

## **Anni 70. Arte a Roma**

### **Intervista con Daniela Lancioni**

In occasione della mostra *Anni 70. Arte a Roma*, tenutasi a Palazzo delle Esposizioni, il comitato scientifico di *Palinsesti* ha voluto intervistare la sua curatrice, Daniela Lancioni, per comprendere e discutere più a fondo i criteri che hanno presieduto a questa cospicua impresa retrospettiva. Le domande, in corsivo, sono state inviate dal comitato alla curatrice, che ha risposto in forma scritta.

*Quale esigenza storiografica ed espositiva costituisce la ragione di Anni 70. Arte a Roma?*

Il Palazzo delle Esposizioni ha visto negli anni settanta un tema di attualità, così come suggeriscono i testi di storia in uscita o le tendenze della moda. È una esigenza dei tempi, evidentemente, riflettere su quel periodo della storia recente. Il motivo risiede probabilmente, in sintesi, nel fatto che proprio allora si è innescato quel processo di cambiamento che ancora investe l'attualità. Penso alla metamorfosi del capitalismo, alla nascita di nuove classi sociali, alla ridefinizione del concetto di lavoro, all'incremento dei sistemi di comunicazione, al definitivo innesco del processo di decolonizzazione. Per quanto riguarda la società in cui viviamo, vanno registrate anche una serie di innovazioni – sulla carta eppure significative – nella direzione della maggiore libertà individuale e della parità di diritti. Alcuni esponenti delle giovani generazioni, inoltre, sembrano essere attratti da quel periodo storico, in virtù dello spirito di rivolta che l'ha segnato. Con la mostra, pertanto, si è inteso partecipare a questo

interesse più generale mettendo a frutto e sviluppando un lavoro di ricerca già avviato e approdato nel 1995 a un libro e a una mostra documentaria anch'essa promossa dal Palazzo delle Esposizioni: *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*. Si trattava di una ricognizione sulle opere d'arte apparse in pubblico a Roma tra il 1970 e il 1979, condotta adottando un criterio meramente cronologico con l'idea di mettersi al riparo, per quanto possibile, dalle cosiddette idee ricevute, da una visione data *a priori*. Da quello studio ha avuto origine la recente mostra, basata, in breve, sulla seguente riflessione: proprio agli inizi degli anni settanta alcuni autori seminali – tra i primi Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Sol LeWitt, Giulio Paolini, Richard Tuttle, Richard Nonas – hanno individuato come un rischio la dematerializzazione dell'opera o il suo coincidere con azioni e oggetti di vita quotidiana e hanno riconsiderato la cornice, il diaframma, l'elemento di separazione tra autore e destinatario, un dispositivo, insomma, che fosse in grado di garantire all'opera autonomia rispetto al contesto. All'interno di questo dispositivo, che per metafora definiamo cornice – ma trattandosi di arte in molti casi lo fu realmente, vedasi l'opera esposta di Kounellis *Senza titolo* del 1973 o il perimetro dato dai confini della tela ne *La Doublure* di Giulio Paolini – questi autori seminali hanno depositato, quasi viene da dire messo in salvo, le rivoluzionarie invenzioni del decennio precedente.

Con gli anni settanta al Palazzo delle

Esposizioni, quindi, non si è voluto mettere in evidenza la rottura con le pratiche tradizionali dell'arte già espressa in anni precedenti con la cosiddetta uscita dal quadro o la dematerializzazione dell'oggetto d'arte o la metamorfosi di quest'ultimo in una azione. Si è voluto, invece, sottolineare la novità apportata da alcuni eccezionali autori nella fase che un tempo si sarebbe detta della loro maturità, quando, all'esordio degli anni settanta, riconsiderarono alcune pratiche tradizionali dell'arte, soprattutto il disegno e la scultura, mutandone radicalmente l'assetto sulla base dell'esperienza concettuale, performativa e processuale da loro stessi condotta. Una novità che risulta essere seminale se si guarda al lavoro degli artisti della generazione successiva investiti di maggiore fortuna.

Per quanto riguarda le esigenze espositive cui si fa riferimento nella domanda, se le interpreto correttamente, sono da rintracciare anche nell'ambito della programmazione del Palazzo delle Esposizioni. La mostra, infatti, si poneva in continuità con altre mostre tese ad approfondire la cultura visiva a Roma nel secondo Novecento: tra il 1994 e il 1995 *Roma. Sotto le stelle del 1944. Storia arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione* da una idea di Miriam Mafai, Netta Vespignani, Piero Maccarinelli, Enzo Siciliano, nel 2002 *Roma 1948 - 1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, da una idea di Maurizio Fagiolo dell'Arco e tra il 1990 e il 1991 *Roma anni Sessanta. Al di là della Pittura*, a cura di Maurizio Calvesi.

