

William Congdon e Fred Licht

L'Altersstil tra pittura e riflessione critica

Giuseppe Barbieri

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Starting from a singular 'methodological' note from 1992 by Fred Licht on the *Altersstil* of American painter William Congdon and from a later art exhibition, the article sheds light on relevant aspects of the late manner of a protagonist of American Abstract Expressionism. The article suggests a possible start date on the background of a dense critical debate, spanning from Clement Greenberg to the beginning of the twenty-first century, and relying on scholars such as Giovanni Testori and Giuseppe Mazzariol. It illustrates a rare example of expressive *Survival* that connects two fascinating physiognomies of Congdon, an artist who disappeared and reappeared several times throughout the art history and system, and of a great scholar, recently deceased, that deserves not to be forgotten.

Keywords Fred Licht. William Congdon. Altersstil. Survival. Action Painting.

A mia memoria il primo accenno al concetto di *Altersstil* applicato a un *action painter*, a un esponente cioè almeno un tempo apprezzato – tanto dalla critica quanto da un pubblico entusiasta – dell'Espressionismo astratto statunitense, è merito di Fred Licht (1928-2019) [fig. 1]. Questo mio intervento, da un certo punto di vista, è pertanto anche il pretesto per ricordare una fisionomia scientifica del tutto irregolare come la sua e, forse proprio per questo, di straordinaria (e purtroppo trascurata), affascinante, rilevanza. Olandese per una nascita piuttosto casuale, padre austriaco, infanzia a Berlino, sfuggito in Olanda appena in tempo all'insorgente nazismo, con tutta la famiglia, poi emigrato a Panama, dove giunge da solo, tredicenne, nel 1941, prima di approdare a New York qualche mese dopo, Licht non solo ha vissuto abbastanza avventurosamente, ma ha sperimentato anche un percorso accademico a sua volta piuttosto articolato, sia come studente (BA alla Univer-

sity of Wisconsin, PhD a Basilea) che come docente (a Princeton, Williams College, Brown, Florida State, ancora Princeton e da ultimo Boston, dal 1980 all'emeritato).

Alle diverse stazioni di un itinerario di vita così complesso corrispondono e si sovrappongono ambiti di ricerca altrettanto diversificati (i principali riguardano Poussin, Goya, Canova, Manet, la scultura pubblica tra XIX e XX secolo, con un'attenzione particolare alle opere cimiteriali e a Nivola, ma non sono certo gli unici) e inoltre ruoli prestigiosi di direzione museale, dal Ringling Museum of Art di Sarasota a quello di Princeton, alla Fondazione Guggenheim di Venezia, dove era stato indicato come conservatore direttamente dalla stessa Peggy. Si aggiungano, infine, specchiate e comprovate attitudini di curatore (abbiamo direttamente collaborato in almeno due iniziative, ma mi piace ricordarne qui un'altra, stranissima e molto intelligente, sul peso della luce nell'esposizione di ope-



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2022-09-13
Accepted	2022-09-26
Published	2022-12-20

Open access

© 2022 Barbieri | © 4.0



Citation Barbieri, G. (2022). "William Congdon e Fred Licht. L'Altersstil tra pittura e riflessione critica". *Venezia Arti*, n.s., 31, 89-112.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/005



Figura 1 Fred Licht. Milano, 1992.
Foto Elio e Stefano Ciol

re lapidee¹), nonché la appassionata dedizione nella raccolta di fondi per risarcire i danni alle opere rinascimentali causati dalla rovinosa alluvione di Firenze del 1966: per tale obiettivo Licht, con sua moglie, Meg Meinecke, un'allieva di Krautheimer, e con Bates Lowry, per meno di un anno direttore del MoMA di New York, aveva contribuito a fondare il CRIA (Committee to Rescue Italian Art), che Fred diresse per lunghi anni.

Sarebbe superfluo sottolineare quanti e quali elementi di interesse Licht ci ha offerto nel corso di un'esistenza non breve né poco fruttuosa. Mi so-

no limitato a indicare appena quelli di fondo, anche nella speranza che qualcuno si senta spinto a rileggere le sue pagine: che non sono mai banali, e spesso sono connotate, in significativa aggiunta, da una sorta di 'sprezzatura' metodologica. Esiste infatti sempre un solido quadro di criteri di riferimento e di comprovati strumenti di analisi e interpretazione, ma di norma lo studioso non lo lascia trasparire in modo esplicito, come se esso servisse per sostenere, con strumenti altrui, quella che viceversa è sempre l'autonoma originalità di una posizione o di un giudizio: piuttosto, invece, il contesto critico informa in profondità le diverse e specifiche prese di posizione, conformemente del resto alle più diffuse e nobili tradizioni anglosassoni (e statunitensi in particolare), forse appena troppo stigmatizzate da un eminente studioso poco più anziano di Licht, come James Ackerman.²

Il passo cui faccio riferimento in questa circostanza - e che sarà necessario riportare per intero: lo farò nel seguito di questo intervento - è invece una delle rare circostanze che potremmo definire di esplicitazione critica, uno scoperto rinvio a un assunto metodologico precedente. Si tratta di una delle appena quattro note conclusive che corredano un lungo saggio apparso a fine 1992, un decisivo bilancio sulla vicenda espressiva (e non solo) del pittore americano William Congdon (1912-1998) [fig. 2].³

Il libro in cui il saggio compariva segna a mio avviso un decisivo spartiacque nella storia della fortuna critica sull'artista di Providence (RI):⁴ essa non era stata certamente scarna di apprezzamenti negli anni Cinquanta, quando Congdon si era imposto come una delle figure emergenti e più promettenti nel panorama dell'*Action Painting*, della cosiddetta Scuola di New York, anche se non direttamente del gruppo degli *Irascibles* che, nel 1950, aveva aspramente criticato, in una lettera aperta al presidente del Metropolitan Museum of Art, la rassegna *American Painting Today - 1950*. Congdon, in effetti, non aveva firmato la lettera,

1 La mostra, in quattro tappe (Firenze, Padova, Torino e Palermo), era congiuntamente promossa da Enel e Solomon R. Guggenheim Foundation, ma il progetto una pura e ammirevole invenzione di Licht (cf. Licht 1998).

