Città del Messico nel 1975 dopo la morte del maestro. Il catalogo messicano è conservato nell'archivio di De Micheli e reca diversi segni a penna che testimoniano la scelta delle opere e di alcuni testi da parte del critico in vista della mostra fiorentina.

A Firenze sono esposte 99 opere fra disegni, litografie, dipinti a olio, piroxilina e acrilico. Presenti anche i progetti per il *Polyforum Siqueiros* che De Micheli aveva potuto vedere durante il suo viaggio in Messico nel 1966.

Alcune delle litografie rimangono in Italia e attualmente sono parte dell'archivio Ada e Mario De Micheli, da cui spesso sono uscite per varie esposizioni nel nostro Paese.

Nella Sala d'Armi di Palazzo Vecchio vengono riprodotti a grandezza naturale i murali *Ritratto della borghesia* e *Cauhtémoc contro il mito*. Una scelta straordinaria che grazie alla riproduzione fotografica e al coraggioso allestimento permette una fruizione per quanto possibile simile a quella del vero murale.

L'ultima grande mostra sull'arte messicana che vede protagonista De Micheli è quella su Orozco. Organizzata dall'Istituto Nazionale di Belle Arti del Messico, dopo varie tappe europee, approda al Palazzo Pubblico di Siena nel 1981. Il catalogo è ricchissimo: introdotto dal saggio critico di De Micheli, direttore della mostra, raccoglie un testo di Rivera del 1926, uno di Sergej Eisenstein del 1935, uno di Siqueiros del 1945, uno di Alejo Carpentier del 1926, uno di Xavier Villaurrutia del 1940 e poi saggi di Octavio Paz, Carlos Fuentes, Raquel Tibol, Lewis Mumford, Antonio Del Guercio.

Accanto ai saggi critici è presente *L'autobiografia* di Orozco, le sue *Note sulla tecnica della pittura murale messicana negli ultimi 25 anni*⁴¹, una biografia ed una ricca bibliografia.

Vengono esposti 35 dipinti a olio, tempera o piroxilina su tela o masonite, disegni, acquerelli e litografie, realizzati fra il 1920 e il 1948.

Orozco muore nel 1949 e non abbiamo alcuna testimonianza di un incontro diretto con De Micheli, ma nel suo Fondo librario è presente una copia in spagnolo dell'*Autobiografia*⁴², dedicata a «Mario con mucho afecto» e firmata dalla moglie dell'artista.

L'interesse per l'arte messicana di De Micheli si esplicita in alcuni saggi critici raccolti, insieme ad altri, nel testo sopracitato *Le circostanze dell'arte* e poi nel suo ultimo libro, *L'arte sotto le dittature*⁴³.

Nel saggio *Il Muralismo messicano*⁴⁴ egli riflette sull'opera dei "tre grandi" e sull'influenza che questa ha avuto sull'arte di altri paesi dell'America Latina.

⁴⁰ A.A.V.V., *Siqueiros: exposición de homenaje*, catalogo della mostra, (Palacio de Bellas Artes, abril a junio, 1975).

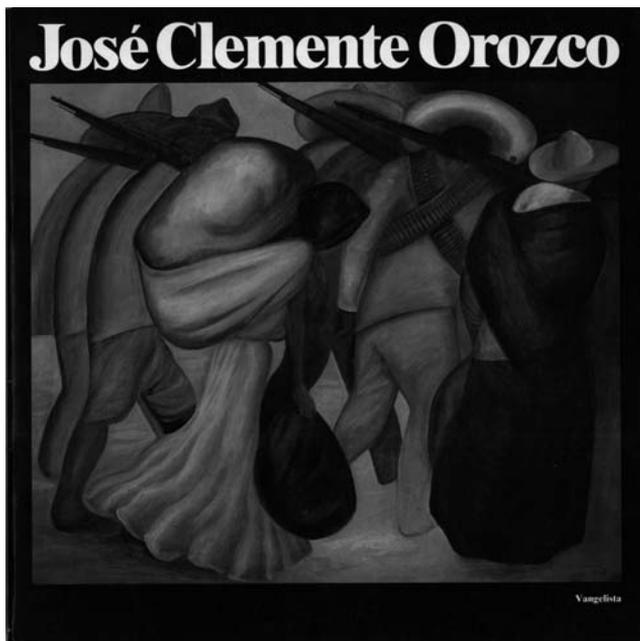
⁴¹ Il testo di Orozco è pubblicato per la prima volta sul catalogo dell'esposizione retrospettiva dedicata al maestro dall'*Instituto Nacional de Bellas Artes: José Clemente Orozco*, (Palacio de Bellas Artes), México: Secretaría de Educación Pública, 1947.

⁴² Orzoco, J. C., *Autobiografía*, México: Ediciones Occidente, 1945.

⁴³ De Micheli, M., *L'arte ... op. cit.*

⁴⁴ De Micheli, M., *Le circostanze ... op. cit.*

Copertina del catalogo della mostra su J. C. Orozco promossa dall'Istituto di Belle Arti di Città del Messico e allestita a Siena nel 1981.



«Il fatto più rilevante della storia artistica americana del '900 è senza dubbio quello dell'esperienza figurativa messicana, rilevante in ogni senso: come fenomeno d'arte in sé, come affermazione di un gruppo vario e straordinario di personalità creative e come prepotente espressione di un largo moto rivoluzionario»⁴⁵.

Nella sua trattazione storica in cui ricostruisce la vicenda della nascita e dell'affermazione del muralismo fra gli anni Venti e gli anni Quaranta, il critico riconosce la piena dipendenza di questo fenomeno dai fatti legati alla rivoluzione.

Riprendendo il saggio con cui si apre il suo testo sulle Avanguardie⁴⁶, evidenzia la necessità di un dialogo fra l'arte, la vita e la storia che, emersa nell'Ottocento con la pittura di Courbet, viene ora affermata e celebrata a gran voce dagli artisti messicani, protagonisti di un nuovo realismo epico, popolare e moderno capace di rielaborare la lezione del passato precolombiano, aggiornarsi sulle correnti d'avanguardia, sperimentare nuove tecniche, nuovi linguaggi e fare un'arte pubblica e impegnata.

Si chiude così il cerchio. La sua difesa di un realismo dialettico proposta nel saggio *Realismo e poesia*⁴⁷ del 1944, in cui opponeva al naturalismo o al realismo ottocentesco, un realismo nuovo, in divenire, che fosse voce diretta dell'uomo, senza rinunciare alla libertà del linguaggio, trova piena espressione nell'opera dei muralisti messicani.

⁴⁵ *Idem*, p. 180.

⁴⁶ De Micheli, M., "L'unità dell'Ottocento. Arte e realtà", in: *Le avanguardie ... op. cit.*

⁴⁷ De Micheli, M., "Realismo ... op. cit.

Appunti per una ricerca

Il lavoro di De Micheli costituisce una prima occasione per la diffusione dell'arte messicana in Italia che poco o nulla era stata studiata e conosciuta fino a quel momento.

Uno studio approfondito del suo Fondo, che aspetta ancora una sede definitiva e non è interamente catalogato, potrebbe dirci molto di più. In particolare l'archivio delle lettere e dei manoscritti, attualmente gestito dall'Associazione Arte a Trezzo, non è ancora stato indagato in questo senso e potrebbe contenere elementi preziosi per la prosecuzione di questa indagine.

Tuttavia è possibile andare oltre. Ampliare lo sguardo oltre il Fondo e dedicarsi alla ricerca dei testi italiani relativi al Messico post rivoluzionario, alla lettura dei giornali e delle riviste dell'epoca, all'analisi delle reazioni del mondo della cultura alle mostre e alle pubblicazioni sul tema, ci darebbe la possibilità di comprendere più a fondo come la conoscenza di questo movimento abbia iniziato a penetrare e a diffondersi nella cultura italiana. Quanto scritto, quindi, non pretende di essere esaustivo, ma apre ad una serie di domande a cui si potrà trovare risposta iniziando un'indagine profonda di questo fenomeno che abbia lo scopo di portare alla luce le dinamiche e i risultati concreti di una contaminazione ed uno scambio che si profila certamente rilevante e proficuo.

L'avvento del teatro latinoamericano in Italia negli anni Settanta

Un modello etico e poetico per un teatro radicato sul territorio

Arianna Berenice De Sanctis

[Abstract] In 1977 two important theater encounters took place in Italy: the first was the National Convention of Teatri di Base (Casciana Terme, 18-22 March), the second one the International Atelier of the Teatro di Gruppo (Bergamo, 28 August-6 September). These events, attended by hundreds of theater groups including the Teatro Nucleo (Argentina/Italy) and Cuatrotablas (Peru), enabled Italian and Latin American performers to share working methods, to imagine new forms of management and to create an international network of independent groups that claim their marginality as an instrument of affirmation of their ethics and poetics. The energy and creativity of Latin American artists who used the theater as an instrument of resistance in the hard social and political contexts where they operated leave an indelible mark on Italian colleagues, both from an artistic and a human point of view. In this article we will try to retrace the main stages of these two meetings and reflect on the way in which the Latin American theater of the seventies influenced (and still influences) Italian theater.

Nel 1977 hanno luogo in Italia due incontri di rilievo nell'ambito teatrale: il primo è il Convegno Nazionale dei Teatri di Base (Casciana Terme, 18-22 marzo), il secondo è l'Atelier internazionale del Teatro di Gruppo (Bergamo, 28 agosto-6 settembre). Questi eventi, cui partecipano centinaia di gruppi di teatro tra cui il Teatro Nucleo (Argentina/Italia) e Cuatrotablas (Perù), permettono ai performers italiani e latinoamericani di condividere metodi di lavoro, d'immaginare nuove forme di gestione e di creare una rete internazionale di gruppi indipendenti che rivendicano la propria marginalità come strumento di affermazione etica e poetica. L'energia e la creatività degli artisti latinoamericani che utilizzavano il teatro come strumento di resistenza nei difficili contesti sociali e politici dove operavano lasciano una traccia indelebile sui colleghi italiani tanto dal punto di vista artistico che da quello umano.

In questo articolo cercheremo di ripercorrere le tappe principali di questi due incontri e di riflettere sul modo in cui il teatro latinoamericano degli anni Settanta abbia influenzato (e influenzi ancora) una parte del teatro italiano.

Key Words: Convegno Nazionale dei Teatri di Base, Atelier internazionale del Teatro di Gruppo, Teatro Nucleo, Cuatrotablas, Comuna Baires.

Alcuni gruppi di teatro latinoamericani hanno esercitato (ed esercitano ancora) un fascino non trascurabile sul teatro italiano contemporaneo. Per quanto riguarda l'Argentina per esempio, basta pensare al successo che riscuote l'attore e drammaturgo Rafael Spregelburd¹ i cui spettacoli sono programmati regolarmente in Italia tanto nei teatri stabili (*Le Solite ignote*, 2018, Teatro Nazionale di Genova) quanto nei circuiti alternativi (*Bizarra. Una saga argentina*, 2010, Centro sociale Angelo Mai); ma anche al regista Rodrigo García invitato

¹ Spregelburd, R., Cherubini, M., e Giannoli, G. (a cura di), *Il teatro, la vita e altre catastrofi*, Roma: Bulzoni, 2014.

come ospite d'onore al Festival *VolterraTeatro* nel 2006; o ancora all'attore Pepe Robledo ex membro del *Libre Teatro Libre* (Cordoba) e del gruppo internazionale *Farfa* (Italia/Danimarca), attore dal 1987 nella *Compagnia Pippo Delbono*.

In questo articolo ci proponiamo di individuare i momenti e le circostanze che hanno contribuito allo sviluppo di questo fenomeno culturale. Nella prima parte ci occuperemo di ritracciare brevemente la storia della *Comuna Baires* (Buenos Aires, Argentina), degli *ensemble* sorti in seguito alla sua diaspora (*Teatro Nucleo*, César Brie/*Tupac Amaru*) e quella di *Cuatrotablas* (Lima, Perù), soffermandoci sul decennio 1967-1977. In seguito rievocheremo i primi contatti tra alcuni gruppi italiani e questi *ensemble* latinoamericani negli anni Settanta, attraverso l'analisi di tre eventi organizzati sul nostro territorio: Il Convegno di Ivrea (1967), il Primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base (Casciana Terme, 1976) e il *II Atelier* internazionale di *Teatro di Gruppo* (Bergamo, 1977). Queste manifestazioni hanno dato luogo a riflessioni e progetti di tipo artistico, pedagogico e politico la cui eredità è visibile ancora oggi.

La Comuna Baires in fuga dalla dittatura Argentina approda in Italia

La *Comuna Baires*² viene fondata nel 1969 a Buenos Aires da Renzo Casali, Liliana Duca e Antonio Llopis. Strutturata sin dall'inizio come una vera e propria comunità «si pone subito al di fuori del sistema teatrale, praticando un estremismo in primo luogo politico, basato sui valori del marxismo-leninismo e della lotta (anche al proprio interno) contro gli aspetti borghesi e contro gli influssi della cultura capitalistica»³. L'*ensemble* si dedica quindi contemporaneamente all'attività politica e teatrale, all'organizzazione di laboratori, alla redazione e alla pubblicazione di diverse riviste (*Teatro 70; Cinema 70; Comuna 70; Cultura 70; Poesia 70*) e di testi teatrali⁴.

Nel 1973 la *Comuna Baires* fu invitata al Festival di Nancy (Francia) dove presentò *Water Closet*, spettacolo centrato sul tema della tortura, che riscosse un discreto successo artistico e politico⁵. Durante la sua lunga tournée in Europa del 1973, l'*ensemble* partecipò inoltre al festival

² Morale, G., *Comuna Baires, storia di vent'anni di teatro*, Firenze: La Casa Usher, 1989. La *Comuna Baires* ha ricevuto diversi premi tra cui l'*Ambrogino d'Oro* (2008), *Premio La Orden del Guerrero teatral* (2006); *Medaglia d'Argento Presidenza della Repubblica* (2005); *Premio Angelo dell'Anno 2005 per l'Integrazione*: *FabbricaEsperienza.it*, *Comuna Baires*, testo disponibile sul sito: <https://www.fabbricaesperienza.it/comuna-baires-teatro>, s.p., [11,11, 2018].

³ Schino, M., *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale (1974-1995)*, Roma: Bulzoni, 1996, p. 339.

⁴ Nel 1977 la *Comuna Baires* fonda a Milano la *Scuola Europea di Teatro Cinema e Scrittura* e dal 1995 dirige *Editori della peste*, una casa editrice indipendente autogestita dal *Laboratorio Permanente di Scrittura Creativa*. *Editoridellapeste.wixsite.com*, *Manifesto poetico*, testo disponibile sul sito: <http://editoridellapeste.wixsite.com/editori-della-peste/chi-siamo>, s.p., [11,11, 2018].

⁵ A Nancy, la *Comuna Baires* incontrò il fotografo Tony D'Urso che gli fece conoscere l'*Odin Teatret*, gruppo con il quale i membri della *Comuna Baires* tesseranno negli anni successivi delle relazioni solide e durevoli. Czertok ricorda: «Siamo entrati in contatto con l'*Odin Teatret*, quasi per caso. Tony D'Urso, il fotografo dell'*Odin*, aveva visto un nostro spettacolo (della *Comuna Baires*) al festival di Nancy (*Water closet*), lo aveva colpito, era diventato il nostro fotografo ufficiale. Nel '75 ci mostrò delle foto di questo gruppo danese, l'*Odin*, per noi sconosciuto. Mi colpirono molto, e allora chiedemmo del materiale e facemmo un numero della nostra rivista, "Cultura", il n. 6, interamente dedicato all'*Odin*. Così quando quel-

“ La curiosità che il teatro latinoamericano suscitò nella scena italiana di quel periodo, oltre a nutrire nei giovani performers la riflessione sui legami tra teatro, politica e società, fornì loro nuovi strumenti tecnici [...] ed estetici. ”

Incontro-Azione di Palermo ed entrò in contatto a Milano con il Centro Lunga Marcia che lo stesso anno pubblicò il libro di Renzo Casali intitolato *Comuna Baires: cultura teatro rivoluzione*.

Al ritorno in Argentina, il contesto politico rese le attività della *Comuna* sempre più rischiose e le relazioni tra i membri del gruppo più tese. Nel 1974, Horacio Czertok, responsabile delle relazioni pubbliche dell'*ensemble*, venne arrestato e torturato. Quest'evento creò un'ulteriore scissione tra chi, come Renzo Casali e Liliana Duca, voleva lasciare l'Argentina e chi, come Horacio Czertok e Cora Herrendorf desiderava rimanerci. La separazione divenne a quel punto inevitabile, il gruppo si smembrò nel 1974: Renzo Casali, Liliana Duca, Antonio Llopis e César Brie partirono per l'Europa (per prendere, poco dopo, strade diverse), mentre Horacio Czertok e Cora Herrendorf fondarono la *Comuna Nucleo*⁶ e restarono a Buenos Aires.

Benché, in seguito al colpo di stato dei generali nel 1976, le attività pubbliche della *Comuna Nucleo* vennero sospese, il gruppo continuò a pubblicare la rivista *Cultura*. Lo stesso anno partì per una lunga tournée in Italia durante la quale prese parte al Festival Incontro-azione di Palermo e venne invitato da Eugenio Barba a presentare lo spettacolo *Herodes* al BITEF (*Belgrade International Theatre Festival*), e l'anno successivo al Primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base di Casciana Terme.

Nel 1978 la *Comuna Nucleo* tornò a Buenos Aires con l'intenzione di organizzare una tournée dell'*Odin Teatret* in Argentina, tournée per la quale aveva ottenuto il sostegno dell'Unesco. Czertok venne però convocato dal Comitato militare per la cultura che gli sconsigliò vivamente di portare a termine questo progetto che rischiava di associarlo all'*Odin Teatret*, gruppo che era in viso alla Giunta militare poiché ritenuto «anarchico e sovversivo»⁷: «Ricordo quando uscii da questa riunione. Non mi avevano fatto alcuna esplicita minaccia: ma le strade, le piazze familiari mi sembrarono diverse, tutto era diverso, estraneo, pericoloso. [...] Telefonai a Cora [Herrendorf] [...] scappammo, in tre giorni»⁸.

Quando la *Comuna Nucleo*, di fronte all'aggravarsi della situazione politica argentina, è costretta a fuggire, individua due possibili paesi d'accoglienza: la Francia e l'Italia. Alla fine preferirà recarsi in Italia dove, nel corso della sua ultima tournée (1976-1978), aveva già stretto rapporti di natura professionale e politica: «Dalla sera al mattino, sotto minaccia, ho dovuto

l'anno l'Odin arrivò in Argentina, pensando di arrivare sconosciuto, incontrò tutti i gruppi argentini con la nostra rivista in mano. E così entrammo in contatto, dapprima solo epistolare». Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 333.

⁶ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 332., Anche in: Czertok, H., *Teatro in esilio. La pedagogia teatrale nel lavoro del Teatro Nucleo*, Roma: Bulzoni, 2000.

⁷ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 334.

⁸ *Ibidem*.



prendere una valigia, compagna e figlio piccolo e scappare. Avevamo la fortuna di avere creato amicizie in Italia, di persone che apprezzavano il nostro approccio al teatro»⁹.

Anche in quell'occasione l'*Odin Teatret* intervenne a favore della *Comuna Nucleo* e organizzò per essa una tournée nei paesi scandinavi¹⁰. Qualche mese più tardi, su invito di Antonio Slavich, l'*ensemble* si recherà a Ferrara, città nella quale si installerà (e nella cui provincia è attivo ancora oggi)¹¹. Horacio Czertok racconta: «Proprio per il nostro tipo di lavoro di introspezione psicologica, che partiva da Stanislavskij, fummo intanto chiamati dal direttore dell'Ospedale psichiatrico di Ferrara [Antonio Slavich], sai erano i tempi in cui in Italia si combatteva per l'apertura dei manicomi. E rimanemmo a lavorare lì»¹².

A partire da quel momento, come a scandire l'inizio di una nuova fase della sua carriera, il gruppo decide di cambiare nome in *Teatro Nucleo*¹³.

Un altro ex attore della *Comuna Baires*, César Brie, scelse l'Italia come patria adottiva e fondò una propria rete di contatti *in loco*. Brie¹⁴ iniziò a studiare teatro a 17 anni nel *Centro Dramatico de Buenos Aires*, poi entrò nella *Comuna Baires* nel 1972. Spinto all'esilio a causa della dittatura, arrivò a Milano nel 1974 seguendo la *Comuna Baires*, dalla quale però si se-

⁹ Peloso, P. F., "Teatro e deistituzionalizzazione. Intervista con Horacio Czertok", in: *Pol.it, Psychiatry on line Italia, Parte I*, 8 luglio 2017, testo disponibile sul sito: <http://www.psychiatryonline.it/node/6859>, s.p., [11, 11, 2018].

¹⁰ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 333.

¹¹ [Teatronucleo.org](http://www.teatronucleo.org), *Chi siamo*, testo disponibile sul sito: <http://www.teatronucleo.org/chi-siamo/la-nostra-storia/> s.p., [11, 11, 2018].

¹² Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 334.

¹³ Peloso, P. F., *Teatro ... op. cit.* Czertok racconta così il suo doloroso distacco dalla terra argentina: «Così abbiamo potuto ricreare un teatro a Ferrara e continuare la nostra ricerca e sperimentazione sul linguaggio teatrale. Pensavamo che sarebbe durato al massimo un paio d'anni, ma non fu così. I figli crescono italiani, la nostra vocazione può esprimersi a pieno. Per varie ragioni, son potuto tornare in Argentina solo nel '94, ma il mio paese, la mia gente, non c'era più, né io ero la stessa persona. È un dolore sordo che rimane sullo sfondo, la feroce ingiustizia dello strappo dalla tua terra».

¹⁴ [Cesarbrie.com](https://www.cesarbrie.com), *Biografie*, testo disponibile sul sito: <https://www.cesarbrie.com/biografia-cpcj>, s.p., [20/12/2018.]

parò poco dopo. Nel 1975 fondò il gruppo *Tupac Amaru* con Giampaolo Nalli, Dolly Albertin e Danio Manfredini, con cui lavorò nel centro sociale *Isola* a Milano.

Nel 1977 partecipò all'*Atelier* di Bergamo ed entrò in contatto per la prima volta con l'*Odin Teatret*, gruppo con il quale in seguito instaurò una relazione professionale. Infatti nel 1979 Brie presentò, nell'ospedale psichiatrico di Ferrara, il suo spettacolo autobiografico *A rincorrere il sole* e conobbe Torgeir Wethal, attore norvegese dell'*Odin*, che sedeva tra il pubblico. Wethal rimase molto colpito dalla prestazione del giovane attore argentino e lo invitò ad un incontro organizzato a Fara Sabina dal gruppo *Potlach*, incontro dal quale nacque il seminario permanente *Farfa*, diretto da Iben Nagel Rasmussen, attrice danese dell'*Odin Teatret*. César Brie entrò a far parte del seminario *Farfa* al fianco di Pepe Robledo, Dolly Albertin, Pippo Delbono, Daniela Piccari, Tove Bornhoft e Isabella Dalla Ragione. Nel 1980, l'attore argentino creò lo spettacolo *Heridos por el viento* e nello stesso anno sposò Iben Nagel Rasmussen con cui nel 1983 fondò l'omonimo gruppo internazionale *Farfa* (Danimarca/Italia).

L'Italia come terra di incontro tra *Cuatrotablas* e il terzo teatro

Cuatrotablas è stato fondato a Lima nel 1971 da Mario Delgado Vásquez. Sotto la direzione del regista peruviano, *Cuatrotablas* ha creato 42 spettacoli, organizzato 31 eventi, fra festival e incontri di teatro, e partecipato a 83 manifestazioni sul territorio peruviano e all'estero. Ha viaggiato in molti paesi europei tra cui l'Italia, la Germania, la Danimarca, la Spagna, la Francia e la Svizzera.

L'antropologo Luis Manuel Valenzuela Marroquín ha sottolineato la peculiarità di *Cuatrotablas* nel panorama teatrale peruviano del XX secolo poiché, a differenza di molti suoi conazionali, quest'*ensemble* ha rivendicato un'indipendenza stilistica nei confronti dei modelli europei e statunitensi: «La mayoría de las compañías teatrales reproducían los éxitos europeos, y, en caso de representar a dramaturgos peruanos, únicamente lo hacían con obras que reflejaban la realidad de las familias de la aristocracia peruana y en cuya temática no se exponían las necesidades de las mayorías sociales»¹⁵.

Valenzuela Marroquín riconosce a *Cuatrotablas* il merito di aver sviluppato contenuti e forme estetiche ispirati a autori e temi locali, di essersi dedicato alla pratica di un intenso *training*, di aver rifiutato l'idea di teatro come intrattenimento e di averne al contrario sviluppato la "vocazione sociale" adottando una "pratica comunitaria"¹⁶:

¹⁵ Valenzuela Marroquín, M. L., "Subalternidad y violencia política en el teatro peruano. El ingreso del campesino como referente de cambio en los discursos teatrales", in: *Alteridades*, n. 41, vol. 21, gennaio-giugno, 2011, Città de Messico: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 165., testo disponibile sul sito: <http://www.redalyc.org/pdf/747/74721474015.pdf>. s.p. [11, 11, 2018]. Patricia Sagasti Suppes, professoressa al Ferrum College (Virginia, USA), mette in evidenza la dimensione comunitaria di alcuni gruppi peruviani nati in quegli anni, tra cui *Cuatrotablas* e *Yuyachkani*: «en varios de estos grupos los miembros vivían juntos, viajaban frecuentemente, organizaban talleres, apoyaban huelgas y se involucraban en las vidas y los dilemas del pueblo». Sagasti Suppes, P., *La familia en el teatro limeño: la alegoría de la nación de entre milenios*, Tesi di dottorato in Filosofia, Dipartimento di Lingue Romanze, University of North Carolina at Chapel Hill, p. 3.

¹⁶ Valenzuela Marroquín segnala che una parte di questi gruppi nel decennio successivo accederà al circuito economico dominante, alle sale convenzionali e al pubblico d'élite e perderà il suo carattere alternativo.

«Si bien los actores se reunían a entrenar sus cuerpos y educar sus voces con métodos novedosos que transformaban los esquemas de las escuelas clásicas, lo importante era el tipo de asociación que conformaban: se organizaban en asociaciones llamadas “teatro de grupo” o “grupos de teatro”, que dejaban atrás la antigua estructura de “compañía teatral” donde se representaban obras con fines económicos»¹⁷.

Infine, secondo l'antropologo peruviano, *Cuatrotablas* si è distinto dai gruppi che operano nel circuito teatrale convenzionale da una parte per la sua volontà di presentare gli spettacoli nelle strade, nei mercati, nelle comunità *campesinas*, nei locali sindacali; dall'altra per il desiderio di andare incontro a un nuovo pubblico¹⁸ con cui instaurare un rapporto di reciprocità e condividere uno spazio artistico e di riflessione:

«Fundamentalmente el gran cambio emerge de las nuevas formas de producción artística cuya libertad de acción y creación permitía ir generando nuevas metodologías. Por eso cada grupo es una nueva escuela. Este teatro alternativo es siempre dialéctico, por eso subsiste a pesar de los vaivenes socio-políticos y económicos del Perú, transformándose junto con su público. Hay que destacar la importancia de la retroalimentación actor-público»¹⁹.

A partire dagli anni Settanta, con la diffusione in Perù del *teatro di gruppo*, movimento cui *Cuatrotablas* aderì, vennero introdotte nuove pratiche di ricerca e di creazione teatrale basate, tra l'altro, su un approccio pluridisciplinare e un'attenzione a temi e autori locali. Le donne e gli uomini di teatro vennero spesso affiancati nel processo creativo da professionisti di altre discipline tra i quali Domingo Piga Torres, fondatore del *Teatro Experimental de la Universidad de Chile*, individuò antropologi, sociologi, musicisti e psicologi: «de este haz de profesionales de las ciencias sociales y del arte, surge [surgió] con identificación, una nueva dramaturgia, nacida de la necesidad de una obra que diera respuesta a los cambios y reflejara la transformación social»²⁰. Le scelte drammaturgiche di *Cuatrotablas* si orientarono verso José María Arguedas e Cesar Vallejo che privilegiavano «el hombre como protagonista de la historia del momento, la que se esta viviendo, la que se esta gestando»²¹. Su questi testi, scelti in risposta «a un teatro como mera diversión y como pasatiempo»²² venne fondato, secondo Piga, «el rostro del nuevo teatro Peruano»²³.

Cuatrotablas, oltre ad aver affermato un'estetica autoctona e una visione comunitaria del mestiere, contribuì in maniera determinante alla formazione di attori e alla nascita di realtà artistiche autonome grazie alla creazione di una scuola a Lima nel 1974²⁴.

¹⁷ Valenzuela Marroquín, M. L., "Subalternidad ...op. cit., p. 165.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Piga, D., "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80", in: *Latin American Theatre Review*, Spring, 1992, p. 147.

²⁰ Piga, D., "Panorama ...op. cit., p. 137.

²¹ *Idem*, p. 138.

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 137.

²⁴ Rosalina Perales definisce *Cuatrotablas* e *Yuyachkani* come «los dos grupos más importantes, los cuales sirven de modelos a los nuevos colectivos teatrales en el país». Spiega che essi hanno organizzato laboratori e incontri che hanno beneficiato dell'aiuto economico e logistico di Eugenio Barba e dell'*Odin Teatret* e segnala che «de paso adoptaron muchas de sus formulas técnicas y actorales». Perales,

Nel 1976 *Cuatrotablas* assistette al *Festival di Caracas*, dove presentò lo spettacolo *La noche larga* e incontrò il *Libre teatro Libre* (Argentina), il *Cleta* (Messico), *La Candelaria* (Colombia), *Contradanza* (Venezuela), il *Teatro Libre* (Brasile). Nella stessa occasione conobbe l'*Odin Teatret* che lo invitò a partecipare al BITEF. I diversi incontri organizzati in Europa cui partecipò *Cuatrotablas* tra il 1976 e il 1990, permisero all'*ensemble* di condividere tecniche di allenamento e processi di creazione con diversi gruppi italiani ma anche di entrare in contatto con alcuni grandi maestri del teatro internazionale tra cui Peter Brook, Pina Bausch e Ariane Mnouchkine²⁵.

Il Convegno d'Ivrea del 1967 e l'emergenza di un "Nuovo Teatro" italiano

Diversi storici del teatro, tra cui Mirella Schino e Marco De Marinis, ritengono che il Convegno di Ivrea del 1967 sia stato un momento di svolta poiché innescò un processo di revisione dei criteri estetici e strutturali del teatro italiano²⁶.

Durante questo convegno, che riunì numerose personalità della cultura, emersero diverse polemiche riguardo le politiche economiche, il funzionamento e le scelte artistiche dei teatri stabili e si affermò la necessità di un "nuovo teatro italiano". Citiamo qui un estratto del manifesto *Per un Nuovo Teatro* del 1966²⁷, pubblicato l'anno precedente al Convegno di Ivrea, ma-

R. "El tercer teatro en Latinoamerica o abrir la caja de Pandora", in: Roster P., Rojas, M., (a cura di), *De la colonia a la postmodernidad: teoria teatral y critica sobre teatro latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Galerna/ITCTL, 1992, p. 150.

²⁵ Peraltro Delgado individua due fasi nella costruzione del metodo di *Cuatrotablas*: la prima si basa su «*La búsqueda de las fuentes occidentales*», la seconda su «*La búsqueda de las fuentes orientales*». Per quanto riguarda la prima fase, fondamentale è stato l'incontro con le grandi personalità del teatro internazionale citate sopra. La seconda fase, invece, comincia nel 1980 quando Delgado entra a far parte dell'equipe dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology), partecipando alla sua prima sessione di Bonn (Germania). A partire da quel momento, il regista peruviano rielabora il *training* ispirandosi alle tecniche mostrate da Sanjukta Panigrahi (India), da *I Made Pasek Tempo* (Bali), da Katsuko Azuma, dai membri della scuola *Kanze* (Giappone) e dall'Opera di Pechino (Cina).