*Rimeditando su Anni 70. Arte a Roma il primo pensiero è quello di una mostra "d'autore", fatta di scelte curatoriali*

*decise e originali, di fronte alle quali si possono avere opinioni diverse ma che si impongono comunque come tema di riflessione. Pensi di aver concepito ed allestito una mostra "difficile"?*

L'ambizione era quella di fare una mostra documentaria e interpretativa al tempo stesso. Ho cercato di lavorare mantenendomi sul crinale di questi due criteri e di modellarlo per farne un percorso espositivo.

Per prima è avvenuta la scelta delle opere, condotta sulla base di considerazioni diverse, fermo il fatto che si è sempre trattato, con solo due eccezioni, di opere esposte a Roma nel corso degli anni settanta (dato, quest'ultimo, riscontrabile nelle didascalie). Sono state scelte le opere che all'epoca della loro prima apparizione, o anche successivamente, hanno avuto maggiore fortuna. Inevitabile qualche dolorosa rinuncia dovuta a mancati prestiti come nel caso del *Senza titolo* di Kounellis del 1973 (il tavolo con i frammenti in gesso di una statua classica), de *Lo spirato* di Luciano Fabro e di quel che resta di *Maschile, femminile e androgino - Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp*, prima mostra personale di Vettor Pisani a La Salita nel 1970.

In maniera più arbitraria, è stato scelto di esporre opere che fossero funzionali al taglio interpretativo e altre, sostanzialmente estranee a quel discorso, che sembrava fossero espressione pregnante e originale del periodo storico, penso a *Il tabù dell'incesto - La sfinge - Il tempio - Sumera* di Ferruccio De Filippi, a *Take One* di Ettore Innocente, a *The Eight Investigation. Proposition # 4* di Joseph Kosuth o al cosiddetto "striscione" di

Francesco Matarrese con la scritta “Le contraddizioni sono ovunque”, che, per volontà dell’autore, mostravamo solo su richiesta.

Con maggiore spazio a disposizione non avrei rinunciato a documentare in maniera più esaustiva la cosiddetta Pittura Analitica o alcune espressioni di pittura figurativa, compreso Balthus che nel corso degli anni settanta è stato direttore dell’Accademia di Francia a Roma.

Una volta effettuata la scelta delle opere, che per lo storico dell’arte credo sia l’operazione più facile, si è dovuto procedere a perfezionare gli accostamenti. I criteri da adottare potevano essere diversi. Assumere a guida definizioni caleidoscopiche come “Arte concettuale” (alle cui origini e diramazioni sogno di poter dedicare una grande mostra) o “Arte del comportamento” o “Video Arte”. Isolare le opere all’interno delle diverse letture critiche che hanno attraversato il decennio, dall’Arte Povera di Germano Celant, alla *Narrative Art* di cui a Roma scrive inizialmente Filiberto Menna, fino alla Transavanguardia di Achille Bonito Oliva. Seguire i sodalizi degli artisti nati intorno alla progettazione di una rivista come nel felice e breve episodio de *La Città di Riga*, o di uno spazio espositivo come è avvenuto alla fine del decennio con *La Stanza* o *Sant’Agata dei Goti*. Si poteva, anche, seguire il *fil rouge* segnato dalle scelte dei tanti illuminati galleristi che la Città vantava in quegli anni, da Fabio Sargentini a Plinio De Martiis, da Gian Tomaso Liverani a Gian Enzo Sperone e Ugo Ferranti per citare solo alcuni dei più illustri, accanto ai quali va annoverata la figura originale, monumentale e leggiadra, di Graziella Lonardi Buontempo.

Nella mostra si è cercato di tenere conto di tutte queste logiche, nessuna delle quali, però, si è voluta assumere in maniera esclusiva, né si è voluto basare unicamente su di esse la trama espositiva. La loro adozione ne avrebbe forse facilitato la lettura, ma l’avrebbe anche resa più rigida creando difficoltà soprattutto nel restituire la personalità dei singoli autori. Dal punto di vista interpretativo, inoltre, avrebbe riproposto il già noto, rendendo le cose più chiare solo a coloro che già conoscevano opere, protagonisti e vicende.