2 Si vedano proprio in questo senso le remote considerazioni di James S. Ackerman (1958).

3 Licht [1992] 1995.

4 Il quadro completo della bibliografia di e su William Congdon, almeno sino all'inizio del secolo, si trova in Barbieri 2005, 265-71. Il primo organico inquadramento biografico della sua figura è in Balzarotti, Stabin 1969, con cronologia a cura dell'artista, ma i contributi critici più rilevanti compaiono nei cataloghi di alcune mostre: senza ribadire gli item bibliografici a cui ho appena rinvio vale la pena di segnalare tuttavia almeno l'introduzione di Giuseppe Mazzariol alla mostra ferrarese al Palazzo dei Diamanti (1981), il complessivo catalogo, a cura di Giuseppe Barbieri, per la mostra di Palazzo Reale a Milano del 1992 (Balzarotti, Barbieri 2005) e quello (con sensibili aggiunte) della mostra al Museo diocesano di Milano e poi nella sede vicentina delle Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, nel 2005 (Barbieri 1992). Al di là dell'apparato bibliografico censito nell'*Atlante*, si vedano gli aggiornamenti e i nuovi contributi raccolti in Barbieri, Burini 2012.



Figura 2 William Congdon. Studio Cascinazza, Gudo Gambaredo (MI), 1981.
Foto Elio e Stefano Ciol. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

né compare nella celeberrima foto del gruppo, di Nina Leen, scattata il 24 novembre di quell'anno.⁵ Purtuttavia, le sue mostre, che dal 1949 si succedono quasi annualmente alla Betty Parsons Gallery di New York e in altre sedi di prestigio,⁶ le continue e convincenti acquisizioni di opere da parte di tutti i principali musei statunitensi, come il lungo servizio su *Life Magazine* del settembre 1952 («American in Italy. They All Paint Venice») attestano la sua piena collocazione nell'Espressionismo astratto americano, pur declinato in una maniera molto originale, e lo *standing* acquisito dal pittore.⁷ Nel 1949 Clement Greenberg lo aveva collocato sulla scia di Klee e accostato a Pollock e a Tobey;⁸ nel 1953 Peggy Guggenheim lo presentava

sulla rivista della Biennale di Venezia proponendo per lui una genealogia ancora più ambiziosa, ma certamente non fuori luogo:

William Congdon è l'unico pittore, dopo Turner, che ha capito Venezia, il suo mistero, la sua poesia, la sua passione. Il suo modo d'esprimersi è moderno, la sua comprensione vecchia quanto la città stessa. Egli ha saputo cogliere l'effettiva essenza di molti secoli e fonde questa visione in un sogno così fantastico e bello che i suoi dipinti lasciano senza respiro [...] Sono fatti di lava; sono lampeggianti; palpitano della vita e della passione di tutti i veneziani che da lungo tempo riposano nella loro ultima dimora.⁹

5 Dove invece sono presenti Theodoros Stamos, Jimmy Ernst, Barnett Newman, James Brooks, Mark Rothko, Richard Pousette-Dart, William Bazotes, Jackson Pollock, Clyfford Still, Robert Motherwell, Bradley Walker Tomlin, Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Ad Reinhardt, Hedda Sterne.

6 La mostra del 1949 alla Betty Parsons Gallery di New York è una personale (come nel 1952, nel 1953, nel 1956 e nel 1959); l'anno successivo, il fatidico 1950, le *New Paintings* di Congdon sono associate a quelle di Clyfford Still (nel 1954 alle opere di Lyman Kipp jr.); nel 1952 cade anche una semipersonale con Nicholas de Stael alla Duncan Phillips Gallery di Washington, D.C.; data invece al 1957 la personale alla Peggy Guggenheim Foundation di Venezia: ma si veda il quadro completo in Barbieri 2005, 262 ss.

7 Per un quadro bibliografico alla data completo si veda Barbieri 2005, 266-71.

8 «I soggetti di Congdon sono solo vedute urbane e di edifici, ed egli, al seguito di Klee, non disdegna la monotonia del loro impianto. Ma se l'impianto è monotono, non lo è altrettanto l'effetto. Questa composizione ripetitiva, all-over, senza inizio né fine, è emersa già nel cubismo analitico e di recente nell'opera di pittori come Mark Tobey, Jackson Pollock, Janet Sobel» (Greenberg 1949, 621).

9 Guggenheim 1953, 28-9.



Figura 3 William Congdon, *New York City (Explosion)*. 1948. Inchiostro e olio su cartone telato, 38 × 55 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

Tuttavia, alla fine del sesto decennio, la conversione del pittore, nel 1959, alla chiesa cattolica, con il battesimo ad Assisi; i periodi di vita quasi monastica successivamente trascorsi a Subiaco; infine, il rifiuto dei temi che ne avevano caratterizzato il successo nel decennio precedente (erano principalmente abusati deittici urbani e di paesaggio, un apparente elenco di 'cartoline', che in pittura risultavano ormai definitivamente consunti e che Congdon invece reinterpretava - teniamo a mente il giudizio di Peggy - in modo sbalorditivo: dalla skyline newyorkese a Piazza San Marco, dal Colosseo al Partenone, alla Torre Eiffel, dal Taj Mahal ai templi cambogiani, alle isole greche, al Sahara [figg. 3-6]) sostituiti allora e per alcuni anni da sog-

getti esclusivamente religiosi [figg. 7-9], sono tutti elementi che finiscono per azzerare nei suoi confronti l'interesse del mercato dell'arte e, di conseguenza, con sporadiche eccezioni, anche quello della critica americana. Da questo momento l'attenzione per l'opera di Congdon, pur in continua evoluzione,¹⁰ si regionalizza, e in un ambito prevalentemente italiano,¹¹ né sa mai sottrarsi davvero a decisive considerazioni valoriali, che pongono al centro, più che un'evoluzione stilistica, l'esperienza della conversione. Anche un occhio finissimo, come quello di Giovanni Testori, che - dopo aver recensito sul *Corriere della Sera* la mostra ferrarese del 1981 - lo aveva preso in considerazione nuovamente nel 1983,¹² insiste soprattutto sulla capaci-

10 Tra molte prevalenti tematiche evangeliche (con una netta predilezione per la *Crocefissione*: Congdon ne realizzerà circa 200), gradualmente riemergono quelle urbane (*Genova e Milano*, dal 1967), quelle legate a viaggi (in Africa soprattutto, dal 1970), un perdurante interesse per il paesaggio, soprattutto di Assisi e Subiaco. Il *Crocefisso 46* (1969) [fig. 9] mostra una sorta di fusione tra paesaggio e ispirazione religiosa, mediante una progressiva astrazione della figura del Cristo.