²⁶ De Marinis, M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano: Bompiani, 2005, pp. 232-235. Per l'analisi di questo periodo della storia del teatro italiano e europeo: Quadri, F., *L'avanguardia teatrale italiana (materiali 1960-1976)*, Torino: Einaudi, 1977, e Schino, M., *Il crocevia del ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma: Bulzoni, 1996.

²⁷ Nel numero 247, novembre, 1966, della rivista *Sipario* venne pubblicato il manifesto di convocazione per il *Convegno sul Nuovo Teatro* che si tenne ad Ivrea dal 10 al 12 giugno. Il Manifesto porta le firme di Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Barberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Gazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo de Berardinis, Massimo de Vita, Nuccio Ambrosino, Edoardo Fadini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci, il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia e Aldo Trionfo. Bono, F., "Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto 'Per un nuovo teatro'", in: *Ateatro*, n. 108, 26, aprile, 2007, testo disponibile sul sito: <http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/26/dossier-ivrea-1967-come-e-nato-il-manifesto-per-un-nuovo-teatro/>, s.p., [11,11, 2018]. Ettore Capriolo traduttore e drammaturgo che fu tra gli ideatori di quest'iniziativa ricorda così la genesi quasi fortuita del manifesto: «Tutto questo nacque un giorno a Venezia: mi incontrai con [Corrado] Augias in un bar e parlammo della nostra comune insoddisfazione per il teatro che vedevamo. Di questi temi avevamo parlato altre volte con [Franco] Quadri e con [Giuseppe] Bartolucci; l'idea era quella di fare qualcosa, magari un Manifesto. Tornai a Milano e ne riparlai con Bartolucci e Quadri, ri-

nifesto che ben rende l'idea di quale fosse lo spessore del dibattito sulle pratiche teatrali in quel contesto:

«La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica. [...] La nostra attività di scrittori, critici, registi, scenografi, musicisti, attori, tecnici del teatro, anche se di diverse ideologie, attestati su differenti posizioni di lavoro, ci fa sentire estranei ai modi, alle mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro. [...] Oggi s'impone la necessità di adeguare gli strumenti critici agli elementi tecnico-formali dello spettacolo, di affrontare l'impegno drammaturgico senza alcuna soggezione agli schemi prestabiliti, con un recupero di tecniche e una proposta di altre tecniche, con l'uso di attori fuori dalla linea accademica e quotidiana, con la scelta di ambientazioni che ricreino lo spazio scenico [...] Il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale»²⁸.

Negli anni Settanta, la scena italiana non appartenente ai circuiti convenzionali, «è stata influenzata dalla presenza di uomini di teatro e soprattutto di gruppi teatrali stranieri minoritari e libertari, antagonisti rispetto alla realtà non solo teatrale, ma sociale e politica»²⁹. Tra questi *performers* e *ensemble*, che hanno operato per lunghi periodi sulla nostra penisola producendovi in più di un'occasione i loro spettacoli, Mirella Schino annovera l'*Odin teatret*, il *Living Theatre*, *Jerzy Grotowski*, *Tadeusz Kantor*, *Els Comediants*, il *Bread and Puppet* e la *Comuna Baires*.

Dal canto suo, Marco De Marinis individua nel teatro italiano degli anni Settanta una serie di caratteristiche ricorrenti che fanno eco alle tendenze, alle priorità e alle inquietudini dei colleghi latinoamericani, tra cui:

«Una crescente dilatazione materiale del fatto teatrale; un sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo» e più avanti: «una ricerca del non-pubblico e un tentativo di instaurare con esso dei rapporti non superficiali mediante contatti continuativi e prolungati, basati fra l'altro sulla pratica dello scambio o del baratto; un'utilizzazione del teatro

manendo sempre in contatto con Augias. A poco a poco la cosa si mosse. Coinvolgemmo [Edoardo] Fadini e gli altri, soprattutto [Roberto] Lerici e [Giuliano] Scabia. Il gruppo promotore di Ivrea furono queste sei o sette persone. Ci fu una serie di incontri e redigemmo quel Manifesto. Invitammo a firmarlo i rappresentanti dei vari gruppi che c'erano allora, e che agivano soprattutto nelle cantine romane: c'era [Carlo] Quartucci, c'era Carmelo Bene, c'era [Antonio] Calenda, e altre persone che agivano a Milano, tipo [Massimo] De Vita e [Nuccio] Ambrosino, più alcuni personaggi del teatro italiano professionale che ci sembrava avessero un discorso alternativo da fare». Dal canto suo Franco Quadri precisa nel suo primo intervento a Ivrea: «Quando ci riunimmo nell'ottobre scorso [...] non immaginavamo che quel termine di "Nuovo Teatro", non molto originale e coniato occasionalmente, perché desiderio del nuovo, o meglio del rifiuto di vecchi artifici dominanti sia nelle strutture che nelle tecniche, era il solo motivo che ci univa veramente tutti. Quel termine di "Nuovo Teatro" dico, sarebbe diventato di lì a poco così di moda da soppiantare, nella fantasia dei teatranti di questo Paese – dove si fanno molti più Convegni, come si sa, che spettacoli – il termine, ormai già rimuginato da qualche tempo, di "Teatro della Crudeltà"». Bono, F., "Dossier Ivrea ... *op. cit.*, testo disponibile sul sito: <http://www.ateatro.it/webzine/2007/04/26/dossier-ivrea-1967-come-e-nato-il-manifesto-per-un-nuovo-teatro/>, s.p. [11,11, 2018].

²⁸ Bono, F., "Dossier ... *op. cit.*

²⁹ Schino, M., *Profilo del Teatro italiano dal XV al XX secolo*, Roma: Carocci editore, 2005, p. 163. La studiosa ricorda che il *Living Theatre*, dopo le grandi tournée in Europa degli anni Sessanta, ha realizzato delle lunghe permanenze in Italia tra il 1974 e il 1985, e che Jerzy Grotowski ha lavorato in Toscana dal 1986 con il Centro per la Sperimentazione Teatrale di Pontedera.

come valore d'uso, cioè come strumento (insieme ad altri) di animazione culturale, di intercomunicazione e di conoscenza reciproca, e anche, non secondariamente, come mezzo per l'autosoddisfazione di bisogni sociali ed esistenziali (privati)»³⁰.

Alcune manifestazioni organizzate sulla penisola italiana durante la seconda metà del XX secolo favorirono l'emergenza e il consolidamento del fenomeno dei *teatri di base*³¹, movimento eterogeneo che riuniva giovani *ensemble* il cui obiettivo era quello di rinnovare le convenzioni estetiche e sociali in ambito teatrale. Il critico Antonio Attisani, nel suo articolo *E la fame?*³² pubblicato su *Scena* nel 1976, individua nei *teatri di base* la volontà di creare nuove strategie produttive instaurando un confronto con il contesto geografico, sociale e politico in cui essi operano: «C'è l'esigenza di stabilire contatti, possibilità di raccordo; possibilità non solo di informazione ma anche di scambi di esperienze, possibilità di una comunicazione e di una conoscenza che però non implichi mai la necessità di adeguarsi a una linea unitaria, ad una stessa poetica»³³.

Secondo Attisani, il movimento insisteva sulla «necessità di far crollare i confini, i limiti dei modi di classificazione con cui solitamente si analizza il fenomeno teatrale analizzandolo per scuole, per tendenze, per poetiche»³⁴. Per gettare luce sul fenomeno dei *teatri di base*, poco noto al circuito teatrale convenzionale, lo studioso Ferdinando Taviani suggerì di riunire i diversi gruppi. L'invito venne raccolto da Roberto Bacci, direttore del Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, che tra il 18 e il 22 marzo 1977 organizzò a Casciana Terme il Primo Convegno Nazionale dei Teatri di Base³⁵, intitolato *L'uso del teatro nel territorio*.

Il convegno, cui assistettero 130 gruppi (circa 800 persone), fu caratterizzato da un'atmosfera effervescente e polemica³⁶. Tra i partecipanti alcuni gruppi latinoamericani «emersero, per

³⁰ De Marinis, M., *Il nuovo ... op. cit.*, p. 232 e p. 235.

³¹ «Era un pullulare di gruppi e compagnie teatrali, realtà spesso sconosciute o quasi, formati un po' in tutta Italia in condizioni precarie e in spazi nascosti: nelle cantine, nelle periferie, nei paesi, quindi decentrando la formazione e la produzione teatrali rispetto ai grandi nuclei culturali cittadini. Questo fenomeno prese presto il nome di movimento dei *Gruppi di Base*: erano gruppi formati per la maggior parte da giovani, che avevano una forza e una determinazione esemplari, e spesso una freschezza e una libertà creativa che il teatro convenzionale aveva perso da tempo». Zampetti, E., «Il festival di Santarcangelo 1978. Riflessi e testimonianze. *Teatro e Storia*», in: *Annali 28 XXI*, 2007, p. 239.

³² Attisani, A. «E la fame?», in: *Scena*, n.6, novembre/dicembre, 1976.

³³ Attisani, A. (a cura di), «La scoperta del teatro», in: *Scena*, n.1, febbraio, 1977. pp. 4-5. anche: Piergiorgio Giacchè: «Un'enorme fetta del pianeta giovanile si era messa a fare teatro [...] il teatro era una dimensione comunitaria e molti avevano trasferito, nella struttura del gruppo e del vivere comune, proprio quelle istanze che prima provenivano dalla politica o da un certo tipo di politica culturale. [...] È stata una fluorescenza nata sotto una spinta post-politica, generatasi da sola, come movimento di ricerca di identità, di aggregazione giovanile». Intervista a Piergiorgio Giacchè. Perugia: 8 gennaio 2008. In Zampetti, E., «Il festival ... op. cit.», p. 239.

³⁴ Attisani, A. (a cura di), «La scoperta ... op. cit.», pp. 4-5.

³⁵ Tra gli organizzatori ricordiamo l'Associazione Nazionale dei Critici, l'Arci, l'Associazione Regionale Toscana dei Teatri di Base e il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera.

³⁶ «C'è stata un'atmosfera di linciaggio, per un momento, verso la fine del Primo Convegno Nazionale dei Gruppi di Base organizzato a Casciana Terme». Fink, G., *Che rabbia: il teatro è sempre lo stesso*. La Repubblica, 22 marzo 1977. Questo testo è citato in Rossetti, M., «Terzo Teatro» e dintorni 3. Da Casciana all'Argentina del Teatro Nucleo, *Krapp's Last Post*, testo disponibile sul sito: <http://www.klpteatro.it/terzo-teatro-3>, 21 dicembre 2010, s.p., [11, 11, 2018].

la forza e la durezza delle loro rappresentazioni [...] si videro "catalogati" e inglobati in quella realtà dei "gruppi di base", ancora nuova per l'Italia»³⁷. In quell'occasione la *Comuna Nucleo* presentò lo spettacolo *Herodes* che provocò un certo scompiglio e suscitò indignazione tra i partecipanti al punto da essere interrotto a causa della forte violenza mostrata in scena. Horacio Czertok, regista e attore del gruppo, ricorda a questo proposito: «Nel '77 andammo a Casciana Terme con il nostro spettacolo, Herodes, uno spettacolo sulla tortura. Successe un macello, discussioni, il pubblico invase la sala durante lo spettacolo. Sì, erano tempi di grandi discussioni. Sul ruolo dell'arte nella rivoluzione, anche»³⁸.

La testimonianza del critico Guido Fink restituisce in parte l'atmosfera del Convegno di Casciana e fornisce alcuni elementi sulla ricezione dello spettacolo *El sol bajo las patas de los caballos*³⁹ di *Cuatrotablas* e della conferenza del regista brasiliano Augusto Boal:

«Tutto si era svolto fino ad allora nel modo più normale, anzi in un clima più rigoroso di quello inevitabilmente garibaldino dei giorni precedenti. Prima, i ragazzi peruviani del gruppo Cuatrotablas avevano convinto tutti con uno spettacolo sul colonialismo in America Latina, da Pizarro agli USA; poi, sotto un tendone da circo che lasciava scrosciare la pioggia da tutte le parti, quegli stessi giovani spettatori, e molti altri, si erano adattati alle docce e agli schizzi di fango per ascoltare l'argentino [brasiliano] Augusto Boal: e ne valeva la pena»⁴⁰.

Il Convegno di Casciana fece emergere nell'insieme dei gruppi di base italiani, un sottinsieme di gruppi che la Schino definì di «impronta Odin»⁴¹. Questa micro-rete di *ensemble* si affermerà in maniera più chiara con il nome di *teatro di gruppo* o *terzo teatro* e, a partire dal 1977, comincerà a tessere una rete internazionale attraverso l'organizzazione di incontri di *teatro di gruppo* che si tennero in Italia e in America Latina.

³⁷ Rossetti, M., "Terzo Teatro" e dintorni 2. Tamburi tra le colline, *Krapp's Last Post*, in ligna: <http://www.klpteatro.it/terzo-teatro-3>. 14 dicembre 2010, s.p., [11,11, 2018].

³⁸ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, pp. 333-334.

³⁹ Creato nel 1974, diretto da Mario Delgado e presentato per la prima volta a Lima nel *Teatro la Cabaña*, lo spettacolo si basa su un'interpretazione dell'opera del poeta e drammaturgo ecuatoriano Jorge Enrique Adoum e tratta dell'incontro tra Atahualpa e Pizarro a Cajamarca. Gli attori erano: Ana Correa, Carlos Cueva, Alberto Chávez, Raúl Lazo, Luis Nieto, Malco Oliveros, Consuelo Pasco, Luis Ramirez, Ricardo Santa Cruz. Lo spettacolo venne creato in collaborazione con la linguista Angelina Silva e gli storici Luis Lumbreras, Heraclio Bonilla e Juan José Vega. Chavez, E., *El sol bajo las patas de los caballos 1974*, testo disponibile sul sito: <http://www.cuatrotablas.net/?q=node/96>, s.p., [11,11, 2018].

⁴⁰ Rossetti, M., "Terzo Teatro" e dintorni 2 ... *op. cit.*

⁴¹ Schino, M., *Il crocevia ... op. cit.*, p. 71. La storica si riferisce all'*Odin Teatret*, gruppo fondato dall'italiano Eugenio Barba a Oslo nel 1964. Stabilitosi a Holstebro a partire dal 1966, è ancora oggi tra gli *ensemble* più longevi e attivi del XX secolo. Nella sua lunga traiettoria internazionale, l'*Odin Teatret* ha tessuto delle relazioni privilegiate con i gruppi di teatro latinoamericani: li ha invitati a partecipare a numerosi eventi realizzati sotto la sua responsabilità, tale come BITEF (Belgrado 1976) e Atelier Internazionale di Teatro di gruppo (Bergamo 1977); ha organizzato per conto loro delle tournée sul territorio europeo mettendoli in contatto con artisti locali e maestri asiatici per scambiare metodi, strategie e visioni del mestiere.

Gli Atelier Internazionali di Teatro di gruppo: Belgrado 1976 e Bergamo 1977

Secondo De Marinis, il movimento del *terzo teatro* guidato da Eugenio Barba regista dell'*Odin Teatret* «si intrecciò con quello politico del '77, restandone distinto [...] e condividendone per altro il rapido declino»⁴². Lo studioso cita alcuni raduni intorno ai quali si intensificò il movimento: il convegno *Per un teatro del Meridione* a Palmi (1976)⁴³, il BITEF a Belgrado (1976), Il Convegno di Casciana Terme (1977), l'Atelier internazionale del teatro di gruppo a Bergamo (1977), e segnala nel nucleo italiano dei gruppi aderenti al *terzo teatro*: il *Teatro Potlach* di Fara Sabina, il *Piccolo Teatro di Pontedera*, il *Teatro Tascabile di Bergamo*, il *Teatro di Ventura di Treviglio*. De Marinis fa coincidere la fine del movimento del *terzo teatro* in Italia (tranne qualche rara eccezione) con la prima edizione del *Festival di Santarcangelo*⁴⁴, ma segnala che esso prosegue e si sviluppa in America Latina a partire dal 1978, quando in Perù viene organizzato l'incontro di Ayacucho, per opera di *Cuatrotablas*, che sarà il primo dei cinque incontri internazionali organizzati dal gruppo con ricorrenza decennale (1978, 1988, 1998, 2008, 2018) sul territorio peruviano, volti alla creazione di una vasta rete di contatti internazionali e allo sviluppo dei teatri locali.

Per ritracciare la genesi del secondo *Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo* (Bergamo, 1977) è necessario fare qualche passo indietro e ricordare che dal 5 al 30 settembre 1976 si era tenuta a Belgrado la seconda stagione mondiale del *Teatro delle Nazioni* organizzata in parallelo al BITEF⁴⁵ e al *Convegno sulla Ricerca Teatrale*, la cui direzione artistica era stata affidata a Eugenio Barba. In chiusura del BITEF (ricordato in seguito come l'Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo), il regista italo-danese scriverà una relazione che diventerà in seguito il manifesto del *terzo teatro*, di cui segue un estratto:

«Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festival né si scrivono recensioni. Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente - oppure versione "nobile" dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione,

⁴² De Marinis, M., "Prefazione", in: Giannangeli, P., *Invisibili realtà. Memorie di Re Nudo e Incontri per un nuovo teatro (1987-2009)*, Pisa: Titivillus, 2010, p. 11.

⁴³ VV.AA., *Per un teatro nel Meridione. Legislazione, organizzazione, strutture: sviluppi nazionali*, organizzato dall'Associazione Nazionale dei Critici di teatro, presieduta da Roberto De Monticelli (Convegno a Palmi, giugno, 1976).

⁴⁴ La prima edizione del Festival di Santarcangelo si tenne nel 1971 con il nome di Festival Internazionale del Teatro in Piazza e fu diretta da Piero Patino.

⁴⁵ Al BITEF partecipano Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud, il *Teatr Na Taganke* diretto da Youri Lioubimov, Nuria Espert (Barcellona, Spagna), *Schiller Theater* (Berlino ovest, Germania), le *TNP* (Villeurbanne, Francia), il *Joint Stock Theatre Group* (Londra), il *Centre International de Créations Théâtrales* (Parigi) diretto da Peter Brook, il *Powszechny Theatre* (Varsavia, Polonia), Robert Wilson, Victor García, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, William Gaskell, André Wajda, Peter Schumann, Phil Glas, Peter Zadek. Bitef, *Programa Bitefa. The main program. 10th Belgrade International Theatre Festival – Bitef Theatre of Nations*. 9th September-27th September 1976. Testo disponibile sul sito: <http://digitalniarhivbitefa.unilib.rs/wp-content/uploads/Index-predstava.pdf>, p. 10, s.p., [11,11, 2018].

aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società. Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti»⁴⁶.

Tra i quindici gruppi che vennero invitati all'*Atelier di Bergamo* segnaliamo il *Piccolo Teatro di Pontedera*, il *Teatro Tascabile di Bergamo*, il *Teatro Potlach* di Fara Sabina e i latinoamericani *Cuatrotablas* (Perù), *Comuna Nucleo* e *Libre Teatro Libre* (Argentina) a cui venne dedicata un'intera giornata all'interno dell'*Atelier* (24 settembre)⁴⁷.

In una sorta di linea di continuità, l'anno successivo, dal 28 agosto al 6 settembre 1977, si tenne a Bergamo l'*Atelier internazionale di Teatro di Gruppo* (ricordato in seguito come *Il Atelier Internazionale di Teatro di Gruppo*) che fu organizzato da Eugenio Barba e dal *Teatro Tascabile di Bergamo* con il sostegno dell'Unesco (ITI) e dell'ufficio del turismo della città⁴⁸. Quest'incontro riunì una ventina di gruppi di teatro che agivano «nella precarietà economica e culturale»⁴⁹, per «trasformarsi in un grande campo magnetico che possa [potesse] attivarli»⁵⁰, permettergli di scambiare metodi di lavoro e condividere strategie di sopravvivenza.

Tra i partecipanti⁵¹ si contarono diversi *performers* latinoamericani, tra cui i membri del *Teatro Nucleo* (Argentina), del *Teatro Libre* (Bogotà, Colombia), di *Cuatrotablas* e di *Omero Teatro De Grillos* (Perù), del *Teatro Sylvia Roxach* (Porto Rico), del *Teatro Circo* (Uruguay) e del *Teatro De Arte Infantil y Juvenil* (Venezuela).

⁴⁶ Barba, E., "Terzo teatro", in: Barba, E., *Teatro. Solitudine, mestiere e rivolta*, Milano: Ubulibri, 1996, pp. 165-167. Il testo è stato pubblicato per la prima volta nella rivista *International Theatre Information* nel 1976.

⁴⁷ I tre gruppi latinoamericani presentarono gli spettacoli *El Sol bajo las patas de los caballos* (*Cuatrotablas*), *El Rostro* (*Libre Teatro Libre*) e *Herodes* (*Comuna Nucleo*).

⁴⁸ Il *Teatro Tascabile di Bergamo*, il *Potlach*, il *Piccolo di Pontedera*, il *Teatro di Fortuna*, il *Teatro di Ventura*, e il *Tamburo Arcoiris* assumono la responsabilità logistica dell'evento. Il budget messo a disposizione è di 100.000 dollari. Daetwyler racconta che Filippo Sabanech e Matteo Pasqua, rispettivamente presidente e segretario generale dell'agenzia autonoma del turismo della città di Bergamo erano alla ricerca di un'attività per animare la città e attirare i turisti. Accettano quindi di accogliere e ospitare i partecipanti del secondo atelier del *terzo teatro*. Daetwyler, J., "Un atelier du tiers théâtre à Bergame", in: *International Theatre Information*, Été-Automne, 1977, pp. 17-18.

⁴⁹ Volli, U., "Quando vuoi mettere radici e cerchi di comunicare. Intervista a Eugenio Barba fondatore dell'Odin Teatret", in: *La Repubblica*. Domenica, 18 e lunedì 19 settembre, 1977.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ I partecipanti sono: *Deia Carretera Bilbao*, *Actum*, *Biblioteca I Museu de L'Istitut del Teatre di Barcelona*, *Inixixu*, *Els Comediants* (Spagna), *Teatr laboratorium*, *Akademia Ruchu* (Polonia), *Mago Povero*, *Cooperativa Collettivo Gramsci*, *Laboratorio per lo spettacolo politico* (Italia), *Roy Hart Theatre*, *International Visual Théâtre*, *Gel*, *Ar Cane 13* (Francia), *Tukak Teatret* (Groenlandia), *Odin Teatret*, *Hugin Gruppe*, *Christine Favre*, *Jan Torp Teaters* (Danimarca), *Théâtre Élémentaire de Bruxelles* (Belgio), *Teatro Libre de Bogotà* (Colombia), *Australian Performing Group*, *Icon Theatre Company* (Australia), *Cuatrotablas*, *Omero Teatro De Grillos* (Perù), *Chapter Arts Centre*, *Paupers Carnival* (Inghilterra), *V.N. Krishnan* (India), *Teatro Sylvia Roxach* (Porto Rico), *Florida Studio Theatre Same*, *Provisional Theatre*, *The Play Group* (USA), *Hideo Kanze* (Giappone), *Pizdran* (Ex Jugoslavia), *I Made Bandem* (Bali), *Teatro De Arte Infantil y Juvenil* (Venezuela), *Teatro Circo* (Uruguay), *Theatre and Film Academy* (Ungheria), *Buto-Sha* (Giappone), *Teatro Nucleo* (Argentina), *Theater Scharazad* (Svezia), *Hreyfileikhusid* (Islanda).

Il giornalista svizzero Jean-Jacques Daetwyler, presente all'Atelier di Bergamo, riporta le parole contenute in un manifesto che i *Cuatrotablas* appendono alle porte della chiesa di San Agostino, manifesto nel quale si precisano le motivazioni che hanno spinto il gruppo peruviano a prendere parte all'evento:

«Siamo infelici! Veniamo da un paese che ha una profonda identità culturale. In Perù facciamo parte di una classe sociale che ha quasi interamente perduto questa identità. Oppure quest'ultima è stata nascosta da un'altra presenza che non ci dà una nuova identità ma una cultura di massa, falsa e bastarda, e ci impedisce di restare radicati nelle nostre vere tradizioni. Siamo come dei ciechi, dei sordi e dei muti. Ciononostante, nel corso dei nostri viaggi lontano da casa, incontrando persone di altre culture, abbiamo imparato a vederci più chiaro su noi stessi e il nostro paese. Gli incontri quotidiani ci aiutano ad affermare chi siamo e da dove veniamo. Il teatro è un incontro, un confronto con la nostra identità perduta»⁵².

Come già era avvenuto per il convegno di Casciana Terme, il successo di partecipazione dell'atelier di Bergamo superò di gran lunga quello atteso dagli organizzatori⁵³. Nonostante l'affluenza dei duecento partecipanti e dei cinquemila spettatori avesse complicato sensibilmente la gestione dell'evento, a tutti i gruppi fu data la possibilità di presentare il proprio lavoro di fronte al pubblico⁵⁴. Tra i maestri d'eccezione che tennero dei seminari durante l'atelier di Bergamo figurarono Jerzy Grotowski (Polonia); Hideo Kanze (Giappone); Krishna Namboudiri (India); i *Made Bandem e la sua famiglia* (Bali); il gruppo *Ksel* (Giappone); le *Roy Hart Theatre* e l'*International Visual Theatre* (Francia); e le *Cardiff Laboratory* (Regno Unito).

⁵² Daetwyler, J. *L'Odin Teatret et la naissance du Tiers Théâtre*, Berna: Palindrome, 1980, Annexe 1, Bergamo, 3 settembre, 1977.

⁵³ La studiosa Mirella Schino racconta a tal proposito: «L'Atelier di Bergamo, come l'incontro di Casciana Terme, fu un'invasione. Venne gente da tutta l'Italia, giovani gruppi e spettatori appassionati. Venne tanta gente che saltarono i seminari, gli incontri di lavoro, quasi tutto quel che era stato pensato prima. [...] Vennero così tanti "spettatori" che tutta l'impostazione dovette essere rivista, e l'Atelier fu trasformato in una successione di dimostrazioni di lavoro». Schino, M. *Il crocevia ... op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ Un articolo di Ferdinando Taviani nel *Le Courier de l'Unesco* ci aiuta a ritracciare alcuni momenti di questo Atelier. Il primo settembre i maestri asiatici presentarono all'assemblea le loro tecniche di maschera e trucco, a cui seguirono gli scambi tra i *performers*: il maestro giapponese di *Nô* improvvisò con una maschera della *Commedia dell'arte* realizzata da Donato Sartori, poi con una maschera *Kathakali*. Seguirono altre maschere: quelle della *Commedia dell'arte* del *Piccolo Teatro di Pontedera*, del *Potlach* e del gruppo catalano *Els Comediants*. Quest'ultimo presentò la sera stessa il suo spettacolo in un quartiere popolare della città di Bergamo. La sera del 2 settembre, nei quartieri moderni della città vennero presentati 15 spettacoli di clown. Il 3 settembre tutti i gruppi scesero dalla città medievale (Bergamo alta) verso Bergamo bassa percorrendo quattro strade diverse. L'Atelier si concluse con una maratona di trenta ore di spettacoli senza interruzione. Ferdinando, T., "Le monde du tiers théâtre à la recherche de nouvelles formes de communication". *Le Courier de l'Unesco*. 31ème année. Janvier 1978, pp. 13-14. Anche: Daetwyler, J., Un atelier du tiers théâtre à Bergamo, In: *International Theatre Information*. Été-automne, 1977, p. 17.

Oltre il XX secolo: nuove fondamenta per un teatro italo-latinoamericano

Gran parte delle collaborazioni tra i teatranti italiani e quelli latinoamericani nacquero e si intensificarono negli anni Settanta intorno agli eventi che abbiamo descritto nella prima parte di questo articolo. La curiosità che il teatro latinoamericano suscitò nella scena italiana di quel periodo, oltre a nutrire nei giovani *performers* la riflessione sui legami tra teatro, politica e società, fornì loro nuovi strumenti tecnici (tra cui lo sviluppo del *training*) ed estetici.

Alcuni artisti latinoamericani contribuirono ad animare il dibattito teorico grazie alla pubblicazione di interventi su riviste di settore, che ebbero una forte risonanza. Attisani ricorda, per esempio, l'apporto fondamentale di César Brie nella rivista *Scena*, da lui fondata negli anni Settanta, «dall'incontro di Casciana uscì un documento finale che rifletteva le posizioni più anti-istituzionali dei gruppi (alla cui redazione notturna avevo partecipato, con César Brie come complice e scriba)»⁵⁵.

Eppure lo scambio tra artisti italiani e latinoamericani non fu sempre equilibrato e il dibattito sereno. L'appartenenza a contesti culturali, geografici e politici molto diversi rese difficile la comprensione reciproca e, in alcuni casi, ostacolò l'accesso dei *performers* latinoamericani ai circuiti teatrali ufficiali.

Mirella Schino spiega a questo proposito che i latinoamericani erano spesso percepiti dai loro colleghi italiani come «persone [...] esageratamente inquiete e scontente, ipercritiche [...], tanto da restare, rispetto ad essi, nonostante gli anni passati in Italia, sempre irrimediabilmente un poco "diversi"»⁵⁶.

Quando la *Comuna Nucleo* decise di stabilirsi in Italia in 1978, riscontrò un cambiamento di atteggiamento nei propri confronti da parte dei teatranti italiani. Essa non veniva più percepita come un ospite «esotico»⁵⁷ ma come una nuova potenziale concorrente. Così, per non entrare in conflitto con i colleghi italiani, Czertok spiega che il gruppo decise di dedicarsi al teatro di strada poiché: «Le strade [...] e le piazze, le fiere e le sagre e i mercati sono fuori del sistema teatrale. Chi ci lavora è preso per un saltimbanco, si è considerati al di fuori della storia del teatro»⁵⁸.

Dal canto suo, César Brie, dopo aver lasciato la *Comuna Baires* nel 1974, aver fondato a Milano il gruppo *Tupac Amaru* nel 1975, e aver collaborato a lungo con l'*Odin Teatret* e il gruppo *Farfa* in Danimarca tra il 1981 e il 1990, fonda con Naira González e Giampaolo Nalli il *Teatro de los Andes* nel 1991 in Bolivia, che dirige fino al 2010, anno in cui inizia a svolgere le sue attività artistiche e pedagogiche dividendosi tra l'Italia e l'Argentina⁵⁹. César Brie non percepì lo stesso ostruzionismo di cui parla Czertok. Infatti, in una recente intervista, esprime la sua riconoscenza per il sostegno dei colleghi italiani durante i suoi soggiorni in Europa:

⁵⁵ Attisani, A., *Atto Secondo. Nel mare del teatro (1966-1993)*, Torino: Celid, 2018, p. 82.

⁵⁶ Schino, M. *Il crocevia ... op. cit.*, p. 109.

⁵⁷ «Il primo anno come Nucleo in Italia eravamo esotici, quando percorrevamo l'Italia con il nostro spettacolo Herodes e lavoravamo ovunque, cercando di svegliare nei nostri spettatori indignazione e solidarietà per quanto accadeva in Argentina, dove anche centinaia di italiani erano torturati ed assassinati dalla dittatura [...] Non appena facemmo sapere che avevamo deciso di rimanere, [...] accadde, ma questo lo capimmo in realtà molti anni dopo, che da esotici diventammo concorrenti». Czertok, H. *Teatro in esilio ... op. cit.* p. 222.

⁵⁸ Czertok, H. *Teatro in esilio ... op. cit.* p. 222.

⁵⁹ Marchiori, F. (a cura di), *César Brie e il Teatro de los Andes*, Milano: Ubulibri, 2003.



Quijote!, spettacolo di teatro per spazi aperti del Teatro Nucleo.

«Gli amici italiani [...] sono le persone, sono i luoghi che mi danno la possibilità di mostrare il mio lavoro e anche di portare a casa [Yotala, Bolivia] un po' di soldi [...]. Quindi io sono molto grato alle persone che credono al mio lavoro, che mi stimano, mi vogliono bene, mi danno la possibilità di lavorare. L'Italia è questo, ed è anche un'altra cosa: è il confronto culturale. Io arrivo qui e vedo i programmi [teatrali] e vedo cosa gira nel mondo, cosa stanno facendo. È importante vedere dove stanno andando gli artisti in un mondo molto diverso da quello in cui io vivo, mi conferma molte cose delle mie scelte e mette in discussione altre»⁶⁰.

