

Introduzione

di Elizabeth Mangini

Nel 1968 Mario Merz realizzò una serie di lavori in neon e cera d'api che riproponevano frasi tratte da quella stagione di dimostrazioni politiche o, nel caso dell'opera *Sit-In*, ispirate ad una delle forme di protesta preferite dagli studenti. In particolare uno di questi lavori – *Solitario/Solidale* – sembra adatto ad introdurre alcuni temi che avrebbero tenuto occupati molti artisti lungo tutti gli anni settanta. Nel 1971 Merz spiegò come questa frase profetica ed enigmatica, intravista tra i graffiti che popolavano i muri della Sorbona nella primavera del Sessantotto, lo affascinò perché i due aggettivi discordanti nel significato erano invece, da un punto di vista linguistico, molto vicini ad una semplice elisione: in francese, proprio come in inglese, i due termini sono infatti differenziati da una sola consonante.¹ Collocati in un'opposizione dialettica, i due aggettivi presentano un enigma tautologico: le due condizioni descritte da queste parole, infatti, non possono convivere e, tuttavia, entrambi i concetti dipendono l'uno dall'altro. Può forse esistere una solidarietà senza un'unione di più individui? Come può qualcuno conoscere sé stesso se non attraverso ciò che viene condiviso, o non condiviso, con gli altri? La frase stessa, come ben sa il letterato Merz è tratta dal racconto breve di Albert Camus “Giona, o l'artista al lavoro” (1957), in cui uno di questi due termini si trova scritto al centro di una tela a cui il protagonista sta lavorando da anni.² Alla fine nessuno è in grado di dire di quale delle due parole si tratti, lasciando gli osservatori del quadro ed i lettori di Camus sospesi tra i due opposti significati. *Solitario/Solidale* apre questo numero sugli anni settanta perché introduce, nel più semplice dei modi, i vari paradossi dell'impegno politico degli artisti in questo decennio e, allo stesso tempo, il modo in cui gli spettatori furono sollecitati a divenire una parte attiva nella definizione del significato di molte opere dell'epoca.

Si è partiti dall'ipotesi per la quale, forse a causa della pluralità del decennio in questione, l'arte italiana degli anni settanta abbia ricevuto, fino a questo momento, un'attenzione minore rispetto alle decadi entro cui viene inquadrata. Messi tra parentesi da un lato dal carattere internazionale e dagli impulsi rivoluzionari degli anni sessanta, e dall'altro da un rafforzamento della pittura degli anni ottanta, gli anni settanta italiani si mostrano come un decennio privo di una chiara identità artistica. Retrospectivamente quel

decennio è diventato famoso soprattutto per quell'appellativo, *Anni di piombo*, dovuto al clamore degli atti di violenza organizzati dai gruppi di terroristi locali, appartenenti alle frange estreme di sinistra e di destra. Eppure, questi supposti anni di piombo sono anche stati fondanti per le aspirazioni del movimento femminista italiano, e hanno sottolineato il ruolo di prima linea dell'Italia all'interno del nuovo movimento autonomo dei lavoratori; movimento capace di pervadere molti aspetti della vita quotidiana di un'intera generazione. Ci siamo chiesti, dunque, cosa si possa scoprire concentrandosi in maniera esclusiva su questo decennio, con un occhio alla relazione tra arte e politiche sociali, ma accantonando per un momento la consueta canonizzazione o le strategie commerciali dei movimenti artistici.

