

# 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'Amico<sup>1</sup>), 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*<sup>2</sup>. 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 anni<sup>3</sup>. 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 conoscere<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup>. 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-

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 Caramel<sup>6</sup>, 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 periferica<sup>7</sup>. 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*.

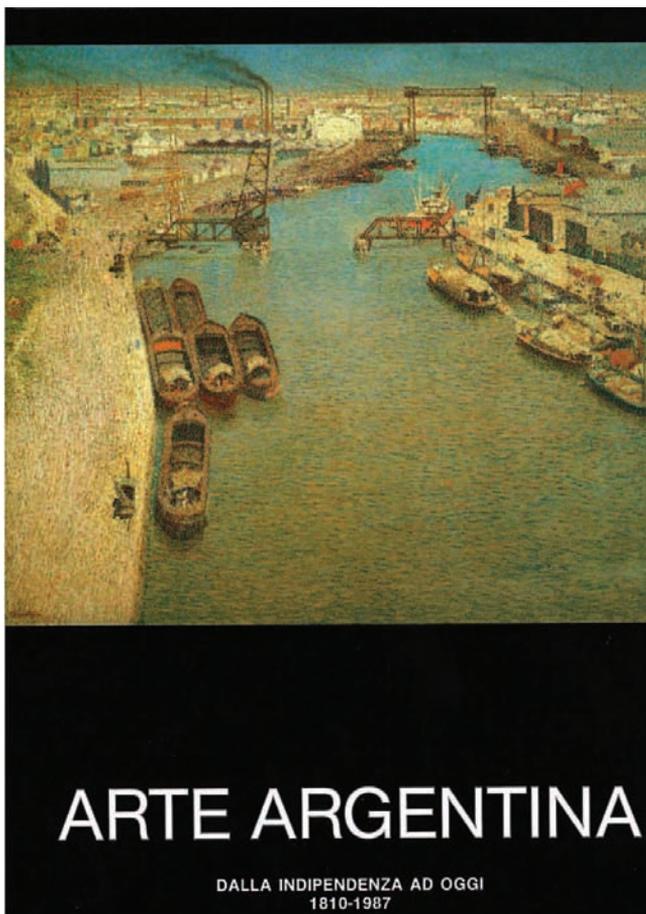
Su un piano artistico diverso e con una portata intellettuale molto complessa va a collocarsi un grande vecchio, espressione originalmente dell'arte concreta argentina e divenuto poi emblema a Ulm e finalmente in Italia del design e – di più – di una articolazione teorica e filosofica di grande respiro: 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

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

<sup>7</sup> 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 generale<sup>8</sup>. 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

<sup>8</sup> 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 Uruguay<sup>9</sup>, 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 accademica<sup>10</sup>.

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.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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 paesi<sup>11</sup>. 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.

<sup>11</sup> 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 conoscenza<sup>12</sup>, andando oltre il nostro appagato senso di sazietà culturale.

<sup>12</sup> 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.