È interessante osservare che, negli ultimi decenni del XX secolo, i teatranti latinoamericani che hanno scelto il nostro paese come fulcro delle loro attività, sono stati invitati a intervenire in altri settori oltre a quello teatrale, tra cui i servizi sociali, sanitari e penitenziari.

Ricordiamo per esempio che il *Teatro Nucleo* venne chiamato in Italia nel 1978 da Antonio Slavich nel momento in cui questi era impegnato in una lotta per la chiusura dell'Ospedale psichiatrico di Ferrara. Czertok e Slavich organizzarono a Ferrara un convegno intitolato *La scopa meravigliante* (9-10 gennaio) sul ruolo del teatro nella deistituzionalizzazione dei manicomi «un bel convegno, che riuniva medici e teatranti. Venne [Franco] Basaglia, venne Giuliano Scabia, vennero i gruppi [di teatro]»⁶¹. Le decennali esperienze di laboratori teatrali a contatto con persone disabili o con disturbi psichici e nelle comunità terapeutiche per ex-tossicodi-

⁶⁰ Francabandera, R., Brie, C., La mie e le tante Odissee. Intervista. *Krapp's Last Post*. Testo disponibile sul sito: <http://www.klpteatro.it/cesar-brie-si-racconta-intervista>. 13 maggio 2009, s.p., [03/09/2018].

⁶¹ Schino, M. *Il crocevia ... op. cit.*, p. 334.



Quijote!, spettacolo di teatro per spazi aperti del Teatro Nucleo. Si ringraziano César Brie e Il Teatro Nucleo per la gentile concessione delle fotografie.

pendenti hanno condotto Horacio Czertok e Cora Herrendorf alla fondazione del CETT (Centro per il Teatro nelle Terapie, 1992) presso l'Università di Ferrara⁶². Il *Teatro Nucleo* ha sviluppato inoltre dei progetti di teatro nelle carceri, e dal 2005, Czertok dirige il Laboratorio Teatrale della Casa Circondariale di Ferrara.

Dal canto suo, *Cuatrotablas*, pur basando l'epicentro delle sue attività in Perù, continuò a tessere dei nuovi legami con i colleghi italiani, anche quando il movimento del *terzo teatro* aveva già perso il suo vigore iniziale. Un esempio dell'apertura di Delgado verso realtà teatrali diverse da quelle del *terzo teatro* è la collaborazione con il *Teatro dell'Arca* (Forlì, Italia). Nel 1982, Laura Totti, regista del gruppo, propose a Delgado di curare la regia dello spettacolo *La cena del rey Baltasar*, «un auto sacramental complicadísimo»⁶³. Il regista peruviano accettò con curiosità e apertura di spirito questo nuovo progetto artistico, nonostante il *Teatro dell'Arca* aderisse all'associazione laicale cattolica *Comunione e Liberazione*, realtà lontana dai valori del *terzo teatro*. Delgado ricorda:

«Yo no he encontrado en ninguna otra parte del mundo, cristianos de verdad, cristianos que antes de empezar a entrenar se arrodillaban para dar gracias o pedir perdón y se persignaban, y después de entrenar igual. En Cuatrotablas teníamos otra forma de rezar, de arrodillarnos para

⁶² Teatro Julio Cortázar, *CETT/Centro per il Teatro nelle Terapie*. Testo disponibile sul sito: <https://teatrocortazar.wordpress.com/teatro-nelle-terapie/>, s.p., [11,11, 2018].

⁶³ Espinosa Domínguez, C., *Mario Delgado. La sabiduría del eterno discípulo*, Lima: Editorial San Marcos, 2009, p. 74.

agradecer a Dios. Sacralizabamos nuestro espacio, lo limpiábamos, lo pulíamos, antes de entrenar. Ese era nuestro ritual de gratitud. Y al final, nos dábamos un abrazo, nos agradecíamos, nos relajábamos»⁶⁴.

Nonostante Delgado rilevi un notevole divario tra i metodi, le proposte estetiche e la concezione del mestiere del *Teatro dell'Arca* e quelli di *Cuatrotablas*, non può fare a meno di constatare che entrambi i gruppi ricorrono al *training* per prepararsi al lavoro sulla scena. Questa caratteristica indica probabilmente che, sebbene il gruppo romagnolo si interessasse a temi religiosi e li promuovesse in circuiti legati alla Chiesa cattolica, nelle sue modalità di creazione non era rimasto impermeabile alle tecniche impiegate dal *terzo teatro*⁶⁵.

Nel corso degli anni Ottanta, *Cuatrotablas* tornerà in Europa ancora due volte: nel 1985 per una tournée di sei mesi che lo porterà in Italia, Ungheria, Francia, Germania dell'ovest⁶⁶ e nel 1989, quando il gruppo realizzerà la sua ottava tournée in Italia facendo tappa in circa venti città della penisola⁶⁷. È in quest'occasione che Delgado esprime un giudizio sulla peculiarità del pubblico italiano:

«En el norte de Italia, por ejemplo [...] los italianos son profundamente fríos y además muy intelectuales. El sur, en cambio, es profundamente caliente y mucho más vivo y natural [...]. Entonces el del norte era un público más crítico, más polémico, más exigente en cuanto a novedades, a originalidad, etc. [...] exigía una mayor originalidad [...] En todo caso, la impresión más grande del público del norte era: "impactado por un teatro tan vigoroso, fuerte, original y disciplinado, con mucho rigor". Eso era lo que los asombraba»⁶⁸.

Queste testimonianze mostrano l'interesse che il lavoro di *Cuatrotablas*, e in maniera più generale quello dei *performers* latinoamericani, suscita in Italia sia presso il pubblico che presso gli addetti ai lavori. È infatti nel corso di questa tournée che Delgado e il suo gruppo sono invitati a intervenire nell'ambito della rassegna di teatro latinoamericano *La sposa muta*, organizzata a Lecce dal *Centro Finisterrae Theatre*⁶⁹. La scelta del titolo della rassegna, ispirato dallo spettacolo del gruppo brasiliano *El Galpao*, viene spiegata così da Nicola Savarese, studioso e fondatore del *Centro Finisterrae Theatre*, «l'America Latina è un emisfero misterioso che ci sembra vicino e familiare ma, come una sposa muta, non riesce a parlarci»⁷⁰.

Questa sintetica e perspicace osservazione dello studioso italiano è valida ancora oggi, a qualche decennio di distanza, e l'augurio è che serva di sprone agli artisti dei due continenti,

⁶⁴ *Idem*, p. 73.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ A Brescia, Bergamo e Palosco l'ensemble presenta *Estaciones y travesías*, spettacolo che si ispira alle canzoni e poesie del connazionale Juan Gonzalo Rose (1928-1983).

⁶⁷ Guillén, E., *Mecanismos y proyección de un director. Entrevista a Mario Delgado* (1989). In: Ramos-Gracia, L. A., *La Nave de la memoria*, Lima-Minnesota: AIA Cuatrotablas, 2004, p. 132.

⁶⁸ Guillén, E., "Mecanismos ... *op. cit.*", p. 133.

⁶⁹ *Cuatrotablas* è presente al fianco del gruppo peruviano *Yuyachkani*, dei gruppi cileni *Teatro Dos* e *Taller de investigación teatral* e del gruppo brasiliano *El Galpao*, invitati in Italia dal *Centro Sangeminiiano* di Modena e riuniti a Lecce per l'occasione.

⁷⁰ Il titolo della rassegna *La sposa muta* è tratto dallo spettacolo di uno dei gruppi invitati, *El Galpao* (Brasile). Il titolo dallo spettacolo di *El Galpao* era: *A comedia da esposa muda (che falava mais que pobre no chiuva)*. Autore anonimo, regia e adattamento di Paulinho Polika, 1986.

affinché continuino ad osservarsi con curiosità e rispetto e a cogliere le occasioni di confronto come momento privilegiato di condivisione e d'apprendimento. E ricordare, come ci insegna lo scrittore Victor Segalen, che «l'esotismo [...] significa aprirsi all'estraneità dell'Altro e sentire sé stessi, tra gli altri, rivestiti di un'estraneità inquietante»⁷¹.

⁷¹ Segalen, V., *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, 1978. Trad. it. Franco Marconi. Bologna: Cavaliere Azzurro, 1983, p. 11.

Roma 1980: barroco local en contexto global

José de Nordenflycht Concha

[Abstract] The Simposio Internazionale Sul Barroco Latinoamericano organized in Rome by the Italo-Latin American Institute in 1980 allows to confront the art and architecture specialists of Latin America and Europe who had built a debate that exceeded the taxonomies of the artistic styles, to install the discussion about Latin American cultural identity through its artistic expressions. Where the mestizo condition will be an autonomous expression of local cultural production in the context of the first formal global discourse in the history of Western art as was the Baroque. The participation of authors from all over America and Europe in an unprecedented dialogue of great diversity, turned this event into an inflection for the knowledge of the historiography of Latin American art in Italy, promoting its discussion and dissemination with an impact that was projected to the present.

El Simposio Internazionale Sul Barocco Latinoamericano convocado en Roma por el Istituto Italo-Latino Americano en 1980 permite confrontar a los especialistas en arte y arquitectura de América Latina y Europa que habían construido un debate que superó las taxonomías de los estilos artísticos, para instalar la discusión sobre la identidad cultural latinoamericana a través de sus expresiones artísticas. Donde la condición de mestizo será una expresión autónoma de la producción cultural local en el contexto del primer discurso formal global de la historia del arte occidental como fue el Barroco. La participación de autores de toda América Latina y Europa en un diálogo inédito de gran diversidad, convirtió este evento en una inflexión para el conocimiento de la historiografía del arte latinoamericano en Italia, promoviendo su discusión y difusión con un impacto que se proyectó hasta la actualidad.

Key Words: Barocco latinoamericano, Simposio Internazionale Sul Barocco, Arte Barocco, Diego Angulo Iníiguez, Graziano Gasparini.

Un simposio, varias versiones

«Quienes hoy asistimos aquí a la inauguración de este Simposio, saldremos transformados por la fuerza artística del Barroco, sí, pero también por la lección de historia viva, de infinita solidaridad humana que es este mestizaje de las artes de aquí y de allá. Ideadas por gentes de dos mundos pero fundidas en la única verdad de un mundo solo para una humanidad sola.»¹

Augusto Gómez Villanueva

El lunes 21 de abril de 1980 fue inaugurado en Roma el *Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano* (SIBLAT) con las palabras del embajador mexicano Augusto Gómez Villanueva, en su calidad de presidente del Istituto Italo-Latino Americano (ILLA). Una ambiciosa iniciativa del organismo intergubernamental con sede en la capital italiana, que incluyó conciertos,

¹ Gómez, A., "Sessione inaugurale", en: Minardi, V. (ed.), *Atti Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano*, vol. 1, Italia: ILLA, 1980, p. 5.

“ A casi 40 años del SIBLAT la coyuntura global coloca a las comunidades migrantes, con su diversidad y multiculturalidad, en un protagonismo irrenunciable, por lo que repensar la historia del arte – en este caso a partir del barroco – es también repensar el presente. ”

el estreno de una película documental, la exhibición de una muestra con objetos y documentos, así como el referido simposio.

Luego de las palabras de inauguración donde el uso de la diplomacia y el discurso políticamente correcto se imponen por protocolo, se dio paso a cuatro días de mesas de trabajo muy intensas y polémicas que pueden ser resumidas en la imagen relatada por uno de sus testigos, en la cual el historiador del arte español Diego Angulo Íñiguez al ver avanzar al arquitecto italiano Graziano Gasparini por la entrada de la sala en donde se desarrollaba una de las mesas del simposio, exclamó voz en cuello: «¡ahí viene el caballero lanza en ristre!»², expresión que tensionaba los ánimos y nos obliga a preguntarnos a casi cuarenta años de aquello ¿Quiénes eran esos “caballeros andantes”? y ¿Contra qué levantaron sus “armas”?

Recordemos que Diego Angulo Íñiguez, fue un historiador del arte que había fundado la cátedra de Arte hispano colonial de la Universidad de Sevilla en 1929, desarrollando una obra de referencia³ y una carrera profesional que lo llevó a ser director del Museo del Prado, pasando por la Universidad Central de Madrid y el Instituto Diego Velásquez. Por su parte Graziano Gasparini es un arquitecto italiano radicado en Venezuela desde 1948, donde fue director del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela y autor de varias publicaciones igualmente referentes en el tópico⁴.

Estos dos autores estaban situados en los extremos equidistantes de un amplio y heterogéneo grupo de investigadores que, entre las décadas de los cincuenta y de los setenta, habían instalado la agenda de las más relevantes discusiones en torno al barroco en la región latinoamericana.

Por lo que el tono de sus diálogos, lejos de ser una simple anécdota, refleja el estado de tensión que habían alcanzado las polémicas desde fines de la década del sesenta, siendo las que tuvieron como escenario a Roma⁵, una de las últimas “batallas de la independencia americana”.

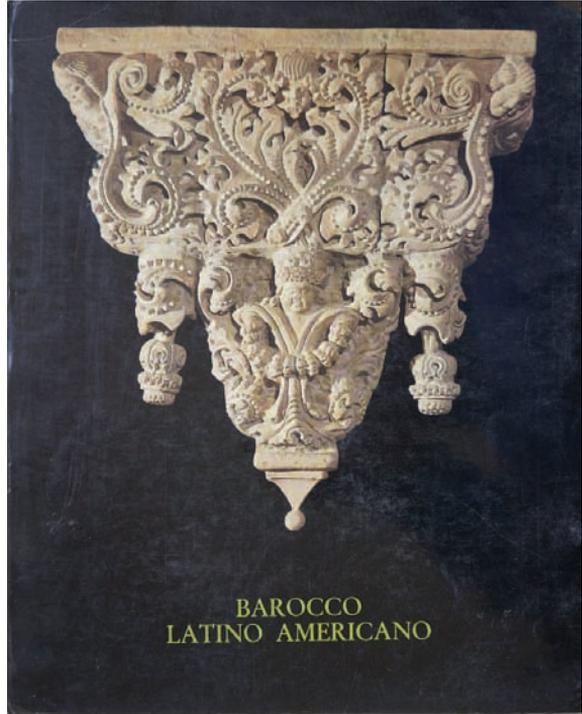
² Diego Angulo había sido uno de los referentes de este encuentro presidiendo las sesiones y encabezando el Comité Científico, sobre el relato de este episodio ver la entrevista a Graziano Gasparini, realizada en Caracas los días jueves 31 de mayo y 1 de junio de 2007, en: De Nordenflycht, J., *Historiografía de la arquitectura durante el período virreinal en América del Sur. Discursos, textos y contextos*, España: Universidad de Granada, 2013, p. 495.

³ Angulo, D., Marco M., Buschiazio, M., *Historia del Arte Hispanoamericano*, España: Salvat, 1945-1956.

⁴ Gasparini, G., *América, barroco y arquitectura*, Caracas: Armitano, 1972.

⁵ Minardi, V., (ed.), *Atti Simposio ... op. cit.*

Portada del catálogo exposición
Barocco Latinoamericano.
Roma: IILA, 1980. Archivo IILA.



Por cierto nos referimos a una batalla de independencia conceptual, donde las libertades en juego correspondían a la posibilidad de salir de la heteronomía interpretativa del arte y la arquitectura producida en Occidente entre los siglos XVI y XIX. De este modo las discusiones sobre la pertinencia de un arte virreinal versus un arte colonial u otro hispano americano versus un arte iberoamericano⁶, pasaron de ser detalles semánticos o filológicos, para abrir la confrontación en un campo de poder analítico sobre las representaciones de las identidades latinoamericanas.

Cuestión no menor si pensamos que la coyuntura sobre inicios de 1980 en la región latinoamericana estaba jalonada de crisis políticas, conflictos de gobernabilidad, recesiones económicas, extractivismos intervencionistas y todos tipos de dificultades en lo que había sido la senda hacia el desarrollo planteada por la Comisión Económica para América Latina en las décadas anteriores. Para muchos economistas comenzaba la “década perdida”, por lo que a todas luces no eran tiempos fáciles.

En ese contexto las iniciativas intergubernamentales fueron muy valiosas para activar las tareas de promoción y desarrollo cultural en un ámbito de cooperación internacional, donde el IILA tendrá una preocupación permanente desde su creación en 1966.

El SIBLAT se desarrolla una amplia convocatoria, por vez primera entraban en un mismo momento a ser confrontadas las visiones que habían tensado dicotómicamente las argumentaciones sobre el origen y desarrollo de las categorías analíticas aplicadas para la comprensión de los fenómenos artísticos aparecidos en América entre los siglos XVI y XIX. Hasta la fecha los estudios se planteaban sobre la posible existencia de un barroco colonial autóctono en el que se analizaba la evolución acertada de los préstamos estilísticos de modelos procedentes de Europa. Ello dio lugar en ciertos casos a una verdadera controversia. Los de-

⁶ De Nordenflycht, J., “Arquitectura virreinal v/s arquitectura colonial: Polémica historiográfica sobre una transferencia operativa”, en: AA.VV., *América territorio de transferencias*, Chile: RIL Editores, 2008, pp. 257-265.

bates emprendidos en Roma, a partir de las nuevas metodologías aplicadas a las investigaciones emergentes, establecerán una referencia inestimable para el abordaje del fenómeno cultural americano, que muestra una extraordinaria capacidad de ser coherente y unitario en ciertos aspectos, a la vez que diverso y bastante variado en sus manifestaciones regionales.

Las posiciones en tensión no se van a establecer necesariamente dentro de modelos metodológicos de distintas matrices de historiografía artística, es decir no encontraremos acá a unos historiadores formalistas del arte en contra de otros positivistas. No serán hechos ni formas los que alimenten disputas, sino que más bien los que se confronten en último término serán quienes introduzcan las variables contextuales, sociológicas, ambientales y antropológicas. Claramente los “caballeros” y las “lanzas en ristre” serán otros.

Aquí por un lado está el aludido Gasparini, quien comenta que:

«las expresiones regionales americanas son consecuencia de un proceso de transmisiones internas dentro de áreas limitadas, que se manifiestan con variantes formales derivadas de modelos que reciben prioridad de aceptación: lo esencial es señalar que se producen con la aceptación tardía de elementos formales que aparecieron primeramente, en centros urbanos de importancia y en monumentos considerados como modelos, y por tanto, iniciadores de la serie formal»⁷.

Por otro lado encontraremos la posición del arquitecto argentino Ramón Gutiérrez, quien termina su intervención con una advertencia:

«Es inútil seguir haciendo categorías de clasificación entre altos y bajos, más o menos, centros y provincias, importantes y menores, etc. Lo necesario y esencial es explicar la arquitectura a partir de sus condicionante concretos, ampliar el campo del conocimiento histórico y profundizar en una visión más integral el problema»⁸.

La distancia de estas dos posiciones apela por un lado a la eficiencia en la conjunción de programas espaciales como derivación de una matriz que siempre se ubicará en Europa, particularmente en las aportaciones italianas y por otro al origen cultural de las condiciones locales. Por los que mientras para uno la arquitectura será el índice de una cultura de apropiación de las condicionantes territoriales, sociales y económicas, para el otro será una expresión de la expansión de un lenguaje espacial derivativo y provincial. En suma una disputa que tensiona las dimensiones locales y globales del fenómeno del barroco.

Estas conclusiones marcarán la agenda de la investigación, estudios y producción textual de la historiografía de la arquitectura de la región durante las décadas siguientes, donde el trabajo en torno a los objetivos planteados por Gutiérrez sean los que aglutinen la mayor cantidad de esfuerzos, aun cuando Gasparini no dejará de producir importantes trabajos en orden a seguir ahondando en sus convicciones, en medio de lo cual una emergente generación de autores permiten engrosar una masa crítica que se verá convocada nuevamente a un reflexión y estado del tópico del barroco sobre los inicios del siglo XXI.

⁷ Gasparini, G., “La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial”, en: Minardi, V. (ed.), *Atti Simposio ...op. cit.*, p. 396.

⁸ Gutiérrez, R., “Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano”, en: Minardi, V. (ed.), *Atti Simposio ...op. cit.*, p. 385.

Los debates estarán planteados a partir de los distintos encuentros que tuvieron los protagonistas del debate central sobre el arte y la arquitectura de la región latinoamericana de ese período, sin embargo eso no es suficiente para dar cuenta de las proyecciones que el mismo tópico ha tenido en la cultura arquitectónica regional y aún desde la lectura internacional que se hace de ello. Discusiones temáticas y metodológicas que no estarán ausentes de enfoques ideológicos y posiciones encontradas, donde la hegemonía de algunos prestigiosos autores europeos se imponía como un criterio de autoridad epistémico, subalternizando a investigadores latinoamericanos, sin mucho margen para un diálogo común, como nos recordó hace algunos años el arquitecto colombiano Alberto Corradine, cuando nos comentó que:

«en la misma sesión que estaba presidiendo (Erwin) Walter Palm, yo dije que ‘no creo que en toda América haya habido barroco’, por lo que me quitó la palabra y se la pasó a otro. Pensé en ese momento que si no hay libertad de expresión ¿qué hago aquí?, luego de lo cual dejé mi ponencia y me dediqué a saborear las calles y las obras de Roma. Yo no creo que el barroco sea solo ornamentación, sino una respuesta a la sociedad. En Europa era una respuesta a sociedades imperiales como Francia y Austria. ¿Y aquí (en América) qué?»⁹.

Pero no sólo será la historia y el análisis teórico lo que llegue a la discusión, sino que también cuestiones derivadas de la gestión cultural, las decisiones sobre el territorio y su enorme patrimonio inmueble, las colecciones de los museos y tantos otros aspectos que fueron tratados en el SIBLAT no sin polémicas, como nos recordaba hace unos años la arquitecta boliviana Teresa Gisbert Carbonell, cuando intentó mantenerse al margen de una «tremenda y terrible polémica»¹⁰ que llegó a Roma desde el quehacer asociado a la intervención en el patrimonio, en donde la aplicación de la investigación histórica encontraba su funcionalidad operativa, a la vez que inmediatamente argumentaba posiciones. De ahí que los debates entre los distintos autores no se remiten solamente a las páginas de libros, sino que estaban involucradas en decisiones, criterios y acciones sobre el patrimonio latinoamericano¹¹.

En suma fue un gran debate que según Ramón Gutiérrez:

«en realidad no fue buscado, pero resultó, fueron dos mesas redondas seguidas. En una estaba (Francisco) Stastny¹² de Perú, (Edwin Walter) Palm, (Graziano) Gasparini, Jorge Alberto Manrique¹³ y yo, la coordinaba (Paolo) Portoghesi. Ahí (Erwin Walter) Palm hizo una visión de centro-

⁹ Entrevista inédita realizada a Alberto Corradine en Bogotá, el día jueves 30 de septiembre de 2010, en: De Nordenflycht, J., *Historiografía de ... op. cit.*, p. 546.

¹⁰ Entrevista inédita realizada a Teresa Gisbert en La Paz el día jueves 26 de julio de 2007, en: De Nordenflycht, J., *Historiografía de ... op. cit.*, p. 528.

¹¹ La polémica aludida se refiere a las críticas del proyecto PER-71/539, el cual se enmarcaba dentro del Plan COPESCO de cooperación entre Perú y la Unesco con el apoyo económico del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), con el objetivo de poner en valor el patrimonio arquitectónico de Cusco.

¹² Francisco Stastny, historiador del arte checo radicado en Perú, director académico del Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachay Wasi y profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Entre sus publicaciones destaca: Stastny, F., *Breve historia del Arte en el Perú: la pintura pre-colombina, colonial y republicana*, Lima: Edit. Universo, 1967.

¹³ Jorge Alberto Manrique, historiador del arte mexicano, fue Director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, fundador y Presidente del ICOMOS Mexicano. Entre sus obras más relevantes: Manrique, J. A., *Manierismo en México*, México: Textos Dispersos Ediciones, 1993.

provincia, lo agudizó (Graziano) Gasparini. Jorge Alberto Manríquez se fue al otro extremo y agarró el tequitqui¹⁴, la transición del siglo XVI y demás. Y yo me había ido con un tema del altiplano y la zona peruana con la necesidad de replantear la lectura. Y el debate se me dió con (Graziano) Gasparini, que me dijo que al fin eso era todo provincia, que cuando él recorría las calles de Roma sentía a Bernini y a Borromini. Por lo que sabía que no se podía hablar de barroco en América. Yo le dije que recorría América no buscando los fantasmas de Bernini y Borromini sino buscando lo que se había hecho en América. Y ahí fue donde (Paolo) Portoghesi tomó partido y dijo que debía reconocer que siempre que había querido explicar el barroco americano a partir de los elementos de análisis europeos se encontraba que era imposible, y que debía aceptarse diciéndole a (Graziano) Gasparini que no se podía tener una visión decimonónica de explicar todo desde donde estábamos sentados, que hay que explicarlo contextualizado. Ahí la mayoría de la gente americana que estaba sintió que se había puesto fin a una manera de mirar las cosas. Más que la manera de mirar, “desde donde se miraba”. El esfuerzo de querer comprender, más que el esfuerzo de querer asimilar y descartar lo que no se encuadraba dentro de la camisa de fuerza con el cual te estaban analizando.»¹⁵

De este modo el simposio instaló su impacto entre quienes asistieron, como en una posteridad que diseminó ideas y puntos de vista en una generación de investigadores y especialistas desplegados por toda América. Sin embargo eso no era todo, ya que como hemos señalado serán otras las acciones que en conjunto permitirán expandir sus efectos, entre ellas la exposición que llevó a Roma la presencia de importantes vestigios de cultura material y artística que fueron conocidos y admirados por un amplio público italiano.

Una exposición, varias posiciones

«Il panorama offerto dalla mostra ha anche la ambizione di proporsi come un'occasione per il rilancio degli Studi sul continente artistico americano, nell'auspicio di una formazione di "quadri" di preparazione di nuovi addetti ai lavori in Italia e in Europa.»¹⁶

Marcello Fagiolo

El historiador del arte Marcello Fagiolo será explícito en manifestar que uno de los objetivos de la *Mostra Barocco Latino Americano* era fomentar los estudios e investigaciones que desde Italia y Europa se pudieran hacer en torno a la temática convocada. Por lo que no solo fue un evento de difusión y protocolo diplomático, fue una acción integral a partir de un completo plan curatorial que incluyó el comentado simposio, un concierto y el estreno de una película documental.

¹⁴ Vocablo náhuatl introducido por José Moreno Villa, historiador del arte mexicano, para definir a toda la producción escultórica mestiza que aparece en el continente, representando esa amalgama, o mezcla de trabajo y creatividad indígena, típica de los pueblos prehispánicos, con el gusto y cánones extranjeros, principalmente europeos.

¹⁵ De Nordenflycht, J., “Ramón Gutiérrez, un diálogo”, en: Drien, M., Martínez, J. M., *Estudios de Arte*, Chile: Ediciones Altazor, 2007, p. 101.

¹⁶ Fagiolo, M., “Grammatica e sintassi del ‘Gran libro dell’architettura’ L’ordine e il disordine. La griglia e il magma”, en: Minardi, V. (coord.), *Mostra barocco Latino Americano*, Italia: IILA, 1980, p. 78.

Inauguración exposición
Barocco Latinoamericano,
Roma: ILLA, 1980. Aparecen
Paolo Portoghesi explicando a
Sandro Pertini, Presidente de la
República Italiana. Archivo ILLA.



Esta última, dirigida por el prestigioso realizador Folco Quilici, se había producido especialmente para la ocasión en base a un texto del arquitecto e historiador del arte argentino Damián Bayón¹⁷, con el título de *L'angelo e la sirena. Un viaggio nel barocco dell'America Latina*. Mismos ángeles y sirenas que habían sido un tópico recurrente del análisis iconográfico de la pintura y decoración barroca latinoamericana,

así que no serán meras metáforas sino que Bayón sabía que representaban un índice de las discusiones interpretativas que se habían desarrollado hasta el momento.

Mismo asunto ocurre con la exposición, que tuvo como gran referente el trabajo del arquitecto italiano Paolo Portoghesi, autor que venía desde la década del sesenta estudiando y publicando sobre la arquitectura barroca¹⁸. La muestra incluyó una cantidad de piezas originales, maquetas y un importante registro fotográfico, dando visibilidad tanto a los grandes conjuntos monumentales consagrados canónicamente como aquellos menos conocidos en Europa.

Recordemos que importantes referentes del estudio de la arquitectura barroca en Italia habían estado en contacto con sus pares de la región latinoamericana e incluso habían viajado tempranamente por tierras sudamericanas, como es el caso de Giulio Carlo Argan invitado a Tucumán por el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura en 1961, así como Leonardo Benevolo y Paolo Portoghesi que fueron invitados a Caracas por el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela a Caracas en 1967.

¹⁷ Quilici, F., *L'angelo e la sirena. Un viaggio nel barocco dell'America Latina*, 60', 16 mm, Roma: MOANA-ILLA, 1980.

¹⁸ Portoghesi, P., *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Italia: Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1966.

A partir de su visita a Caracas Portoghesi instaló un temprano punto de vista sobre el aporte del proyecto arquitectónico en América para la definición de la lectura sobre el proyecto europeo, remarcando el aporte del dialecto a la matriz del lenguaje, cuando asevera que: «en la fase barroca toma gran importancia la pronunciación: la inflexión. El dialecto ya no es una degradación de la lengua, sino una de sus formas de incremento y transformación»¹⁹.

Desde ese estado "dialectal", se superará la dicotomía compuesta por el concepto virreinal – del nacionalismo hispanista – y el concepto colonial, en tanto heteronomía formal dependiente, abriendo la posibilidad a la autonomía. En ese afán, no será extraño que sea el mismo Portoghesi quien trece años más tarde convoque en Roma a sus colegas para una definición final al respecto.

Su punto de vista será más bien disidente de una tradición historiográfica italiana, en que el tópico del Barroco Latinoamericano existe de una manera subalterna debido a su origen colonial, donde las categorías de "provincial", "colonial" y "dialectal" son testimonios del convencimiento de que la producción arquitectónica de la región sudamericana es totalmente derivativa de la europea, lo que no es otra cosa que una consecuencia del convencimiento de que el barroco es una manifestación original italiana.

Por eso que la importancia del catálogo editado en 1980, que reproduce algunos textos en italiano que después serán publicados en las actas del simposio en español, será muy importante para tomar posición, ya que a los textos de Portoghesi, Gasparini y Bayón se suman los del filósofo mexicano Leopoldo Zea y el sacerdote e historiador español Miguel Batllori, dando cuenta de un interés específico que no busca solo ilustrar los tópicos de la muestra, concentrada en escultura, pintura, música y más ampliamente registros fotográficos, documentales y maquetas de arquitectura, sino que además darle un espesor teórico desde enfoques filosóficos a un proyecto curatorial complejo y multidimensional.

La presencia de las más importantes autoridades del gobierno italiano de la época y las representaciones diplomáticas de todos los países concurrentes, legitimaron con su presencia el apoyo a la gestión del IILA. Sin embargo, pese al despliegue de recursos para el diseño y montaje de la muestra, ésta no estará exenta de críticas, en palabras de Ramón Gutiérrez esta muestra fue equívoca en tanto parecía: «un zapping, un video clip de portadas y de cúpulas, es decir todo aquello que estábamos negando y discutiendo, eran fotos magníficas pero con esa imposibilidad de entender el conjunto, validado en ese impacto visual del fragmento»²⁰.

Esto será para algunos latinoamericanos una debilidad, mostrando al espectador italiano una visión superficial, sobre todo por el abuso de fragmentos de imágenes estéticas sin contenidos que le otorguen mayor contexto. Una crítica que en ningún caso mermará su trascendencia, sobre todo considerando las proyecciones que perduraron hasta el día de hoy.