Nel 1977 Carlo Ripa di Meana scrisse un editoriale a proposito delle sfide affrontate dal mondo dell'arte italiana durante il suo periodo di presidenza dell'Ente Biennale di Venezia: "l'arte crea inevitabilmente una tensione tra sé e la società, le sue convenzioni, le idee consolidate, le ideologie prestabilite, i pregiudizi, e la morale convenzionale. Come una società assorbe queste tensioni, come affronta la ribellione posta sia dagli artisti che dalle loro idee – queste sono questioni che riguardano la Biennale di Venezia".³In quello stesso anno, Ripa di Meana rassegnava le proprie dimissioni poco dopo le controversie che avevano travolto la "Biennale del dissenso". Un rapido sguardo alla storia della Biennale durante gli anni settanta – le riforme post-1968, l'interrogazione parlamentare seguita alla famigerata installazione di Gino De Dominicis del 1972, la sostituzione del programma regolare con una serie di opere pubbliche e *performance* dedicate al popolo oppresso in Cile sotto Pinochet nel 1974, e gli avvicendamenti nella *leadership* della Biennale – si fa rivelatrice di alcune ansietà che caratterizzavano il mondo dell'arte italiana dell'epoca. Com'era correlata l'arte ai più vasti problemi della giustizia sociale, dell'economia, del compromesso politico, e del terrorismo interno che gli italiani affrontarono durante gli anni settanta?

Il mondo dell'arte negli anni settanta in Italia viveva una transizione esattamente come tutti gli altri settori della cultura italiana: in contrazione in alcune aree, ma in crescita ed in espansione in altre. Nel 1968 l'invito aperto di Michelangelo Pistoletto a collaborare a *Lo Zoo* rappresentò una delle forme artistiche di resistenza alle censure della Biennale, ma nel 1970 *Lo Zoo* si era sciolto. Germano Celant dichiarò la fine del momento collettivo dell'Arte Povera nel 1972, proprio quando quegli artisti si stavano guadagnando uno spazio nelle mostre internazionali come *Documenta V*. Al culmine del successo del suo libro del 1969, costituito di interviste con gli artisti, nel 1970 la scrittrice e attivista Carla Lonzi cambiò direzione per co-fondare la casa editrice *Scritti di*

Rivolta Femminile che aveva lo scopo, attraverso la pubblicazione di specifici saggi, di rivelare come le tradizioni della sessualità avessero modellato l'identità femminile.

Forse ciò che era in gioco negli anni settanta era un cambiamento generale nella soggettività di per sé piuttosto che in quella artistica? Nella prima parte della decade si riscontra un incremento della pratica individuale della *performance* e delle ricerche sull'alterità, come risulta dai *tableaux vivant* di Luigi Ontani e dalle fotografie performative di artisti quali Ketty La Rocca e Salvo. Nello stesso anno in cui Gina Pane realizzò a Milano la sua storica *performance* *Azione sentimentale*, Lea Vergine pubblicava *Il corpo come linguaggio*, e “Alighiero e Boetti” lasciavano Torino per aprire il One Hotel a Kabul (1973). Guardando oltre il contesto nazionale l'influente gallerista Gian Enzo Sperone apriva nuovi spazi espositivi a Milano, Roma (1972), e New York (1975), ma il 1976 fu anche l'anno che vide Fabio Sargentini chiudere L'Attico in via Beccaria, allagando gli spazi della galleria romana che, dal 1969 in poi, erano stati palcoscenico di tante opere sperimentali e *performance*. Nuovi spazi di discussione come Radio Alice e *A/Traverso* diedero voce agli interessi di una nuova generazione, mentre, allo stesso tempo, altre pubblicazioni cessavano le loro uscite. La rivista di Tommaso Trini *Data*, che aveva analizzato e sostenuto appassionatamente il lavoro concettuale e smaterializzante degli anni sessanta, pubblicava il suo ultimo numero nel 1978, mentre Achille Bonito Oliva dalle pagine di *Flash Art* dichiarava la *Transavanguardia* come una nuova direzione per l'arte, una via decisamente più introspettiva rispetto a ciò che si era visto nei primi anni di quel decennio.

