

JALEH MANSOOR, *MARSHALL PLAN MODERNISM:  
ITALIAN POSTWAR ABSTRACTION  
AND THE BEGINNINGS OF AUTONOMIA*<sup>1</sup>

DI LUISA L. CORNA

Il titolo del libro di Jaleh Mansoor, *Marshall Plan Modernism*, offre alcuni indizi relativi alle ambizioni metodologiche dell'autrice. La giustapposizione del termine «modernismo» a quello di un programma economico, non solo ne destabilizza il significato, ma suggerisce l'intenzione di gettare una nuova luce su questo momento della storia dell'arte. Tuttavia, quando due sostantivi sono collocati uno accanto all'altro, la relazione semantica rimane imprecisata. La disposizione delle parole nel titolo ci spinge a considerare «Marshall Plan» come un aggettivo qualificativo, e modernismo come soggetto; ma a prescindere dal suo ordine sintattico il titolo resta formato da due nomi giustapposti senza una preposizione che li unisca. A partire dal titolo, Mansoor sembra suggerirci che la relazione tra la sfera economica e quella artistica proposta dal libro non sarà di tipo gerarchico.

*Marshall Plan Modernism* si colloca all'intersezione tra storia e teoria dell'arte, ed è una versione ampliata e rivista della tesi di dottorato dell'autrice. Il lavoro di Mansoor non è nuovo al pubblico anglofono, poiché parti della tesi sono apparse in forma di articoli sulla rivista americana *October*. Tuttavia, se le pratiche artistiche prese in esame rimangono invariate rispetto alla ricerca di dottorato, la cornice teorica impiegata nel libro è significativamente diversa. I riferimenti alla filosofia post-strutturalista che contraddistinguevano la tesi, e indicavano il suo legame con la scuola di *October*, sono diventati sporadici, sostituiti da autori decisamente più materialisti. Tale cambiamento di cornice teorica non è di per sé «colposo». La scoperta imprevista di altre tradizioni di pensiero congiunta ad eventi biografici e politici può certamente generare diversioni nella propria traiettoria intellettuale. Ma è singolare che tale cambiamento non sia discusso dall'autrice in alcuna parte del libro, nonostante l'oggetto di studio rimanga inalterato. Questa reticenza risulta ancora più problematica se si considera il passaggio verso una filosofia come quella marxista, che rivendica il legame tra teoria e storia.

La ricerca di Mansoor prende in esame pratiche artistiche che emergono nella seconda metà del XX secolo in Italia, paese, come è noto, tra i maggiori beneficiari del Piano Marshall. In particolare, la sua analisi si concentra su una selezione di lavori di Lucio Fontana, Alberto Burri e Piero Manzoni realizzati tra gli anni '50 e '60. Ciò che unisce questi artisti, secondo l'autrice, non è tanto una deliberata affiliazione ad una corrente artistica, ma la volontà di recuperare e combinare tropi associati all'avanguardia della prima metà del XX secolo, come il monocromo e il ready-made. Nell'interpretazione di

---

1 Durham, Duke University Press, 2016.

Mansoor, il ritorno di questi tropi indica il riemergere inconscio tanto di (fallite) aspirazioni rivoluzionarie (monocromo), quanto di una rinnovata spinta all'accumulazione capitalistica (readymade). L'identificazione di elementi di continuità con l'avanguardia è affiancata alla disamina di aspetti che segnano invece una rottura verso di essa, e che sono poi posti in relazione allo specifico momento storico in cui le opere vengono prodotte. Nei tagli e nelle combustioni della tela per esempio, assenti nelle prime generazioni di monocromi, Mansoor ravvisa un'assonanza con le forme di resistenza politica emerse in Italia nel periodo successivo agli anni del «miracolo economico».

La tesi dell'autrice è ispirata alla ricerca di Giovanni Arrighi contenuta ne *Il lungo XX secolo*. Secondo il sociologo, la storia del capitalismo procederebbe per lunghi cicli di accumulazione su scala mondiale. Tra un ciclo e l'altro permangono elementi di continuità, nonostante il modello dominante di ciascun ciclo vada progressivamente ad esaurirsi. Sulla traccia di questa lettura, Mansoor colloca le pratiche degli artisti italiani all'interno di traiettorie temporali lunghe e ricorsive che interessano un'area geografica più ampia di quella nazionale. La presa di distanza dalla tradizione autoctona e l'interesse per l'avanguardia degli artisti nel dopoguerra, indicherebbe così l'obsolescenza dello Stato e l'iscrizione dell'Italia all'interno di uno spazio capitalista globale – anche grazie al piano Marshall.