¹⁹ Portoghesi, P., "La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca", en: *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, Caracas, nº 9, Abril 1968, p. 140.

²⁰ De Nordenflycht, J., "Ramón ... *op. cit.*", p. 104.

Un legado: de Roma a Granada

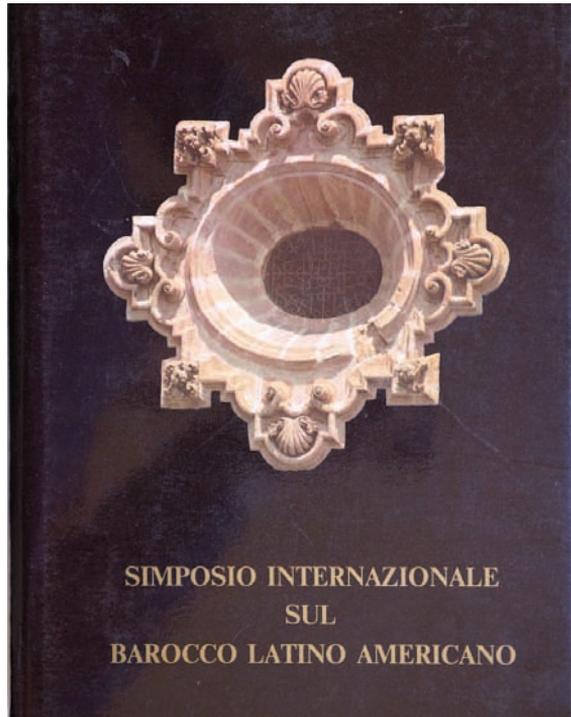
«Es propósito de este festival del Barroco latinoamericano, el que a través del acopio de bibliografía, información, documentación, partituras, etc., etc., se constituya en el Instituto Italo-Latinoamericano un Centro de Estudios del Barroco latinoamericano.»²¹

Carlos Fernández Sesserego

La propuesta del abogado peruano, quien fuera Vice Secretario Cultural del Instituto Ítalo-Latino Americano y coordinador general del SIBLAT, no se concretó de la manera que él lo imaginó, sin embargo aquello no resta mérito al efecto y consecuencias de la reunión, donde en la práctica se configuró una red de investigadores que amplió sustancialmente a la de los autores que habían publicado hasta ese momento sobre el tópico y que se proyectó en tres reuniones que siguieron la secuencia iniciada en este primer simposio.

De este modo el segundo tomó la forma de congreso y fue realizado en la ciudad mexicana de Querétaro en 1991, el tercero se realizó en la ciudad de Sevilla en 2001, un cuarto congreso se realizó en la ciudad brasilera de Ouro Preto en 2006 y una quinta versión recientemente se ha convocado en la ciudad española de Granada para realizarse el año 2020.

Por lo anterior es que la complejidad conceptual de este punto de inflexión historiográfico, en el cual la responsabilidad institucional de un foro intergubernamental apostó por el riesgo de ofrecer un espacio a fuertes discusiones, donde el campo artístico y las políticas públicas del reconocimiento de su patrimonio, podrán en juego sus fundamentos, criterios y definiciones, tuvo elocuentes consecuencias.



Portada del primer tomo de las actas del *Simposio Barocco Latinoamericano*, Roma: IILA, 1980. Archivo IILA.

²¹ Fernández, C., "Cerimonia di chiusura", en: Minardi, V., (ed.), *Simposio ...op. cit.*, p. 489.

En esta secuencia de reuniones se destacó la realizada bajo los auspicios de la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla entre los días 8 al 12 de octubre de 2001. La convocatoria sevillana se inscribió bajo el título *Territorio, arte, espacio y sociedad*, por lo que es evidente de que las otrora posiciones positivistas y formalistas habían quedado en la tradición de un canon, pero que durante estas últimas décadas daban paso a visiones contextualistas. En esa ocasión más de cien ponencias en total fueron presentadas, entre quienes además representaban la generación de los que fueron siguiendo el largo intervalo entre el encuentro en Roma y ese momento, además de otros que se fueron incorporando en ese lapso²².

Los enfoques críticos no faltaron, y de hecho autores como Gasparini tuvieron la oportunidad de reafirmar sus posturas ya conocidas²³, pero que en los inicios de un nuevo siglo ya no resultaban ni tan impertinentes ni menos beligerantes, sino más bien eran la expresión de la coherencia y convicción de un punto de vista.

De ese modo se incorporaron una serie de novedades tanto por el tipo de enfoque como por las temáticas que permitieron darle un marco de mayor desarrollo al tópico del barroco. Ahí entraron reflexiones novedosas como fueron los medios de producción artística, la formación de la mano de obra artesanal, las corporaciones de oficios y su repercusión social en la vida cotidiana de los núcleos urbanos. Además, en referencia al uso y la condición de habitabilidad de la arquitectura, ya no solo considerado como una cuestión espacialista, como los ritos y las fiestas religiosas y civiles como expresión amplia de diferentes grupos dentro de la sociedad considerados ellos como productores de espacio. Lo que asociado a la consolidación de los enfoques urbanísticos, desde el análisis del soporte físico de la ciudad, las tipologías sobre modalidades de núcleos urbanos que cualifican el uso de sus espacios civil, público y religioso, y la significación del trazado y a la escena urbana como dispositivos simbólicos de valor social.

Muchas de estas cuestiones quedaron esbozadas en las reflexiones llevadas a cabo en Ouro Preto en el contexto del IV Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano, realizado entre los días 1 y 4 de noviembre de 2006, organizado por la Universidad Federal de Minas Gerais y con el apoyo de la Universidad Federal de Ouro Preto y el Instituto Estadual de Patrimonio. Evento que en su agenda instaló los aspectos teóricos, metodológicos y temáticos, como fueron las mesas de *Teoría y fuentes críticas; Expresiones y categorías formales de análisis; Iconografía, modelos y tratados; Sistemas de producción, técnicos, corporaciones y cofradías; La sociedad del barroco, el uso del espacio urbano, la fiesta y el mercado y El clientelismo y la circulación de las obras*, entre otras.

Nuevamente se avanzaba sobre el legado romano, las consecuencias asociadas al propósito inicial promovido por el ILLA y las condiciones generadas para un debate que se proyectó en el tiempo. A casi 40 años del SIBLAT la coyuntura global coloca a las comunidades migrantes, con su diversidad y multiculturalidad, en un protagonismo irrenunciable, por lo que repensar la historia del arte – en este caso a partir del barroco – es también repensar el presente y, eventualmente, el futuro del arte, como medio para la conciencia local sobre la integración y sostenibilidad de nuestras sociedades globales.

²² AA.VV., *Barroco Iberoamericano. Territorio, arte, espacio y sociedad*, España: Ediciones Giralda, 2001.

²³ Gasparini, G., "Barroco iberoamericano, cultura, actitud humana, herencia", en: AA.VV., *Barroco ...op. cit.*

Gillo Dorfles e il dibattito sull'architettura brasiliana (1946-1980)

Marcelo Mari

[Abstract] Gillo Dorfles is one of the main reference authors on modern international architecture studies, particularly in the post WWII period. In his article "Attualità del barocco" published in 1946, the Italian critic pointed out new categories of modern design, well beyond aesthetics based on a prerogative of functional exclusivity in architecture. In his essay "Barocco nell'architettura moderna" (1951), Dorfles pointed to the architecture of Oscar Niemeyer and Alvar Aalto as virtuous expressions of the balance between form and function. Dorfles' perception of Brazilian architecture derives from his interest in the architectural design of the Ministry of Education in Rio de Janeiro, of the Brazilian Pavilion at the World Fair in New York, of Pampulha in Minas Gerais and other works by Niemeyer in Brazil, disseminated in Europe in the catalog of the MoMA exhibition titled "Brazil Builds". Dorfles viewpoint was integrated by the trend of that time, that emphasized a type of architecture well detached from Bauhaus' functionalist model. Dorfles found new concepts to interpret this new wave in architecture that developed in the first phase of the Cold War in Europe, and his position on Brazilian art was very attentive to changes in modern architecture.

Gillo Dorfles è uno dei principali riferimenti per lo studio dell'architettura moderna internazionale, in particolare nel secondo dopoguerra. In "Attualità del barocco", articolo pubblicato nel 1946, il critico italiano indicava nuove categorie inscritte nel design moderno ben oltre l'estetica basata sulla prerogativa dell'esclusività funzionale dell'architettura. Nel suo saggio "Barocco nell'architettura moderna" del 1951, Dorfles definì l'architettura di Oscar Niemeyer e Alvar Aalto manifestazioni virtuose dell'equilibrio tra forma e funzione. La fascinazione di Dorfles per l'architettura brasiliana deriva dal suo interesse per la forma architettonica del Ministero della Pubblica Istruzione a Rio de Janeiro, del Padiglione brasiliano alla Fiera mondiale di New York, e di Pampulha a Minas Gerais ed altre opere di Niemeyer in Brasile, rese note in Europa dal catalogo della mostra del Museum of Modern Art di New York dal titolo "Brazil Builds". Il punto di vista di Dorfles fu integrato dalla tendenza propria della sua epoca, di valorizzare un tipo di architettura diversa del modello funzionalista del Bauhaus. Dorfles ha proposto nuovi concetti per interpretare questa verve formale di architettura sviluppatasi nella prima fase della Guerra Fredda in Europa. La posizione di Dorfles sull'arte brasiliana era attenta ai cambiamenti dell'architettura moderna.

Key Words: Gillo Dorfles, Oscar Niemeyer, architettura brasiliana, barocco, Brazil Builds.

Gillo Dorfles è uno dei principali riferimenti per lo studio dell'architettura internazionale moderna, in particolare nel periodo successivo alla Seconda guerra mondiale. Le sue osservazioni, pubblicate nel suo articolo del 1946 intitolato *Attualità del barocco*, in cui il critico italiano indicava le nuove categorie inscritte nel design moderno e che superavano l'estetica basata sulla prerogativa dell'esclusivo funzionale in architettura, sono un contributo importante per la comprensione dell'architettura nel secondo dopoguerra. Nel suo saggio *Barocco nell'architettura moderna*, del 1951, Dorfles indicò l'architettura di Oscar Niemeyer e Alvar Aalto come manifestazioni virtuose dell'equilibrio tra forma e funzione. L'interessamento di Dorfles per l'architettura brasiliana deriva dalla sua fascinazione per il disegno architettonico del Ministero della Pubblica Istruzione a Rio de Janeiro, per il Padiglione brasiliano alla Fiera

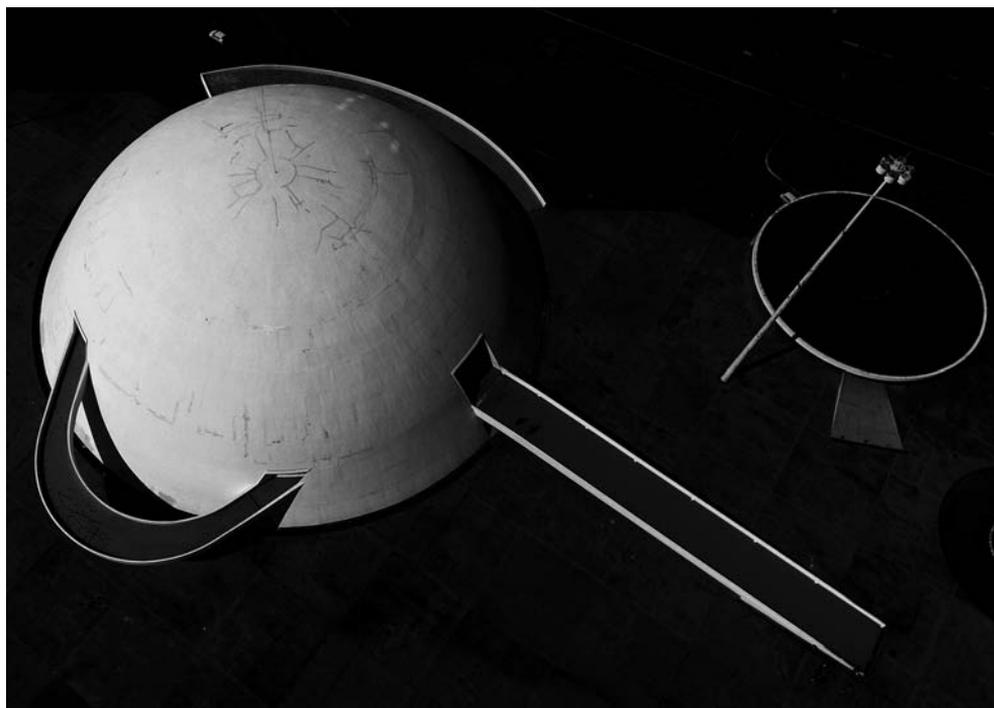
“ Il Brasile si è fatto strada in Europa proponendo soluzioni alternative per l'architettura europea e ha rappresentato l'opportunità di provare nuovi modelli grazie ad un'architettura giovane, forte e prospera. ”

Mondiale di New York, per l'opera architettonica di Pampulha a Minas Gerais e altre opere di Niemeyer in Brasile, rese note in Europa dal catalogo della mostra del Museo d'Arte Moderna di New York, dal titolo *Brazil Builds*, 1943. La ricezione di Dorflès fu integrata con la tendenza dell'epoca di valorizzare un tipo di architettura diversa dal modello funzionalista di De Stijl e della Bauhaus. Dorflès trovò nuovi concetti per interpretare questa verve formale dell'architettura nella prima fase della Guerra Fredda in Europa. Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, la posizione di Dorflès sull'arte brasiliana fu attenta ai cambiamenti dell'architettura moderna.

Con la fine della Seconda guerra mondiale, l'Italia fu teatro della formazione di gruppi d'arte legati alla resistenza contro il fascismo e quindi principalmente al Partito Comunista Italiano. Inizialmente l'arte italiana era composta da tutti i tipi di manifestazioni artistiche, che si rifacevano al recupero di elementi legati al post-cubismo, all'astrazione geometrica, al nuovo realismo e alla pittura metafisica. Il dibattito sul Fronte Nuovo delle Arti fu inizialmente orientato verso un nuovo cubismo, ed i pittori eressero il dipinto *Guernica* di Pablo Picasso a grande simbolo della nuova arte. Il Fronte Nuovo delle Arti presto si trovò ad affrontare dibattiti sul realismo e l'arte moderna, che portarono a privilegiare Renato Guttuso al posto di Emilio Vedova. Fu un lavoro convincente, prodotto da Palmiro Togliatti, rappresentante del Partito Comunista Italiano. Come descritto da Armando Pizzinato, pittore partecipante al gruppo:

«Spiegava che pittura e scultura erano da intendersi come strumento di libera esplorazione nel mondo e che l'arte non è il volto convenzionale della storia, ma la storia stessa che degli uomini non può fare a meno. Queste sono parole quasi testuali». Torniamo all'esposizione milanese. Come fu accolta? «La mostra alla galleria della Spiga fu un fallimento. La critica non era preparata. Ma i fermenti continuarono e nel 1948 ci fu l'esposizione a Venezia. Fu un successo, anche personale. Peggy Guggenheim acquistò un mio dipinto». Ma fu dopo la Biennale che cominciò a sgretolarsi il Fronte. Perché? «I problemi furono causati dai singoli interessi. Certo dopo la Biennale, dopo l'incontro di Bologna, vi fu anche l'elzeviro dell'Unità che fu scritto da Togliatti. Era un elzeviro rozzo, che parlava dei nostri quadri come di sgorbi. Togliatti vide solo il catalogo, non era informato. Ci fu quasi una sollevazione. Il Fronte Nuovo protestò, ci fu polemica. Le questioni nacquero da scelte individuali. Furono le tensioni interne a causare la fine del Fronte Nuovo. Personalmente, per continuare ad andare d'accordo con me stesso, ruppi con Vedova, andai con Guttuso. Ero vicino a certe idee che nascevano dalla rivoluzione, a una certa pittura come quella messicana. Pensavo che il realismo fosse la scelta più giusta»¹.

¹ Pizzinato, A., *Le grandi speranze del Fronte Nuovo*, in: La Repubblica, 15 settembre 1997, Testo disponibile sul sito: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/15/le-grandi-speranze-del-fronte-nuovo.html>, s.p., [11, 11, 2018].



Museu da República Honestino Guimarães, Eixo Monumental, Brasília, DF, Brasil.

Foto di Gabriel Jabur (Agência Brasília).

<https://www.flickr.com/photos/agenciabrasilia/41563506561/in/album-72157650315860579/>

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.it>

Il Fronte Nuovo delle Arti espose per la prima volta nel 1948, alla Biennale di Venezia, dopo la fine della guerra, con la partecipazione di un gruppo di otto pittori (Guttuso, Vedova, Renato Birolli, Antonio Corpora, Giuseppe Santomaso, Ennio Morlotti, Giulio Turcato e Pizzinato, Lorenzo Viani, Leoncillo Leonardi e Nino Franchina). Le attività del Fronte si sono sviluppate tra il 1946 ed il 1950. La rappresentazione figurativa è apparsa nel panorama italiano per il suo pieno potenziale comunicativo, dunque è stata utilizzata dal regime fascista di Benito Mussolini così come dalla Resistenza. Nel caso della Resistenza, la figurazione è aggiornata dalla lezione post-cubista, specialmente dalla fase picassiana di *Guernica*. Mentre l'arte figurativa è servita al fascismo per influenzare le masse, l'arte picassiana del dopo *Guernica* ha posto nell'arte il problema della comunicazione. Quest'ultimo è stato un problema centrale nell'arte contemporanea, nel quadro del superamento dell'alienazione e per la formazione della coscienza politica.

L'arte italiana aveva contestato l'uso e il significato attribuiti alla rappresentazione figurativa dal diciannovesimo al ventesimo secolo. Basta guardare alla disputa interna tra artisti più accademici e più moderni nel gruppo di artisti che hanno lavorato durante il periodo fascista dalla fine degli anni Venti fino all'immediato dopoguerra. Per gli studiosi, la rappresentazione figurativa in Italia faceva parte del ritorno all'ordine tra le due guerre. Ovviamente, questa tradizione figurativa ha avuto manifestazioni diverse, collegate sia all'attenzione su singoli aspetti del trattamento della forma, sia allo sviluppo di caratteristiche formali associate all'elemento

strettamente politico della rappresentazione della realtà. Sono stati registrati almeno due ritorni all'ordine nell'arte italiana del periodo fascista; un gruppo di artisti che ha collaborato con il regime fascista di Mussolini attraverso la produzione di murali e arte pubblica, e altri gruppi di oppositori al regime, ovvero la Scuola Romana, Sei di Torino e il gruppo Corrente.

Con tutte le idiosincrasie possibili, l'arte del Novecento ha affrontato temi come la famiglia, la religione, la superiorità delle origini italiane nel passato dell'Antica Roma, tematiche difese da Margherita Sarfatti e sostenute da Mussolini. O, al contrario, la tradizione figurativa dell'arte italiana moderna è stata usata per sfidare il fascismo, come nel caso del gruppo Sei di Torino (1926) e del gruppo di resistenza al fascismo chiamato Corrente (1949). Mentre il gruppo Sei di Torino si estinse con il consolidamento delle forze fasciste in Italia, il gruppo Corrente aveva tra i suoi sostenitori artisti e critici che combatterono nella Resistenza bellunese. Dopo la fine della guerra, i membri del gruppo Corrente si unirono ad un movimento artistico più ampio chiamato Fronte Nuovo delle Arti.

Nello stesso periodo in cui Togliatti difendeva l'influenza del Realismo, iniziarono a profilarsi manifestazioni di arte astratta in Italia legate all'astrazione geometrica e all'arte concreta.

È stato il caso del manifesto del gruppo Forma nel 1947 a Roma, i cui membri erano Piero Dorazio, Achille Perilli, Mino Guerrini, Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Antonio Sanfilippo e Giulio Turcato, influenzati da Lionello Venturi. Questi artisti hanno considerato possibile pensare l'arte oltre i limiti del realismo socialista, convinti che il marxismo e il formalismo avrebbero potuto essere intesi non tradizionalmente come opposizione, ma con uno sguardo più articolato. Questo gruppo di Roma contattò quell'anno Gustave Singier e Alberto Magnelli. Secondo Nicoletta Cardano:

«A Milano, il clima di rinnovamento trova aggancio nell'esperienza dell'astrattismo degli anni Trenta, una sorta di naturale retroterra che vede nella realizzazione della mostra "Arte astratta e concreta" organizzata dall'11 gennaio al 9 febbraio 1947 nelle sale del Palazzo "ex Reale" uno degli episodi maggiormente significativi per l'aggiornamento dell'arte italiana»².

In effetti, le prime esperienze di arte costruttiva, che ebbero una certa influenza in Italia, furono esposte nella mostra del Padiglione Russo della Biennale di Venezia del 1924, che contava su opere di Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodchenko, Ljubov Popova, Aleksandra Exter e altri. Come descritto da Luigi Paolo Finizio:

«Il suo linguaggio delle forme astrattive-costruttive passò quasi nell'indifferenza, fatta eccezione per l'attenzione loro prestata da Paladini e Pannaggi. In modo speciale Pannaggi, che, collegandosi ai suggerimenti dei Planiti di Malevich e Proun de Lissitzky ha composto alcune opere di chiara tendenza costruttivista-suprematista. [...] Infatti, l'esperienza di Pannaggi non ha molto effetto sull'arte italiana»³.

Nella sua presentazione del catalogo *MAC-ESPACE*, sul Movimento Arte Concreta (MAC) di Milano, Nicoletta Cardano commenta la ricezione della mostra degli artisti del MAC (che nel 1958 hanno affermato di essere l'arte del 1948 (sic)) come «una sottospecie del cubismo pro-

² Berni Canani, L., Di Genova, G., *MAC/Espace – Arte concreta in Italia e in Francia (1948-1958)*, Bologna: Edizione Bora, 1999, p. 8.

³ Finizio, L. P., *Dal neoplasticismo all'arte concreta: 1917-1937*, Roma: Laterza, 1993, pp. 160-161.

vinciale»⁴, per concludere poi che l'arte concreta avrebbe effettivamente rinnovato l'arte in Italia. Il dibattito avrebbe dovuto incentrarsi su cosa significasse in quel momento negare la posizione neocubista ed affermare la posizione di un'arte più autonoma rispetto al tema politico. In ogni caso, Cardano concluderà che l'arte concreta italiana si aprì al dialogo internazionale in opposizione al provincialismo del periodo immediatamente successivo alla fine della Seconda guerra mondiale. È possibile affermare che due fattori abbiano esercitato un'influenza decisiva per la formazione dell'arte concreta italiana, ossia l'accoglienza a Roma dei pittori del gruppo *Abstraction-Creation* e il contatto con il gruppo di arte concreta legato a Max Bill. L'artista svizzero mantenne viva l'esperienza del costruttivismo europeo, come si evince dallo stesso catalogo *MAC-ESPACE*:

«Nel '44, quando ancora l'Europa era dilaniata dal conflitto mondiale, Max Bill organizzò, nella oasi di pace della Svizzera e precisamente alla *Kunsthalle* di Basilea, la mostra internazionale *Konkrete Kunst*, che riportava l'attenzione sulla produzione concretista, come poi nel dopoguerra faranno i *Salons des Réalités Nouvelles*, nei quali, per la verità, convivevano concretisti ed astrattisti. Del resto, il termine di astratto-concreto aveva cominciato a circolare, e proprio Bill nel '44 aveva fondato per la *Galerie des Eaux-Vives* di Zurigo la rivista "Abstrakt/Konkret". [...] Ciò non mancherà di generare qualche confusione sul concetto di arte concreta, come era stata proclamata da Van Doesburg, proprio in contrapposizione al concetto di astrazione. Ma, del resto, le radici di tale riaggregazione erano già in *Abstraction-Création*, binomio in cui, seppur con il termine "création", si agganciava l'astrazione al concretismo, come risulta di tutta evidenza dalla spiegazione dei due termini forniti dal gruppo fondatore»⁵.

Nel 1959, Gillo Dorfles scrisse uno dei suoi libri più famosi, *Il divenire delle arti*, in cui espose la possibile distinzione concettuale tra arte astratta ed arte concreta. La spiegazione della differenza tra artisti astratti e concreti, nell'opinione di Dorfles, dovrebbe essere inserita in un'altra matrice, prendendo in considerazione due fattori. Il termine arte astratta infatti può essere usato in modo ampio, e riferirsi anche a manifestazioni artistiche che nulla hanno a che fare con l'astrattismo, tanto meno con il concretismo. L'arte concreta, invece, è accettata da Dorfles come tappa di inserimento dell'arte italiana nella scena internazionale del dopoguerra. Dorfles caratterizzerebbe l'arte astratta come parte di ogni processo di rappresentazione, costituendo essa stessa un linguaggio che, per essere efficace, astrae gli elementi essenziali delle cose vissute in natura. In *Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014*, Dorfles spiegava:

«Merita conto forse d'accennare, almeno per sommi capi, a una distinzione, più che altro nominalistica, tra i due generi di pittura che negli ultimi anni prima dell'ultima guerra furono battezzati come "astratto" e "concreto". [...] Ancora una trentina d'anni orsono l'arte "non-figurativa" era apprezzata solo da pochi specialisti: era l'epoca eroica dei Van Doesburg, dei Mondrian, dei Vantongerloo, dei Vordemberge-Gildewart. Questi artisti – che preferirono battezzarsi "concretisti" (appunto a distinguersi da coloro che "astraevano" dalla realtà) – non cercavano infatti di creare le loro opere prendendone lo spunto dal mondo esterno, e neppure da qualche embrione formale d'origine organica, ma anzi andavano alla ricerca di forme pure, primordiali, senza alcuna analogia con alcunché di naturalistico; mirando quindi a creare un'arte concreta la cui rigorosa

⁴ Berni Canani, L., Di Genova, G. *MAC/Espace ... op. cit.*, pp. 8-9.

⁵ *Idem*, p. 19.

precisione compositiva potesse sottostare persino a regole matematiche, potesse eguagliare in purezza i rigori geometrici di equazioni algebriche, potesse creare dei corpi (vedi le sculture e i plastici di Bill, Pevsner, Gabo) abbastanza facilmente assimilabili con quei corpi matematici creati sulla base di calcoli esatti»⁶.

Dorfles, sebbene accettasse le proposte di arte concreta della Scuola di Zurigo come punto di partenza, non vide in esse qualcosa di innovativo se non nel legame tra arte concreta e tendenza costruttivista internazionale rappresentata da De Stijl. Dorfles capì che, in un certo senso, Max Bill aveva una più ampia comprensione dell'arte rispetto a quella che dominava lo spirito programmatico, sia che fosse il neoplasticismo di De Stijl o meno, e che avrebbe portato ad accettare una interlocuzione con gli artisti di Zurigo. Inoltre, ciò che contava davvero era mostrare che una tale lettura dell'arte, basata sulla visione ottimistica dell'incontro tra scienza e civiltà, era macchiata dagli orrori della guerra, dai campi di sterminio e dall'era atomica appena inaugurata. Dorfles commenta: «Molte delle affermazioni programmatiche dei neoplasticismi suonano stranamente remote oggi alle nostre orecchie quasi "tavole della legge" d'un credo immacolato e frigido che ancora non ha conosciuto i chiaroscuri dell'età atomica»⁷. Era evidente la volontà di Piet Mondrian – e quella di buona parte del gruppo De Stijl – di giungere ad un'arte che fosse ormai solo la sintesi delle tre arti visive, identificandosi così con un'architettura superiore. La pittura della "nuova plastica" (*nieuwe beelding*) è già considerata come preambolo "astratto" alle concrete realizzazioni di una super-arte, che potrà essere individuata nell'architettura integrata da pittura e scultura. Tant'è che Mondrian giunge ad affermare:

«Fintantoché non ci sia un'architettura del tutto nuova, la pittura deve fare quello a proposito di cui l'architettura rimane in ritardo: figurare proporzioni ben equilibrate, o in altre parole, essere una plastica astratto-reale. [...] Verrà un giorno in cui potremo fare a meno di tutte le arti che oggi conosciamo... Già nell'architettura il lavoro è fatto da non-artisti, il materiale è "collocato" ... Non può accadere lo stesso per la pittura? La plastica esatta esige mezzi esatti»⁸.

La crisi di gran parte della visione ottimistica della modernizzazione e della sintesi delle arti avrebbe, secondo Dorfles, reso anacronistica la proposta di De Stijl e del neoplasticismo. È sintomatico il fatto che lo stesso Dorfles non abbia affrontato il costruttivismo russo o altre esperienze ben differenti da ciò che chiamiamo costruttivismo dell'Europa centrale. Dorfles commentò:

«I nostri tempi, invece, hanno dato una parziale smentita all'ideale razionale e lucido di De Stijl: al posto del razionale, s'addensa da ogni lato l'irrazionale; nuovi automatismi sostituiscono le concrete proporzionalità neoplasticiste. Dunque, il sogno utopistico di Mondrian e di Van Doesburg in meno d'un trentennio era destinato a naufragare. Tuttavia, l'importanza storica di De Stijl è una cosa, l'importanza artistica di Mondrian è un'altra: nessuno potrà negare che un temperamento autentico d'artista come il suo abbia potuto raggiungere un risultato artisticamente indiscutibile nonostante le sue discutibili teorie»⁹.

⁶ Dorfles, G., Cesari, L. (a cura di), *Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014*, Milano: Bompiani, 2016, p. 522.

⁷ *Idem*, p. 523.

⁸ Dorfles, G., Cesari, L. (a cura di), *Estetica senza dialettica ...op. cit.*, pp. 523-524.

⁹ *Idem*, p. 524.

Nei suoi numerosi studi sul Movimento Arte Concreta, Luciano Caramel ha sempre privilegiato una distinzione tra la storia del movimento in due fasi. La prima, dal 1948 al 1952, era caratterizzata da una netta prevalenza della pittura, che sembra essere in gran parte dovuta all'influenza di Atanasio Soldati. La seconda, dal 1953 al 1958, ha segnato almeno le intenzioni della "sintesi delle arti" come risultato dell'ampia partecipazione di architetti, designer e ingegneri nel cuore del gruppo, prevalendo così sulla «linea Monnet. Non a caso con la morte di quest'ultimo avvenuta nel 1958, il movimento MAC si sciolse completamente»¹⁰.

A detta di Dorflès l'importanza del gruppo De Stijl per l'arte moderna sarebbe stata proprio quella di rinnovare linguaggio architettonico, design ed arti grafiche. In effetti, il neoplasticismo di De Stijl e di Mondrian contemplava la possibilità di pensare all'arte collegandola alla modernizzazione pianificata e alla costruzione di oggetti in serie, con un'indubbia qualità artistica. Sono state queste iniziative ad avvicinare De Stijl agli artisti interessati a costruire una società socialista. A queste idee sulla società pianificata si contrappose in Europa occidentale il Piano - politico ed economico - Marshall per la ricostruzione dell'Europa. In verità, la posta in gioco era la disputa tra modello di pianificazione socialista, con il controllo diretto e amministrativo in stile russo, e ricostruzione delle strutture di base del funzionamento delle società occidentali per l'affermazione del modello capitalista.

In questo contesto, il programma neoplastico o di De Stijl, sarà destinato a fallire e si cercheranno quegli elementi strettamente legati alla fruizione individuale dell'arte. In questa esperienza individualizzata, all'elemento dello spazio si aggiunge l'elemento temporale.

Dorflès usa Paul Klee come esempio. È proprio la sua opera, che gli servirà per interpretare la transizione dal valore esclusivo dello spazio al valore della linea, in quanto enfasi dell'esperienza individualizzata. Questo vale anche per il poeta Ferreira Gullar, che in un suo articolo nel *Jornal do Brasil*, intitolato *Lygia Clark: un'esperienza radicale*, commentò l'introduzione dell'elemento temporale. Il termine usato da Gullar sarà "linea organica", utilizzato per comprendere l'introduzione del tempo nello spazio rappresentativo della pittura. È molto probabile che Gullar abbia letto le considerazioni di Dorflès sulla linea come elemento temporale in Paul Klee.