La strada scelta è stata un’altra. La storia di quegli anni, del resto, non si presta a netti criteri identificativi. Anche per questa ragione si è preferito mettere in evidenza un’attitudine, un modo di pensare o meglio di sentire, al quale artisti diversi e con percorsi differenti avevano aderito e in conseguenza del quale, con sfumature diverse, agivano. Si è cercato di raccontare, quindi, come gli autori abbiano condiviso riflessioni, scelte di campo, un certo tipo di emotività. Non in una maniera totale, assoluta, irrevocabile, ma in linea di massima. Alcuni più radicalmente, altri meno, ognuno aderendovi in maniera differente. È cosa appurata, del resto, che i settanta siano stati il decennio delle diversità, ossia della condivisione dialettica ed è questa, forse, la più interessante delle loro eredità. Ai diversi aspetti di questo sentire comune, si è poi dovuto assegnare, di volta in volta, un determinato e comunicabile profilo e lentamente sono emersi i titoli delle sale. Sarei voluta morire piuttosto che dare quei titoli, avrei preferito limitarmi alla stesura dei testi introduttivi senza assegnare loro alcun titolo, allontanando così il rischio della compartimentazione o

della sovra-interpretazione. Poi ha prevalso la politica espositiva del Palazzo delle Esposizioni, l'attenzione alla demarcazione del percorso, la leggibilità del racconto e i testi posti all'entrata di ogni sala sono stati intitolati, ma con una avvertenza scritta all'inizio della mostra: "Ai visitatori rivolgiamo l'invito a prendere le nostre indicazioni come meri suggerimenti ricordando che ogni opera è portatrice di un'insondabile complessità e che gli argomenti di volta in volta selezionati per la trama del racconto, possono trasmigrare da una sala all'altra, da un lavoro all'altro".

L'ambizione era quella di mettere in evidenza qualcosa come lo spirito del tempo e di mostrarne le diverse declinazioni: "La carne e l'immaginario", "Il doppio", "L'altro", "Il disegno e la scultura", "Sistema", "Il linguaggio", "Memoria del video", "Tutto", "La rivoluzione siamo noi", "Fenomeno", "Racconto", "Politica", "Labirinto". Si è cercato anche di porre attenzione al modo in cui si è sviluppato nel corso del decennio il lavoro dei singoli autori, alcuni dei quali avevano più di un'opera in mostra ed erano presenti in sale diverse.

Nella Rotonda, all'inizio del percorso espositivo, immagini d'autore e documentazione critica rendevano omaggio alle quattro mostre cardine, a mio avviso, del decennio: la cosiddetta *Fine dell'Alchimia* a L'Attico nel 1970 a cura di Maurizio Calvesi, *Vitalità del negativo* al Palazzo delle Esposizioni tra il 1970 e il 1971 promossa dagli Incontri Internazionali d'Arte e curata da Achille Bonito Oliva, *Contemporanea* al Parcheggio di Villa Borghese tra il 1973 e il 1974, anche questa promossa dagli Incontri Internazionali d'arte e ideata da Achille Bonito Oliva alla cui realizzazione

chiamò altri dodici curatori, *Ghenos Eros Thanatos* nel 1974 a La Salita a cura di Alberto Boatto.

Nel resto della mostra, il lavoro delle gallerie e delle associazioni culturali, i movimenti segnati dalla critica o dalla spontanea aggregazione degli artisti, le riviste specializzate, erano presentati in termini di documentazione. I materiali – fotografie, inviti, ciclostilati, volumi o cataloghi e riviste – hanno trovato posto nelle vetrine-leggio collocate nella maggior parte dei casi al di fuori delle sale espositive, a debita distanza dalle opere. I contenuti di ognuna di queste vetrine-leggio vertevano sull'insieme di opere presenti in una determinata sala, cui erano facilmente riconducibili grazie al titolo. Tra i materiali, quando è stato possibile rintracciarla, abbiamo sempre inserito la fotografia dell'opera presente nell'attuale mostra, scattata in occasione della sua prima esposizione a Roma negli anni settanta, accompagnata dai testi degli autori, se esistenti, o da brevi testi redatti per rendere più agevole la lettura del lavoro. In questi ultimi si raccontava, ad esempio, l'operazione di Giuseppe Penone che in *Albero* non ha intagliato un pezzo di legno in forma di albero, ma ha scarnificato una trave riportando alla luce l'albero come era in una data precedente a quando la pianta è stata recisa, oppure l'azione compiuta da Sandro Chia in occasione della sua prima mostra personale a Roma quando ha proiettato su tele bianche accostate le ombre di quattro oggetti e l'ultimo giorno ne ha segnato i contorni con la matita, firmando e datando le singole tele e identificandole ciascuna come *Frammento d'ombra*. Alla smodata passione per il documento che mi avrebbe preso la mano, ha messo un freno Francesca Ercole che con Luca