Un'indagine esaustiva su tutti gli avvenimenti d'arte del decennio sarebbe impossibile, ma in ogni caso i saggi selezionati per questo numero coprono un vasto raggio di argomenti ed approcci che permette di leggere gli anni settanta sotto una nuova luce, passando dallo studio di singole mostre, alla riscoperta di forme d'arte marginalizzate, fino a nuove interpretazioni di artisti già noti. Chiara Perin, ad esempio, propone un coinvolgente studio – *Cronaca e partecipazione. Il Sessantotto di Renato Guttuso* – sul più maturo Renato Guttuso, illustrando come l'esperienza di essere stato l'insegnante di quei giovani coinvolti, nelle strade, nella Battaglia di Valle Giulia cambiò il tesserato “pittore di partito” secondo dei modi che caratterizzeranno il suo lavoro dagli anni settanta fino alla sua morte nel 1987. Concentrando la sua analisi su un lavoro poco conosciuto in Italia, *Giornale murale* (1968), la studiosa dimostra come il pittore sposò le sue prime convinzioni con quelle dei movimenti giovanili italiani, le cui esigenze specifiche non erano state affrontate dal

Partito Comunista Italiano (P.C.I.). Ne risulta una nuova prospettiva sull'opera più tarda di un artista che pensavamo di conoscere bene.

L'eminente storica dell'arte Maria Grazia Messina contribuisce con un illuminante studio sulla mostra *Identité italienne*, organizzata nel 1981 al Musée Pompidou di Parigi ed accompagnata da un importante catalogo di ampio respiro. La studiosa afferma che la mostra fu inizialmente alimentata dal desiderio di dimostrare la circostanza per la quale l'arte italiana del secondo dopoguerra era legata alla storia politica del Paese proprio come le avanguardie di inizio Novecento si erano radicate nella vita socio-politica della città di Parigi. Tentando un ragionamento all'indietro che individui una "sensibilità collettiva" degli anni settanta, Maria Grazia Messina rivela la profonda contesa in atto nella mostra al Beaubourg circa un'identità artistica italiana che si fondasse su una delle due teorie e posizioni in reciproca rivalità lungo tutto il decennio: quella di Germano Celant con l'Arte Povera e quella di Achille Bonito Oliva con la Transavanguardia.

Sia Danilo Mariscalco che Martina Tanga affrontano la teoria politica di *Autonomia* prendendo in considerazione, in modi diversi, la sua relazione con il contesto artistico del decennio. In *Autonomia e abolizione dell'arte: Emergenze maodadaiste nel movimento del Settantasette*, Mariscalco introduce la relazione che intercorreva tra il mutevole concetto di lavoratore come individuo autonomo ed il valore dell'attività intellettuale ed artistica sul finire degli anni settanta. Studiando il radicale collettivo bolognese *A/traverso*, egli analizza i modi in cui i suoi membri collocassero l'azione artistica sotto l'etichetta *Mao-dadaismo*. Lo studioso propone l'idea per la quale questi artisti, vicini all'*Autonomia* per la tendenza ad affrontare il tema del sistema con risposte asistematiche, usassero la controinformazione al fine di collocarsi al di fuori del linguaggio dominante della rappresentazione. Nell'articolo *Artists Refusing to Work: Aesthetic Practices in 1970s Italy*, Tanga ricorre a due concetti chiave dell'*Autonomia* per spiegare la pratica di tre diversi artisti. L'autrice sostiene che il rifiuto del lavoro e della valorizzazione di sé, abbracciato nelle pagine di *Quaderni Rossi* e di altre pubblicazioni, forniva le condizioni per una libera ed espansiva creatività nelle pratiche di Ugo La Pietra, Maurizio Nannucci e Franco Summa. In particolare l'autonomia artistica che essi rivendicavano (per gli artisti, per il mercato, per le gallerie, ecc.) li spingeva nella direzione di tentare esperimenti nella sfera pubblica e di portare la loro pratica artistica direttamente nella quotidianità della fabbrica e della vita cittadina.