11 Malgrado gli incontri con Thomas Merton e Jacques Maritain, o la perdurante corrispondenza con Stravinskij.

12 Testori, G., «L'alba sul cratere», *Corriere della Sera*, 14 giugno 1981; Testori [1983] 1999.



Figura 4 William Congdon, *Piazza Venice, 12*. 1952. Olio e smalto su pannello, 124 × 142 cm. New York, Museum of Modern Art.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy



Figura 5 William Congdon, *Rome-Colosseum, 2*, 1951. Olio e smalto su pannello, 95 × 123 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

tà dell'artista di cogliere il «dolore» del mondo,¹³ sull'aspetto «innico» della sua arte, perché chiamata a rappresentare l'immensità della creazione, sui connotati «liturgici» della sua pittura. Pur sottolineando la costante coerenza della sua ricerca («Congdon resta sempre sé stesso»), Testori riconosceva però, almeno a partire dalle opere dell'attacco del nono decennio, un pittore «inatteso [...] che è l'ultimo Congdon»,¹⁴ e questa è una considerazione che non risulterà marginale nel prosieguo della nostra analisi. Ci torneremo.

Ma se questo è l'approccio di Testori, il criterio della conversione religiosa diviene molto più

radicale negli interventi, succedutisi negli anni, di Massimo Cacciari, Enzo Bianchi, Timothy Verdon e persino Marco Vallora.¹⁵ È un pericolo che Giuseppe Mazzariol [fig. 10] aveva intuito per tempo ed espresso – pur con qualche impaccio – già nell'introduzione del catalogo della mostra ferrarese del 1981,¹⁶ quando constatava che «la storia del personaggio, straordinaria per occasioni, incontri e destino, è piena di fascino e a raccontarla, essa stessa, in quanto storia di una vita intensamente sofferta ed espressa, è destinata a farsi opera...».¹⁷ L'impaccio era appunto quello di percepire, nell'opera di Congdon, uno sviluppo co-

¹³ «vorrei invitare a leggere la pittura di Congdon come l'itinerario di un uomo di dolore, di un cittadino del dolore, perché sa che è nel dolore la vera città dell'uomo; che visita o che compie il grande viaggio per diventare cittadino del mondo e per riconoscere in ogni città, in ogni nazione e in ogni cultura, quella verità del dolore da cui nasce anche la gloria dell'uomo» (Testori [1983] 1999, 137).

¹⁴ Testori [1983] 1999, 135, 149.

¹⁵ Il catalogo della mostra *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona. Un percorso nell'Espressionismo astratto* (Balzarotti, Barbieri 2005) fotografa adeguatamente il mio assunto.

¹⁶ Cf. Mazzariol 1981; Mangini 2004, 108-17.

¹⁷ Balzarotti, Barbieri 2005, 108.



Figura 6 William Congdon, *Paris-Port Royal, 1 (Metro Station)*. 1954. Olio su masonite, 136 × 122 cm.
Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy



Figura 7 William Congdon, *Crocefisso, 1b*. 1960. Olio su pannello, 35 × 33 cm. Assisi, Collezione privata.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy



Figura 8 William Congdon, *Pentecoste, 4*. 1962. Olio su faesite, 110 × 120 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy



Figura 9 William Congdon, *Crocefisso*, 46. 1969. Olio su faesite, 60 × 50 cm. Milano, Museo Diocesano.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy



Figura 10 William Congdon e Giuseppe Mazzariol. Mostra a Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981. Foto Elio e Stefano Ciol. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

stante, la cui comprensione richiedeva però una altrettanto continua connessione «ai relativi contesti storico-culturali, umani, psicologici, spirituali dell'artista»¹⁸ e dunque non poteva essere ancorata solo a un'evoluzione stilistica, in cui poter distinguere delle fasi specifiche: lo avrebbe confermato del resto lo stesso pittore, nel suo intervento alla tavola rotonda [fig. 11] organizzata durante la mostra, cui parteciparono anche Giulio Carlo Argan e Renato Barilli.¹⁹ Non si tratta tuttavia, in effetti, dell'unico approccio possibile.

È proprio dall'interno di questo *impasse* critico che occorre pertanto cogliere la novità contenuta nella nota di Licht, che è ormai tempo di riportare e che correda e fa seguito a una stringatissima affermazione nel registro del testo: «Pochi artisti giungono a un *Altersstil*. Durante l'epoca moderna questo fenomeno è ancora più raro».²⁰ Ecco invece la nota:

Il fenomeno dell'*Altersstil* fu proposto da certi storici dell'arte tedeschi, fra cui Wilhelm Pinder, e il termine in seguito è stato assorbito dal

¹⁸ Balzarotti, Barbieri 2005, 116.

¹⁹ Balzarotti, Barbieri 2005, 94-7.

²⁰ Licht [1992] 1995, 47.



Figura 11 Giuseppe Mazzariol, Giulio Caro Argan, William Congdon e Renato Barilli. Tavola rotonda a Ferrara, 1981. Foto Elio e Stefano Ciol. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

vocabolario internazionale di storia dell'arte, senza mai essere tradotto nelle altre lingue. Come tutte le etichette descrittive rimane un concetto un po' vago, ma utile. Non si tratta comunque di un fenomeno qualitativo. Vermeer, per esempio, non raggiunse mai un vero *Altersstil*, ma rimane pur sempre uno dei più eccelsi pittori della storia. Né si deve per forza esaltare qualitativamente l'*Altersstil* di un artista al di sopra del livello raggiunto nelle opere anteriori.

Rembrandt e Tiziano sono i due pittori che illustrano in maniera esemplare tale criterio critico. La scioltezza delle pennellate, la noncuranza per tutto ciò che non sia essenziale, la «sprezzatura» per il pubblico (né Tiziano né Rembrandt tengono presente le esigenze di un pur sensibilissimo pubblico di fronte alle loro opere tarde: siamo noi che dobbiamo venir loro incontro, senza che essi si sforzino minimamente di facilitare il dialogo) sono sintomatici del loro *Altersstil* come lo sono una certa tranquillità

d'animo che, avendo sofferatamente assaporato ogni emozione umana, ogni paura e ogni esaltazione, non esita a esprimersi senza concreti riferimenti alle realtà quotidiane, sino a rendere enigmatici questi ultimi segni. Il *Marsia* di Tiziano o la *Sposa ebrea* di Rembrandt illustrano alla perfezione queste risonanze sibilline del vero *Altersstil*. Sarebbe sbagliato, però, stimarli superiori a opere tecnicamente più compiute, più universalmente comprensibili, come il tizianesco *L'amore sacro e l'amore profano* o come *L'anatomia del dottor Tulp* di Rembrandt.

In letteratura lo stesso si può dire confrontando un capolavoro della prima maturità creativa shakespeariana come *Romeo e Giulietta* con la serena ma impassibile maestà della *Tempesta*.²¹

Come si può constatare, nella nota manca qualsiasi riferimento allo sviluppo espressivo di Congdon, al suo specifico, personale *Altersstil*. Con tutta evidenza Licht avvertiva dunque maggiormente il bi-

²¹ Licht [1992] 1995, 58.