Caselli e Paolo Pezza ha firmato l'allestimento della mostra disegnando le vetrine-leggio e imponendone un numero limitato in armonia con l'architettura del Palazzo delle Esposizioni, all'inizio ne ho sofferto, ora gliene sono riconoscente.

Nel progettare il catalogo, come per la mostra, abbiamo cercato di seguire criteri diversi: interpretare, documentare e imbastire un racconto che legittimasse il percorso espositivo. All'interno del volume (edito in proprio grazie a una scelta coraggiosa dell'istituzione e al coordinamento di Flaminia Nardone) sono interessanti, a mio avviso, i nove testi redatti da altrettanti studiosi esponenti di una nuova generazione attenta alla filologia, alla lettura delle opere e dei documenti: Francesco Bartolini, Flavio Belloni, Paola Bonani, Lara Conte, Luigia Lonardelli, Lucilla Meloni, Antonella Russo, Valentina Valentini e Denis Viva. Il testo "Guida pratica alla visita della mostra" che precede le tavole delle opere è stato redatto con l'idea di dare conto del percorso espositivo. L'elenco delle opere in appendice, infine, è corredato da schede contenenti, dove necessario, un approfondimento storico, una citazione o una descrizione del modo in cui il lavoro è stato realizzato.

Alla domanda se ho concepito o allestito una mostra "difficile", rispondo che ho cercato di non farlo. Ho dato priorità alle opere con le quali i visitatori si dovevano misurare. Chi voleva saperne di più, poteva trovare soddisfazione, nella maggior parte dei casi, nella documentazione contenuta nelle vetrine-leggio e, naturalmente, nel catalogo.

I titoli identificativi delle diverse sale (in tutta la comunicazione abbiamo sempre evitato di definirli temi) e i relativi testi

introduttivi speravamo potessero risultare interessanti sia per chi sa, che per chi non sa. Chi sa, poteva ignorarli, concentrandosi sulle singole opere, come anche incuriosirsi a constatare quali aspetti fossero stati messi in evidenza e a verificare la validità o meno di alcuni nessi. In altre parole giudicare il portato interpretativo della mostra. Chi non sa, poteva uscire dalla mostra con una idea di quali fossero i sentimenti che attraversavano la mente e i cuori degli artisti, a quali sollecitazioni politiche e sociali fossero chiamati a rispondere le donne e gli uomini dell'arte, come chiunque altro. Questo, almeno, è stato il nostro auspicio.

*La scelta della mostra è senz'altro quella di conferire centralità alle opere. Prospettiva senz'altro utile per l'efficacia espositiva, la congruenza metodologica e il recupero storiografico dei materiali. Privilegiare gli oggetti, tuttavia, non ha comportato il rischio di smarrire i flussi e i movimenti che hanno caratterizzato il decennio e che appaiono incompressibili entro la logica dell'opera museale? E tutto ciò non comporta forse un rischio d'una reificazione del lavoro, che da documento o testimonianza viene consegnato al suo valore di merce?*

Il rapporto tra la condizione fluida e cangiante di opera concettuale o comportamentale e la finitezza e immutabilità di un'opera intesa, ad esempio, nei termini di quadro o disegno o scultura, è stato centrale nell'elaborazione di questa mostra. La condizione di fluidità, all'indomani della seconda guerra mondiale e dell'abbattimento di due dittature era auspicabile. È stata una garanzia di libertà che gli artisti hanno declinato in

molti modi diversi e attraverso numerose e affascinanti opere. I vantaggi di una tale attitudine si sono rivelati innumerevoli e sono alla radice del pensiero contemporaneo, come anche dei più recenti sviluppi della morale laica e democratica.