Due saggi esplorano le diverse vie della *performance* in Italia negli anni settanta. Alessandra Marfoglio propone un caso di studio sulle politiche femministe presenti nel monologo teatrale di Franca Rame – attrice, attivista e drammaturga – con particolare riferimento a “Una donna sola”, tratto da *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), testo scritto a quattro mani con il suo compagno, di vita e lavoro, Dario Fo. Leggendo questo lavoro da un punto di vista contrario sia all'espansione del teatro nel contesto dell'esperienza sociale (Grotowski) che alla ricerca dell'arte della *performance* di un'autocoscienza attraverso l'azione (*Settimana della Performance*, Bologna, 1977), Marfoglio spiega come il lavoro della Rame abbia similamente, lungo tutta la trama del monologo, lo scopo di liberare il corpo femminile da un'oppressiva rappresentazione di genere attraverso un attacco alle strutture sociali e linguistiche. In “Comunicazione”, “Ambiente” e “Relazione” *Il Laboratorio di Comunicazione Militante nel contesto dei movimenti video degli anni settanta* anche Katharina Jesberger si dedica a questo gruppo di attivisti di base milanese (1976-1978), analizzandone le attività dal punto di vista di un'espansione dei *media* nell'arte e nelle questioni sociali. L'autrice spiega come questo gruppo, troppo a lungo sottovalutato, dovrebbe ottenere un maggior riconoscimento per la sua storica funzione di punto di riferimento per gli individui coinvolti in *workshop* e per la trasformazione del mezzo di comunicazione di massa del video in una forma d'arte relazionale socialmente impegnata.

Una serie di mostre organizzate recentemente – come ad esempio *Anni 70: Arte dell'impegno* (Triennale di Milano, 2009), *Anni 70: Arte a Roma* (Palazzo delle esposizioni, 2014) e *Episodi dell'arte a Milano* (Museo del novecento, 2012) – hanno iniziato ad affrontare la questione dell'arte e della cultura visiva degli anni settanta. Allo scopo di dar voce a queste esperienze abbiamo realizzato un'intervista alla studiosa e curatrice Daniela Lancioni, responsabile dell'organizzazione della mostra di Roma del 2014. Ne viene fuori una breve storia della scena dell'arte e delle aspirazioni artistiche nella Capitale nel corso del decennio, supportata da aneddoti sulle mostre e gli artisti dell'epoca. Nell'illustrare le sue attente scelte curatoriali Daniela Lancioni rivela anche molto a proposito del clima artistico degli anni settanta ed ipotizza che questo sia di particolare importanza per l'Italia contemporanea e per gli artisti italiani di oggi.

Un sincero ringraziamento è dovuto a tutti gli autori, per aver condiviso il loro lavoro con la rivista *Palinsesti*, nonché ai membri della redazione – Paolo Campiglio, Alessandro Del Puppo, Laura Iamurri, Marina Pugliese, Elena Volpato e Denis Viva – per il loro instancabile supporto nella realizzazione di questo numero e la scrupolosa revisione dei saggi contenuti. Vorrei anche menzionare e ringraziare Giorgia Gastaldon per la sua bella traduzione, Colin Lang, con la quale ho iniziato il lavoro per questo numero, un'avventura condivisa che avrebbe voluto includere la cultura sonora e visiva sia dell'Italia che della Germania.

- ¹ Mario Merz, “Interview with Germano Celant, Genoa, 1971”, intervista di Germano Celant, in *Mario Merz*. A cura di ID., trad. Joachim Neugroschel (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation and Milan: Electa, 1989). Cat. (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1989), 106.
- ² Albert Camus, “The Artist at Work”, [1957] trad. it. in *Opere, romanzi, racconti, saggi*, a cura di Roger Grenier (Milano: Bompiani, 2000). Sono grata a Jordan Kantor per questo riferimento, presente nei suoi quadri, grazie al quale ho scoperto un altro aspetto del lavoro di Mario Merz.
- ³ Carlo Ripa di Meana, “News from the Biennale, September 15, 1977” (risposta ad una lettera di Furio Colombo del 14 luglio 1977) *New York Review of Books*. <http://www.nybooks.com/articles/archives/1977/sep/15/news-from-the-biennale/>. Accesso il 15 dicembre 2014.