Figura 12 William Congdon, *Nebbia, 1*. 1983. Olio su pannello, 100 × 70 cm. Milano, The William G. Congdon Foundation.
© The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

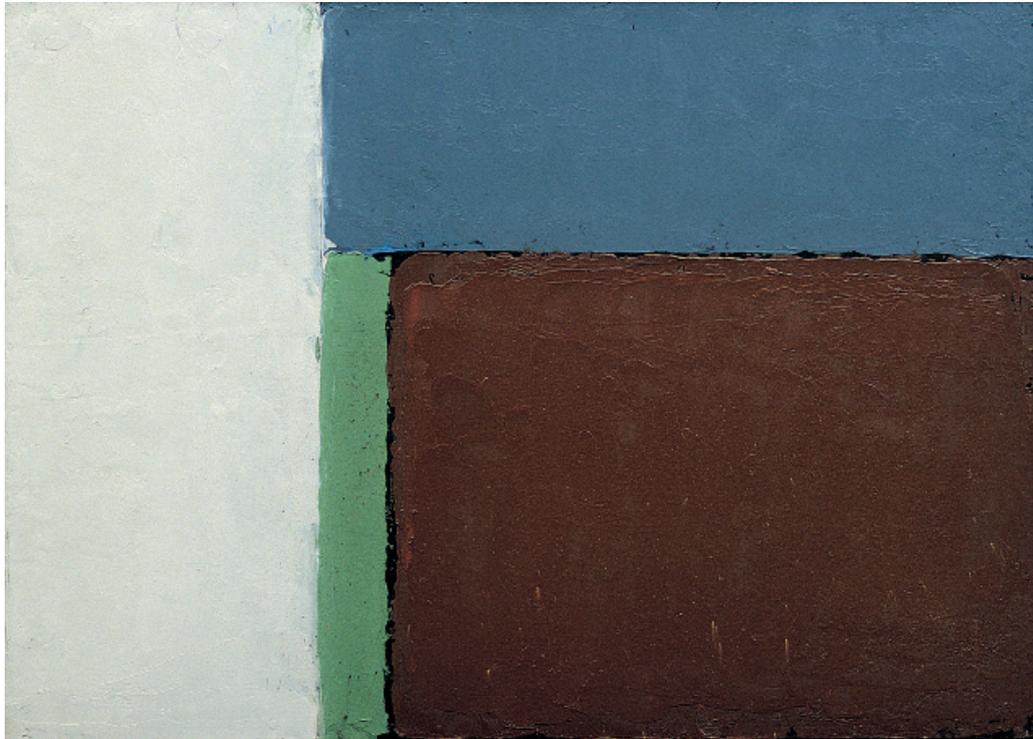


Figura 13
William Congdon,
Senza titolo. 1983.
Olio su pannello, 50 × 70 cm.
Venezia, Fondazione
Querini Stampalia.
© The William G. Congdon
Foundation, Milano – Italy



Figura 14
William Congdon,
Cielo e terra. 1984. Olio
su pannello, 80 × 90 cm.
Milano, The William G.
Congdon Foundation.
© The William G. Congdon
Foundation, Milano – Italy



Figura 15
William Congdon,
Cimitero San Martino, 6. 1990.
Olio su pannello, 90 × 80 cm.
Milano, The William G.
Congdon Foundation.
© The William G. Congdon
Foundation, Milano – Italy



Figura 16
William Congdon,
San Martino - mare, 1992.
Olio su pannello, 70 × 80 cm.
Buccinasco, Collezione
privata. © The William G.
Congdon Foundation,
Milano – Italy

sogno di precisare uno strumento di analisi («un concetto un po' vago, ma utile»), che gli appariva però essenziale nell'incontro con una figura difficile e scarsamente inquadrabile. Agli occhi di Licht, lo si percepisce sin dall'inizio del testo, Congdon incarnava infatti una forma più unica che rara di *Nachleben* o di *revenant*. Sino all'inaspettato incontro in Italia, alla fine degli anni Ottanta, grazie ai buoni uffici di quella che sarebbe di lì a qualche anno divenuta la William G. Congdon Foundation, anche Licht, come molti suoi colleghi, pensava a Congdon come a un artista defunto, che si era 'suicidato',²² e per di più in maniera bizzarra, facendosi battezzare ad Assisi per poi scomparire. Il fatto di ritrovarlo vivo, anziano ma ancora operante, con una produzione mutata ma impressionante, che era «rimasta totalmente leale alla fede e ai principi che motivarono i maggiori talenti americani della sua epoca»²³ lo portava pertanto a considerarlo come un raro esempio di *Survival*, il contrario della così diffusa tipologia, viceversa, dei *Revival*.

Qualora non ce ne fossimo accorti prima (grazie a Warburg, Focillon e alla genealogia richiamata dallo studioso francese, da Plinio a Winckelmann), dopo gli studi di Georges Didi-Huberman²⁴ abbiamo percepito ancora meglio i nessi stringenti tra le dimensioni della vita e della morte, i tempi sospesi intermedi, le pratiche artistiche e le indagini su di esse. Tuttavia, l'uso che Licht fa del termine *Survival* non ha precise aderenze ideologiche o teoriche con questo millenario dibattito: più semplicemente gli preme invece sottolineare che, anche malgrado la conversione, «la coerente fedeltà di Congdon ai principi dell'Action painting si mantiene salda»:²⁵ salda, come ribadiremo subito, a un orizzonte espressivo da tempo scomparso. Della propria adesione alla Chiesa cattolica il pittore parla invece in termini di 'resa', di 'vecchia' e 'nuova' vita, di seconda 'nascita'.²⁶ Incontrandolo al monastero benedettino di Gudo Gambaredo, ultima dimora di Bill, nel 1981, Betty Parsons avrebbe affermato che «a chiunque pensasse che il lun-

go silenzio degli ultimi 15 anni abbia segnato la fine della tua pittura direi, da quello che ho visto qui degli ultimi due anni, che la tua pittura è pervenuta ad una nuova vita».²⁷ Il 'suicidio' religioso di Congdon, nella riflessione di Licht, è insomma un approccio critico al problema, che non coincide né con i fondamenti della percezione di Bill né con la narrazione tante volte testimoniata dall'artista. Suicidio e *Survival* non sono insomma un'endiadi, non alludono a uno stesso concetto, ma sono piuttosto due fasi distinte, per quanto temporalmente sovrapponibili, di una stessa vicenda.

