DOPPIOZERO

Se lâ??avanguardia incontra il popolo

Daniela Voso
12 Maggio 2017

Ã? il 1968. Ketty La Rocca realizza lâ??opera *Segnaletiche*, una composizione di segnali stradali con su scritto: â??Il senso di responsabilitÃ â?•, â??Io tu e le roseâ?•, â??Amava molto gli animaliâ?•. Di queste la prima ha la freccia verso sinistra ed Ã¨ in cima, le seguenti con la freccia nella direzione opposta e cioÃ¨ verso destra. Anche senza soffermarsi sulle citazioni o sui contenuti veicolati, in questâ??opera sono presenti i temi dellâ??estetica del tempo: la coincidenza di testo e immagine, lâ??impiego di oggetti dâ??uso comune decontestualizzati, ma soprattutto il riferimento a una dimensione esterna allâ??arte e ai suoi luoghi. In primo luogo, lâ??immagine fonda il suo impianto visivo su una grafica verbale (o verbo-visiva per usare un tecnicismo). Quindi, la segnaletica stradale diventa supporto materiale e semantico, ed Ã¨ al tempo stesso supporto, immagine e concetto. La scelta della stessa come supporto implica il rimando a un immaginario condiviso, tanto comune, che inevitabilmente dirotta lo sguardo di chi osserva e legge al di fuori dei luoghi dellâ??arte. Ã? su questa linea che si muove la ricerca di Alessandra Acocella nel saggio *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia. 1967-1970*, pubblicato per Quodlibet (collana Biblioteca PassarÃ©, diretta da Pietro Nicoletti e patrocinata dalla Fondazione PassarÃ©). E cioÃ¨ il tentativo di ricomporre le fila di un panorama artistico che ha avuto il suo svolgersi allâ??aperto. Non solo. Ma che ha scelto luoghi comunemente periferici alla centralitÃ delle metropoli.

Alessandra Acocella

Avanguardia diffusa
Luoghi di sperimentazione artistica in Italia
1967-1970

FONDAZIONE**PASSARÉ**

Quodlibet

Il libro ripercorre quanto accaduto in Italia tra il 1967 e il 1970 quando, giÃ forte di una disinvolta fusione dei linguaggi, la sperimentazione artistica ricercava un dialogo stretto e privo di mediazioni con il territorio, inteso sia in termini geografici che sociali. Sono questi gli anni in cui le istanze di autonomia dellâ??arte trovavano una loro forma nelle pratiche e ponevano le basi per gli ulteriori sviluppi del decennio a venire. Dalla poesia sonora a quella visiva, fino allâ??avanguardia musicale o architettonica, Acocella si muove nel proliferare di tendenze e diversitÃ concettuali e formali, ragionando soprattutto sulla trasformazione del rapporto tra opera e spazio. In particolare sul progressivo superamento dellâ??opera plastica, espressione di una relazione spaziale fondata sullâ??equilibrio dei volumi, a favore di unâ??opera semantica, fondata sulla relazione dialettica con lâ??ambiente.

PiÃ¹ precisamente, invece che di arte ambientale, Acocella preferisce parlare di â??una storia delle manifestazioni allâ??apertoâ?• e del modo in cui queste hanno attraversato i luoghi dove sono state â??ideate, vissute, recepiteâ?•. Ã? infatti esattamente questo lâ??ordine in cui ogni episodio viene rigorosamente ricostruito e raccontato, dalle corrispondenze che hanno generato lâ??idea del singolo progetto tra artisti e istituzioni, alla sua realizzazione, fino alle reazioni di pubblico, istituzioni e stampa, e quindi agli epiloghi artistici, sociali e politici.