L'analisi dei lavori di Fontana, Burri, Manzoni alla luce di eventi macro-economici, incrina narrazioni storiche consolidate e apre nuove piste interpretative. In particolare, il libro marca una presa di distanza da una letteratura secondaria su Alberto Burri che riconduce il gesto del bruciare le tele alla violenza esperita dall'artista durante la Seconda guerra mondiale. Tuttavia, se è vero che il rifiuto di una ristretta prospettiva autobiografica costituisce uno dei punti di forza del libro, è vero anche che l'eccessiva importanza attribuita all'influenza dei movimenti internazionali del capitale comprime il ruolo degli eventi storico-politici più immediati. La fine del regime fascista, per esempio, non viene annoverata tra le cause della discontinuità tra arte italiana post-bellica e futurismo, come se l'annessione del paese ad uno spazio capitalistico più ampio avesse rimosso ferite storiche ed eredità culturali locali.

Nell'introduzione al libro, Mansoor rilancia il dibattito sulla metodologia della ricerca storico-artistica e avanza una proposta metodologica. Si pone l'obiettivo di superare l'impasse tra autonomia formalista e storia sociale riflessiva, offrendo una «terza pista» che consenta di far emergere la radicalità dei lavori degli artisti considerati. Tuttavia, né l'introduzione, né i capitoli successivi, accennano alla storia del dibattito sul metodo o ai più recenti tentativi di ripensare la relazione tra marxismo e storia dell'arte. Considerata la dichiarazione d'intenti iniziale, ci si aspetterebbe che l'autrice approfondisse la propria proposta metodologica, e si confrontasse con lo stato attuale del dibattito. Questo confronto avrebbe rivelato tutta l'inattualità dello scisma tra autonomia formalista e storia sociale, che nel corso del tempo è stato sostituito da un quadro metodologico articolato.

Mansoor appare più interessata a ricerche metodologiche esterne al campo dell'arte, come quella elaborata dal critico americano Fredric Jameson. Nell'introduzione dichiara che utilizzerà una definizione di cultura estrapolata da *L'inconscio politico*, e ricorre ripetutamente a termini come «sintomo», «inconscio» ed «eziologia» che evocano lo stile psicoanalitico del critico americano. Riferendosi a Jameson, Mansoor definisce la cultura, e implicitamente l'arte, come «l'oggetto che rende manifeste le contraddizioni a livello dei modi di produzione», ed allude alla nozione althusseriana di determinante economico in ultima istanza, riferimento chiave de *L'inconscio politico*. Nel libro in questione, l'accademico americano avanza un modello interpretativo per la letteratura

ispirato alla critica althusseriana della casualità espressiva e della presunta gerarchia tra struttura e sovrastruttura del marxismo classico. In alternativa a quest'ultima, Althusser concepisce un sistema formato da livelli semiautonomi, nel quale il modo di produzione non corrisponde ad un livello principale che determina tutti gli altri, ma alla struttura nella sua totalità. Jameson si serve della ricerca althusseriana al fine di elaborare una critica a quei metodi per l'analisi letteraria che stabiliscono un rapporto di omologia tra la sfera economica e quella artistica, e a partire da essa elabora un nuovo modello interpretativo che cerca invece di afferrare «l'interdipendenza [tra i livelli] intesa come una mediazione che passa attraverso la struttura»<sup>2</sup>. Tale modello, descritto accuratamente nel primo capitolo de *L'Inconscio Politico*, si articola in tre differenti fasi analitiche, in cui l'oggetto di studio viene ogni volta «ricostruito». Le fasi possono essere immaginate come dei cerchi concentrici: il primo, e più stretto, coincide con lo studio del singolo lavoro letterario e della sua storia specifica; il secondo tratta il testo come un esempio di un più ampio ed antagonistico discorso tra classi sociali; il terzo, infine, colloca l'opera all'interno «[dell'] ultimo orizzonte della storia umana nella sua totalità», concepita in termini marxisti come un avvicinarsi di modi di produzione<sup>3</sup>.