Come avverte Licht all'inizio del suo saggio, nel confronto con un *Survival* «si tratta di conoscere i valori di un passato particolarmente significativo non sulla base dei testi storici, né di interpretazioni di critici, ma dal vivo, dalla pittura tutt'ora in corso di un artista pervenutoci indenne da un'epoca ormai remota, eppure fondamentale per la nostra auto-conoscenza».²⁸ Per lo studioso il pittore di Providence assurgeva piuttosto al ruolo di sineddoche di un movimento artistico che era risultato così dirompente nella vicenda del Novecento statunitense²⁹ ma che, ciò malgrado, era venuto frantumandosi, almeno come generale tendenza, nel volgere di un paio di lustri.³⁰ A me pare che la chiave del *Survival* non solo sia davvero molto adeguata a ricomprendere il percorso compiuto da Congdon sino alla sua estrema stagione, ma costituisca inoltre, allo stesso tempo, una sorta di significato aggiuntivo, di cui tener conto, a quello che sarebbe stato definito e precisato come l'*Altersstil* del pittore. Nella nota che ho riportato in precedenza una frase, infatti, merita di essere ribadita («siamo noi che dobbiamo venir loro [alle opere di un qualsiasi *Altersstil*] incontro, senza che essi si sforzino minimamente di facilitare il dialogo»), perché l'espressione corrisponde nella sostanza e anche nei termini a quanto Licht osserva a proposito del nostro atteggiamento nei confronti di un *Survival*. Quest'ultimo, osserva infatti lo studioso, «rimane totalmente ignaro del nostro imbarazzo nel dover trovare una giustificazione al no-

22 Un tratto piuttosto frequente tra gli esponenti dell'*Action Painting*, se pensiamo alle vite spezzate di Pollock e ancora più puntualmente di Rothko, che in un paio di circostanze aveva affermato come Congdon fosse il suo unico autentico e pur ideale erede.

23 Licht [1992] 1995, 12.

24 Faccio in particolare riferimento a Didi-Huberman 2002.

25 Licht 2004, 16.

26 Lettera di William Congdon a Jim Ede, Assisi, 26-29 agosto 1959 (cit. in Barbieri 2005, 221).

27 Congdon. *Il cantiere dell'artista* 1983, 56.

28 Licht [1992] 1995, 12-13.

29 Si tratta de «La pittura 'di tipo americano'» (il titolo del saggio di Clement Greenberg del 1955, ora in Greenberg 1991, 197-213) che per la prima (e certamente non ultima) volta impone l'arte statunitense sulla scena internazionale.

30 «La sua opera ci pone il problema fastidioso di come e perché sia andato distrutto il patrimonio morale, di tessuto vitale che fu alle origini della nostra epoca» (Licht [1992] 1995, 12). Sulla questione cf. Craven 1999; Hills 2001, 88-176; Schapiro 1957, 40.



Figura 17
William Congdon,
Morgen Tod - Belsen Camp,
1945. Matita Conté su carta,
26 × 33 cm.
Milano, The William G.
Congdon Foundation.
© The William G. Congdon
Foundation, Milano - Italy

stro cambiamento [...]. Non è esso [il *Survival*] a presentarsi a noi. L'approvazione di chi lo circonda gli è indifferente. Siamo noi che ci dobbiamo accostare a lui...».³¹

Che *Survival* e *Altersstil* siano dunque, e quasi paradossalmente, gli elementi di una stessa dinamica, che ha a che vedere con un'evoluzione nel tempo più collettiva che individuale di una linea di ricerca e di un codice espressivo, rende in qualche misura le osservazioni di Fred Licht su Bill Congdon maggiormente contigue all'indicato punto di partenza: ossia la riflessione che Wilhelm Pinder aveva condensato in particolare nel suo *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* del 1926³² che valutava il peso della sequenza in successione delle diverse generazioni nello sviluppo dell'arte.³³ Si tratta di una posizione che trova il proprio remoto fondamento nella teoria ottocentesca dell'evoluzione della storia generale dell'arte di Wölfflin, con l'aggiunta di un *surplus* di nazionalismo novecentesco, che riprende l'ultima parte dei wölffliniani *Concetti fondamentali* del 1915, con ampie concessioni alle teorie allora

diffuse dello *Zeitgeist*: questioni, inutile aggiungere, di tale mole e complessità da non poter neppure essere sfiorate in questo intervento. Negli anni in cui Pinder scrive le sue pagine i temi dibattuti metodologicamente sono per lo più le possibili periodizzazioni delle epoche di transizione (interne al passaggio dal Medioevo al Rinascimento, o da quest'ultimo al Barocco: si pensi per esempio al *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* di Hermann Vos), insieme alle dinamiche interne della storia dell'arte (siamo alla vigilia della *Vie des Formes* di Focillon), e al peso dei caratteri 'nazionali' nei concreti esiti artistici.

Nulla di tutto questo affiora però nella nota di Licht. Nel suo impiego del concetto di *Altersstil* - al netto di una sorta di 'anzianità espressiva' - egli mette al centro da una parte la maturata e riscontrabile capacità di liberarsi da quello che un tempo era il vincolo di committenza e che poi è divenuto il *mainstream* del mercato dell'arte (una distinzione essenziale, che non può essere in alcun modo trascurata: stabilisce infatti due sistemi del tutto diversi e implicitamente indica anche

³¹ Licht [1992] 1995, 13.

³² «Sobald wir den Einzelnen nicht mehr einzeln sehen, sondern als Glied seiner Generation, so tritt also auch der Lebensaltersstil ganzer Generationen mit den Faktoren der Zeit! Die allgemeine geschichtliche Lage, getragen von verschiedenen späten Punkten ihrer eigenen Entfaltung, wird noch dadurch gefärbt, daß einmal junge, ein anderes Mal vollmännliche, ein anderes Mal gealterte Menschen führende Stimme besitzen können» (Non appena smettiamo di vedere l'individuo non come tale, bensì come membro della sua generazione, con i fattori del tempo cambia anche lo stile di vita di intere generazioni! La situazione storica generale, supportata da diversi punti tardivi del proprio sviluppo, è ulteriormente colorata dal fatto che a volte i giovani, a volte gli adulti, a volte gli anziani, possono avere una voce da protagonista) (Pinder 1928, 28; trad. di Matteo Bertelé, che ringrazio).

³³ Si veda in questo senso il contributo di Maria Elisabeth (Marlita) Halbertsma (1992).