Sicuramente Dorflès aveva una serie di interessi sia come artista, che come critico di arti visive, design e architettura. Il suo interesse per l'arte concreta e in seguito per l'informale nelle arti visive, è stato accompagnato dall'intenzione di passare dall'analisi dell'esperienza dell'architettura moderna a quella che poi definirà architettura tropicale. Dorflès parlerà di Oscar Niemeyer, uno dei protagonisti dell'architettura tropicale brasiliana in questi termini:

«Ho conosciuto Oscar Niemeyer, nel 1959 all'epoca del vernissage di Brasilia riservato ai critici d'arte. Sembrava allora che un'epoca quasi rinascimentale aleggiasse sul subcontinente latinoamericano (o neolusitano) e Oscar Niemeyer stesso, ideatore, insieme a Lucio Costa, e realizzatore della nuova capitale. [...] Eppure, già allora, si capiva che le sue opere migliori erano alcune delle precedenti: quelle costruite a Pampulha, il Banco Boavista di Rio, l'Hotel Cavea, il Club di Belo Horizonte, ecc. [...] Già allora, ricordo, le baracche della Cidade Livre (la bidonville improvvisata a qualche chilometro da Brasilia) degli operai apparivano più vive e autentiche dell'imponente capitale. Ma nonostante le critiche al costosissimo progetto che aveva dissan-

¹⁰ Corgnati, M., *Arte a Milano 1946-1959: M.A.C. e dintorni*, Milano: Edizioni Ae dell'Aurora, 1997, p. 63.

guato il Paese e allo stesso piano urbanistico di Lucio Costa, l'ammirazione per Oscar vinceva ogni riprovazione. Tutto sommato, quella costante barocca era sempre presente nelle grandi opere dell'epoca coloniale brasiliana: le statue dell'Aleijadinho – lo scultore lebbroso del sec. XVIII – come le centinaia di chiese di Bahia e di Ouro Preto, si ritrovavano nel "neobarocco" niemeyeriano. Ciò rendeva accettabili e addirittura affascinanti certe sue magniloquenti trovate; come la Piazza dei Tre Poteri, Il Tribunale, Il teatro, ecc., e permetteva – questa costante neo-barocca e in un certo senso tropicale – di scusare e giustificare molti o involontari aspetti deteriori delle sue costruzioni»¹¹.

Preceduto da due testi, uno del 1933, dal titolo *Goethe, grande disegnatore*, e un altro del 1945 dal titolo *Valery e il suo r cusation de l'enthousiasme*, l'articolo di Gillo Dorfles *L'attualit  del barocco* viene pubblicato nel 1946 sulla rivista di Gio Ponti, *Domus*. Si tratta di un breve articolo che determiner  una nuova posizione per l'architettura, dopo l'esperienza del De Stijl e quella tedesca del Bauhaus, soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale. In realt , la prima generazione di architetti moderni del XX secolo (che aveva fra le sue fila artisti del calibro di Walter Gropius, Adolf Loos e Le Corbusier) aveva creduto nella capacit  funzionale dell'architettura e dell'urbanistica di risolvere i problemi della societ  moderna. Anche se le soluzioni di Le Corbusier e di Gropius erano distinte, riflettevano con entusiasmo sulla societ  razionale, soprattutto umana, attraverso lo sviluppo del design moderno. Gran parte dell'esperienza dell'avanguardia artistica europea   iniziata con l'idea di trasformare la societ  ricominciando da zero, producendo spesso risultati catastrofici. Non c'  da stupirsi che Paesi come l'Italia e la Germania, entrati in ritardo nei processi di modernizzazione della fine del XIX secolo, sperimentassero, nelle produzioni culturali e artistiche, le conseguenze profonde dei cambiamenti sociali, estetici e politici occorsi in quel tempo.

Le avanguardie in Italia, rappresentate dal Futurismo, predicavano gi  il superamento dell'uomo ad opera della macchina. Inoltre, l'esperienza della guerra avrebbe fatto emergere la forza sociale collettiva. Come risultato, la forma architettonica fu svuotata del suo scopo sociale primario, diventando strumento efficiente di organizzazione sociale della riproduzione capitalista, in particolare nello sviluppo dell'architettura moderna nei primi decenni del ventesimo secolo in Europa, negli Stati Uniti e anche pi  timidamente in America Latina. Infatti, gli ambienti di lavoro erano funzionali alla loro organizzazione nello spazio urbano, riproducendo le condizioni di servit  finalizzate allo sfruttamento del plusvalore. Se da una parte la forma architettonica e l'urbanistica non si dimostrarono sufficienti per la trasformazione della vita sociale moderna, dall'altra divennero indubbiamente elemento aggregante della logica economica del capitalismo.

L'utopia venne strumentalizzata con tutte le possibili contraddizioni del caso e sar  nella seconda fase di questo processo, a partire degli anni Cinquanta, che l'ideologia divenne dominante. La seconda ondata di industrializzazione nel mondo porter  ad un'intensificazione del processo di alienazione delle condizioni di vita nelle societ  capitaliste del centro. Questo processo sar  relazionato al consolidamento delle industrie legate al consumo di massa. Il modello capitalista, proveniente dagli Stati Uniti, includer  anche la cultura che consolider  nuovi simboli finalizzati al mantenimento dello status quo. La riproduzione del capitalismo

¹¹ Dorfles, G., *Architetture ambigue – dal neobarocco al postmoderno*, Bari: Edizioni Dedalo, 1984, p. 119.

sarà possibile grazie alla produzione materiale, stimolata dalla produzione simbolica e viceversa, riproducendo un circolo vizioso.

L'articolo di Gillo Dorfles circolò grazie al contributo dei mezzi di informazione e della circolazione del pensiero europeo (grazie alla possibilità di accedere ai giornali francesi, svizzeri e inglesi disponibili al momento), che fecero conoscere quei temi oltre i confini nazionali. Per quanto riguarda l'architettura latinoamericana e in particolare quella brasiliana, il rapporto tra Gillo Dorfles e la prima, fu possibile anche grazie al ruolo svolto dal Museo d'Arte Moderna di New York (MoMA). Durante la Seconda guerra mondiale gli Stati Uniti iniziarono ad avere legami più stretti con i Paesi dell'America Latina in ossequio alla "Politica del Buon Vicinato". Nel quadro di questa strategia, il Brasile ebbe un posto privilegiato nella politica estera americana, ragion per cui dal 1930 al 1946 si svilupparono una serie di iniziative culturali comuni. Il Brasile rivestì un ruolo decisivo nei piani geostrategici nordamericani e la vittoria degli Stati Uniti generò conseguenze importanti grazie al trasferimento di tecnologia nordamericana, quali la nascita della società *Embraer* (produttrice di aerei brasiliani), o la *Companhia Siderurgica Nacional*, a Vola Redonda, nello Stato di Rio de Janeiro. Risalgono a questi anni due mostre importanti per la diffusione della cultura brasiliana all'estero: una sull'artista italo-brasiliano Cândido Portinari, l'altra sull'architettura coloniale e moderna brasiliana.

Le due esposizioni furono organizzate dal MoMA tra il 1940 e il 1943. Nel primo caso si trattava di mostrare al pubblico americano un artista sudamericano che non utilizzava il discorso politico dei muralisti messicani e la cui arte evocava gli schemi del Progetto Federale delle Arti del New Deal. Nel secondo caso, Philip L. Goodwin fu curatore del catalogo della mostra tenuta al MoMA, intitolata *Brazil Builds - Architecture New And Old, 1652-1942*¹². Goodwin tenne conto delle considerazioni di Robert C. Smith sull'architettura coloniale brasiliana, con le sue specificità in relazione all'architettura barocca della metropoli. Come dice Goodwin:

«As Robert C. Smith, of the Library of Congress, has pointed out, a more strongly original native architecture might have been developed if the Brazilian colonists — like the New England colonists — had had to meet a wholly different set of building conditions from those which they had known at home. As it was, the thick masonry walls, the high ceilings, the living quarters on raised foundations, and the stone floors and wainscots, which characterized Portuguese architecture could happily be transplanted to the new country. Along with these general building preferences came the Portuguese baroque style and Portugal's 18th century predilection for azulejos, or tiles. However, in comparison with Portuguese baroque churches, the colonial churches are simpler in plan, their exteriors less elaborately ornamented. The Brazilian church usually has a rather severe frame, enriched by gems of carving, and often, especially in Bahia and Minas Gerais, shows a certain independence of Portuguese example»¹³.

È questo disegno che ha caratterizzato il barocco brasiliano nella sua semplicità, e che si ritrova anche nelle linee dell'architettura moderna. Questo espediente è stato una co-

¹² Goodwin, P. L., *Brazil Builds – Architecture New And Old, 1652-1942*, New York: The Museum of Modern Art, 1943.

¹³ Goodwin, P. L., *Brazil Builds ...op. cit.*, p. 20.

stante nell'arte e nell'architettura latinoamericana del primo decennio del XX secolo. È proprio questa somiglianza tra architettura coloniale e moderna in Brasile che Goodwin riconosce come principale caratteristica dell'arte brasiliana, manifestazione della condizione di *Brasilidade* e nascita di una soluzione originale nell'architettura moderna brasiliana. Quello che vogliamo dimostrare è esattamente come questa visione incarnata nel corso del tempo da intellettuali come Mário de Andrade, Robert Smith e Paul Goodwin, sia servita da base per le riflessioni di Gillo Dorfles sul concetto di neobarocco presente nell'opera di Oscar Niemeyer.

Il catalogo *Brazil Builds*, ha offerto una visione dell'architettura brasiliana capace di sperimentare e proporre soluzioni per l'Europa, grazie ad un'architettura giovane, forte e prospera. Il libro *Brazil Builds* presenta non solo i principali monumenti dell'arte barocca di Aleijadinho, ma anche le opere moderne come il Ministero della Pubblica Istruzione, il Ministero della Salute Pubblica e il Padiglione brasiliano della Fiera Mondiale di New York, così come opere avviate nel 1930. Dopo il catalogo di Goodwin, il Brasile ha guadagnato visibilità con pubblicazioni internazionali e articoli pubblicati nelle riviste *Studio* (1943), *Architectural Review* (1944), entrambe inglesi, e la rivista francese *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947)¹⁴.

Per quanto riguarda la novità e l'originalità dell'architettura brasiliana, Dorfles sottolinea il passaggio netto dall'architettura coloniale all'architettura moderna, attraverso il quale la modernità recepisce e trasforma i segni propri dell'architettura coloniale brasiliana:

«[Gli esempi sono offerti dal] Brasile, soprattutto, e in parte anche dall'Argentina e dalle altre repubbliche latinoamericane. Questa architettura, denigrata da alcuni critici come eccessivamente formalistica (Max Bill, Bruno Zevi) esaltata da altri come giustamente rivoluzionaria (Giedion e Papadaki), è comunque degna d'essere segnalata come uno degli esempi più clamorosi di quello a cui può condurre l'incontro di native forze formative con le conquiste tecniche degli ultimi anni. Questa architettura – che non conta più di due o tre decenni, e di cui sarebbe forse esagerato ricercare le origini prime nel ricordo degli edifici barocchi di Puro Preto e di Bahia – è sorta per l'impulso di alcune personalità artistiche di primo piano come Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Reidy, Rino Levi, Marcelo Roberto, i quali hanno saputo assorbire il meglio degli insegnamenti di Le Corbusier [...]. Se, invero, abbiamo definito Aalto come il paladino di un "organico razionalizzato", di Niemeyer diremo che è stato l'assertore d'un "razionalismo organicizzato": ossia colui che ha saputo piegare e distorcere la cerebrale e rigorosa sintassi lecorbusiana, arricchendola d'un'enfasi e d'una duttilità plastica ignota ai temperamenti europei»¹⁵.

La principale scommessa di Dorfles in quel momento era quella di enfatizzare l'idea di tali strutture dinamiche, la leggerezza architettonica resa possibile dallo sviluppo tecnico congiuntamente alla costruzione di un universo di simboli rinnovati. Viene così sviluppato un concetto interpretativo della nuova fase dell'architettura moderna, tuttavia irrisolto nell'aspetto strettamente funzionale. Elemento chiave per Dorfles era l'estetica come chiave per lo sviluppo di un processo più ampio di affermazione dell'esperienza umana, in cui lo spazio fun-

¹⁴ Leal de Almeida Freire, A., *Recepção e difusão da arquitetura moderna brasileira: uma abordagem historiográfica*, São Carlos: Universidade de São Paulo, 2015.

¹⁵ Dorfles, G., *L'architettura moderna*, Milano: I Garzanti, 1972, pp. 87-88.

zionalizzato avrebbe permesso una nuova educazione estetica fondata sulla combinazione tra lavoro ed arte. In una sua raccolta di testi del 1984, Dorfles identificò nel neobarocco una nuova condizione dell'arte moderna. Nella prefazione di apertura del libro *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, affermava infatti che:

«Una precisazione circa il titolo di questo volume mi sembra indispensabile; proprio a evitare i tanti equivoci che potrebbero [...] derivarne. [...] Se agli inizi degli anni cinquanta, alcune delle mie opinioni e delle mie affermazioni potevano sembrare del tutto arbitrarie e controcorrente, oggi – e, non credo di andare errato – possono apparire molto più in sintonia con alcune posizioni avanzate e difese da diversi architetti e critici architettonici odierni. [...] Mi guarderei bene dal voler identificare tout court il neobarocco da me difeso sin dagli anni cinquanta con il postmoderno dei nostri giorni»¹⁶.

Infatti, Dorfles ha utilizzato il confronto tra termini concettuali per descrivere le somiglianze e i punti di contatto tra concetti diversi nelle arti. Ovviamente, l'importanza attribuita alla forma nel 1950 non era la stessa di quella data dal postmodernismo architettonico. La forma moderna era considerata parte essenziale della formazione di uno spettatore ideale, mentre, nel caso del postmodernismo, il libero gioco delle forme era fissato come risultato della condizione di marginalità del fattore umano propria del capitalismo. Nella posizione critica di Dorfles emerge il proposito di contribuire alla formazione di una coscienza, nella quale la forma, libera da influenze materiali, potesse essere espressione audace della moderna autonomia delle arti.

Nel corso del tempo, gli scritti di Dorfles hanno fatto riferimento a vari architetti considerati neobarocchi, tra cui Erich Mendelsohn, Rudolf Steiner, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer ed in parte Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan e Le Corbusier. Nel caso di Niemeyer, il critico italiano ha verificato le potenzialità della nuova produzione plastico-spaziale anche se ancora legata allo stile internazionale, come altri esempi di architettura in Brasile. Dorfles aveva apprezzato le audaci curve dell'architettura appassionata di Niemeyer, ad esempio la facciata curvilinea del *Banco Boavista* a Rio de Janeiro, pubblicata in *Architectural Review* nell'aprile del 1950, e anche la chiesa di Pampulha, pubblicata nella stessa rivista, nel settembre 1947.

È interessante notare la somiglianza dell'interpretazione di Gillo Dorfles sull'architettura brasiliana con quella di Goodwin e dei principali intellettuali brasiliani. Queste posizioni hanno rafforzato l'idea di soluzioni regionali nell'architettura brasiliana, laddove la colonizzazione produceva specificità in relazione alla metropoli. Seppur relativizzando l'idea di continuità tra vecchia e moderna architettura brasiliana, Dorfles si è avvicinato alla visione internazionale dell'architettura stabilita dal MoMA nel contesto del riavvicinamento diplomatico tra USA e Brasile durante la Seconda guerra mondiale.

In questo periodo la difesa di un'architettura moderna brasiliana è stata posta come chiave della differenziazione delle varianti internazionali neoclassiche e le altre architetture contemporanee. È tuttavia risultato evidente come si trattasse di mostrare una produzione architettonica brasiliana rinnovata e moderna alimentando così la convinzione dell'influenza

¹⁶ Dorfles, G., *Architetture ambigue – dal neobarocco al postmoderno*, Bari: Edizioni Dedalo, 1984, p. 7.

del moderno come paradigma, così come la cancellazione di influenze straniere. Lo spirito panamericano sosteneva la specificità architettonica del continente, prendendo le distanze dall'influenza del Bauhaus, dall'Art Déco, e dai nuovi classicismi legati al fascismo e dalle altre scuole europee.

Le arti visive e l'architettura del dopoguerra avrebbero continuato su questa scia e l'architettura brasiliana avrebbe acquisito notorietà grazie alla diffusione della stampa specializzata europea. Presentava infatti la soluzione particolare alle sfide tecniche ed estetiche del periodo, pronta a seguire un percorso più leggero, meno compromesso con la funzionalità, in una costruzione architettonica più aperta al libero gioco delle forme. La presa di distanza da una condizione puramente funzionalista, e quindi alienata dalla costruzione della forma architettonica, avrebbe sortito effetti positivi per l'architettura brasiliana, che comunque doveva tener conto del carattere di divulgazione della forma moderna, cosa mai avvenuta nel territorio brasiliano. All'estero, la nuova architettura di Niemeyer ha fatto da contrappunto al progetto Bauhaus e principalmente alla sua predominanza funzionalista. Il funzionalismo aveva mostrato la sua faccia peggiore assimilata alla logica produttiva capitalista, poiché l'efficiente organizzazione dello spazio architettonico era diventato garanzia di maggiore produttività ed efficienza.

Se nel dopoguerra l'Unione Sovietica riemerse nella disputa contro il moderno a favore del classicismo socialista, nei Paesi capitalisti occidentali le costruzioni divennero subordinate all'ideologia cosmopolita dell'imperialismo americano e alle sue variazioni latine. Con il passare degli anni durante la ricostruzione dell'Europa, tutto andrà secondo quanto detto da David Crowley:

«Marshall Fund Administrators in West Germany (as well as in Italy and France) were keen to exploit housing exhibitions as a way of promoting "the American way of life", an ideological concept predicated on envy. In "living exhibitions" that toured West Germany in the 1950's, domestic appliances were used to forge connections between individualism, reconstruction and consumerism»¹⁷.

In un altro passaggio, Crowley commenta le mostre di architettura delle Americhe che hanno avuto luogo in Europa e la loro capacità di costruire consenso sul mercato capitalista come soluzione ai problemi sociali e architettonici:

«Touring exhibitions focusing on the constructions techniques employed by American buildings, as well exhibitions celebrating the achievement of modern architects in America, came to Europe. Frank Lloyd Wright, for instance, was the subject of a major retrospective entitled "Frank Lloyd Wright Sixty Years of living architecture", which opened in Florence in 1951 before travelling to Zurich, Paris, Munich and Rotterdam. The sponsor of this event was the United States Information Agency, the chief organization promoting American culture abroad in the Cold War»¹⁸.

Le politiche culturali europee si concentrarono quasi esclusivamente nell'arte autonoma e nelle sue qualità puramente formali, a discapito del suo ruolo sociale, almeno fin quando i

¹⁷ Crowley, D., Pavitt, J., *Cold war modern design (1945-1970)*, Londra: V & A Publishing, 2008, p. 52.

¹⁸ Crowley, D., Pavitt, J., *Cold war modern design ... op. cit.*, p. 52.

piani urbanistici non si affermarono come contributo al cambiamento strutturale della società. Dorfles aveva accantonato per vari anni la sua riflessione sul neobarocco per riprenderla quando il concetto riapparve nei dibattiti sull'architettura postmoderna e le sue contraddizioni (inclusa l'architettura brasiliana) tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Questo dibattito sull'architettura moderna non è stato ancora superato in Brasile, motivo per il quale Dorfles viene tutt'ora ricordato in questo Paese.

Il Padiglione dell'Istituto Italo-Latino Americano alla Biennale di Venezia

Storia di un progetto d'identità culturale¹

Simone Zacchini

[Abstract] In the area of interest about the perception of Latin American art in Italy, the article focuses on the role played by the Italo-Latin American Institute (ILLA) for the promotion of Latin American art in Italy, in particular through its repeated participation in the Venice Biennale International Exhibition with its own pavilion.

Nell'ambito di studi relativi alla percezione dell'arte latinoamericana in Italia, l'articolo focalizza l'attenzione sul ruolo che ha avuto l'Istituto Italo-Latino Americano per la promozione dell'arte dell'America Latina in Italia, in particolar modo attraverso le sue ripetute partecipazioni all'Esposizione Internazionale Biennale di Venezia con un suo proprio padiglione.

Key Words: Padiglioni ILLA, Federico Brook, Fernando Macotela, Irma Arestizábal, Alessandra Bonanni.

L'ILLA e le sue iniziative culturali

Uno degli scopi primari dell'Istituto Italo-Latino Americano (ILLA), fin dalla sua nascita nel 1966, è sviluppare e coordinare la ricerca, la documentazione e il dialogo fra i Paesi membri (l'Italia e le venti repubbliche dell'America Latina) nel campo culturale, scientifico, economico, tecnico e sociale. In quanto organizzazione intergovernativa, l'Istituto collabora con il Ministero degli Affari Esteri, per conto del quale realizza progetti finalizzati alla collaborazione fra Italia e America Latina nei suddetti campi².

Fra queste numerose manifestazioni troviamo tutta una serie di progetti atti a promuovere la cultura latinoamericana in Italia, come mostre e convegni, organizzati dalla Segreteria Culturale dell'ILLA. All'interno di questi progetti culturali uno dei più importanti è senza dubbio l'organizzazione da parte dell'ILLA di un proprio padiglione dedicato all'arte latinoamericana alla Biennale di Venezia. L'importanza di un progetto come questo è data in primo luogo dal prestigio dell'evento che lo ospita. Capostipite delle grandi rassegne artistiche internazionali

¹ Ringrazio tutti i partecipanti al Gruppo di Studio coordinato da Cristóbal F. Barría Bignotti e ospitato dall'ILLA fra il 2017 e il 2018, poiché è dalle nostre conversazioni sull'arte latinoamericana che è nata l'idea di questo articolo. Ringrazio, inoltre, Rosa Jijón, Martina Spagna e tutta la Segreteria Culturale dell'ILLA, nonché Onofrio Pappagallo, assegnista di ricerca presso l'ILLA e l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", per l'enorme aiuto fornitomi nella ricerca dei materiali documentari.

² Per un approfondimento generale sulle attività dell'ILLA rimando a: AA.VV., *40 anniversario della fondazione dell'Istituto Italo-Latino Americano, 1966-2006*, Roma: ILLA, 2007. Di particolare interesse, all'interno del volume, l'elenco completo delle pubblicazioni dell'ILLA dal 1967 al 2006, divise per aree di attività.

“Quello che è possibile notare in quella “zona di condensazione” dell’arte globale che è la Biennale di Venezia è che questa spinta a un’affermazione d’identità culturale stia sorpassando una visione continentale unica.”

e punto di riferimento per la rapida proliferazione del fenomeno “biennale” a livello mondiale, la Biennale di Venezia funge da sempre come lente d’ingrandimento e specchio delle pratiche artistiche e può essere letta come una “zona di condensazione” dell’arte globale, per dirla con Federica Martini³.

La prima partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1972

La prima partecipazione dell’IILA alla Biennale di Venezia risale al 1972 (XXXVI Esposizione Internazionale), sebbene non si tratti ancora di un vero e proprio padiglione indipendente. La mostra è ospitata nelle sale 33/36 del Padiglione Centrale ai Giardini di Castello, insieme al Padiglione Italia e alle diverse mostre dell’Esposizione Internazionale. Si tratta, comunque, di un evento culturale di primaria importanza per la scelta dei quattro artisti invitati, provenienti da tre Paesi diversi: Ivan Contreras-Brunet (Cile), Wifredo Lam (Cuba), Jorge Eielson e Joaquín Roca Rey (Perù). La selezione era stata operata da una commissione costituita dall’Istituto la cui giuria era composta da Murilo Mendes, Giorgio De Marchis e Emilio Westphalen, e presieduta da Federico Brook, Vice Segretario Culturale dell’IILA. Brook, scultore argentino di fama internazionale, risiedeva da anni in Italia e l’importanza della sua figura è testimoniata dal fatto che all’interno della stessa Biennale del 1972 Brook faceva parte della commissione organizzatrice per la mostra *Grafica d’oggi* e partecipava anche come artista alla mostra *Sculture nella città*⁴.

Pur nella loro diversità, i quattro artisti esposti si collocano tutti nell’arco delle avanguardie internazionali e la loro produzione era già conosciuta in Europa poiché tutti e quattro risiedevano da tempo nel vecchio continente. L’artista cinetico Contreras-Brunet viveva a Parigi, così come Eielson, famoso per le sue tele annodate. Gli altri due artisti presenti avevano scelto, invece, l’Italia come patria di elezione: il pittore surrealista Lam viveva ad Albissola Marina (Savona), mentre lo scultore Roca Rey risiedeva a Roma⁵. Nonostante ciò Brook, nel testo di presentazione pubblicato nel *Catalogo generale* della Biennale, ci tiene a sottolineare che nella scelta degli artisti la commissione ha tenuto conto in primo luogo della capacità di indicare

³ Martini, F., Martini, V., *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Milano: Postmedia, 2011, p. 11.

⁴ Per un approfondimento sull’attività di Brook come scultore in quel periodo: Maurizi, E. (a cura di), *Federico Brook. Macchine cosmologiche a misura dell’uomo*, catalogo della mostra, (Macerata, Pinacoteca e Musei comunali, da novembre a dicembre, 1979), Macerata: Coopedit, 1979.

⁵ Da notare come Roca Rey, all’interno della Biennale di quell’anno, partecipasse anche lui alla mostra *Sculture nella città*, con l’opera *Trittico* (1970), in marmo rosa del Portogallo.



Sala espositiva della mostra dell'IILA alla Biennale di Venezia del 1972 (courtesy: IILA; foto di Alfio Di Bella).

«quelle componenti culturali latinoamericane che fanno di questo continente una fonte di fantastiche e sempre nuove invenzioni»⁶.

Per l'occasione fu anche stampato un cofanetto contenente quattro cartelle estraibili relative all'opera dei quattro artisti esposti. Sul frontespizio c'è il nome dell'IILA accanto al riferimento alla Biennale di Venezia, ma, come detto, non si tratta ancora di una partecipazione ufficiale. Nonostante la qualità della proposta, si trattò di un progetto isolato, e per i successivi quattordici anni l'IILA non presentò altre iniziative all'interno della rassegna veneziana. Infatti, sarà solo dal 1986 che prenderà piede l'organizzazione di un vero e proprio Padiglione ufficiale dell'IILA, che sarà presente a Venezia per quindici edizioni consecutive della Biennale, fino al 2015.

⁶ Brook, F., in: *La Biennale di Venezia, Opera o comportamento. 36a Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia: dall'11 giugno al 1 ottobre, 1972), Venezia: La Biennale di Venezia, 1972, p. 54.

Riepilogo dei padiglioni dell'IILA alla Biennale di Venezia dal 1986 al 2015

1986 (XLII Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Federico Brook; Commissario aggiunto: Vittorio Minardi.

Commissione selezionatrice: Giuliano Briganti, Enrico Crispolti, Lorenza Trucchi.

2 artisti in rappresentanza di 2 Paesi: Francisco J. Smythe (Cile), Eduardo Zamora (Messico).

Sede: Corderie dell'Arsenale.

1988 (XLIII Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Federico Brook; Commissario aggiunto: Vittorio Minardi.

7 artisti in rappresentanza di 7 Paesi: Rómulo Macció (Argentina), Ángel Loockhartt (Colombia), Jorge Jiménez Deredia (Costa Rica), Oswaldo Viteri (Ecuador), Aristides Ureña Ramos (Panama), Jorge Eielson (Perù) e Crismar (Cristian Aníbal Martínez Villanueva) (Repubblica Dominicana).

Sede: Padiglione Centrale ai Giardini.

1990 (XLIV Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Federico Brook.

12 artisti in rappresentanza di 10 Paesi: Carlos Alonso (Argentina), Ángeles Fabbri (Bolivia), Pilar Aguirre, Ignacio Valdés (Cile), Santiago Cárdenas (Colombia), Francisco Córdoba (Costa Rica), José Bedia (Cuba), Ramiro Jácome (Ecuador), Juan Esperanza, Eduardo Núñez (Messico), Nélida Mendoza (Paraguay), Alberto Casari Isasi (Perù).

Sede: Padiglione Centrale ai Giardini.

1993 (XLV Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Fernando Macotela; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

15 artisti in rappresentanza di 11 Paesi: Inés Córdova, Gil Imana (Bolivia), Samy Benmayor, Paulina Humeres (Cile), Juan Leal-Ruiz (Colombia), Jiménez Deredia (Costa Rica), Belkis Ayón Manso, Santiago Rodríguez (Cuba), Miguel Betancourt (Ecuador), Oscar René Chacón (El Salvador), Raymundo Sesma (Messico), Tabo Toral (Panama), Nélida Mendoza (Paraguay), Milner Cahuaruinga, Elvis García Morán (Perù).

Sede: Padiglione Centrale ai Giardini.

1995 (XLVI Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Fernando Macotela; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

9 artisti in rappresentanza di 9 Paesi: Elías Heim (Colombia), César Valverde Vega (Costa Rica), Eduardo Rubén (Cuba), Luigi Stornaiole (Ecuador), Oscar René Chacón (El Salvador), Fernando Leal (Messico), Rodney R. Zelenka (Panama), Nélida Mendoza (Paraguay), Lucy Jochamowitz (Perù).

Sede: Chiesa di San Giovanni Novo.

1997 (XLVII Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Bernardino Osio; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

19 artisti in rappresentanza di 12 Paesi: Sol Mateo (Bolivia), Carlos Altamirano (Cile), Miguel Hernández (Costa Rica), Juan Roberto Diago Durruthy (Cuba), Manuel Cholango (Ecuador), Oscar René Chacón, Luis Paredes Trigueros (El Salvador), Doris Contreras, Isabel Ruiz (Guatemala), Francisco Toledo (Messico), Manuel Ortega, Aristides Ureña Ramos (Panama), Mónica González, Fátima Martini, Marité Zaldívar (Paraguay), Jorge Piqueras, Joaquín Roca-Rey (Perù), Dionisio Blanco (Repubblica Dominicana).

Sede: Fondazione Querini Stampalia.

1999 (XLVIII Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissari: Bernardino Osio, Louis-Philippe Dalembert; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

14 artisti in rappresentanza di 14 Paesi: Fernando Montes (Bolivia), Fernando Arias Gaviria (Colombia), Jiménez Deredia (Costa Rica), René Francisco Rodríguez Fernández (Cuba), Mariana Fernández de Córdova (Ecuador), Andrés Bonifasi (Guatemala), Philippe Dodard (Haiti), Santos Arzú Quioto (Honduras), Paula Santiago (Messico), Cecilia Argüello (Nicaragua), David Vega (Panama), Gustavo Beckelmann (Paraguay), Benito Rosas (Perù), Elsa Núñez (Repubblica Dominicana).

Sede: Tese dell'Arsenale.

2001 (XLVIX Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Louis-Philippe Dalembert; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

31 artisti in rappresentanza di 14 Paesi: Raúl Lara, Hortensia Montenegro, Chrystal Ostermann Stumpf, Ricardo Pérez Alcalá, Gastón Ugalde (Bolivia), Nadin Ospina (Colombia), Rafa Fernández, Villacruz (Costa Rica), Luis Gómez Armenteros, Ibrahim Miranda Ramos (Cuba), José Antonio Cauja, Alfredo Eguiguren, Roberto Noboa (Ecuador), René Chacón, Vladimir Montúfar (El Salvador), Doris Contreras, Juan Francisco Yoc Cotzajay (Guatemala), Mario Benjamin, Guerdy Préval (Haiti), Regina Aguilar (Honduras), Hugo Palma Ibarra (Nicaragua), Alessandra Rosas Fuentes, Aristides Ureña Ramos (Panama), Christian Ceupens, Adriana González Brun, Lucy Yegros (Areté) (Paraguay), Roberto Huarcaya, Carlos Runcie Tanaka (Perù), Dionisio Blanco, Antonio Guadalupe, Mariano Sánchez (Repubblica Dominicana).

Sede: Centro Le Venezie di Treviso.