Allo scorcio degli anni sessanta, Germano Celant diede grande risalto alla condizione di fluidità come garanzia della libertà dell'artista. Una trentina di anni più tardi, il sociologo Zygmunt Bauman ha utilizzato un concetto simile per descrivere una società, da lui definita liquida, che impedisce il consolidarsi di valori perché tracima nei suoi rituali del consumo individui troppo malleabili.

La mostra si basa sull'ipotesi che proprio all'esordio degli anni settanta alcuni artisti abbiano intuito questa degenerazione del concetto di fluidità. E che ad essa abbiano reagito, come si è accennato, tentando una sorta di salto mortale: dare vita a opere che fossero autorevoli (durature, immutabili, esemplari) senza essere autoritarie (monumentali), opere che testimoniassero una attitudine alla mobilità (per muoversi contro i preconcetti, le abitudini, la garanzia dei privilegi acquisiti e in sintonia con le energie vitali degli esseri animati e della materia della terra e del cosmo) senza essere malleabili (e in quanto tali manipolabili), opere che non si arrogassero il primato dell'invenzione (perché gli autori erano coscienti di dividerlo con la storia e con il contesto), ma che non rinunciassero ad adottare un determinato punto di vista (perché solo la dichiarazione schietta della propria posizione garantisce il dialogo con l'altro).

Con la sala "Disegno e scultura" si invitava a valutare l'ipotesi che il

cambiamento di rotta si fosse verificato soprattutto con opere riconducibili a queste due categorie tradizionali delle belle arti: il disegno, familiare all'arte concettuale, e la scultura che la rivoluzione dadaista aveva reso più moderna della pittura.

Sol LeWitt dopo aver teorizzato nei "Paragraphs on Conceptual Art" un'arte fondata sull'idea, diede vita ai primi *wall drawing*, verificando come il disegno su muro fosse il mezzo migliore per esprimere, in maniera incontrovertibile, la sua radicale rivoluzione dai molteplici risvolti estetici e sociali: il disegno è una insindacabile presenza, ottenuta sviluppando un progetto di semplice esecuzione manuale che molti sono in grado di realizzare, reversibile ma fintanto che visibile collocato su un supporto appannaggio del popolo come lo sono i muri della città. L'idea, quindi, di un'arte essenzialmente mentale la cui paternità si potesse estendere dai singoli autori all'intera collettività, veniva così concretizzata senza che perdesse la sua fragranza.

Alighiero Boetti in una intervista a Mirella Bandini prese le distanze dai materiali perché il loro uso, sostenne, è economicamente impegnativo, lega a un potere economico con l'aggravante che anche volendo consegnarsi a questo potere in Italia non ce ne è traccia. Decise quindi - per mantenere la propria autonomia - di prendere una matita in mano e ricalcare quadratiti: "una cosa piccola, però pur così piccola mi ha dato una libertà individuale di agire incredibile" (Mirella Bandini, *Torino 1960/1973*, NAC. *Notiziario d'Arte Contemporanea*, marzo 1973, 5).

Richard Tuttle reagiva al consumismo, che nell'interesse dell'industria spersonalizza gli individui e che in

America stava trasmigrando dalla Pop Art al Minimal di fattura industriale, dando valore ai gesti compiuti dalle mani, alle operazioni semplici di tagliare, disegnare, incollare. Anche nel suo lavoro, la validità di un comportamento veniva affidata a un disegno, oppure a piccole sculture da muro.

Giuseppe Penone dopo aver realizzato opere nel bosco sommando le sue azioni a quelle della natura e legandone sviluppo e conformazione alla crescita degli alberi, nel 1969 realizzò il suo primo *Albero*, una scultura finita e autonoma. Qualche anno dopo sollevava il problema delle opere di carattere comportamentale o performativo conosciute solo attraverso le loro immagini fotografiche, attraverso quindi la loro trasposizione estetica invece che attraverso la verità della loro presenza, e affermava fosse giunto il momento di porre “nuovamente il problema di un’opera che sia in grado di esistere in modo autonomo e indipendente dal suo autore” (Giuseppe Penone, [1972], ora nel catalogo della mostra *Respirar la sombra. Respirare l’ombra*, per il Centro Galeco de Arte Contemporánea, 1999, 50). Con le prime riflessioni su *Lo spirato* e poi con i *Piedi* di cui in mostra avevamo un esemplare datato 1968-1971, Luciano Fabro sperimentava nuovi modi di mettere l’opera in scultura, perché ridurre l’opera alle sue intenzioni stava diventando rischioso. Attento osservatore dell’operato dei suoi amici artisti, Saverio Vertone presentando la prima mostra dei *Piedi* di Fabro, faceva notare che giurare di essere diversi non salva nessuno (finché ci si limita a questo) dalla più sconcertante indistinguibilità e sottolineava i rischi di una perdita di differenza tra l’essere, il fare e il dire. “Forse Fabro”, concludeva il