Ritornando ora a Mansoor, appare evidente come il riferimento a Jameson vada nella direzione di un superamento della storia riflessiva dell'arte, ma il metodo elaborato non è realmente applicato, né esplorato nel dettaglio, all'interno del libro. Il suo ricorso al concetto jamesoniano di «inconscio politico» ne è un esempio. Quest'ultimo è utilizzato per mettere in relazione la violenza del progetto imperialistico americano all'assalto, fisico e metaforico, all'arte operato da Fontana, Burri e Manzoni. Tuttavia, l'analisi rimane circoscritta al lavoro dei tre artisti e non contempla come l'inconscio politico sia mediato dal linguaggio dell'arte e della cultura nel contesto considerato. Viene omessa la seconda fase del metodo jamesoniano, quella che considera il testo – o l'opera d'arte – come una *parola* in un più ampio sistema di segni linguistici, prima di porla in relazione ai modi di produzione. L'assenza di questo passaggio intermedio conduce, paradossalmente, alla riaffermazione di un rapporto omologico tra l'artistico e l'economico.

Si leggano come esempio alcuni passaggi:

La violenta spesa di quanto era stato accumulato tramite una guerra condotta su una scala tutta nuova, la bomba atomica, e la successiva continuazione di quella guerra con l'eccesso di spesa [...] trova una via d'espressione nei tagli di Fontana.<sup>4</sup>

E più avanti nel testo: «[il lavoro di Manzoni] opera come un dispositivo forensico attraverso il quale capire le transizioni che avvengono nella relazione tra capitale e lavoro»<sup>5</sup>; e infine:

la decisione [di Burri] di sperimentare con un processo distruttivo dopo l'altro, dallo strappo all'esplosione, risponde piuttosto frontalmente all'improvvisa eruzione di un produttivismo accelerato e orientato ad mercato su scala mondiale.<sup>6</sup>

2 F. Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londra, Routledge, 2002, p. 24 (tr. mia).

3 Ivi, p. 61 (tr. mia).

4 J. Mansoor, *Marshall Plan Modernism: Italian Postwar Abstraction and the Beginning of Autonomia*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 9 (trad. mia).

5 Ivi, p. 44 (tr. mia).

6 Ivi, p. 99 (tr. mia).

È importante specificare, inoltre, che Mansoor stabilisce una relazione di reciprocità tra sfera economica e artistica. Come le opere d'arte esprimono in maniera sintomatica la forma capitalistica di un preciso momento storico, così quest'ultima è analizzata alla luce delle pratiche artistiche ad essa contemporanee. Il libro però non chiarisce come questa relazione biunivoca funzioni nella pratica, e si limita a descrivere una presunta influenza della sfera artistica su quella economica in termini metaforici.

È importante sottolineare, infine, che il lavoro di Mansoor non si limita a tracciare delle connessioni tra le opere degli artisti e il disegno imperialista americano, ma cerca anche di capire come le stesse opere «dialoghino» con le lotte politiche emerse negli anni '60. I lavori di Manzoni, Burri e Fontana vengono descritti come «forme di resistenza [...] verso le stesse condizioni storiche che sintomatizzano»<sup>7</sup>, e, in quanto tali, sono giustapposti ad altre, e più immediate, espressioni di dissenso politico esplose nello stesso periodo. In particolare, Mansoor ravvisa una connessione tra i gesti degli artisti e l'insieme di rivendicazioni e teorie politiche del movimento dell'autonomia, che vengono meticolosamente analizzate. L'autrice dimostra un profondo interesse per il marxismo italiano eterodosso e per il dibattito sull'autonomia scaturito all'interno di quel contesto. L'«escursione» su questo terreno teorico ha però un obiettivo specifico: intercettare aspetti di quel dibattito che possano essere utilizzati per ripensare la nozione di autonomia dell'arte, così come è stata concepita dall'estetica modernista. Tale tentativo rivela una certa impazienza verso i ristretti limiti disciplinari della storia dell'arte e il desiderio di collocare la sfera artistica al centro di trasformazioni sociali e politiche. Tuttavia, rimane da capire se la scelta di estrapolare concetti dalla filosofia possa realmente modificare la posizione marginale dell'arte e ravvivarne il discorso critico, o non rischi invece di riaffermare una priorità della teoria sulle pratiche. Forse, una nuova nozione di autonomia, non può che essere concepita sul terreno dell'immanenza, a partire dalla stessa pratica artistica.

---

7 Ivi, p. 3 (tr. mia).