

LUCA PIETRO NICOLETTI

Enrico Crispolti, *Napoli e la questione meridionale dell'arte. 1. Scritti e interviste 1965-1993*, a cura di Massimo Bignardi, Terre Blu, Salerno 2019

Bisogna attendere le ultime pagine di *Napoli e la questione meridionale dell'arte*, la raccolta di scritti e interviste di Enrico Crispolti sulla situazione artistica in Campania, curata da Massimo Bignardi (docente presso l'Università di Siena), per incontrare un lungo intervento del critico romano su "La mia Napoli", scritto del 1991 per una mostra tenutasi a Castel Sant'Elmo nel 1992, dove dichiara: "molte volte ho pensato di riunire i miei numerosi contributi all'arte napoletana, lungo un trentennio, e spero in qualche occasione di riuscire a farlo" (p. 201). Sarebbero passati diversi anni prima che quel proposito desse avvio al cantiere editoriale che porta a questo primo tomo, a cui l'autore stesso aveva messo mano fino agli ultimi tempi assieme a Bignardi, già suo allievo a Salerno e curatore designato a concludere un'impresa complessa. Al suo interno, infatti, il libro non solo propone la cronaca di un rapporto con la situazione artistica campana, in particolare quella compresa fra Napoli e Salerno, ma traccia la maturazione del pensiero di Crispolti, che quel contesto ha contribuito a indirizzare, secondo quel procedimento di progressivo chiarimento delle proprie ragioni interpretative tipico del critico

romano. Si assiste infatti a un climax che dal fervore della testimonianza di ricerche in atto e nel vivo del dibattito procede verso uno sguardo a distanza, in cui gli stessi enunciati di partenza vengono ripresi e portati a una sistematicità argomentativa che "a caldo" non si poteva esprimere in maniera altrettanto lucida. Ne è una riprova il titolo stesso, che compendia un aspetto di politica culturale con la testimonianza dei lavori in corso.

Il discorso si potrebbe ampliare a tutta l'Italia meridionale – che Crispolti ha frequentato come attivo operatore culturale – ma, come affermava nel 1988 in "Guardare e praticare' il Sud", "la Campania è un luogo emblematico" (p. 189), capace di assumere il valore paradigmatico di una più ampia situazione di depressione culturale: pur rimanendo "la grande riserva creativa dell'arte italiana", infatti, "il viaggio nel Sud è comunque sempre l'avventura nel luogo del possibile, dell'imprevisto, dell'interrotto, dello sconnesso, del sorprendente, nel luogo dell'energia primaria, come volontà d'esistere e di dire" (p. 189).

Crispolti arriva all'Università di Salerno nel 1973 come docente di Storia dell'Arte Moderna alla Facoltà di Magistero, diventando in seguito

professore ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea. Vi rimarrà fino al 1984, quando approderà all'Università di Siena, dove in qualità di direttore della Scuola di Specializzazione (di cui passerà il testimone proprio a Bignardi nel 2008) metterà a frutto in maniera sistematica le esperienze pregresse volte a conciliare didattica e militanza, promuovendo l'incontro con gli artisti e sollecitando gli studenti a diventare attori in prima persona della cura e costruzione di mostre frutto di ricognizioni sull'arte presente, come già per *Foto,grafia flessibile* (Salerno 1980-1983) e *Confronto in scultura* (Amalfi 1983, a cura di Bignardi stesso). I primi contatti con la situazione napoletana, però, risalgono già alla fine degli anni cinquanta, in particolare a un viaggio esplorativo compiuto dal giovane critico – ricordato in più punti del volume – durante il quale conosce Renato Barisani, che resterà un punto di riferimento sulla lunga durata; così entra in contatto con il Gruppo 58, assistendo all'ultima stagione dell'Informale e ai suoi sviluppi di Nuova Figurazione; osserva da vicino le declinazioni napoletane delle ricerche di arte concreta, su cui periodicamente tornerà a interrogarsi anche dopo aver preso coscienza di una nuova situazione in atto, fra impegno politico e coinvolgimento di un'ampia compagine sociale. Proprio nel decennio salernitano, infatti, si consumerà gran parte dell'esperienza tracciata da Crispolti in forma di diario

operativo nel primo (e unico volume) del ciclo di libri dedicato ad *Arti visive e partecipazione sociale*, pubblicato da De Donato nel 1977, e che va tenuto sullo sfondo nella lettura di questo *Napoli e la questione meridionale dell'arte*, nel quale si ritroveranno alcuni testi già pubblicati allora, ma rimontati entro una diversa cornice argomentativa.