suo intervento, “ha avvertito l’esaurimento della identificazione secca tra opera e idea, e ha deciso di andarsi a cercare a mezza strada tra la partenza mentale e psicologica e l’arrivo oggettuale: nello spessore della materia e della tecnica, nella non misurabile casualità del loro incontro” (Saverio Vertone, *Luciano Fabro*, catalogo della mostra alla Galleria Arte Borgogna di Milano nel marzo 1971).

Nella stessa sala, insieme a un *wall drawing* di Sol LeWitt e alle opere di Tuttle, Boetti, Penone e Fabro, era esposta una scultura di Marisa Merz (a metà tra disegno e scultura) e le opere di due artisti di precedenti generazioni che sul lavoro dei più giovani avevano lasciato una qualche impressione, seppure in modo sotterraneo, Cy Twombly e Fausto Melotti. Twombly grazie al disegno aveva tracciato il suo originale percorso, affrancandosi dall’espressionismo astratto e senza aderire alla poetica della Pop Art. Melotti, dopo anni di emarginazione, alla fine degli anni sessanta stupì molti con una scultura anti-monumentale che sembra il frutto della sua lunga pratica del disegno: Fabro, quando nel 1976 con la mostra *Aptico. Il senso della scultura* teorizzò il suo interesse per la scultura, ne espose le opere e Penone, per una serie di vicissitudini, ne collezionò precocemente un grande lavoro.

L’altra delle due sale che il visitatore poteva scegliere per dare inizio al percorso espositivo, aveva per titolo “La carne e l’immaginario”, binomio estratto da un testo del 1974 di Alberto Boatto, (Alberto Boatto, *Ghenos Eros Thanatos*, edizioni della Galleria de’ Foscherari, Bologna 1974, 4). Il filo conduttore, in quel caso, proponeva una sorta di aggiornamento del concetto di quadro.

Quadro può dirsi il lavoro di Jannis Kounellis *Senza titolo* del 1973, il quale, sebbene sia frutto dell'assemblaggio di materiali diversi, offre un unico e incontrovertibile punto di vista frontale creando una cesura tra sé e il visitatore, tra lo spazio, quindi, dell'arte e quello della vita. Quadro sono l'autoritratto fotografico di Salvo nella veste di Raffaello del 1970 o le fotografie nelle quali il giovane Luigi Ontani compare nelle vesti di un bacchino. *La Doublure* di Giulio Paolini amplifica all'infinito la visione del quadro, facendo della tela il supporto della rappresentazione della tela stessa. L'autore, inoltre, la trascrive servendosi della prospettiva e così facendo dichiara il suo punto di osservazione, offrendosi, democraticamente, al confronto. Nella stessa sala si trovavano opere di Alberto Burri, due cretti esposti nel 1975 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma che sembrano pezzi di terra elevati alla dignità dell'arte, e due dipinti di Giorgio de Chirico la cui metafisica aiuta a leggere il percorso compiuto dai più giovani che hanno voluto sperimentare con materiali extrartistici il sistema vetusto dell'immagine perimetrata, in arte definita quadro. Come è noto, inoltre, a Burri o a de Chirico e mai a Marcel Duchamp, hanno sempre fatto riferimento Kounellis o Paolini quando intervistati sulle eredità da loro raccolte. In definitiva, credo che negli anni settanta l'opera d'arte, duratura e autonoma, non sia stata scartata dagli artisti migliori, ma investita di nuove potenzialità e usata, ancora una volta, come baluardo, fortezza, salvacondotto dell'arte contro la vita. Nella mostra si è cercato di indagare in cosa consistessero queste nuove potenzialità, senza fare nessuna concessione alla spettacolarità che negli

anni settanta ebbe il suo acme e nel cui ambito, credo, vadano annoverati molti dei flussi e dei movimenti con i quali è mentalità comune identificare quel periodo. Si è scelto di esporre le opere (oggetti, idee, progetti) e di non degradare l'arte a documento o testimonianza. Questa scelta ha imposto una logica museale. Capisco il fastidio di chi non la considera adeguata allo spirito degli anni settanta, ma qui invito a considerare i dati oggettivi con i quali si è dovuto fare i conti, là dove la più eterea delle opere, la più ambigua, dissacrante o anacronistica, ha raggiunto oggi un assai elevato valore monetario.