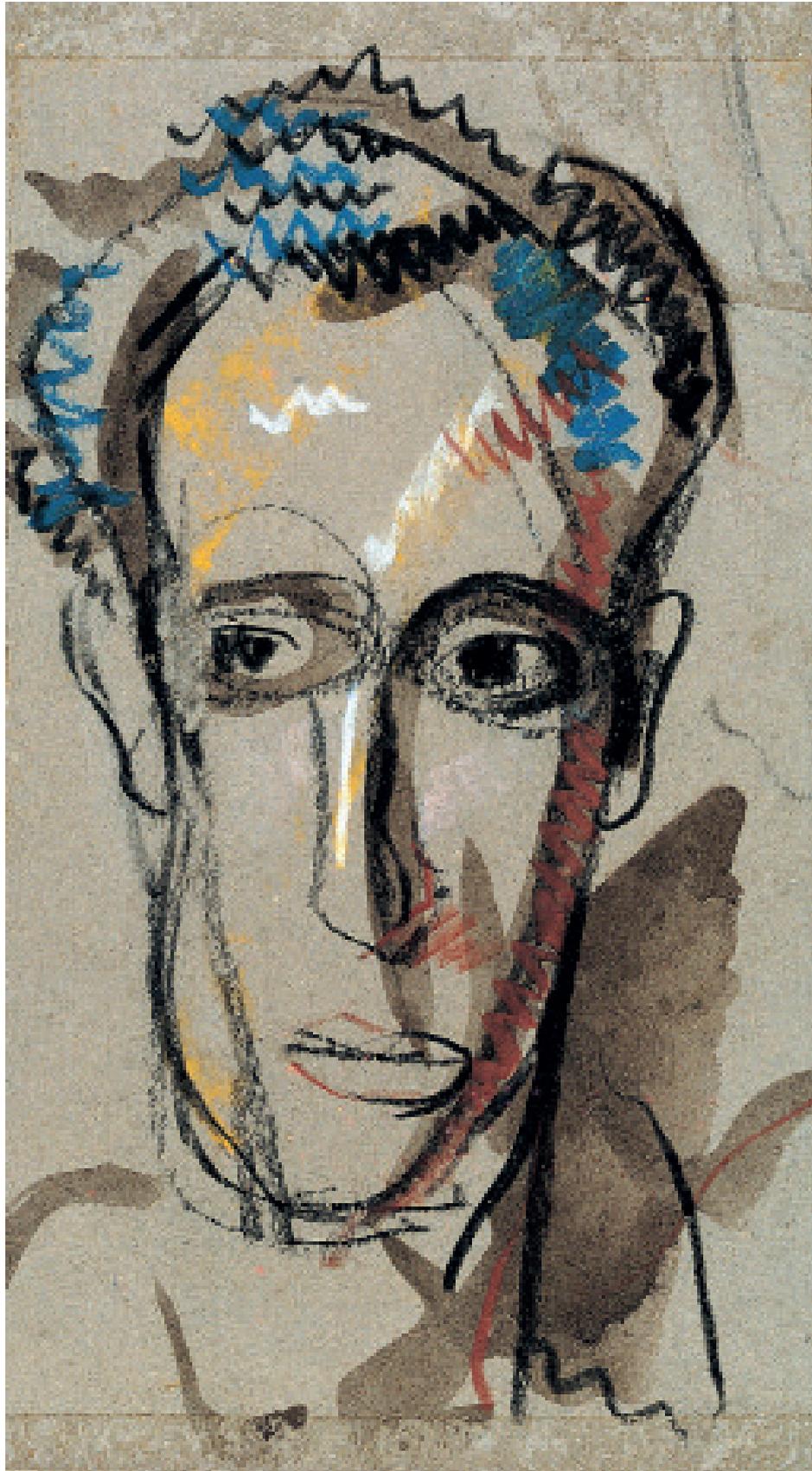


Figura 18
William Congdon,
Portrait (a), 1947.
Pastelli, gesso
e acquerello
su carta, 20 × 12 cm.
Milano, The William G.
Congdon Foundation.
© The William G. Congdon
Foundation, Milano – Italy

gradi differenti di libertà, diciamo così, 'sociale');³⁴ dall'altra sottolinea la capacità di rappresentare, anche enigmaticamente, l'essenziale di un'esperienza. Più ancora forse di Rembrandt, Tiziano appare allora, davvero, come emblematico di questo atteggiamento, e in tal senso è stato anche di recente indagato.³⁵ Ma è evidente che un confronto tra Tiziano, Rembrandt e Congdon, pur con qualche elemento casualmente ricorrente, ma in condizioni secolari tanto diverse, non avrebbe alcun senso. Su questa base Licht ha sintetizzato mirabilmente l'*Altersstil* dell'artista americano, la fase in cui Congdon supera definitivamente il «grafismo compiaciuto, volitivo, dell'Action Painting»:

La rete lineare, incisa nella materia, non è più sovrapposta, ma diviene parte integrante delle aree di colore; queste linee pettinate non tracciano più, come un sismografo, i movimenti dell'animo dell'artista, bensì l'energia, la linea di crescita dello strato di pigmento della terra arata. Allo stesso tempo e allo stesso scopo, la definizione di ogni colore, di ogni elemento visivo arriva a una precisione irrevocabile, cristallina, irremovibile, che attinge alla contemplazione di una piena dignità. In questi ultimi quadri Congdon giunge alla soppressione dell'effimero. L'interpretazione soggettiva che con tanto fascino lo aveva gravato in anni lontani viene sacrificata in favore di una verità più sublime. L'effetto della realtà sull'animo dell'artista non conta più. Adesso conta solo la dignità, l'eternità del creato...³⁶

Non abbiamo naturalmente in questa sede il modo, né lo spazio, per asseverare le asserzioni di Licht (con cui per altro pressoché totalmente concordo) in una puntuale rassegna delle opere che scandiscono l'ultimo quindicennio dell'attività del pittore americano. Occorre però aggiungere che il seme gettato dallo studioso nella eccentrica nota del 1992 è divenuta, qualche anno dopo, la base di una più collettiva riflessione. Nel 1997, pochi mesi prima della morte dell'artista, nell'ambito dell'annua-

le Meeting di Rimini (24-30 agosto) fu promossa infatti una mostra, di una trentina di opere, dal titolo *Cielo è terra*, singolarmente più sintetico rispetto a quello come sempre molto articolato del Meeting, quell'anno una citazione dostojevskijana dai *Fratelli Karamazov* («Davvero, tutto è buono e splendido perché tutto è verità»); la mostra presentava 26 dipinti dal 1983 al 1992 ed era corredata da un piccolo catalogo, editorialmente senza grosse pretese,³⁷ ma con testi di una certa rilevanza: nell'ordine, di Licht, di chi scrive, di Pietro Bellasi e Marco Vallora. Il saggio di apertura, di Fred Licht, si intitolava stavolta esplicitamente «L'*Altersstil* di William Congdon», e risultava del tutto corrispondente alla struttura dell'esposizione, che privilegiava *paesaggi* della Bassa Lombardia [figg. 12-14] e della costiera ligure [figg. 15-16], nella breve sequenza dedicata a Stella San Martino: non contiene aggiunte davvero sostanziali al testo del 1992, anche se precisa ancora più puntualmente il precedente linguaggio del pittore:

Le grandi spatolate della pittura che precede il suo *Altersstil* imprimevano alle sue opere una trama grafica. I bordi di ogni spatolata recavano la traccia della veemenza (o della tenerezza) con cui la spatola applicava il pigmento al pannello. Queste tracce grafiche [...] conferivano ai suoi quadri una direzione ritmica, una struttura lineare, e inoltre trasmettevano il senso delle coordinate spaziali: l'alto e il basso della composizione coincidevano con l'alto e il basso del pannello.³⁸

Sono proprio le coordinate spaziali adesso a venirci meno, più ancora che le *texture* delle composizioni, certamente comunque più rarefatte. L'alto diviene un bordo, il basso scompare, la prospettiva si annulla in una *Color field Painting* (per riprendere la celebre espressione di Greenberg del 1955³⁹), certo collegabile a quelle di Rothko o, per altri versi, di Klein, ma altrettanto sicuramente diversa. Proprio per la genealogia greenberghiana di questa tendenza non ci stupisce il possibile confronto, suggerito da Licht, «con i dipinti bianchi e neri

³⁴ Dal mercato internazionale dell'arte Congdon era uscito con la conversione a quello che per gli statunitensi, alla fine degli anni Cinquanta, era semplicemente il 'papismo'; nel 1959 del suo battesimo ad Assisi aveva ricevuto in effetti una cospicua eredità dalla madre, ma questo non aveva modificato il suo linguaggio espressivo (bisogna attendere, come vedremo, almeno il 1983): la liberazione da preoccupazioni materiali non aveva determinato, in sostanza, alcun *Altersstil*.

³⁵ Forse però più sul versante di una raggiunta essenzialità che sullo svincolo dalle esigenze e dai gusti della committenza: si vedano in questo senso le sensate considerazioni di Sylvia Ferino-Pagden (2008). La mostra curata dalla studiosa ebbe un parallelo riscontro in quella, curata da Lionello Puppi, a Belluno e Pieve di Cadore (cf. Puppi 2007). Si vedano le riflessioni di Grigore Arbore Popescu (2007).

³⁶ Licht [1992] 1995, 5.

³⁷ Cf. Mangini 1997.

³⁸ Licht 1997, 6.

³⁹ Cf. Greenberg 1955; Licht 2004.



Figura 19
William Congdon,
Bombay, 20. 1973.
Olio e cenere su pannello,
75 x 85 cm.
Milano, The William G.
Congdon Foundation.
© The William G. Congdon
Foundation,
Milano – Italy

di Malevič»,⁴⁰ mentre mi pare più suggestivo, subito dopo, quello con le nature morte di Morandi.

Se per Licht è il 1989 la data d'avvio dell'estrema stagione di Congdon, in quel catalogo, attraverso una capillare ricognizione dei suoi quotidiani *Diari*, proponevo di anticipare l'insorgere dell'*Altersstil* del pittore al 1983,⁴¹ recependo in qualche misura anche le constatazioni di Parsons e di Testori: il 1983 era l'anno che precedeva una non rinviabile operazione all'anca (ci sono spesso componenti fisiche nello statuirsi di un *Altersstil*), che avrebbe comportato, di seguito, un 'gesto' pittorico molto meno impetuoso e formati meno dilatati; è l'anno in cui Bill insiste costantemente sull'esigenza di una composizione

per masse, a partire da una dimensione 'meteorologica', «la *nebbia*, che trasforma i campi coltivati della pianura in isole cromaticamente sustanziate»⁴² e che insieme li fissa nella forma di un «corpo implicito» che diventa linea di orizzonte - non legata ai canoni della prospettiva - delle sue nuove composizioni (Congdon, 21 gennaio 1983).⁴³ In quel mio remoto intervento, che per la verità neppure ricordavo nel momento in cui mi sono accinto a stendere questo testo, avevo provato a tracciare, sulla base delle annotazioni dei suoi *Diari*, anche un'essenziale genealogia di quel suo nuovo linguaggio, un nuovo approccio alla rappresentazione di ciò che l'artista vede («Io dipingo non come vedo ma quel che

⁴⁰ Licht 1997, 7.

⁴¹ Barbieri 1997.

⁴² Barbieri 1997, 9.

⁴³ Questa e analoghe citazioni sono tratte dal diario inedito dell'artista, seguite dalla data o dal periodo di stesura. «L'idea per un quadro di oggi mi deriva dal mio senso che *l'orizzonte è l'uomo*, che la vita dell'uomo si svolge sull'orizzonte e che il cielo e la terra sono essenzialmente una sola cosa» (Congdon, 13 febbraio 1983), senza pertanto regole di dislocazione. Deve essere ricordato che, con l'eccezione dei primissimi segni dell'arte di Congdon, i disegni realizzati negli anni di guerra, ad El Alamein, nella campagna d'Italia, nel campo di sterminio di Bergen Belsen [fig. 17], e fino al *Mason Worker* fissato a Capri nel 1947 e a un altro piccolo *Portrait* [fig. 18] realizzato a Providence nello stesso anno, la figura umana non trova più occorrenze nel linguaggio del pittore, se non deformata e resa irriconoscibile nei dipinti 'indiani' del 1973 e del 1975 o calpestata e sfigurata in tanti coevi *Crocefissi* [figg. 19-20]. Nella pagina del primo settembre 1983 registriamo anche la visione di un mare che «stava in piedi»; alla fine di ottobre Congdon osserva: «tutti questi nuovi quadri resistono il nostro fermarci sopra, o dentro. Sì, perché sono quasi tutti il *cielo*. E il cielo non ci lascia fermarci su nessun punto».



Figura 20 William Congdon, *Crocefisso*, 90. 1974. Olio e cenere su pannello, 120 × 100 cm.
Milano, The William G. Congdon Foundation. © The William G. Congdon Foundation, Milano – Italy

vedo», Congdon, gennaio 1989): vi compaiono Braque, ammirato quell'anno a Bari per la 'necessità' dei suoi colori, le «semplici masse» di Nicolas de Staël e il «silenzio della nemmeno massa» di Rothko (Congdon, 28 febbraio 1983). Ma è inutile ripercorrere nei dettagli quella mia analisi.