Rispetto al libro del 1977, però, è possibile percorrere questo volume in più direzioni, facendo emergere in controtelaio la complessa strumentazione metodologica del critico militante appena entrato nei ranghi dell'università italiana (fino ad allora aveva insegnato Storia dell'arte per il corso di Scultura all'Accademia di Belle Arti di Roma) trovandosi di fronte all'esigenza di inventare una disciplina nuova per le consuetudini accademiche

Da una parte, si è detto, c'è il Crispolti che coinvolge gli studenti nell'organizzazione delle mostre e che organizza seminari con gli artisti. Dall'altra c'è il Crispolti che esercita la sua azione militante scrivendo per la stampa periodica (in questo caso, fra 1975 e 1979, per *La voce della Campania*), ma che non disdegna nemmeno le fanzine, i manifesti, i cataloghi delle rassegne periodiche locali, consapevole che anche le sedi editoriali più periferiche contribuiscono alla circolazione delle idee, rispondendo a distanza alle questioni poste dal dibattito a livello nazionale. L'eterogeneità della raccolta curata da Bignardi, infatti,

nasce proprio dalla convivenza di questo doppio registro: testi dedicati agli artisti campani per mostre tenutesi in regione o fuori da questa; testi di più ampio respiro ma pubblicati su organi editoriali locali, calibrandone la complessità e il dettaglio a seconda della circostanza, ma con la costante tensione al chiarimento progressivo delle proprie posizioni, messe a disposizione di un pubblico più ampio e, come si usava nel lessico di allora, presso la realtà sociale “di base”.

È qui, infatti, che matura il principio di un approccio “orizzontale” alle ricerche visive, come forma estrema di democrazia applicata all’esperienza artistica ed elevato a vera e propria ragione di metodo. La “questione meridionale” si innesta proprio qui come scelta di campo in favore dell’indagine sul territorio e sulla sua identità, da leggersi come un ribaltamento del rapporto fra “centro” e “periferia” che intende centri minori come riverberi di idee artistiche maturate nelle “capitali” della produzione artistica. Crispolti, al contrario, proponeva il concetto di “provincia” come “territorio fecondo dell’unico possibile modo di operare oggi [nel 1975] culturalmente” (p. 42), intrecciando questioni legate allo specifico della pratica artistica a problemi più ampi di politica culturale. Senza voler fare un’apologia della “provincia” in quanto tale, scriveva nella prefazione al catalogo del Premio Ariano Irpino 1966, egli era convinto dell’utilità di

manifestazioni decentrate, perché proprio questa condizione le rendeva più libere – come con *Alternative Attuali* all’Aquila (1962-1968) – di dare spazio e un’espressione artistica a contatto con la realtà socio-culturale e non collusa con ragioni puramente di mercato. La vitalità dell’autentica provincia, insomma, non è emanazione volgarizzata di quanto avviene in un “centro” – nella cui imitazione ravvisa il rischio di una pericolosa omologazione – mentre al contrario è più libera da condizionamenti autoritari, con cui anzi può stabilire un confronto polemico e dialettico.