*La assoluta centralità delle opere è stata un bel segno distintivo di quella mostra, l'aver lasciato un contesto denso come quello degli anni settanta sullo sfondo è stata una scelta forse sorprendente ma riuscita in termini di linguaggio espositivo. Resta comunque il fatto che, ad eccezione di un piccolo spazio dedicato, al Palazzo delle Esposizioni come nel catalogo della mostra si aveva l'impressione di una "città senza donne", quando invece Roma è stata il cuore pulsante di un movimento femminista fortemente connesso alle arti visive, per identità e pratiche delle artiste e per connotazione dei luoghi. Come sei arrivata a questa scelta?*

Il femminismo nel corso degli anni settanta a Roma, come in molti altri luoghi, è stato tra i principali agenti della potente, prodigiosa rivoluzione alla quale noi donne dobbiamo non solo la nostra libertà, ma anche il modo articolato in cui ci rapportiamo al mondo rivendicando differenze e non uguaglianze. Ma aggiungo, con cautela, che in quella poderosa azione politica e sociale non ravvedo con chiarezza la

genesi di opere d'arte. Non posso essere io a giudicare se questa affermazione sia frutto dell'analisi di una situazione sufficientemente conosciuta o se alla valutazione manchino dati più significativi di quelli presi in esame.

Una selezione di lavori nati intorno alla militanza femminista era esposta nella sala riservata alle opere di evidente matrice politica. Vi erano raccolti un alfabeto di Tomaso Binga e una serie fotografica di Verita Monselles, una nota sull'attività della Cooperativa del Beato Angelico, il libro pubblicato da Suzanne Santoro nelle edizioni di Rivolta Femminile, quello pubblicato in proprio di Cloti Ricciardi e l'immagine di una sua azione agli Incontri Internazionali d'Arte quando, invitata a esporre il suo lavoro, convocò il collettivo femminista di Via Pompeo Magno vietando in sala l'ingresso agli uomini. Nel resto del percorso espositivo erano presenti i lavori di altre artiste donne scelti sulla base della loro originalità e sulla frequenza delle apparizioni dell'autrice nella città di Roma.

Studi più approfonditi avrebbero forse potuto rimuovere l'ostracismo che la società ha riservato alle artiste e dare luce a figure ora poco valorizzate. Ma la scelta di lasciare sullo sfondo il lavoro collettivo è stata ponderata e credo sia altra cosa rispetto alle eventuali omissioni di singole artiste. Il femminismo è una forma di militanza politica, sebbene condotta con strumenti che la politica considera spuri perché meravigliosamente compromessi con la vita, e, come ogni militanza politica ha degli obiettivi. Mi sono chiesta se la presenza di questi obiettivi fosse compatibile con l'idea dell'arte. La risposta non è scontata e il problema è complesso, proprio in virtù della

originalità degli strumenti di lotta adottati dal femminismo: l'uso di forme espressive estetiche (il cinema ad esempio) "per vivere la nostra creatività, la nostra fantasia, la nostra immaginazione (...) parlare in prima persona delle nostre esperienze, delle nostre alienazioni", senza farsi illusioni in merito alla loro strumentalizzazione da parte della società maschilista, ma anche con la speranza che "dal nostro spirito deduttivo, soggettivo, intuitivo, dialogico, emozionale, possa nascere un linguaggio diverso [Collettivo Femminista Cinema - Roma 1973, in *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano* (Roma: Centro di documentazione del Movimento femminista romano, 1973, 80-81)]. Su questa speranza, però, pesa l'anatema di Carla Lonzi che proprio all'inizio del decennio, dopo anni di critica d'arte, sanciva come incompatibili femminismo e sistema dell'arte sostenendo che l'opposizione al sistema maschile, se radicale, doveva comportare necessariamente l'annientamento della condizione di artista.

*Ancora su questo punto: è vero che tra le artiste alcune si misero in un certo senso a servizio della pratica politica, creando opere e allestimenti effimeri per le manifestazioni. Mi colpisce come nel tempo azioni tutto sommato comparabili siano entrate nella storiografia, mentre installazioni, costumi e "ephemera" femministi siano stati come dimenticati. Non era l'occasione giusta per tentare una storicizzazione?*

Sarebbe più facile per me rispondere riflettendo su qualche esempio. Quali sono gli ephemera femministi comparabili

con azioni e opere d'arte entrate nella storia?