Voglio ricordare solo quello che mi pare essere il dipinto di snodo dell'intero 1983, il *Senza titolo* [fig. 13] della fine di maggio, donato molto opportunamente, qualche anno dopo, al Fondo Giuseppe Mazzariol presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Già il suo essere *Senza titolo* rappresenta quasi un *unicum* nel catalogo di Congdon, che ha sempre determinato puntualmente gli 'oggetti' che i suoi dipinti volevano rappresentare;⁴⁴ né il *Diario* riporta, per questo caso, alcuna auto-teorizzazione, così frequenti, invece, in altre circostanze. Solo dopo aver constatato e accettato la 'nascita' dell'opera (perché per Congdon le opere nascono, non vengono realizzate da un creatore), il pittore non può che scrivere:

Che differenza, adesso se in un lampo butto via tutto a cui mi ero attaccato, scoprendomi nudo puro disponibile e preso da vita sempre nuova.

Conta poco, in effetti, individuare la data esatta di nascita dell'*Altersstil* di William Congdon. Sono dovuti passare comunque almeno altri nove anni perché Fred Licht sapesse trovare la parola giusta («un concetto un po' vago, ma utile») per farci comprendere un aspetto così insolito in un pittore *survival*. Voglio ribadire in conclusione che l'obiettivo di questo mio articolo è stato guidato soprattutto dalla volontà di sottolineare una giuntura tra queste due figure, Licht e Congdon (stavolta in quest'ordine), che hanno ambedue esperito, pur in modi diversi, un loro *Altersstil*: entrambi giramondo, entrambi quasi istintivamente portati a pratiche di volontariato, entrambi inquieti religiosamente. Entrambi capaci di mettersi in discussione.

Bibliografia

- «American in Italy. They All Paint Venice» (1952). *Life Magazine*, 11(9), 88-98.
- Ackerman, J.S. (1958). «On American Scholarship in the Arts». *College Art Journal*, 17, 357-62.
- Balzarotti, R.; Barbieri, G. (a cura di) (2005). *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona. Un cammino nell'espressionismo astratto = Catalogo della mostra* (Milano, 3 marzo-29 maggio 2005; Assisi, 11 giugno-23 agosto 2005; Vicenza, 3 settembre-13 novembre 2005). Milano.
- Balzarotti, R.; Stabin, A. (1969). *Congdon*. Milano.
- Barbieri, G. (a cura di) (1992). *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura = Catalogo della mostra* (Milano, 6 novembre 1992-17 gennaio 1993). Milano.
- Barbieri, G. (1997). «Orizzonte 1983». Mangini 1997, 8-11.
- Barbieri, G. (a cura di) (1999). *William Congdon 1912-1998 = Catalogo della mostra* (Bassano Del Grappa, 1999). Vicenza.
- Barbieri, G. (a cura di) (2004). *William Congdon. Atlante dell'opera, II: al centro il crocefisso 1959-1979*. Milano.
- Barbieri, G. (a cura di) (2005). *William Congdon. Atlante dell'opera, I: in viaggio 1935-1959*. Milano.
- Barbieri, G.; Burini, S. (a cura di) (2012). *William Congdon a Venezia. Uno sguardo americano. Opere 1948-1960 = Catalogo della mostra* (Venezia, 5 maggio-8 luglio 2012). Crocetta del Montello (TV).
- Congdon. Il cantiere dell'artista* (1983). Milano.
- Craven, D. (1999). *Abstract Expressionism as Cultural Critique. Dissent During the McCarthy Period*. Cambridge (MA).
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris.
- Ferino-Pagden, S. (2008). «L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura». Ferino-Pagden, Nepi Scirè 2008, 15-27.
- Ferino-Pagden, S.; Nepi Scirè, G. (a cura di) (2008). *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura = Catalogo della mostra* (Vienna, 17 ottobre-7 gennaio 2008; Venezia, 1 febbraio-21 aprile 2008). Venezia.
- Greenberg, C. (1949). «Art: A. Kent and W.C. Congdon». *The Nation*, 28(5).
- Greenberg, C. (1955). «"American-Type" Painting». *Partisan Review*, 22(2), 208-29.
- Greenberg, C. (1991). *Arte e cultura. Saggi critici*. Torino, 197-213.
- Guggenheim, P. (1953). «Un pittore di Venezia: William Congdon». *La Biennale di Venezia*, 12, 28-9.
- Halbertsma, M.E. (1992). «L'eredità di Pinder, Nikolaus Pevsner e la fine di una tradizione». Irace, F. (a cura di), *Nikolaus Pevsner la trama della storia*. Milano, 71-92.
- Hills, P. (2001). *Modern Art in U.S.A. Issues and Controversies of the 20th Century*. Hoboken (NJ).
- Licht, F. [1992] (1995). «L'arte di William Congdon». Selz, P.; Licht, F.; Balzarotti, R. (a cura di), *Congdon. Una vita*. Milano, 11-58.

⁴⁴ «ho visto la nebbia adesso; vista solo la nebbia ho dipinto solo la nebbia, senza alcun segno di oggetto, non essendocene, fuori la nebbia stessa. Il pannello è oggetto e i colori che compongono la nebbia sono anche oggetto. Il quadro della nebbia è un oggetto bianco. A chi mi dice 'è astratto' io rispondo che è l'opposto dell'astratto, è l'oggetto totale» (Congdon, gennaio 1989).

- Licht, F. (1997). «L'Altersstil di William Congdon». Mangini 1997, 5-7.
- Licht, F. (1998). *Illuminazioni = Catalogo della mostra* (Firenze, 12 dicembre 1998-24 gennaio 1999; Padova, 5-28 febbraio 1999; Torino, 16 marzo-10 maggio 1999; Palermo, 22 maggio-27 giugno 1999). Firenze.
- Licht, F. (2004). «Conversione e assimilazione del Cristianesimo». Barbieri 2004, 13-19.
- Mangini, P. (a cura di) (1997). *Cielo è terra* (Rimini, 24-30 agosto 1997). Milano.
- Mangini, P. (a cura di) (2004). *William Congdon. Il viaggio continua. Da New York a Calcutta...e oltre*. Milano.
- Mazzariol, G. (1981). *W. Congdon = Catalogo della mostra* (Ferrara, 9 maggio-21 giugno 1981). Cento (FE).
- Pinder, W. (1928). *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*. Leipzig.
- Popescu, G.A. (2007). «Intorno all'«impressionismo magico» e al «doppio stile»». Puppi 2007, 123-8.
- Puppi, L. (2007). *Tiziano. L'ultimo atto*. Milano.
- Schapiro, M. (1957). «The Liberating Quality of the Avant-Garde Art». *Art News*, 56(4), 36-42.
- Selz, P.; Licht, F.; Balzarotti, R. (a cura di) (1992). *Congdon. Una vita*. Milano.
- Testori, G. [1983] (1999). «Orefice del nostro tempo». Barbieri 1999, 134-49.