2003 (L Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario/Curatore: Irma Arestizábal; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

13 artisti in rappresentanza di 9 Paesi: Charly Nijensohn (Argentina), Eugenia Vargas Pereira (Cile), Maria Fernanda Cardoso (Colombia), Marisel Jiménez Rittner, Rossella Matamoros, Joaquín Rodríguez del Paso (Costa Rica), Tomás Ochoa (Ecuador), Muriel H. Hasbún (El Salvador), Brooke Alfaro, Haydée Victoria Suecum (Panama), Fernando Bryce, Gilda Mantilla (Perù), Marcos Lora Read (Repubblica Dominicana).

Sede: Convento dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca.

2004* (9. Mostra Internazionale di Architettura Biennale di Venezia)

Commissario/Curatore: Irma Arestizábal; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

Sede: Artiglierie dell'Arsenale.

2005 (LI Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario/Curatore: Irma Arestizábal; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

16 artisti in rappresentanza di 12 Paesi: Guiomar Mesa, Joaquín Sanchez (Bolivia), Gonzalo Díaz (Cile), Juan Manuel Echavarría, Oswaldo Maciá, Oscar Muñoz (Colombia), Cecilia Paredes, Jaime David Tischler (Costa Rica), Los Carpinteros (Cuba), Luis Paredes (El Salvador), Luis González Palma (Guatemala), Maxence Denis (Haiti), Donna Conlon (Panama), Mónica González (Paraguay), Luz María Bedoya (Perù), Polibio Díaz (Repubblica Dominicana).

Sede: Palazzo Franchetti (Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti).

2007 (LII Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario/Curatore: Irma Arestizábal; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni.

21 artisti in rappresentanza di 15 Paesi: Narda Alvarado (Bolivia), Mónica Bengoa (Cile), Mario Opazo (Colombia), Cinthya Soto (Costa Rica), René Francisco, Wilfredo Prieto (Cuba), Pablo Cardoso, María Verónica León, Manuela Ribadeneira (Ecuador), Ronald Morán (El Salvador), Mariadolores Castellanos (Guatemala), Andre Juste e Valdimir Cybil (Haiti), Xenia Mejía (Honduras), Ernesto Salmerón (Nicaragua), Jonathan Harker (Panama), William Paats, Paola Parcerisa (Paraguay), Patricia Bueno, Moico Yaker. Inoltre: omaggio a Jorge Eielson (Perù), Jorge Pineda (Repubblica Dominicana).

Sede: Ca' Zenobio.

2008* (11. Mostra Internazionale di Architettura Biennale di Venezia)

Commissario: Patricia Rivadeneira; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni; Curatore: Paola Pisanelli.

Sede: Artiglierie dell'Arsenale.

2009 (LIII Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Patricia Rivadeneira; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni; Curatore: Irma Arestizábal.

12 artisti in rappresentanza di 10 Paesi: Gastón Ugalde (Bolivia), Alberto Baraya, Luis Roldán (Colombia), Federico Herrero (Costa Rica), Carlos Garaicoa, Ramsés Larzábal (Cuba), Fernando Falconí (Ecuador), Nils Nova (El Salvador), Darío Escobar (Guatemala), Paul Ramírez Jonas (Honduras), Sandra Gamarra (Perù), Raquel Paiewonsky (Repubblica Dominicana).

Sede: Artiglierie dell'Arsenale.

2011 (LIV Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Patricia Rivadeneira; Commissario aggiunto: Alessandra Bonanni; Curatore: Alfons Hug; Curatori aggiunti: Paz Guevara, Patricia Rivadeneira.

20 artisti in rappresentanza di tutti e 20 i Paesi dell'IILA: Leticia El Halli Obeid (Argentina), Narda Alvarado (Bolivia), Neville D'Almeida (Brasile), Sebastián Preece (Cile), Juan Fernando Herrán (Colombia), Sila Chanto (Costa Rica), Reynier Leyva Novo (Cuba), María Rosa Jijón (Ecuador), Walterio Iraheta (El Salvador), Regina José Galindo (Guatemala), Adán Vallecillo (Honduras), Julieta Aranda (Messico), Rolando Castellón (Nicaragua), Humberto Veléz (Panama), Claudia Casarino (Paraguay), Fernando Gutiérrez (Perù), David Pérez Karmadavis (Repubblica Dominicana), Martín Sastre (Uruguay), Alexander Apóstol (Venezuela).

Partecipazioni speciali: Christine de la Garenne, Olaf Holzapfel (Germania), Gianfranco Foschino, Alberto Maria De Agostini (Italia), Bjørn Melhus (Norvegia).

Sede: Isolotto dell'Arsenale.

2013 (LV Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Sylvia Irrazábal; Curatore: Alfons Hug; Curatore aggiunto: Paz Guevara.

16 artisti in rappresentanza di 16 Paesi: Guillermo Srodek-Hart (Argentina), Sonia Falcone (Bolivia), Juliana Stein (Brasile), León & Cociña (Cile), François Bucher (Colombia), Lucía Madriz (Costa Rica), Humberto Díaz (Cuba), Miguel Alvear e Patricio Andrade (Ecuador), Simón Vega (El Salvador), Marcos Agudelo (Nicaragua), Jhafis Quintero (Panama), Fredi Casco (Paraguay), David Zink Yi (Perù), Collettivo Quintapata (Repubblica Dominicana), Martín Sastre (Uruguay), Susana Arwas (Venezuela).

Partecipazioni speciali: Harun Farocki e Antje Ehmman, Christian Jankowski (Germania), Luca Vitone (Italia).

Sede: Isolotto dell'Arsenale.

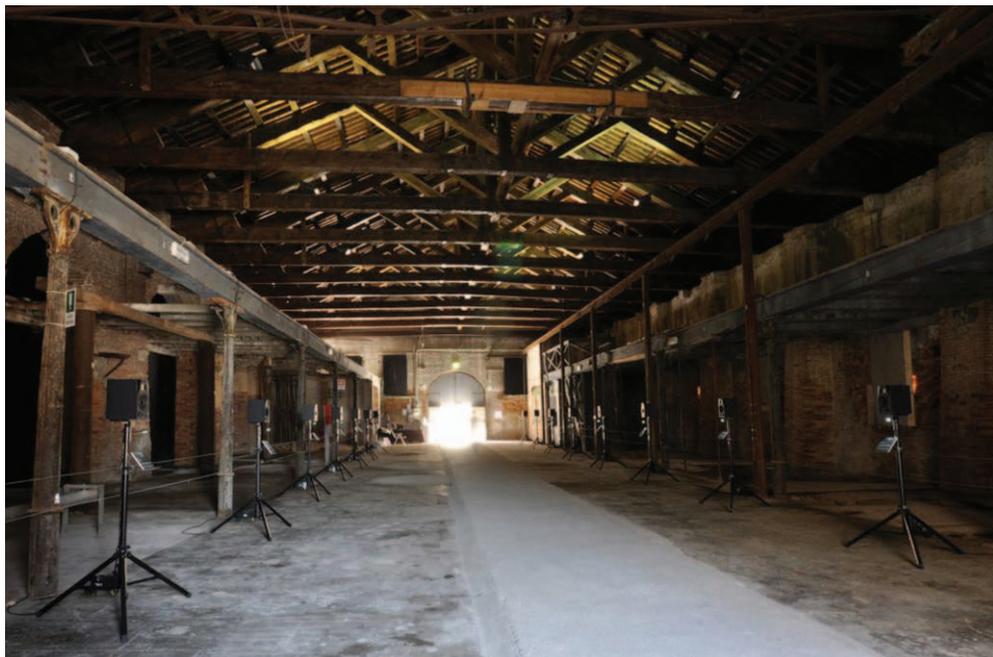
2015 (LVI Esposizione Internazionale d'Arte)

Commissario: Sylvia Irrazábal; Curatore: Alfons Hug; Curatore aggiunto: Alberto Saraiva

22 artisti in rappresentanza di 16 Paesi: Sofia Medici, Laura Kalauz (Argentina), Sonia Falcone, José Laura Yapita (Bolivia), Adriana Barreto, Paulo Nazareth (Brasile), Rainer Krause (Cile), León David Cobo, María Cristina Rincón (Colombia), Priscilla Monge (Costa Rica), Fabiano Kueva (Ecuador), Mauricio Kabistan (El Salvador), Sandra Monterroso (Guatemala), Barbara Prézeau Stephenson (Haiti), Leonardo González (Honduras), Raúl Quintanilla (Nicaragua), Humberto Vélez (Panama), Erika Meza, Javier López (Paraguay), José Huamán Turpo (Perù), Gustavo Tabares (Uruguay).

Partecipazione speciale: Ellen Slegers (Germania).

Sede: Isolotto dell'Arsenale.



Vista generale del Padiglione dell'IILA alla Biennale di Venezia del 2015 (courtesy: IILA).

I primi tre padiglioni organizzati da Federico Brook (1986-1990)

Nell'edizione della Biennale del 1986 l'IILA torna a Venezia ma questa volta lo fa con un suo proprio padiglione, ospitato nelle Corderie dell'Arsenale, e inserito, come sarà per tutte le edizioni successive, all'interno delle "partecipazioni nazionali". L'operazione prende spunto da un sentimento di unità latinoamericana che puntava alla ricerca, pur nelle diverse tendenze dei vari Paesi, di un'identità culturale nel contesto mondiale. L'intento dichiarato è, dunque, quello di fornire una vetrina per artisti latinoamericani poco conosciuti dalla critica internazionale. Il commissario è ancora una volta Federico Brook, coadiuvato da Vittorio Minardi, mentre la commissione selezionatrice è composta da Giuliano Briganti, Enrico Crispolti e Lorenza Trucchi. Considerando sia la presenza dei Paesi latinoamericani con propri padiglioni permanenti ai Giardini (Brasile, Venezuela e Uruguay⁷), che quella di altri Paesi latinoamericani che in quell'edizione erano presenti con propri padiglioni temporanei all'interno delle Corderie dell'Arsenale (Argentina, Cuba, Colombia e Perù), la commissione decide di invitare artisti di altri due Paesi non appartenenti a quelli già menzionati. Nello specifico, Francisco J. Smythe (Cile) e Eduardo Zamora (Messico), due pittori all'epoca ancora giovani ma già af-

⁷ Fra questi tre il più antico è quello del Venezuela, progettato da Carlo Scarpa e aperto nel 1956; quello dell'Uruguay apre nel 1960 ed è una ristrutturazione di un edificio preesistente; quello del Brasile è frutto di un progetto di Amerigo Marchesin realizzato nel 1964. Per un approfondimento rimando a: Mulazzani, M., *I Padiglioni della Biennale: Venezia 1887-1993*, Milano: Electa, 1995.

fermati in Europa, dove entrambi si erano trasferiti (Smythe a Firenze e Zamora a Parigi). Nel testo introduttivo relativo al Padiglione riportato nel *Catalogo generale* è lo stesso Brook a spiegare questa scelta:

«Isolare la produzione latinoamericana come qualcosa di uniforme, coerente, “autoctono” sarebbe impossibile – anche se l’uso è abbastanza invalso – e porterebbe a etichettare o interpretare l’espressione artistica come un fatto di costume, privo di una personale creatività e originalità. È pur vero che l’origine, o la pratica, inventiva resta radicata alla terra di appartenenza, anche se poi si esalta nella lontananza, ove si tratti di un giovane che stia vivendo l’esperienza europea: ma è interessante quando viene proposta con la genuinità derivante da una cultura continentale specifica»⁸.

Nella Biennale del 1988, per la prima volta, la selezione degli artisti non viene più operata dalla commissione dell’IILA ma direttamente dai singoli Paesi, anche se Brook rimane il commissario del Padiglione, coadiuvato sempre da Minardi. Per l’occasione vengono esposti sette artisti selezionati da altrettanti Paesi membri dell’IILA. Se si esclude lo scultore costaricense Jorge Jiménez Deredia si tratta esclusivamente di pittori, fra cui va notata la presenza del peruviano Jorge Eielson che aveva già esposto con l’IILA nella Biennale del 1972. E come già nel 1972, gli artisti del 1988 ebbero la possibilità di esporre in una zona specifica del Padiglione Centrale ai Giardini, accanto alle sale dedicate al Padiglione Italia. La vetrina del Padiglione Centrale fa sì che la sfida culturale sia ancora più marcata rispetto a quella di due anni prima, come spiega lo stesso Brook nell’introduzione al Padiglione sul *Catalogo generale*:

«Valga l’originalità del tentativo che in un certo modo costituisce un elemento non solo di crescita, ma anche di coesione di una mentalità che l’America Latina oggi applica ai diversi campi della sua cultura e della sua economia con una visione volta al Duemila. È con tale prospettiva diretta al futuro che l’Istituto Italo-Latino Americano formula ai Paesi qui presenti l’augurio di unirsi nella loro totalità in un unico Padiglione Latino-americano permanente»⁹.

Nel 1990 il numero degli artisti presenti nel Padiglione dell’IILA aumenta ancora, ma è sempre prevalente la pittura, se si escludono l’installazione del cubano José Bedia e le sculture del cileno Pilar Aguirre e della paraguaiana Nélica Mendoza, che sarà invitata nel padiglione per tre edizioni consecutive. Come si legge in una nota del *Catalogo generale*: «La presentazione del commissario non è pervenuta»¹⁰. Essa compare, però, in un piccolo cofanetto stampato dall’IILA e distribuito direttamente nella sede del Padiglione, come era già stato fatto anche per il 1972, il 1986 e il 1988. Qui Brook sottolinea ancora una volta l’importanza cultu-

⁸ Brook, F., in: *La Biennale di Venezia, Arte e scienza. XLII Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 29 giugno al 28 settembre, 1986), Venezia: La Biennale di Venezia, 1986, p. 352.

⁹ Brook, F., in: *La Biennale di Venezia, Il luogo degli artisti. XLIII Esposizione Internazionale d’Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 26 giugno al 25 settembre, 1988), Venezia: La Biennale di Venezia, 1988, p. 249.

¹⁰ *La Biennale di Venezia, Dimensione futuro: l’artista e lo spazio. XLIV Esposizione Internazionale d’Arte. La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 27 maggio al 30 settembre, 1990), Milano: Fabbri, 1990, p. 252.

rale della presenza del Padiglione dell'ILLA a Venezia che «dimostra la sensibilità verso l'espressione artistica dei Paesi latinoamericani e, in particolar modo, l'importanza che essi attribuiscono alla Biennale di Venezia»¹¹.

I padiglioni "eterogenei" dell'ILLA dal 1993 al 2001

Nel corso degli anni Novanta, pur cambiando il commissario, il progetto culturale messo in moto da Brook nei suoi primi tre padiglioni sembra concretizzarsi: la presenza del Padiglione dell'ILLA alla Biennale diviene una costante e il numero di Paesi partecipanti cresce, attestandosi quasi sempre sopra al numero di dieci.

Nel 1993 il messicano Fernando Macotela, nuovo Segretario Culturale dell'ILLA, sostituisce Brook come commissario e lavora al Padiglione dell'ILLA per due edizioni, in cui è l'eterogeneità delle opere esposte a farla da padrone. Per la partecipazione del 1993, ospitata ancora nel Padiglione Centrale accanto a quello italiano, è sempre la pittura il medium di riferimento, nonostante la presenza per la prima volta nel Padiglione dell'ILLA di un'opera video, quella del messicano Raymundo Sesma. Nella presentazione per il *Catalogo generale* Macotela presenta il suo "padiglione plurale", tornando nuovamente sul tema dell'identità culturale latinoamericana, sottolineandone la particolare posizione che la pone sia al centro che in periferia: «I nostri artisti navigano in tale vortice manifestando questo problematico "dono" esclusivo della nostra cultura: la doppia appartenenza, la doppia lealtà, insidiata sempre da una doppia possibilità di tradimento; e la soluzione inevitabile, reiterata, e spesso titubante, di attingere a entrambi i retaggi per giungere a una produzione»¹². Questa è l'ultima volta che la partecipazione dell'ILLA sarà ospitata nel consueto spazio dei Giardini. Dato che, nonostante il sogno di Brook, era chiaramente impossibile procedere alla costruzione di un padiglione permanente, a partire dall'edizione successiva il padiglione sarà ospitato ogni volta in una sede diversa, affittata per l'occasione.

Il Padiglione dell'ILLA del 1995 è organizzato non solo fuori dai Giardini ma anche dall'Arsenale, nella Chiesa di San Giovanni Novo, situata nel sestiere di Castello ma a ridosso di Piazza San Marco. L'uso di questo spazio architettonico particolare ha creato degli effetti insoliti nell'allestimento delle opere, l'unico ambito in cui il commissario può effettivamente intervenire come ci tiene a precisare, non senza una punta di polemica, lo stesso Macotela nella presentazione del Padiglione nel *Catalogo generale*: «L'esistenza in quasi tutti i Paesi di commissioni selezionatrici nazionali fa sì che il commissario di questo padiglione non possa in realtà progettarlo, ma piuttosto curarne il coordinamento e l'allestimento. Così l'insieme degli artisti presenti in questo "Padiglione latinoamericano" è sempre in certo qual modo casuale»¹³. No-

¹¹ Brook, F., ILLA, (a cura di), *XLIV Biennale di Venezia. Maggio – Settembre 1990*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 27 maggio al 30 settembre, 1990), Roma: ILLA, 1990, s.i.p.

¹² Macotela, F., in: *La Biennale di Venezia, Punti cardinali dell'arte. XLV Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, 2 voll., catalogo della mostra, (Venezia, dal 14 giugno al 10 ottobre, 1993), Venezia: Marsilio, 1993, vol. 1, p. 212.

¹³ Macotela, F., in: *La Biennale di Venezia, Identità e alterità. 46. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dall'11 giugno al 15 ottobre, 1995), Venezia: Marsilio, 1995, p. 204. Ricordiamo che nello stesso spazio espositivo era ospitata anche la partecipazione dell'Argentina, rappresentata da Jorge Orta, con le sue pitture luminografiche.

nostante ciò possiamo notare qualche cambiamento rispetto al passato, dato che dei nove artisti esposti solo quattro espongono quadri, mentre il resto delle opere sono sculture o installazioni, come quella del colombiano Elías Heim.

Nel 1997 il commissario del Padiglione è il Segretario Generale dell'IILA, il diplomatico italiano Bernardino Osio, che nell'edizione successiva sarà affiancato dallo scrittore haitiano Louis-Philippe Dalembert che poi sarà commissario unico nel 2001. In queste tre edizioni a cavallo del 2000 notiamo come il numero degli artisti invitati cresca a dismisura, fino al numero record di trentuno per l'edizione del 2001.

Nel 1997 il Padiglione è ospitato negli spazi al pianterreno della Fondazione Querini Stampalia, in cui vengono esposti 18 artisti che, per parola dello stesso commissario, pur aderendo in pieno ai grandi movimenti dell'arte moderna, che è internazionale e apolide, «conservano fortunatamente il vincolo del loro Continente tragico e misterioso, violento e voluttuoso, arcaico e avveniristico; e riflettono pur sempre le condizioni culturali, sociali e anche politiche dei singoli Paesi»¹⁴.

Nel 1999 il Padiglione dell'IILA torna all'Arsenale e la presenza, accanto a Osio, di Dalembert favorisce l'allargamento dei Paesi rappresentati nel padiglione: infatti, per la prima volta partecipano artisti provenienti da Haiti, Honduras e Nicaragua. L'idea è nuovamente quella di instaurare un dialogo tra opere diverse (fra cui va segnalata l'installazione del colombiano Fernando Arias) che sprigiona aspetti non considerati singolarmente, «a immagine dei popoli e delle culture che si sono incontrati in America Latina»¹⁵.

Proseguendo nel suo programma di espansione, nel 2001 Dalembert sceglie addirittura una sede espositiva fuori Venezia, il Centro Le Venezie di Treviso, in modo da ampliare la possibilità di selezione. Non a caso, per l'occasione vengono chiamati a esporre ben 31 artisti le cui radici estetiche diverse offrono un ampio panorama della configurazione culturale composita dell'America Latina:

«La maggior parte delle opere presentate nel padiglione dell'IILA sfida qualsiasi classificazione, qualsiasi etichetta di genere, rifiuta di essere collocata in questa o in quella categoria. Come se contasse soltanto l'espressione che integra forme e materiali diversi, recupera citazioni, si nutre della natura come della cultura per forgiare la propria rappresentazione del mondo»¹⁶.

Ma l'evento principale per l'arte latinoamericana alla Biennale di quell'anno non è l'affollato Padiglione dell'IILA, bensì la vittoria di due premi speciali per giovani artisti da parte sia del guatemalteco Aníbal López (in arte A-1 53167) che del costaricense Federico Herrero, entrambi esposti nella Mostra Internazionale curata da Harald Szeemann. Queste vittorie dimostrano come, al di là dell'importante lavoro di promozione culturale svolto dall'IILA, la Biennale

¹⁴ Osio, B., in: *La Biennale di Venezia, Futuro Presente Passato. XLVII Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 15 giugno al 9 novembre, 1997), Milano: Electa, 1997, p. 583.

¹⁵ Osio, B., Dalembert, L. P., in: *La Biennale di Venezia, d'APERTutto, APERTO over ALL, APERTO par TOUT, APERTO über ALL. 48. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 12 giugno al 7 novembre, 1999), Venezia: Marsilio, 1999, p. 78.

¹⁶ Dalembert, L. P., in: *La Biennale di Venezia, Platea dell'umanità. 49. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 10 giugno al 4 novembre, 2001), Milano: Electa, 2001, p. 147.

(e, in maniera più ampia, il mondo dell'arte occidentale) si stesse accorgendo dell'arte latinoamericana, anche attraverso altri canali di comunicazione resi possibili sia dalla digitalizzazione che dalla globalizzazione.

I padiglioni “tematici” curati da Irma Arestizábal (2003-2009)

Nel 2003 inizia l'era della nuova Segretaria Culturale dell'IILA, la storica dell'arte argentina Irma Arestizábal, che curerà per ben 4 volte di fila il Padiglione dell'IILA. Ho usato appositamente il verbo “curare” perché, per la prima volta, l'organizzatore del Padiglione viene anche indicato come curatore proprio con l'edizione del 2003, in cui si sceglie come sede espositiva il Convento dei Santi Cosma e Damiano sull'isola della Giudecca. Altra novità è data dal fatto che il Padiglione ha un titolo proprio: *Archipiélago de imágenes*. Da qui in poi tutte le mostre organizzate dall'IILA alla Biennale avranno un loro titolo e, nello specifico, quelle curate dalla Arestizábal saranno: *La trama e l'ordito* per il 2005 (Palazzo Franchetti), *Territorios* per il 2007 (Ca' Zenobio), *Mundus novus: Arte contemporáneo de América Latina* per il 2009 (Arsenale). Sfruttando la sua enorme conoscenza dell'arte latinoamericana, la Arestizábal crea ogni anno dei percorsi espositivi tematici, di cui i titoli ne sono il riflesso più evidente, in cui è chiara la volontà di aprirsi ai linguaggi più innovativi dell'arte contemporanea.

Pur tenendo fede all'idea di mostrare la molteplicità culturale latinoamericana, il cambio di rotta dal punto di vista curatoriale è palpabile fin dalle prime righe della presentazione del padiglione nel *Catalogo generale* del 2003, in cui il riferimento letterario dichiarato è alla *Radiografía de la Pampa* di Ezequiel Martínez Estrada: «Non vogliamo fare un'esposizione di arte latinoamericana, ma far conoscere l'opera di alcuni artisti che, più che essere “della”, operano “dalla” America Latina, questa “capricciosa estensione di terra popolata da immagini”¹⁷. La proposta si aggiorna anche dal punto di vista mediale con opere che offrono una sorprendente diversità di linguaggi che vanno dalla fotografia alla pittura, dalle installazioni al video. E cambia anche il tipo di pubblicazione riferita all'evento, con la stampa di un catalogo vero e proprio, che sostituisce le cartelle o le pubblicazioni snelle delle precedenti edizioni¹⁸.

Questa marcata volontà curatoriale della Arestizábal, trova riscontro anche nella realizzazione del primo padiglione organizzato dall'IILA per la Biennale di Architettura del 2004. La mostra, dal titolo *Identità tropicale*, presenta l'opera di due architetti, in rappresentanza di due Paesi: Bruno Stagno, che pur essendo nato in Cile rappresentava il Costa Rica (dove vive e lavora dal 1973), e Frank O. Gehry, *archistar* canadese che per l'occasione rappresenta Panama, in virtù del suo progetto per il Museo de la Biodiversidad a Panama City¹⁹. L'esperienza della partecipazione dell'IILA alla Biennale di Architettura sarà ripetuta anche nel 2008 con il progetto *América Latina: vistas y re-vistas de un continente*, in cui il nuovo commissario Patricia Ri-

¹⁷ Arestizábal, I., in: La Biennale di Venezia, *Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore*. 50. Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, (Venezia, dal 15 giugno al 2 novembre, 2003), Venezia: Marsilio, 2003, p. 610.

¹⁸ Arestizábal, I., IILA, (a cura di), *Archipiélago de Imágenes*. 50. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, (Venezia, dal 15 giugno al 2 novembre, 2003), Roma: IILA, 2003.

¹⁹ Per un approfondimento rimando a: Arestizábal, I., IILA, (a cura di), *Identità tropicale. Metamorph*. 9. Mostra Internazionale di Architettura La Biennale di Venezia, catalogo della mostra, (Venezia, Artiglierie dell'Arsenale, dal 12 settembre al 7 novembre, 2004), Roma: IILA, 2004.

vadeneira chiama l'architetto Paola Pisanelli Nero, che si è sempre occupata dell'allestimento dei padiglioni dell'IILA, a curare una mostra in cui si illustrano, attraverso un video e alcuni pannelli, le più importanti produzioni architettoniche realizzate negli anni recenti in Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Panama e Perù²⁰.

Tornando alla Biennale d'Arte, nel 2005 l'IILA sceglie come spazio espositivo Palazzo Franchetti, ricco edificio nelle immediate vicinanze del Ponte dell'Accademia che dal 1999 è sede dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Già dal titolo della mostra: *La trama e l'ordito*, capiamo come l'idea di fondo sia quella di "tessere" quei diversi fili che vanno a costituire la variegata tela della cultura latinoamericana, come spiega la stessa curatrice argentina:

«Un titolo abbastanza aperto e stimolante che consente la rappresentazione di posizioni differenti e permette al fruitore di dialogare con la diversità di credenze e simboli; con i paesaggi (culturale e urbano), i timori, le ansie, i drammi, le violenze; con la poesia (degli oggetti e degli ambienti quotidiani), la bellezza, la creatività, lo humour e, soprattutto, con l'arte del nostro continente»²¹.

Continuando quel processo d'innovazione mediale iniziato nel 2003, in questa edizione è possibile notare come la pittura e la scultura tradizionali, che negli anni Novanta erano dominanti all'interno del padiglione dell'IILA, siano completamente scomparse a favore dei nuovi linguaggi dove si ibridano installazione, video e fotografia. A proposito di questo superamento dei media tradizionali, ricordiamo che siamo nell'anno in cui, proprio alla Biennale, la guatemalteca Regina José Galindo riceve il Leone d'Oro come miglior artista under 35 per la sua performance () *Golpes*, ospitata nella sezione "Sempre un po' più lontano" della Mostra Internazionale, curata dalla spagnola Rosa Martínez.

Nel 2007 sono le stanze del Collegio Armeno a Ca' Zenobio, nel sestiere di Dorsoduro, a ospitare il padiglione per il cui tema la Arestizábal ricorre, come già nel 2003, alla citazione di Ezequiel Martínez Estrada parlando dell'America Latina come di un "archipiélago de tierras firmes", «costituita da Paesi che hanno in comune molti avvenimenti storici e caratteristiche geografiche, e tuttavia formata da tanti diversi "territori"»²². Nel rinnovamento dei linguaggi che non si arresta, la curatrice argentina ci tiene, però, a rendere omaggio al peruviano Jorge Eielson che aveva partecipato con l'IILA sia alla Biennale del 1972 che a quella del 1988 ed era da poco scomparso.

²⁰ Per un approfondimento rimando a: Pisanelli Nero, P., IILA, (a cura di), *América Latina: vistas y revistas de un continente. 11. Mostra internazionale di Architettura La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Artiglierie dell'Arsenale, dal 14 settembre al 23 novembre, 2008), Roma: IILA, 2008.

²¹ Arestizábal, I., in: *La Biennale di Venezia, Partecipazioni nazionali. Eventi nell'ambito. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 12 giugno al 6 novembre, 2005), Venezia: Marsilio, 2005, p. 142. Si veda anche: Arestizábal, I., IILA, (a cura di), *La trama e l'ordito. 51. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 12 giugno al 6 novembre, 2005), Roma: IILA, 2005.

²² Arestizábal, I., in: *La Biennale di Venezia, Pensa con i sensi - senti con la mente. L'arte al presente. 52. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, 2 voll., catalogo della mostra, (Venezia, dal 10 giugno al 21 novembre, 2007), Venezia: Marsilio, 2007, vol. 2, p. 174. Si veda anche: Arestizábal, I., IILA, (a cura di), *Territorios. 52. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 10 giugno al 21 novembre, 2007), Roma: IILA, 2007.

Nel 2009, per la prima volta, la figura del commissario e del curatore del Padiglione vengono separate. Anche con la nomina a commissario della cilena Patricia Rivadeneira, nuovo Segretario Culturale dell'ILLA, la Arestizábal rimane comunque curatrice del Padiglione dell'ILLA anche per il 2009, ma purtroppo non poté vedere il suo lavoro realizzato poiché morì poche settimane prima dell'apertura della Biennale. Ci rimane comunque il suo testo di presentazione che mai come in questa edizione assume marcati connotati politici:

«Gli artisti che creano dall'America Latina lo fanno tenendo sempre ben presente la storia, l'ambiente, il mondo vegetale e quello animale della loro terra, le città, la propria storia e anche la storia mondiale. Le credenze, gli dei, le religioni precolombiane e il cattolicesimo imposto dal conquistatore costituiscono anch'essi degli spunti per nuove opere, mentre numerose creazioni racchiudono in sé tic, vizi sociali e problemi socio-politici»²³.

Con questa edizione il Padiglione torna negli spazi dell'Arsenale, dove sarà ospitato anche per le tre edizioni successive, seppur nella posizione decentrata dell'Isolotto.

I padiglioni “collettivi” curati da Alfons Hug (2011-2015)

La Rivadeneira è commissario anche per l'edizione successiva, in cui chiama a curare il Padiglione dell'ILLA il tedesco Alfons Hug, che organizza la mostra *Entre siempre y jamás*. Il titolo è una citazione di una poesia dell'uruguayano Mario Benedetti e, come spiega lo stesso curatore nel *Catalogo generale*, «indica la distanza tra la tradizione delle date importanti nella storia e la contemporaneità»²⁴. In questa occasione, per la prima volta, tutti i Paesi membri dell'ILLA partecipano con un artista in loro rappresentanza, a cui si aggiungono partecipazioni speciali di artisti provenienti da Germania, Italia e Norvegia. A duecento anni dall'Indipendenza latinoamericana questi artisti hanno esplorato l'America Latina per restituire una testimonianza della memoria storica dei diversi Paesi. La mostra è il risultato dell'unione di questi documenti all'interno di una più ampia cartografia che fonde tempo e spazio in un “cronotopo”. È facile intuire la novità di questo progetto collettivo rispetto ai precedenti padiglioni dell'ILLA e, vista la possibilità di poter sfruttare uno spazio espositivo particolare come quello dell'Isolotto dell'Arsenale, Hug propone anche per le due edizioni successive una simile metodologia curatoriale.

Infatti questa idea di mostra collettiva allargata continua anche nel 2013 con *El atlas del imperio* e nel 2015 con *Voces indígenas*, entrambe curate da Hug e commissariate dall'uruguayana

²³ Arestizábal, I., in *La Biennale di Venezia, Fare Mondi. 53. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, 2 voll., catalogo della mostra, (Venezia, dal 7 giugno al 22 novembre, 2009), Venezia: Marsilio, 2009, vol. 2, p. 182. Si veda anche: Arestizábal, I., ILLA, (a cura di), *Mundus Novus: Arte contemporaneo de América Latina. 53. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 7 giugno al 22 novembre, 2009), Roma: ILLA, 2009. Qui la Arestizábal è ricordata in epigrafe al volume: «Nel ricordo di Irma, percorriamo la rotta che ci ha indicato in questo viaggio attraverso il suo Mundus Novus».