La creatività diffusa del movimento e dei collettivi non è rientrata nella logica di questa mostra. Anche quando si è trattato di una pratica investita di valori estetici e creativi, dalle performance dei cortei femministi a quelle degli indiani metropolitani, dalle azioni (benedette) delle femministe contro le pubblicità giudicate un oltraggio ai corpi delle donne o che le donne relegavano al ruolo di casalinga e madre, alle tante forme di comunicazione orale adottate nello sfaccettato universo dei gruppi femministi.

A parte il difficile connubio di arte e politica la cui legittimità neanche gli anni settanta riescono a provare, la mostra voleva rilevare quanto di nuovo si stava affacciando dopo che i mezzi tradizionali della pratica artistica erano stati travolti. Pertanto, la performance, la riduzione dell'opera a dichiarazione orale, l'happening... sono rimaste sullo sfondo del racconto storico, introiettate nelle opere degli artisti migliori che da esse, questa è l'impressione, si accingevano a prendere le distanze.

*Per molti aspetti, e forse anche per la maggior parte degli osservatori, gli anni settanta paiono finire con il sequestro e l'omicidio Moro. La brutalità degli avvenimenti e la forza delle convenzioni hanno di fatto reso canonica questa cesura. Non avrebbe però senso interrogarsi, oggi, anche sul tema della continuità, perlomeno ideale, degli anni settanta? Esiste cioè qualcosa di quelle energie residue che ha corso sottotraccia, e ha attraversato come un fiume carsico il decennio successivo, "vincente" per definizione, fino a costituirne l'antidoto? Cronologicamente, gli anni settanta*

*hanno avuto un termine; ma come e dove è continuato lo spirito di quell'epoca? È fatto di reduci o di resistenti?*

Il catalogo della mostra termina con l'immagine dell'azione di Luciano Fabro che depone la scultura *Io (l'uovo)*, una sorta di autoritratto, nella fontana delle Api a Piazza Barberini il giorno del rapimento di Aldo Moro.

Non voleva rappresentare una pietra tombale sullo spirito degli anni settanta, ma un'immagine esemplare del decennio per la convivenza in essa di azione, scultura, legame con la storia e terrorismo. Nelle mie intenzioni c'era anche la speranza che la fotografia, una testimonianza in questo caso, potesse suggerire l'idea di arte come fonte di luce o baluardo: l'arte è viva – magnifica, espressiva, profonda, articolata, complessa – anche là dove la società sprofonda nel fallimento più totale.

In merito all'eredità degli anni settanta, credo che essa sostanzi profondamente l'epoca attuale. Questa considerazione è alla base della mostra, come s'è detto all'inizio dell'intervista. Abbiamo discusso di femminismo, che è uno dei fattori, forse il più rilevante, che ha inciso sul presente migliorandolo. Dal mio punto di vista rimane valida l'analisi di Vittorio Foa e di Marco Revelli secondo i quali le eredità migliori sono quelle relative alla sfera del comportamento, i rapporti tra donna e uomo, tra figli e genitori, il riconoscimento delle differenze e delle comunità minoritarie, il rispetto dell'ambiente. Innumerevoli sono state le energie investite di carica positiva nel corso degli anni settanta e che da allora ci accompagnano in maniera non solo sotterranea, ma anche palese, talmente palese che non ci rendiamo conto di quanto possa essere straordinario che

centinaia di uomini turchi indossino le gonne per protestare contro la violenza sulle donne o che il Sindaco Ignazio Marino nella città del papa inauguri il registro delle nozze tra individui dello stesso sesso. Penso al sovvertimento sistematico delle categorie ribaltabili del sotto e del sopra, del dentro e del fuori, all'elasticità nell'assumere un punto di vista e nel modificarlo, alla dialettica, all'esaltazione delle differenze, al

colloquio con l'altro da sé, non al liquefarsi della visione, ma alla sua capacità di configurarsi in modi diversi. E' in nome di questa elasticità che vorrei poter dire di aver condotto la mostra e tentato di guardare alle categorie tradizionali dell'arte sotto un'altra luce, individuando il "fiume carsico" lungo il quale sono sopravvissute per riconoscerne ora le rinnovate sembianze.