Vivendo la realtà degli “operatori estetici” campani, dal lavoro di Riccardo Dalisi al Quartiere Traiano di Napoli al collettivo della Casa del Popolo di Pontinelli e altri, egli si era reso conto di una realtà attiva sul territorio che coinvolgeva la cittadinanza e agiva in parallelo e nel completo disinteresse delle istituzioni, al contrario disposte ad ospitare operazioni di importazione irrelate rispetto alla realtà socio-culturale circostante. Egli avverte insomma, alla fine degli anni sessanta, che i luoghi della cultura non si rivolgevano al contesto ma si configuravano come un territorio di conquista per quello che non esita e definire, in polemica con un articolo di Valerio Riva sull’*Espresso*, come “terrorismo culturale colonialistico” (p. 42), favorito dal sostegno di taluni critici (in questo caso Crispolti additerà alcune scelte di Filiberto

Menna) e di alcuni galleristi (in questo caso Lucio Amelio). Sono i temi che ritornano nella lunga conversazione del 1979 con Eduardo Alamaro, finora inedita, in cui Crispolti fa in tempo a dire la sua anche su *Avanguardia di massa* di Maurizio Calvesi, di cui non condivide la prospettiva di ricerca. Alla questione egli aveva già dedicato un accalorato intervento nel 1969 sul periodico *Il cannocchiale*, “Per una nozione di ‘establishment’ (nella cultura artistica italiana)”, vero e proprio atto d’accusa verso la critica dei “professori” (Argan e Brandi in particolare) volti a stabilire un canone ufficiale quando “un panorama delle autentiche ricerche non può che risultare invece articolato e molteplice”. La realtà incontrata a Napoli e Salerno non fa che acuire quelle premesse, portandolo a una presa di posizione che, scriveva nel 1975 proprio su *La voce della Campania*, “scavalcava diciamo ‘a sinistra’, cioè in un dialogo reale e concreto con gli operatori locali, posizioni inveterate di privilegio” (p. 43). È la “partecipazione di base” la parola chiave di questo discorso, per quanto Crispolti sia consapevole di essere da solo nel condurre una battaglia da posizioni minoritarie rispetto ai colleghi critici della sua generazione. La critica d’arte, commenterà ironicamente in un’intervista rilasciata ad Adelaide Trabucco nel 1984, “arriva solo fino a Roma”. Già nel 1977, in polemica con Angelo Trimarco, analizzava le tre

mostre tenutesi ad Amalfi fra 1966 e 1968, curate rispettivamente da Renato Barilli, Alberto Boatto e Filiberto Menna, Germano Celant e Tommaso Trini, come “un’occasione di importazione appena a sud di Napoli di luoghi comuni o di problematiche ancora attuali correnti in un orizzonte di eco internazionale e centro-settentrionale. Si trattava di una sorta di operazione illuminata, dovuta all’iniziativa di Marcello Rumma, e alla sua capacità di tessere contatti per i suoi interessi di collezionista e di stimolatore d’un rinnovamento del mercato d’arte locale” (p. 77). Un’operazione dunque con dei meriti, ma che esprimeva “un modo di far cultura non soltanto molto personalistico ma anche di fatto molto separato dal contesto socio-politico-culturale” (p. 78).

Si stava preparando ad *Ambiente come sociale*, la sezione della Biennale di Venezia a lui affidata nel 1976, di cui discute ampiamente le premesse a mezzo stampa. Rileggendo anzi l’articolo del 27 giugno 1976 (pp. 57-59), traspare un grande ottimismo nei confronti delle forze artistiche democratiche e sulle possibilità di successivi sviluppi offerte dal riconoscimento lagunare: mentre i Giardini di Castello aprivano in battenti, per un momento si era pensato che fosse il preludio a un cambiamento di cui la Campania appariva una regione pilota. Inevitabile, dunque, il disincanto degli anni successivi, con l’acuirsi anzi di

una distanza fra lavoro sul campo, sempre più territorialmente radicato, e linee ufficiali della ricerca.