²⁴ Hug, A., in: *La Biennale di Venezia, ILLUMInazioni 54. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 4 giugno al 27 novembre, 2011), Venezia: Marsilio, 2011, p. 476. Si veda anche: Rivadeneira, P., ILLA, (a cura di), *Entre Siempre y Jamás. 54. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 4 giugno al 27 novembre, 2011), Roma: ILLA, 2011.

Sylvia Irrazábal, nuovo Segretario Culturale dell'IILA. Per entrambe le mostre partecipano 16 Paesi, a cui si aggiungono nuovamente partecipazioni speciali da Italia e Germania, e, in entrambi i progetti, ritorna l'idea di voler disegnare nuove "cartografie" dell'America Latina attraverso investigazioni culturali e geopolitiche. Più che la presenza dei singoli artisti risulta dunque più importante il processo di lavoro collettivo e orizzontale. Nel 2013 gli artisti invitati indagano l'interazione culturale fra Europa e America Latina come una sorta di reciproca fertilizzazione che per il curatore tedesco «non sarà priva di conseguenze sull'autopercezione culturale di entrambi i continenti»²⁵. Nel 2015 l'indagine si rivolge invece alle lingue indigene dell'America Latina, accostate insieme in una grande installazione sonora che Hug racconta così:

«Quando il visitatore entra nell'area espositiva percepirà dapprima un mormorio indefinito e polifonico, una sorta di arazzo sonoro che ricorda un luogo sacro, poi le diverse lingue diventeranno sempre più chiare e distinguibili mano a mano che si avvicina agli altoparlanti. La riduzione radicale al suono richiede un'intensa concentrazione da parte del visitatore. Più l'ascoltatore è disposto a immergersi in questo cosmo di lingue, che non capita spesso di ascoltare, più potrà fare a meno degli elementi visivi»²⁶.

L'assenza alla Biennale 2017: quale futuro per il Padiglione dell'IILA?

La lunga storia del Padiglione dell'IILA si interrompe nel 2017, quando l'Istituto non ha preso parte alla LVII Biennale di Venezia con la sua ormai consueta mostra. La decisione è stata presa, come riportato sul sito dell'Istituto,

«vista l'impossibilità di ottenere in tempi utili le garanzie economiche e organizzative necessarie alla realizzazione del Padiglione. La breve pausa per l'edizione 2017 della Biennale d'Arte costituirà un momento di riflessione per gettare le basi per nuovi interessanti progetti finalizzati alla valorizzazione e la conoscenza dell'arte contemporanea latinoamericana»²⁷.

Ma quali potrebbero essere queste nuove basi da gettare?

In questo breve studio abbiamo visto l'importante ruolo che ha avuto il Padiglione dell'IILA alla Biennale di Venezia per la promozione dell'arte contemporanea latinoamericana in Europa, soprattutto per gli artisti dei Paesi più piccoli. Ma negli ultimi anni in Italia l'interesse

²⁵ Hug, A., in: *La Biennale di Venezia, Il Palazzo Enciclopedico, 55. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, 2 voll., catalogo della mostra, (Venezia, dal 1 giugno al 24 novembre, 2013), Venezia: Marsilio, 2013, vol. 2, p. 74. Si veda anche: Irrazábal, S., IILA, (a cura di), *El Atlas del Imperio. 55. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 1 giugno al 24 novembre, 2013), Roma: IILA, 2013.

²⁶ Hug, A., in: *La Biennale di Venezia, All the World's Futures. 56. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, 2 voll., catalogo della mostra, (Venezia, dal 9 maggio al 22 novembre, 2015), Venezia: Marsilio, 2015, vol. 2, p. 76. Si veda anche: Irrazábal, S., IILA, (a cura di), *Voces Indígenas. 56. Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, dal 9 maggio al 22 novembre, 2015), Roma: IILA, 2015.

²⁷ Testo disponibile sul sito:

[http://www.iila.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3330:iila-non-partecipa-alla-57-esposizione-internazionale-d-arte-la-biennale-di-venezias-it&catid=67&Itemid=220&lang=it, s.p., \[11/11/2018\].](http://www.iila.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3330:iila-non-partecipa-alla-57-esposizione-internazionale-d-arte-la-biennale-di-venezias-it&catid=67&Itemid=220&lang=it, s.p., [11/11/2018].)

per l'arte latinoamericana è cresciuto non solo attraverso il filtro esclusivo dell'ILLA. Al di là delle tante iniziative dell'Istituto si sono, infatti, moltiplicati gli eventi espositivi che hanno dato risalto all'arte contemporanea latinoamericana, fra cui l'esempio più importante è quello della mostra *Produciendo realidad*, curata da Marco Scotini a Lucca nel 2004, che ha presentato trenta artisti provenienti da diciassette Paesi latinoamericani²⁸.

Abbiamo notato come anche il progetto per il Padiglione dell'ILLA si sia adeguato a questi cambiamenti nella ricezione dell'arte latinoamericana dovuti alla globalizzazione, dovendosi più volte evolvere per poter restare al passo con i tempi. Ma allo stato attuale, sarebbe forse opportuno iniziare a impostare una riflessione più profonda sul senso di un progetto come questo. Che significato può avere continuare a organizzare un padiglione di arte latinoamericana? O meglio, la lettura "identitaria" della cultura artistica dell'America Latina, che in tanti dei progetti per i padiglioni dell'ILLA alla Biennale è stata più volte rimarcata, rimane ancora valida?

Di sicuro, quello che è possibile notare in quella "zona di condensazione" dell'arte globale che è la Biennale di Venezia è che questa spinta a un'affermazione d'identità culturale stia sorpassando una visione continentale unica, secondo quella che Mario Sartor ha definito una storia dell'arte "trasversale"²⁹, per soffermarsi in maniera più approfondita sulle diverse dimensioni nazionali. Non possiamo ancora dire se questo processo di emancipazione culturale da parte dei vari Paesi latinoamericani sia un fenomeno irreversibile, ma possiamo notare come per la Biennale del 2017, nonostante il Padiglione dell'ILLA non sia stato realizzato, molti Paesi latinoamericani (Argentina, Bolivia, Cile, Guatemala, Messico, Perù) hanno deciso di autorappresentarsi attraverso un proprio padiglione nazionale, quasi a voler definitivamente accantonare l'idea di realizzare "un unico Padiglione Latino-americano permanente" che tanto entusiasmava Federico Brook nel 1988.

In maniera più ampia ci si potrebbe chiedere: ha senso continuare a parlare di "arte latinoamericana" oggi che quel processo di ibridizzazione fra culture di cui parlava approfonditamente Néstor García Canclini³⁰ all'inizio degli anni Novanta si è ormai integrato in un complesso sistema globale di produzione culturale?

Speriamo che possibili risposte a queste domande possano arrivare anche dalle prossime iniziative che la rinnovata Segreteria Culturale dell'ILLA sta progettando, a partire da questo primo numero di *Quaderni Culturali*.

²⁸ Scotini, M., (a cura di), *Produciendo realidad: arte e realtà latino-americana*, catalogo della mostra (Lucca, Chiesa di San Matteo, dal 26 giugno al 12 settembre, 2004), Lucca: Prometeo, 2004. Per quanto riguarda l'arte moderna, l'evento espositivo da segnalare è la mostra curata da Giorgio Antei nel 2009: Antei, G., (a cura di), *Plus Ultra: oltre il Barocco. Arte latino-americana a confronto*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, dal 4 dicembre 2009 al 27 giugno 2010), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2009.

²⁹ Sartor, M., *Arte latinoamericana contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Milano: Jaca Book, 2003. Questa è una delle pubblicazioni di riferimento in lingua italiana per quanto riguarda l'arte latinoamericana contemporanea e vi rimando per approfondire il lavoro di molti degli artisti citati in questo articolo, in particolare quelli che hanno partecipato alle prime edizioni del Padiglione dell'ILLA.

³⁰ Canclini, N. G., *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Città del Messico: Grijalbo, 1990.

De Libertà al Cile a All the World's Futures

Apuntes sobre Arte Latinoamericano y la Bienal de Venecia

Renata Ribeiro Dos Santos

[Abstract] The text weaves a series of notes and reflections on the presence of latin american art at the Venice Biennale, connecting aspects related to the conception and historical model of the event itself with the conformation of the "latin american art" category. It analyses the event Libertà al Cile (1974) – which announces the opening of the event towards the aesthetics margins – and this concept reconsideration at the 56th Biennial, All the World's Futures (2015).

El texto teje una serie de apuntes y reflexiones sobre la presencia del arte de América Latina en la Bienal de Venecia, relacionando aspectos relativos a la propia concepción y modelo histórico del evento con la conformación de la categoría de "arte latinoamericano". Se analiza el evento Libertà al Cile (1974) – que anuncia la apertura del evento hacia los márgenes estéticos – y la reconsideración de este concepto en la 56ª Bienal, All the World's Futures (2015).

Key Words: Libertà al Cile, All the World's Futures, Alfredo Jaar, Carlo Ripa di Meana, Okwui Enwezor.

América Latina, Arte, Bienal de Venecia

En 2013, el artista Alfredo Jaar presentaba en el pabellón de Chile (un espacio alquilado dentro del Arsenal) en la 55ª Bienal de Venecia una maqueta de los *Giardini della Biennale* que emergía a cada cierto tiempo de un estanque, exhibiendo una réplica perfecta de sus 28 pabellones pero en estado de ruina, cubierta por el fango "de la memoria". De acuerdo con el artista¹, su proyecto invitaba a que se repensara poéticamente el modelo de la Bienal:

«Ahogar los Giardini es abolir una jerarquía global caduca, en la esperanza que surja de las profundidades una Bienal redimida [...] Venezia es un llamado melancólico a pensar en cómo la cultura de hoy, compuesta de una compleja combinación de redes globales, puede llegar a representarse adecuadamente en un escenario mundial»².

Jaar termina sus apuntes para aquella obra de 2013, recordando que en 1986 fue el primer artista latinoamericano en participar de una selección para la exposición principal "internacional" de la Bienal: *Aperto*, comisariada por Achille Bonito Oliva y Thomas Sokolowski, que intenta "abrir" el modelo de la Bienal hacia la producción artística llamada periférica en aquel entonces. El mismo artista, casi tres décadas después, realiza una obra donde critica el modelo

¹ Jaar, A., *Notas sobre Venecia, Venecia*, 2013, Texto online: http://alfredojaar.net/venecia2013-press/pdf/note/Jaar_NotesOnVeneziaVenezia_05.25.2013_SPA.pdf, s.p., [11, 11, 2018].

² Jaar, A., *Notas ...op. cit.*

“ Por un lado está la Bienal de Venecia,
compleja por su envergadura, importancia y pervivencia histórica.
Por el otro lado encontramos el arte latinoamericano [...] y,
más específicamente, todos los temas transversales
que inciden en la promoción y en la representación
de esta producción más allá de sus fronteras. ”

de la Bienal y reivindica que los artistas luchen por «un modelo de Venecia que no sea una réplica de los desequilibrios de nuestro mundo»³.

La protesta por una representación en la cita veneciana que no evidenciara un modelo geopolítico separado por muros, barreras y desigualdades y que pusiera en evidencia el valor de la diversidad, también estaba en la raíz del proyecto de Santiago Sierra para el Pabellón de España en la edición 50ª de la Bienal en 2003. Sierra, que vivía en Ciudad de México desde mediados de los años 90, reprodujo en el pabellón una especie de parodia de la frontera: solamente ciudadanos portadores de pasaporte español podrían acceder a este pabellón. Sin excepciones, ni trampas. Sierra justificaba su proposición como una denuncia que refleja la frontera como una losa para miles de personas. Como ejemplo, el 80% de mexicanos que querrían saltar la frontera hacia Estados Unidos pero no por ningún sentimiento antipatriótico, sino movidos por el único objetivo de vivir en condiciones más o menos dignas⁴.

Para Rosa Martínez, comisaria responsable del Pabellón de España en aquel año, la obra de Sierra simboliza un muro que

«polariza a los espectadores de la Bienal a ambos lados de un escenario hipotético, y da forma a tensiones físicas y políticas que remiten a ese extraño territorio de ciudades y países blindados que define las exclusiones contemporáneas. A diferencia del existencialista y absurdo “muro de la nada” de Beckett, Sierra construye muros que muestran que las fronteras no se han abolido sino que se han consolidado»⁵.

On Translation: I Giardini de Antoni Muntadas, presentada en la edición de 2005 de la Bienal de Venecia, evidenciaba (o traducía) la propia historia de la institución pero también ponía de manifiesto el movimiento geopolítico de las viejas y nuevas potencias mundiales que el certamen veneciano reproduce. Además, la compleja obra presentada en el pabellón español, enseñaba como la Bienal – con sus núcleos iniciales y ampliaciones – constituía una micro ciudad, que reflejaba la lógica urbana de la ciudad italiana y por ende, los desarrollos urbanísticos contemporáneos impulsados por la globalización y por el turismo⁶.

³ Jaar, A., *Notas ...op. cit.*

⁴ García, A., “La España tapiada de Sierra sofoca Venecia”, en: *El País*, 15 de junio 2003.

⁵ Martínez, R., “La mercancía y la muerte”, en: Bienal de Venecia, *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*, catálogo de la muestra, (Venecia, 15 de Junio al 2 de Noviembre, 2003), Madrid: Turner/ Ministerio de Asuntos Exteriores, 2003.

⁶ Para ampliar sobre la relación del urbanismo de la ciudad de Venecia con la Bienal, percibido y tra-

Estos son apenas algunos ejemplos de obras que ponen de manifiesto las modificaciones del entramado de la geopolítica internacional que han ocurrido de manera galopante en las últimas décadas del siglo XX y que siguen su curso en el siglo XXI. También es índice que estos artistas –latinoamericanos o latinos, elegidos por su pertinencia a este análisis – decidiesen explicitar estas relaciones y su imbricación en el mundo cultural justamente en la muestra de arte más antigua y una de las más importantes a nivel internacional.

Pero antes de entrar en las discusiones entre la Bienal de Venecia y su representación del modelo geopolítico, es necesario hacer una adenda a las modificaciones ocurridas a nivel internacional y global que propiciaron espacios para la cultura periférica en los países centrales occidentales, en el caso que estas brechas realmente hayan sido abiertas. Entretanto, cabe reconocer que al menos estas reconfiguraciones abrieron un campo de debate, ya sea por su inclusión o justamente por su ausencia.

Los años finales de las décadas de 1970 y 1980 fueron escenario de una reconfiguración determinante del panorama internacional, impulsado por acontecimientos concatenados de orden económico, político y social que irán a reforzar el interés por la producción de arte de regiones que, hasta aquellos momentos, poseían un espacio muy limitado dentro de las salas de exhibición de Europa y Estados Unidos. Esta redefinición ocurrió por la consolidación del proceso de globalización, que normalmente vemos asociado a un cambio en el plan económico y político, viéndose también reflejado en las esferas sociales y culturales, y que obviamente será sentido en las formas de la producción y del consumo del arte.

Es en este contexto en el que sucede el llamado “Boom del arte latinoamericano”: un incremento significativo de la atención brindada al “arte latinoamericano”, con el crecimiento sustancial de las exposiciones de arte enfocadas a enseñar aspectos del arte latinoamericano más actual. Sumado a este fenómeno, crecen también la investigación, las publicaciones y el coleccionismo.

Diversos autores e investigadores⁷ coinciden que fue Marta Traba, en los albores de la década de 1960, quien empezó a definir y teorizar una categoría artística que reunía a las producciones artísticas de los diversos países de América Latina. Traba, crítica y teórica argentino-colombiana, publicaría *La pintura nueva en Latinoamérica* en 1961. A partir de este momento, desde el terreno de la crítica y de la teoría, hubo un intento de analizar la producción latinoamericana como un “todo”, a partir de la manipulación de algunos conceptos básicos: la resistencia en el caso de Marta Traba, una vocación constructivista por Federico de Morais, la liberación vista por Néstor García Canclini, el pensamiento autónomo en el caso de Juan Acha o la adopción de nociones venidas de otros campos del pensamiento, como la teoría del pensamiento articulada por Mirko Lauer⁸.

ducido en la obra de Antoni Muntadas véase: Orzes, A., “La Bienal de Venecia y sus ciudades”, en: *Anales de la Historia del Arte*, v.24, 2014, pp. 201-220.

⁷ Acha, J., *Arte y Sociedad Latinoamericana: sistema de producción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1979; Amaral, A., “Críticos de América Latina votan contra una bienal de Arte Latinoamericano”, en: *Re-vista del arte y la arquitectura en América Latina*, 2, junio 1981, pp. 36-41; y Olívar Graterol, D., “Del americanismo al latinoamericanismo: artes visuales en la década del setenta”, en: *Semiosfera*, 2, 2014, pp. 172-195.

⁸ De Morais, F., *Artes plásticas da América Latina. Do transe ao transitório*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

De acuerdo con la renombrada crítica y comisaria venezolana Mari Carmen Ramírez⁹ las causas de la participación más creciente del arte latinoamericano en los contextos globales fueron el afianzamiento de gobiernos democráticos, la apertura del libre mercado, los esfuerzos por poner en marcha pactos interregionales de libre comercio, la utilización del arte como capital simbólico por parte de intereses privados y la aparición de las políticas neoliberales. Además, hubo una ampliación en la actividad cultural de las capitales artísticas latinoamericanas, una dinamización de nuevos ejes de interacción con los centros hegemónicos y un desplazamiento cada vez mayor de latinoamericanos a los centros dominantes de legitimación artística.

Debe destacarse, entretanto, que lejos de un “boom” de la actividad artística de toda la región – que se afianza en el uso totalizador del término latinoamericano – lo que se evidenció en estos momentos fue una legitimación individual de artistas, movimientos o escuelas de algunos de los países de América Latina. Se puede entender que esta selección estuvo definida por una serie de factores como el apoyo a la producción brindada por cada país o la existencia de redes de investigación y comisariado, más o menos consolidados. Es fundamental tener presente que la parcela de la producción seleccionada para trascender las fronteras fue aquella que se abría a posibles lecturas “globalizantes” y “desterritorializadas” o aquella que, por el contrario, seguía enmarcada en una simbología de lo “exótico” que la localiza en aquel espacio “periférico”.

Por otro lado, este incremento de las actividades relacionadas a la difusión y conocimiento del conjunto del “arte latinoamericano” se ha hecho sentir – o al menos, tuvo mayor visibilidad – en los terrenos centrales del sistema del arte: los países europeos y Estados Unidos. En este sentido, podemos citar una serie de eventos realizados por aquellas fechas que reafirman el aumento exponencial de interés central por la producción de arte latinoamericano. Haciendo un breve repaso, en 1987 se realiza *Imágenes de México Contemporáneo* en Fráncfort; *Arte de lo fantástico: América Latina 1920-1987* en el Indianapolis Museum of Art; y *Modernidad: arte brasileño del Siglo XX* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. El año de 1988 es escenario de *El espíritu latinoamericano: Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970* en el The Bronx Museum of Arts, de la innovadora muestra *Proyectos brasileños* en el P.S.1 del MoMA y *Brasil YA* en las ciudades alemanas de Leverkusen y Stuttgart. Cierra la década de 1980 la enciclopédica exposición *Art in Latin American (1820-1980)*, organizada en la Hayward Gallery de Londres, vista posteriormente en el Palacio Velázquez en Madrid en 1990. Entrada la década de 1990 y siguiendo su curso en el siglo XXI crecen sustancialmente las actividades, sean exposiciones, bienales o la inauguración o readaptación de espacios con esta inclinación¹⁰.

⁹ Ramírez, M. C., “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en: Jiménez, J., Castro, F. (ed.). *Notas del arte latinoamericano*, Madrid: Editorial Tecnos; Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 69-82.

¹⁰ Para ampliar sobre el tema del aumento de actividades positivas de arte latinoamericano a nivel global, centrándose principalmente en España y Portugal – países que reflejan la mayor complejidad de relaciones poscoloniales con las naciones latinoamericanas –, véase: Ribeiro dos Santos, R. *Veinte años de arte contemporáneo latinoamericano en el ámbito ibérico (1992-2012): vías de actuación y proyecciones*. Tesis Doctoral defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, 2017.

Dentro de este juego de inclusiones de representación cultural globalizante, al “otro lado” podríamos ubicar la Bienal de Venecia. La configuración y desarrollo de los *Giardini* pueden compararse con un micromodelo de las relaciones políticas y sociales que se configuraron globalmente en los últimos y convulsos 120 años. En la creación de la Bienal de Venecia en el año 1895 el único espacio expositivo era el *Palazzo delle Esposizioni* que exhibía tanto la obra de artistas italianos como de creadores extranjeros. Sin embargo, pronto se observó la necesidad de ampliar los espacios expositivos debido principalmente, a la voluntad de que hubiera más espacio para los artistas extranjeros, dando una mayor visibilidad por ende a los artistas italianos. De modo que, a partir de 1907 se planteó la autorización y la construcción de los pabellones nacionales dentro del perímetro de *Giardini*. La concesión del terreno estuvo predispuesta a la presentación y aprobación de un proyecto de construcción del espacio. Una vez construido, todos los encargos de mantenimiento y conservación correrían a cargo del gobierno del país extranjero¹¹.

La investigadora Anita Orzes¹², en un interesante trabajo sobre la relación entre los pabellones de la Bienal y la ciudad de Venecia, destaca tres “oleadas” de construcciones de espacios expositivos dentro del recinto oficial. Los primeros pabellones nacionales, construidos justo después de su autorización, fueron los de propiedad de las potencias políticas de inicio del siglo XX: Bélgica (1907), Alemania, Hungría y Gran Bretaña (1909); y Francia y Holanda (1912). Un segundo momento, ocurrió en pleno régimen fascista italiano, con la construcción de espacios para España (1922), Estados Unidos (1930), Dinamarca y Suiza (1932) y Austria (1934). Pasada la II Guerra Mundial creció el interés por tener un local perenne dentro de *Giardini* que no se pudieron conceder permisos a todas las naciones que lo solicitaron. Solamente en esta tercera “ola” se construyeron los primeros pabellones de países de América Latina, empezando por Venezuela (1954), Uruguay (1960) y Brasil (1964).

En la ampliación del área “oficial” de la Bienal hacia el *Arsenale*, otros estados y asociaciones de América Latina lograron un espacio. Otros países organizaron y organizan sus muestras en la amplísima red de eventos colaterales, con pabellones situados en espacios “no oficiales” del evento y que, dependiendo de su ubicación, tendrán más o menos visibilidad. Para ejemplificar el traslado constante de los pabellones nacionales, encontramos el caso de Argentina, que únicamente obtuvo un espacio en el *Arsenale* en 2013. Anteriormente, tuvo que alquilar ubicaciones fuera del área “oficial”, como en el *Fondaco dei Tedeschi*, en 2001 o el *Palagraziussi* (antiguo *Oratorio S. Filippo Neri alla Fava*) en 2005. O como un caso más extremo todavía, el de México que solamente ha logrado organizar su primera muestra individual en el Palacio Rota Ivancich¹³ en 2009.

¹¹ Mulazzani, M., *I Padiglione della Biennale di Venezia*, Milán: Electa, 2004 y Orzes, A., “La Bienal de Venecia y sus ciudades”, en: *Anales de la Historia del Arte*, v. 24, 2014, pp. 201-220.

¹² Orzes, A., “La Bienal ... *op. cit.*”, pp. 201-220.

¹³ Se presentó la obra de Teresa Margolles, comisariada por Cuauhtémoc Medina, con una exposición intitulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Para ampliar sobre el tema, ver: Bosco, R., “Sangre mexicana en Venecia. Teresa Margolles lleva a la Bienal la huella de la violencia del narcotráfico”, en: *El País*, 2 de julio de 2009., y Martínez, R., “What else could we speak about Teresa Margolles at the Mexican pavilion”, en: *Art in America*, 9 de junio de 2009, texto online: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/what-else-could-we-speak-about-teresa-margolles-at-the-mexican-pavilion/>, s.p., [11, 11, 2018].

Para la investigadora Orzes este deambular de los pabellones nacionales en la ciudad

«demuestra la existencia de una jerarquía tanto en los participantes – los que poseen un pabellón dentro del recinto y los que tienen fuera – como en los países que no acuden. El gap geopolítico entre los países pobres y los países ricos es evidente durante la exposición: los países que poseen un pabellón dentro de I Giardini representan el 24% de la población mundial y acaparan el 83% del PIB mundial. Aquellos que se sitúan fuera corresponden al 34% de la población mundial y su contribución a dicho PIB es del 9%. Finalmente, los países que no participan representan el 42% de la población y contribuyen sólo con el 8% a la economía mundial»¹⁴.

Siendo la ciudad de Venecia la más antigua y considerada una de las más representativas para sentir el pulsar de la producción de arte más reciente, resulta al menos curioso que siga manteniendo la estructura organizativa dividida por las representaciones nacionales. Aunque, esto podría justificarse como ya se ha mencionado anteriormente, en el hecho de que el evento en su identidad más “clásica” sea un espejo de las relaciones geopolíticas, culturales y del arte, desarrolladas en las últimas décadas.

Posiblemente debido a las fuertes críticas recibidas por este modelo y su inadecuación al contexto de inserción multicultural y periférica, varias de sus muestras internacionales centrales optaron por traer a la mesa de debate esta convivencia espacio-temporal de inquietudes y problemáticas reflejadas en el arte producida por artistas de los más diferentes y remotos sitios.

En este sentido, hay que nombrar la sesión *Aperto* que en su primera edición de 1980 estuvo a cargo de los comisarios Achille Bonito Oliva y Harald Szeemann. *Aperto*, con la intención de dar visibilidad al arte más emergente y, en consonancia con los discursos poscoloniales y multiculturales del momento, integró en la misma vitrina veneciana una serie de nombres y propuestas de artistas de áreas periféricas¹⁵. En este contexto y dentro del tema de la inclusión del arte latinoamericano, que nos concierne en este texto, el primer artista de la región fue incluido en *Aperto* recién en su edición de 1986.

De esta manera, lejos de reflejar la tendencia del “boom” internacional del arte latinoamericano – intuyendo que este realmente existió –, encontraremos solamente una mayor presencia latinoamericana en las exposiciones centrales de la Bienal de Venecia en las ediciones realizadas ya entrado el siglo XXI, como la 48ª y 49ª, ambas comisariadas por Harald Szeemann en 1999 y 2001 o, más particularmente, en la propuesta del director artístico Francesco Bonami del 2003, titulada *Sueños y conflictos. La dictadura del espectador*.

En lo que respecta a la relación entre el certamen veneciano y el arte de América Latina, hay que hacer un importante paréntesis en referencia a los pabellones impulsados por el Ins-

¹⁴ Orzes, A., “La Bienal ... *op. cit.* p. 205.

¹⁵ Hay que recalcar, por supuesto, que la sesión *Aperto* consolidó la transvanguardia italiana pero incluyéndola dentro del contexto global de la posmodernidad, al legitimarla y justificarla por la existencia internacional de esta tendencia que, para Bonito Oliva, restablecía los valores individuales del arte, pregonando un retorno de la figuración (y de la pintura) en contra la hegemonía de Estados Unidos y en una «relación dialéctica entre internacionalismo y regionalismo». Bonito Oliva, A., *Transvanguardia internazionale*, Milano: Politi, 1981; y Bonito Oliva, A., “La transvanguardia es hoy la única vanguardia”, en: *El País*, 13 de febrero de 1982.

tituto Italo-Latino Americano (ILLA) en colaboración con las Embajadas de los países de América Latina y teniendo el Instituto Goethe como socio institucional desde el 2011. El ILLA estrenó su pabellón en la edición del año 1972 reuniendo, desde entonces, la obra de varios artistas de la región, brindando espacio también a aquellos que no contaban con pabellones nacionales. De esta forma, hay que puntualizar que por sus pabellones pasaron las únicas propuestas que discutían específicamente la categoría de “arte latinoamericano”.

Al hacer un repaso por las exposiciones de la Bienal, vemos que el ILLA es el único espacio que representa el arte de un bloque regional. Con lo que, volviendo a los términos planteados anteriormente, podríamos deducir que la categoría de “arte latinoamericano” ha calado en la exhibición pero también, que tuvo la fuerza (política, histórica y económica) suficiente para consolidar su presencia en los eventos de las últimas cinco décadas¹⁶. El estudio de las narrativas de América Latina articuladas a través de las muestras impulsadas por los pabellones del ILLA es un tema de altísimo interés y actualidad que merecen ser tratado con la profundidad y complejidad necesarias.

En vista a este descompás – la proliferación a nivel internacional de la categoría “arte latinoamericano” y su tímida representatividad en la Bienal de Venecia – en este texto proponemos revisar dos momentos clave que acercaron el certamen italiano al arte de la región: la inusitada edición dedicada a Chile en 1974, *Libertà al Cile*, y la 56ª Bienal: *All the World's Futures* exhibida en el año 2015. La elección se explica por la apertura hacia los márgenes sentida en la edición de 1974, tratando coincidentemente de aspectos que afectaban a la región latinoamericana. Mientras que, en la edición de 2015, por la reivindicación de esta responsabilidad “globalizante” de la Bienal Internacional de Arte de Venecia, revisitando las referencias de 1974.

De *Libertà al Cile* a *Todos los futuros del mundo*

Carlo Ripa di Meana asumió la gestión de la Bienal de Venecia entre los años 1974 y 1978. Ripa di Meana, político con ideas abiertamente de izquierdas, comunistas y socialistas, intentó cambiar la estructura base de la Bienal. Buscaba una experiencia distinta entre el público y el arte, rompiendo con el carácter netamente mercantilista que creía haber absorbido la muestra. Aplicó, por ejemplo el “prezzo politico” con la intención de aumentar el público espectador, tanto como convertirlo de un espectador pasivo a un espectador activo¹⁷.

Para Caterina laquinta¹⁸ los años de 1973 y 1974 fueron cruciales en el rumbo que toma-

¹⁶ En la última edición de la Bienal de Venecia, en 2017, no participó el ILLA, después de casi 50 años de la presencia ininterrumpida del pabellón latinoamericano organizado por el órgano. Por medio de una comunicación el ILLA explicada que la decisión de no participar fue tomada por no tener en tiempo las garantías financieras necesarias para la realización de la exposición. Véase Artishock. Bienal de Venecia 2017 no contará con el Pabellón Latinoamericano. 2017, texto online: <http://artishockrevista.com/2017/04/11/bienal-venecia-2017-pabellon-latinoamericano/>, s.p., [11, 11, 2018]; y León Veintemilla, M. V., “El Pabellón de América Latina no se presentó en la 57ª Bienal de Venecia”, en: *El Universo*, 30 de noviembre 2017, texto online: <https://www.eluniverso.com/opinion/2017/11/30/nota/6504742/pabellon-america-latina-iila-no-se-presento-57a-bienal-venecia>, s.p., [11, 11, 2018].

¹⁷ Bacci, A., *La mia Biennale – Sottosopra*. Udine: Edizioni Angelo Bacci, 2016.

¹⁸ laquinta, C., “Biennale 2015: né vincitori né vinti nell’Arena”, en: *Archphoto*, 8 de octubre 2015, texto online: <http://www.archphoto.it/archives/4039>, s.p., [11, 11, 2018].



Murales realizados por la Brigada Salvador Allende durante los eventos programados por la Bienal de Venecia, *Libertà al Cile*, 1974.

ría la Bienal de Venecia. En un plan de cuatro años la dirección de Ripa di Meana buscaba repensar la lógica de entretenimiento que daba identidad al evento. Muy fiel a su ideología, Ripa di Meana decidió inaugurar su gestión con una conferencia internacional titulada *Testimonianze contro il fascismo*¹⁹.