È necessario però chiarire in che modo la frequentazione dell'ambiente campano abbia influito e talvolta orientato le riflessioni di Enrico Crispolti, che ha sempre dichiarato il proprio debito formativo nei confronti degli artisti. Ci sono infatti alcuni principi che forse non si sarebbero focalizzati con la stessa lucidità altrove, o che qui hanno trovato una conferma tale da costituire un vero e proprio sistema categoriale trasversale. Fra questi, per esempio, la breve riflessione in *Perché l'ironia?*, la mostra curata con Ciro Ruju a Caserta nel 1972, nata avendo ancora come clima di riferimento la "pop art", puntualizzava un uso dell'ironia nelle arti visive come strumento di appropriazione dialettica della realtà, o meglio come "esercizio presente di contaminazione corrosiva" che diventa "rivincita dell'immaginazione" (p. 35), comprensibile tenendo presente la prima attività di Biasi e Del Pezzo, ma che senza difficoltà troverà spazio nella riflessione sui collettivi di base.

Ancora di più, però, quel contesto gli dà conferma della necessità di interpretare il lavoro degli artisti alla luce delle proprie radici di appartenenza culturale e geografica, di quanto cioè certi esiti di ricerca possano essere scaturiti soltanto da un rapporto intenso con il proprio ambiente di nascita e trovando lì le

proprie radici identitarie e di elaborazione del linguaggio visivo. Questo aspetto emerge fin dagli "Asterischi per otto pittori napoletani" del 1965, scritti per illustrare brevemente al pubblico milanese della galleria Sebastiani le oscillazioni di fondo fra tentativi di smarcarsi dalla realtà locale guardando a esempi settentrionali come il MAC in una visione internazionale, e altri che come il Gruppo 58 al contrario avevano fatto della realtà antropologica locale uno strumento di identità e una peculiarità di ricerca. Crispolti parla proprio di un "peso napoletano degli oggetti e delle tradizioni" (p. 23). Sarà più esplicito invece, in occasione di *Napoli Situazione 75* a Marigliano (già pubblicato nel libro del 1977) presentata come occasione di verifica dell'attività in corso in area campana e di individuazione di "un possibile coefficiente di risposta specifica e originale" che non vuole essere una alternativa provinciale o "strapaesana" quanto un momento di presa di coscienza. "Non credo nell'astratta dimensione internazionale" (p. 87), scrive, affermando di preferire il dialogo paritetico con il contesto locale e la condivisione di esperienze particolari. Non poteva però non essere consapevole, come dice rispondendo alle domande di Trabucco nel 1984, di un certo "complesso di emarginazione" da parte degli artisti meridionali, e dei rischi che comporta lo spostamento di questi in cerca di

consensi in altri centri più in vista, con la conseguente “perdita di contatto con le radici” (p. 173): “andando a Milano non si risolvono i problemi, perché quello che conta è la maturazione di un proprio modello specifico, non è spostarsi su altri modelli. [...] Il problema per un artista è raggiungere una sua identità, ed è un problema che un trasferimento può aggravare, allontanandolo dalla sua specifica storia, sia in senso antropologico che ambientale, ecologico” (p. 173). Sette anni prima, in una conferenza del 1977, aveva affermato che “il più corretto parametro per misurare l’originalità dell’avanguardia napoletana è quello della forza di tale avanguardia nel capovolgere in positivo il limite della propria emarginazione” (p. 20). Partire dalla propria realtà mediterranea, insomma, e da una sensibilità antropologica per un territorio che

non a caso era stato campo d’azione privilegiato, nello stesso periodo, per la più avanzata ricerca etnografica italiana, per quanto non trapelino mai, nelle pagine di Crispolti, accenni a letture di quell’ambito, nemmeno del fortunato *Sud e magia* di Ernesto De Martino. In fondo, però, è il critico stesso a ribadire come sia stato il lavoro degli artisti stessi a fargli capire come muoversi e, non ultimo, a fargli capire quale dovesse essere il suo compito di critico militante: “non credo al critico che fa un’opera demiurgica, nel senso che suggerisce all’artista che cosa deve fare. Né credo al critico che fa il piazzista o il rappresentante, colui che fa salire le quotazioni dell’artista. Secondo me il critico deve essere un compagno di strada, uno che cerca di capire le cose che stanno accadendo e lavora in parallelo con l’artista” (p. 174).