Entretanto, de acuerdo con Angelo Bacci, con objeto de alcanzar la Bienal deseada por Ripa di Meana, sería necesario un replanteamiento completo del evento, acercándolo a los distintos órganos de producción cultural, tanto de Italia como internacionales y que estos estuviesen presentes en todo el proceso de producción: de la concepción a la exposición, pasando por la difusión y por la experiencia del público:

«In definitiva l'impegno che la nuova Biennale doveva assumersi era intraprendere un'azione di sintesi e di socializzazione della produzione culturale e investire sulla ricerca di nuove proposte, linguaggi ed espressioni culturali. Solo così si sarebbe superata la contrapposizione tra cultura di massa e cultura d'élite»²⁰.

¹⁹ Bacci, A., *La mia ... op. cit.*, p. 55

²⁰ *Ibidem*.

Acercándose entonces a recientes acontecimientos políticos y, en un acto inusitado y renovador, Ripa di Meana decidió dedicar una buena parte del certamen de 1974 a Chile, que sufrió el golpe militar de Estado en el año anterior. En una propuesta completamente disonante con respecto a las bienales realizadas hasta entonces, *Libertà al Cile*, como fue nombrada, planteada con fuertes tintes políticos y de contracultura, presentó una serie de manifestaciones culturales muy diversas, como exposiciones de carteles, murales, teatro, expresiones literarias y conciertos, tanto de artistas chilenos, como de otros que apoyaban la causa²¹.

La reunión de los artistas en Venecia en aquellos momentos, ocasionó una actividad que resultó, como mínimo, distintiva: artistas devenidos de distintas partes del mundo, se unen a los chilenos y “fundan” un grupo de muralistas autodenominado *Brigada Salvador Allende*²². En una alusión directa a las Brigadas artísticas que trabajaron en Chile durante el gobierno de Salvador Allende, como la conocidísima *Brigada Ramona Parra*²³, artistas como el chileno Roberto Matta, el español Eduardo Arroyo o los italianos Emilio Vedova, Vittorio Basaglia y Vincenzo Eulisse, llenaron las calles de Venecia de murales móviles que denunciaban al régimen chileno, así como otras posturas autoritarias. También se esparcieron por la ciudad fotografías ampliadas del chileno Luis Poirot y el italiano Gian Butturini. Sobre la estética predominante en estas obras, comenta Carla Macchiavello que mientras «las fotografías apuntaban a un lugar y momento específico, el dramatismo simple y directo de los murales se extendía más allá de un contexto singular, apelando a unas luchas comunes contra el fascismo»²⁴, añadiendo además que:

«se entremezclaban elementos expresionistas, la iconografía brigadista de lucha, poder popular y anti-imperialismo predominaba: la estrella roja encarcelada o libre, la estrella de la bandera chilena suplantada por un puño, frases como “aplantar al fascismo”, el cañón de un tanque

²¹ AA.VV., *Biennale di Venezia, Anuario 1975 Eventi 1974*, Venezia: La Biennale di Venezia, 1975; y Bacci, A., ... *op. cit.*

²² «Desde 1974, varios grupos muralistas trabajaron en Italia, Francia, Alemania, Bulgaria, y el mismo año la Bienal de Venecia consagró una exposición a esos pintores bajo el título La cultura chilena vive en Venecia.» en: Lemoneau, C. A., “Propósito de las pinturas murales en Chile entre 1970 y 1990 / Archivar, Referenciar, Construir”, en: *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, Santiago: Bifurcaciones Ltda., Universidad Nacional Andrés Bello, 2015.

²³ La *Brigada Ramona Parra*, fundada en los años finales de la década de 1960, fue un grupo muralista nacido en el seno de las Juventudes Comunistas de Chile. Sin un ideal estético en un principio, realizaron una serie de intervenciones urbanas con alto contenido social y político, hasta alcanzar un nivel formal con una identidad estética fácilmente reconocible. Sobre la Brigada Ramona Parra y otros movimientos que aunaron arte, cultura con los movimientos sociales y la política en Chile antes y durante la dictadura pinochetista, véase: Castillo Espinoza, E., *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago de Chile: Ocho Libros Editores, 2006. Para ampliar específicamente sobre la *Brigada Ramona Parra*, véase el texto: Olmedo Carrasco, C., “El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971”, en: Uianova, O., Loyola, M, y Álvarez, R. (eds.) *1912 – 2012. El siglo de los comunistas chilenos*, Santiago de Chile: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad Santiago de Chile, 2012.

²⁴ Macchiavello, C., “Fibras Resistentes: sobre el/los/algunos museos de la resistencia”, en: VV.AA., *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende (MIRSA), 1975 – 1990*, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016, pp.28-75.

Portada del primer número del Semanario publicado en ocasión al evento *Libertà al Cile*, 1974.

disparando signos como la esvástica y la sigla CIA, y lo que parecía el símbolo de la Bienal, dos manos con los colores de la bandera italiana y chilena que buscaban tocarse junto a la palabra 'solidaridad'»²⁵.

Con la intención de constatar la diferencia y crear un punto de inflexión con respecto a las ediciones anteriores, a esta edición de la Bienal no se le otorgó un número romano, como tradicionalmente se daba a las muestras. Tampoco se editó un catálogo general del evento. Lo que se realizó, fue la impresión de archivos fotocopiados relativos a cada exhibición o actividad. Se publicaron también cinco números semanarios, ilustrados cada uno de ellos por diferentes artistas que defendían el evento²⁶. Podemos suponer, que la difusión de este material fotocopiado afirmaba aún más el carácter contestatario del evento y lo entroncaba con las prácticas de las luchas obreras.

A partir de este material, en el año siguiente a estos eventos se publicó un anuario²⁷ que aunaba todas las iniciativas llevadas a cabo en *Libertà al Cile* (exposiciones, festivales de cine, conferencias, etc.) además de reunir gran parte de la documentación teórica y visual que fue producida durante la programación²⁸.



²⁵ *Ibidem*, p. 59.

²⁶ Fueron publicados cinco números semanales (publicados los días 5, 12, 19, 26 de octubre y 2 de noviembre de 1974), adjuntos a carteles dibujados por los artistas Diego Birelli, Roberto Sebastián Matta, Emilio Vedova, Giò Pomodoro e Andrea Cascella. Los semanarios cuentan con textos escritos por personalidades de la cultura y de la política, tales como: Carlo Ripa di Meana, Pablo Neruda, Carlos Altamirano, Giulio Carlo Argan, Julio Cortázar, Alberto Moravia, Giorgio Benvenuto, entre otros. Estas publicaciones vehicularon además, la transcripción del discurso integral de Salvador Allende emitido desde el Palacio de la Moneda, el 11 de septiembre de 1973. Véase: AA.VV. *Libertà al Cile - Biennale di Venezia 1974*, Catálogo de la muestra, (Venecia, 1974), Venecia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1974.

²⁷ Biennale di Venezia, *La Biennale di Venezia Anuario 1975 Eventi 1974*, Venecia: Edizioni La Biennale di Venezia, 1975. Para ampliar sobre las innovaciones implementadas en los medios de comunicación y difusión para la Bienal de Venecia de 1974 puede consultarse también Munsell, R. F., "Libertà al Cile: Alternative Media and Art as Information. at the 1974 Venice Biennale", en: *Art Journal*, 74, febrero 2015, pp. 44-61.

²⁸ laquinta, C., "Biennale ...op. cit.

Aunque sufriera numerosas críticas por su fuerte carga y contenido político y partidario, la Bienal de 1974 definió y readaptó algunas líneas que serían posteriormente perseguidas por la muestra de Venecia. Para Bacci, tanto esta edición como la presidencia de Ripa di Meana «In-somma, quella gestione, nonostante le apparenze e i diversi mugugni, si qualificò come una delle più produttive e intense della storia della Biennale e per molti aspetti anche per la città di Venezia»²⁹.

Esta afirmación es fácilmente justificable si tenemos en cuenta que en los cuatro años de dirección de Ripa di Meana su compromiso social y político impulsó eventos que denunciaban países que se encontraban bajo regímenes autoritarios o que salían de ellos³⁰. Esta apertura hacia los espacios periféricos, y la demostración de solidaridad con estos “otros” a través de su reconocimiento cultural y artístico, hizo que la Bienal se alineara, hablando en un terreno puramente artístico, con las propuestas más globalizadoras e internacionales que circulaban conceptualmente en las exposiciones de arte en aquellos momentos. Rompiendo de alguna manera, con los estáticos moldes definidos por la representación en los pabellones nacionales.

La importancia de aquel evento se reiteró, pasados 40 años, cuando el primer comisario africano invitado para coordinar una edición de la Bienal de Venecia, el nigeriano Okwui Enwezor, declaraba una referencia directa al proyecto de Ripa di Meana:

«La dedicación del programa de eventos a Chile y contra el fascismo sigue siendo uno de los intentos más explícitos, en los últimos tiempos, por el cual una exposición de la estatura de la Bienal de Arte no sólo responde a, sino que con valentía se adelanta a compartir el escenario histórico con los contextos políticos y sociales de su tiempo. Ni que decir que, en vista de las actuales turbulencias en todo el mundo, los eventos de la Bienal de 1974 han sido una inspiración curatorial»³¹.

Para la presentación de la propuesta de *All the World's Futures*, el comisario hace un repaso de la historia de la Bienal, del surgimiento de los pabellones nacionales y de su inmensa dispersión por toda la ciudad de Venecia que «testify to the unquestionable allure of this most anachronistic of exhibition models dedicated to the national representation»³². Puntualiza

²⁹ Bacci, A., *La mia ... op. cit.*, p. 55.

³⁰ Además de la Bienal de 1974, dedicada a Chile, la edición de 1976 estuvo marcada por la inclusión del “pabellón no oficial” de España, recién salida de la dictadura franquista con una exposición en el Pabellón Central de los *Giardini* titulada *España: Vanguardia Artística y Realidad Social (1936-1976)*. En 1977, Ripa di Meana impulsó la edición reconocida como *Bienal del Disenso*, con una importante participación de artistas e intelectuales de las URSS que se encontraban en el exilio. Las polémicas ocasionadas por esta muestra llevaron a la dimisión de Ripa di Meana de la presidencia de la Bienal de Venecia. Véase: Martini, M. V. *La Biennale di Venezia 1968 – 1978. La Rivoluzione Incompiuta*, Tesis Doctoral. Venecia: Università Ca’Foscari, 2011.

³¹ Enwezor, O., Artishock, “Anuncian artistas participantes en muestra de la 56ª Bienal de Venecia”, en: *Artishock. Revista de arte contemporáneo*, 5 de marzo de 2015, Texto online: <http://artishockrevista.com/2015/03/05/anuncian-artistas-participantes-muestra-la-56a-bienal-venecia/>, s.p., [11,11,2018].

³² Enwezor, O., “All the World’s Futures. Statement del curador de la 56ª Exposición Internacional de Arte”, en: *Universes in Universe*, 2015, texto online: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2015/tour/all-the-worlds-futures/curatorial-statement/>, s.p., [11,11,2018].

también que en los 120 años de muestra bienal, el mundo ha pasado por diferentes configuraciones y problemáticas políticas, sociales y económicas, y que en Venecia se ha visto de forma más o menos nítida una representación de estos acontecimientos. Con la comprensión de que el momento histórico donde se realiza la 56ª Bienal «recall the evanescent debris of previous catastrophes piled»³³ se pensó en un proyecto dedicado a explicitar la relación del arte y de los artistas con el estado actual del mundo o de los mundos, visto desde una perspectiva global, pero que tiene particularidades locales que no son pasibles de perderse en la homogeneidad de la totalidad.

De manera que, el proyecto de 2015 buscó dar un abanico de soluciones y representaciones para las fuertes tensiones actuales, utilizando voces de artistas que desde de diferentes puntos respondían a estos cuestionamientos. La relación con la propuesta de 1974, *Libertà al Cile*, reside en intentar volver a posicionar la Bienal en el terreno de lo real, acercándola a un corte político y buscando reflexiones acerca de problemas de nuestro tiempo. Así lo expresa el comisario:

«The dedication of the program of events to Chile and against fascism remains one of the most explicit attempts, in recent memory, by which and exhibition of the stature of the Art Biennale not only responds to, but courageously steps forward to share the historical stage with the political and social contexts in its time. It goes without saying that, in view of the current turmoil around the world, that the Biennale's Eventi del 1974 has been a curatorial inspiration»³⁴.

En cuanto a la verdadera amplitud de respuestas que Enwezor consiguió llegar y representar se tejieron una serie de críticas por la historización de las obras y de los artistas elegidos – casi en su mayoría destacados y reconocidos en el medio y en el mercado de arte –, o también porque el discurso pretendido fue cuanto menos inocuo³⁵.

Ahora, volviendo a la intención de este texto, veamos cuántas de las respuestas para el “futuro” fueron elegidas entre los artistas de países de América Latina. Lejos de buscar con esto un sistema de cuotas correccionales de participación, lo que queremos entender es qué artistas y poéticas producidas en América Latina estuvieron en la mesa de posibilidades de Enwezor. De los 136 artistas, provenientes de 36 países, que componían la exposición central, 12 producían sus obras desde América Latina³⁶. Sin duda, la representatividad de América Latina dentro del conjunto no es tan relevante numéricamente pero hay que tener en cuenta que va-

³³ Enwezor, O., Artishock, “Anuncian ... *op. cit.*, s.p.

³⁴ Enwezor, O., “Addendum. Notes on the Program and Projects of the 56th International Art Exhibition: All the World's Futures”, en: *Universes in Universe*, 2015, texto online: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2015/tour/all-the-worlds-futures/addendum/>, s.p., [11,11,2018].

³⁵ Algunas reflexiones sobre la 56ª Bienal de Venecia que tratan de la dificultad de adaptación de estos conceptos están en Medina, P., “56 Bienal de Venecia, 2015. Historización de un pasado contemporáneo”, en: *Artecontexto. Revista digital de Cultura y Arte Contemporáneo*, 20 de mayo de 2015, texto online: https://www.artcontexto.com/es/blog/56_bienal_de_venecia_2015.html, s.p., [11,11,2018].

³⁶ Los artistas que producen desde América Latina seleccionados fueron: Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla (Puerto Rico), Ernesto Ballesteros, Eduardo Basualdo (Argentina), Tania Bruguera (Cuba), Teresa Burga (Perú), Cooperativa Cráter Invertido (México), Elena Damiani (Perú), Ana Gallardo (Argentina), Sônia Gomes (Brasil), Runo Lagomarsino (Suecia – Brasil), Oscar Murillo (Colombia), Mika Rottenberg (Argentina).

rios de los artistas mapeados representan propuestas innovadoras de artistas relativamente jóvenes y no completamente institucionalizados, hechos que se imputaron críticamente a las selecciones del nigeriano.

El colombiano Oscar Murillo – uno de los más jóvenes en participar en la cita³⁷ –, por ejemplo, tuvo un papel protagónico en el diseño de la exposición: en la entrada del pabellón central colgaban sus estandartes oscuros, como cortinas de harapos que obstaculizaban el paso. Su otra obra expuesta, *Frequencies (an archive, yet possibilities)*, representaba una especie de diario de campo, donde estudiantes de zonas de conflicto en diferentes países (Colombia, Israel o Etiopía), dibujan y hacen anotaciones en un trozo de tela ajustada a sus mesas.

Mientras que la obra de Elena Damiani, artista peruana afincada en Copenhague, de acuerdo con Jesús Fuenmayor, curador colaborador de Enwezor, es parte de una generación de artistas peruanos que «han ganado reconocimiento internacional por su capacidad para hacer frente a cuestiones históricas»³⁸. El comisario apunta que, aunque la obra de Damiani sea fácilmente digerible estéticamente por su contenido visual “globalizante”, posee una serie de detalles que tratan directamente de especificidades de la realidad peruana. Su serie de objetos *Rudes Rocks* – exhibidos en Venecia – discute la exploración desmedida de los recursos minerales, una forma de explotación poscolonial que no afecta solamente a Perú como también a otras naciones subdesarrolladas. Las masas rocosas esculpidas por Damiani, bautizadas por el comisario como “geología estética” representan – como todo producto de formaciones minerales – un modelo sistemático (estratigráfico) de la historia y, por ende, sobrepone series incontables de capas testigos de la historia de un determinado espacio³⁹.

El comisario ha puesto en escena piezas de artistas mujeres desconocidas no solo en el terreno internacional, pero también dentro de sus propios países o regiones. Entre ellas, ha seleccionado obras de Teresa Burga, artista multimedia, representante de las rupturas en el arte de Perú en la década de 1960 y precursora en el camino de la disolución del objeto artístico y de la introducción de la poética conceptual⁴⁰, así como las esculturas de tela y bordados de la artista afrobrasileña Sônia Gomes, un enmarañado de historia y memoria que camina entre lo popular y lo erudito, representativos de las dualidades del país suramericano⁴¹.

Al tratarse de dos temas dotados de una enorme complejidad puede resultar un poco precenciosa la confluencia que hemos propuesto en este texto. Por un lado está la Bienal de Venecia, compleja por su envergadura, importancia y pervivencia histórica. Por el otro lado encontramos el arte latinoamericano – que lleva la problemática en su génesis – y, más es-

³⁷ La carrera meteórica de Murillo es muy representativa de los mecanismos para la consolidación contemporánea en el medio artístico. Véase Ruiz Mantilla, J. “El colombiano que ha revolucionado el mundo del arte”, en: *El País*, 29 de marzo 2015, s.p.

³⁸ Fuenmayor, J., “Elena Damiani en la Bienal de Venecia”, en: *Alta Tecnología Andina*, 11 de mayo 2015, texto online: <http://ata.org.pe/2015/05/11/elena-damiani-en-la-bienal-de-venecia/>, s.p., [11,11,2018].

³⁹ Fuenmayor, J., “Elena ... op. cit.

⁴⁰ Para ampliar sobre la producción de Teresa Burga, ver: AA.VV. *Teresa Burga. Estructuras del Aire*, catálogo de la muestra, (Museo de Arte Latinoamericana de Buenos Aires del 24 de Julio al 18 de Octubre, 2015). Buenos Aires: MALBA, 2015.

⁴¹ Existe escaso material académico sobre la obra de Gomes. Es posible ampliar con el texto, ricamente ilustrado, Nicolai de Amorim, J. y Gruppelli Loponte, L., *As maos de ouro de Sônia Gomes: costura e memoria*, *Arte Versa*, 2018, texto online: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1471>, s.p., [11,11,2018].



Vista de la sala con obras de Teresa Burga en la 56. Bienal de Venecia, *All the World's Futures*.

pecíficamente, todos los temas transversales que inciden en la promoción y en la representación de esta producción más allá de sus fronteras. Lejos de intentar proponer aquí soluciones para el cruce y para el encuentro de estos dos temas, lo que hemos pretendido fue presentar reflexiones sobre algunos esquemas construidos a lo largo de la historia en la convergencia de las dos *concepciones*.

Es imprescindible entender la dependencia entre el desarrollo del evento, basado en las exposiciones nacionales, y su falta de sintonía con el re-conocimiento del arte contemporáneo de América Latina, iniciado en las décadas finales del siglo XX. De la misma manera, hay que señalar que las construcciones de los pabellones nacionales dentro de los *Giardini* y su expansión hacia los espacios “extra-oficiales” de la ciudad, pueden ser leídos como un espejo de los movimientos de la geopolítica internacional del último siglo - haciendo hincapié en la tardía y tímida presencia de los países de América Latina, iniciada solamente en la década de 1950 y que, hasta la actualidad, lucha por abrir nuevas brechas. En este sentido, hay que hacer un apunte a la vigorosa persistencia en la participación del pabellón del IILA – constante por casi cinco décadas –, que ha viabilizado la exhibición de artistas de países de América Latina que no contaban con pabellones nacionales propios, además de vehiculares narrativas particularizadas de esta producción.

Sin embargo, aunque se dieran casualidades histórico-temporales, hay que matizar que por lo menos en dos momentos, la producción cultural y artística de América Latina fue protagonista de la cita veneciana. En 1974, en el evento denominado *Libertà al Cile*, que marca la mi-

rada de Venecia hacia la realidad y la producción artística de los márgenes, así como una postura renovada hacia las implicaciones del público. Pasadas cuatro décadas, en la 56ª Bienal de Venecia, la propuesta *All the World's Futures*, revisita aquel evento de 1974 en cuanto se acerca a las diversas realidades posibles, buscando la amplitud de respuestas que el arte y la cultura pueden dar para las problemáticas del futuro inmediato. Aunque las contestaciones devenidas de América Latina no fueron cuantiosas, es innegable que se buscaron respuestas que, lejos de homogenizaciones, trataron de enseñar las especificidades observadas desde esta realidad.

Gli autori



CHIARA STELLA SARA ALBERTI (Catania, 1978) • Insegna Disegno e Storia dell'Arte presso il Liceo "E. Amaldi" di Tor Bella Monaca a Roma. È laureata in Storia della Fotografia all'Università di Bologna con una tesi sulla Fotografia italiana degli anni Cinquanta e abilitata all'insegnamento della Storia dell'Arte e alle Attività di Sostegno nella scuola secondaria. Ha frequentato un master in "Cinema e audiovisivo nella didattica scolastica" e uno in "Teorie e metodi della Storia dell'Arte". Durante l'attività d'insegnamento si è occupata di Didattica dell'arte, del Cinema e della Fotografia organizzando corsi extracurricolari e laboratori di approfondimento e formazione. Attualmente si sta dedicando a studi relativi agli scambi fra Italia e America Latina in ambito artistico.

CRISTÓBAL F. BARRÍA BIGNOTTI (Santiago del Cile, 1984) •

È dottorando alla Università degli Studi di Roma La Sapienza, dove porta avanti una ricerca sull'eccitazione tattile dei paesaggi di Gustave Courbet. In questa stessa Università, nel 2015, ha ottenuto un diploma MA (cum laude) con una tesi sulla riconfigurazione moderna della Storia dell'Arte in America Latina durante le decadi Settanta-Ottanta. Parte di questa tesi è stata pubblicata nella rivista *Ricerche di Storia dell'Arte*. Tra le sue pubblicazioni più importanti si trovano il catalogo della mostra di Carsten Höller in Cile, *Carsten Höller a Global Artist; Carsten Höller a Local Artist* (2015), e il saggio *From the Laboratory Image to the Habitat-Image* all'interno del libro *Laboratorio Eigengrau*. Dal 2017 Cristóbal coordina il gruppo di studio sull'arte latinoamericana dell'Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana di Roma. Ha ricevuto varie borse di studio e riconoscimenti, tra cui: tre volte vincitore della borsa di studio MAE e vincitore del concorso *Bridge Art Recidency*.



JOSÉ DE NORDENFLYCHT CONCHA (Viña del Mar, 1970) • Storico dell'arte. Ha conseguito un master in Storia alla *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* ed è Dottore in Storia dell'Arte presso la *Universidad de Granada*. È membro corrispondente della *Academia Nacional de Bellas Artes* in Argentina. Inoltre è Professore Associato del Dipartimento di Arti Visive della *Universidad de Playa Ancha* e Professore Associato nella *Escuela de Arquitectura* della *Pontificia Universidad Católica de Chile*. De Nordenflycht è autore di un centinaio di articoli, saggi e cataloghi di Storia dell'Arte, nonché autore e coautore di una decina di libri, tra i quali si ricordano la trilogia *Patrimonio Local. Ensayos sobre arte, arquitectura y lugar* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017). Come consulente sui

temi del patrimonio, ha partecipato a progetti di pianificazione territoriale, ricerca storica, curatela artistica, analisi sulla conservazione e competenza per istituzioni pubbliche, intergovernamentali, nazionali e private in Cile e all'estero. È stato Presidente del *Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios* ICOMOS e Segretario Esecutivo del *Consejo de Monumentos Nacionales de Chile*.

ARIANNA BERENICE DE SANCTIS (Roma, 1981) • Si è laureata al DAMS dell'Università degli Studi Roma Tre e ha conseguito un dottorato di ricerca in *Esthétique, Sciences et Technologies des Arts* (specialità *Ethnoscénologie*) presso l'*Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis*. Insegna nel dipartimento Cinema e Teatro dell'*Université Montpellier 3 Paul Valéry* (Francia) e collabora regolarmente con i dipartimenti di studi romanzi dell'*Universität Stuttgart*, dell'*Eberhard Karls Universität Tübingen* e con la sezione francese della *Pädagogische Hochschule* di Karlsruhe (Germania). È membro del laboratorio d'Etno-scenologia (*Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, Axe 1, thème 5*) e del centro di ricerca RIRRA21 (*Université Paul Valéry Montpellier 3*). Tra il 2006 e il 2015 ha lavorato come attrice, regista e pedagoga nelle compagnie *Hippocampe*, *Le Nœud* e *La Théâtreria* (Francia). Le sue ricerche vertono sul teatro contemporaneo e in particolare sulle relazioni tra performers europei e latinoamericani (XX e XXI secolo), sulle formazioni internazionali di arti della marionetta e di mimo corporeo e sull'insegnamento della lingua italiana e francese attraverso il teatro.



MARCELO MARI (San Paolo, 1969) • È stato Visiting Professor nell'Università di Bologna, Dipartimento delle Arti Visive, 2015-2016. Ha fatto un Dottorato di Ricerca in Filosofia per la Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane nella *Universidade de São Paulo*, Brasile, 2006. Attualmente è professore alla *Universidade de Brasília*, Brasile. I suoi studi sono incentrati sulla filosofia, storia, teoria e critica dell'arte, in particolare si occupa di storia e critica dell'arte moderna nel contesto della Guerra Fredda in America Latina, concentrandosi sulle seguenti materie: arte moderna, teoria critica, estetica, Marxismo, arte e società.

RENATA RIBEIRO DOS SANTOS (Santa Teresa, 1981) • Dottore in Storia dell'Arte nella *Universidad de Granada*, dove ha conseguito un master in Patrimonio Storico. Si è laureata in Arti Visive alla *Universidade Federal do Espírito Santo* (Brasile) e ha studiato Storia dell'Arte alla *Universidad de La Habana* (Cuba). Attualmente è docente e ricercatrice nel Dipartimento di Storia dell'Arte e Musicologia della *Universidad de Oviedo*, Spagna. Ha realizzato residenze finalizzate alla ricerca presso l'*Instituto Nacional da Mata Atlântica* (Brasile), la *Universidad Nacional Autónoma de México*, la *Universidad Nova de Lisboa* (Portogallo) e in Centri Culturali della Spagna e delle città di Buenos Aires, Montevideo e Santiago del Cile. Ad oggi, le sue ricerche sono state pubblicate in libri, saggi o articoli per alcune case editrici spagnole, portoghesi, e latinoamericane, si annovera la sua par-



tecipazione con il saggio *“Un océano entero para nadar. La promoción del arte latinoamericano contemporáneo en España y Portugal, 1992 – 2014”*, in una raccolta della prestigiosa casa editrice belga Peter Lang. Tra le sue linee di ricerca spiccano le problematiche relazionate all’arte latinoamericana contemporanea e alla sua rappresentazione negli spazi espositivi, così come gli scambi nella diplomazia culturale contemporanea.



MARIO SARTOR (Padova, 1946) • È professore emerito dell’Università di Udine, dove ha insegnato Storia dell’arte latinoamericana dal 1984 al 2014. Ha dedicato la sua ricerca, inizialmente, alla cultura artistica in epoca coloniale, per sondare, successivamente, l’arte negli Stati nazionali latinoamericani e nella contemporaneità. È autore di oltre un centinaio di saggi e articoli scientifici, tra cui vanno ricordati *La città e la conquista*, Roma, Gangemi, 1981; *Il libro di Chilam Balam di Chumayel (edizione critica)*, Padova, CLEUP, 1989; *Arquitectura y urbanismo en la Nueva España*, Città del Messico, Azabache, 1992; *Arte latinoamericana contemporanea. Dal 1825 ai giorni nostri*, Milano, Jaca Book, 2003; *Caminos y protagonistas del arte latinoamericano. Visiones y revisiones*, Città del Messico, Univer-

sidad Iberoamericana, 2015. È stato visiting professor in numerose Università straniere ed è stato scelto come “distinguished Scholar” nell’anno accademico 1993/94 presso la *Getty Institution* di Santa Monica (CA).

SIMONE ZACCHINI (Roma, 1988) • È storico dell’arte contemporanea, poeta e performer. Dopo una formazione liceale di tipo scientifico-informatico, consegue la Laurea Triennale (con lode) in Studi Storico-Artistici presso l’Università degli Studi di Roma La Sapienza con una tesi su Eva e Franco Mattes (aka 01.ORG). Successivamente consegue presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia, la Laurea Magistrale (con lode) in Storia Delle Arti e Conservazione Dei Beni Artistici con una tesi in cui propone una rilettura del Wittgenstein delle Ricerche Filosofiche attraverso un confronto diretto con Guy Debord e l’Internazionale Situazionista. Durante il corso di laurea svolge un periodo di studio presso la *Universidad Complutense de Madrid* grazie al programma Erasmus. Attualmente è dottorando in Storia Dell’arte Contemporanea presso l’Università La Sapienza di Roma con un progetto sull’arte ambientale, intitolato “Artisti-Architetti. L’installazione ambientale in Italia prima e dopo la Biennale di Venezia del 1976”. Parallelamente svolge libera attività di ricerca con interessi che spaziano dalle arti visive alla filosofia, dalle arti performative alla poesia. *Acerbe*, la sua prima raccolta poetica, è stata pubblicata da Lithos (Roma) nel 2016. Nel 2018 ha curato il catalogo della mostra *Sergio Lombardo. Stochastic Works 2012-2017* (Milano: Fondazione Mudima, 2018).



QUADERNI CULTURALI IILA

#1 (numero uno)

LA OTRA DIRECCIÓN

Percezione dell'arte latinoamericana in Italia

IILA-Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana

Segretario Generale

Donato Di Santo

Segretario Culturale

Rosa Jijón

Segreteria Culturale

Roberta Forlini
Martina Spagna

Paesi membri IILA

Argentina, Stato Plurinazionale di Bolivia, Brasile, Cile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Italia, Messico, Nicaragua, Panama, Paraguay, Perù, Repubblica Dominicana, Uruguay, Repubblica Bolivariana del Venezuela

Curatore del volume

Cristóbal F. Barriá Bignotti

Testi

Chiara Stella Sara Alberti
José de Nordenflycht Concha
Arianna Berenice De Sanctis
Marcelo Mari
Renata Ribeiro Dos Santos
Mario Sartor
Simone Zacchini

Coordinamento per la pubblicazione

Giulia Candelori

Segreteria di produzione

Giulia Candelori
Roberta Forlini
Martina Spagna

Progetto grafico e impaginazione

Pia 't Lam

Stampa

O.GRA.RO srl - Roma

ISBN

978-88-943660-2-0



IILA-Organizzazione Internazionale Italo-Latino Americana

Via Giovanni Paisiello, 24 – 00198 Roma (Italia)

Tel. 0039 06 684921 – fax 0039 06 6872834

e-mail info@iila.org

www.iila.org

Questo volume è il risultato di un gruppo di studio nato agli inizi del 2017, coordinato da Barría Bignotti e il cui obiettivo era mappare gli interessi e le tematiche, non ancora approfondite, sugli scambi culturali tra Italia e America Latina di artisti, teorici, accademici, collezionisti e pubblico interessato all'arte latinoamericana. Dagli incontri del gruppo DIALOGOS, che si è riunito per un anno e mezzo ogni settimana, sono emersi la necessità di valorizzare le opere fondamentali della produzione scientifica circa l'arte latinoamericana, l'urgenza di recuperare la memoria storica di progetti e imprese culturali latinoamericane in Italia e la revisione di una definizione attualizzata e pertinente di "Arte latinoamericana" alla luce del cambio del millennio e delle trasformazioni dei paradigmi di produzione del sapere.

ROSA JIJÓN

**CHIARA STELLA SARA ALBERTI • CRISTÓBAL F.
BARRÍA BIGNOTTI • JOSÉ DE NORDENFLYCHT
CONCHA • ARIANNA BERENICE DE SANCTIS •
MARCELO MARI • RENATA RIBEIRO DOS SANTOS •
MARIO SARTOR • SIMONE ZACCHINI**