Insieme al distanziamento dalla categoria di arte pubblica, un secondo aspetto significativo, e innovativo di cui si pregia questa ricostruzione risiede nellâ??estensione dello sguardo oltre le esperienze poveriste o quelle dislocate nei territori piÃ¹ centrali. Negli ultimi anni si iniziano a incontrare altri studi e occasioni di confronto che rileggono il periodo e le tensioni dellâ??arte verso lo spazio pubblico. Tra questi, Alessandra Pioselli ad esempio, con *Lâ??arte nello spazio Urbano*. *Lâ??esperienza italiana dal 1968 a oggi* (Johan&Levi 2015), contribuisce a una rilettura sulla convergenza tra esperienze autonome e strutturate, e lâ??inquadramento artistico nei contesti pubblici. O ancora il convegno *Arte fuori dallâ??arte*. *Incontri e scambi fra arti visive e societÃ negli anni Settanta* (UniversitÃ Cattolica, Milano 12-13 ott. 2016) a cura di Cristina Casero, Elena di Raddo, Francesca Gallo, ha riunito i contributi di storici, critici e protagonisti di diverse generazioni. Quello che sembra accadere non Ã¨ solo il recupero di una memoria sfilacciata. Ã? anche la ricerca di un diverso approccio di studio e di una diversa definizione. Un dettaglio interessante che vorrei sottolineare, Ã¨ come le spinte di una rilettura provengano in primo luogo dalle realtÃ accademiche. Quelle su cui si sta posando la lente dâ??ingrandimento sono per lo piÃ¹ esperienze considerate ai margini dal mercato come dalla storiografia generalista. A volte neanche riportate dagli stessi artisti nei propri curricula. Esperienze che sono state emblema di unâ??effervescenza le cui tracce sono ancora tutte da raccogliere e che, sebbene non sia ancora entrata a regime nella letteratura storico artistica, ha costituito il tessuto nel quale si sono mossi artisti, critici e testimoni piÃ¹ o meno riconosciuti, potendo anche sperimentare senza nulla a perdere.

Il viaggio di ricognizione di Acocella inizia a Fiumalbo nel 1967. Provincia di Modena. Quasi mille metri sul livello del mare. Lâ??occasione Ã¨ *Parole sui muri*. Di questa Acocella ricostruisce la fitta corrispondenza tra Claudio Parmiggiani, artista, e Mario Molinari, sindaco del centro che ne costituirebbe la genesi e lâ??ideazione. Parmiggianni ne divenne il curatore unico, con il supporto del â??comitato organizzativoâ?•: Henry Chopin (musicista), Corrado Costa (Gruppo 63), Adriano Spatola (Geiger). In questo caso, solo artisti; tutti altalenanti tra il mondo della poesia, dellâ??immagine, della musica. Ogni dato Ã¨ stato ricomposto grazie alla dettagliata ricchezza dei contenuti filologici del testo, testimoni diretti di un panorama dove gli artisti stessi potevano essere i promotori principali della divulgazione dei nuovi linguaggi. Qui, lâ??esclusione di qualsiasi contributo critico fu confermata nella scelta editoriale con un catalogo privo di testi critici, ma contenente tutte le recensioni dellâ??evento pubblicate sui giornali. *Parole sui muri* si ripetÃ© lâ??anno successivo, nel 1968, con la stessa partecipazione numerica degli artisti, ma â?? riporta

Acocella â?? senza la stessa vivacitÃ . Lâ??esperimento era riuscito la prima volta per la sua vena inedita. Nei due anni, la rassegna riunÃ¬ la scena italiana dâ??avanguardia, dalla poesia visiva ad altre forme di sperimentazione. Ketty La Rocca presentava la sua segnaletica comune, ispirandosi tra le altre cose alla canzone di Orietta Berti. Dal balcone del Municipio, Henry Chopin, recitava poemi sonori. Anche la sperimentazione filmica ebbe il suo spazio con il film ad esempio di Alberto Grifi, *Transfer per camera verso Virulentia*. Dalla ricostruzione cosÃ¬ dettagliata emerge anche il dato reale della risposta pubblica. Il girovagare per il piccolo centro del paese da parte di artisti venuti da tutta Italia con atteggiamenti che sfuggivano a quelli canonici non passÃ² inosservato. Al termine dellâ??iniziativa la DC ne approfittÃ² per un bilancio contro lo spreco del denaro pubblico dellâ??amministrazione di governo a sostegno di eventi, dal loro punto di vista, non adeguati alla morale, attraverso un manifesto di protesta affisso per la cittÃ di cui si riporta qui lâ??apertura:

â?? Raccolti qui in tendopoli / da Voi sovvenzionati / quei capelloni luridi [â?¦]â?•

Lavori di affissione, Fiumalbo 1967. Courtesy Archivio del Comune di Fiumalbo.

Oltre alla naturale circostanza espositiva, una delle necessitÃ piÃ¹ urgenti era quella di dialogare con il territorio e di contribuire a definire delle soggettivitÃ capaci di riconoscersi nei nuovi linguaggi, senza esserne respinte. Inoltre, si Ã¨ detto sopra, il valore dellâ??opera come volume nello spazio perdeva

progressivamente importanza a favore di un riscontro emotivo o partecipativo sul tessuto sociale e culturale del luogo. Scrive Luciano Caramel nel 1969 a proposito di campo Urbano:

Â«lâ??inserimento effettivo del coefficiente estetico nella vita della comunitÃ e quindi lâ??apertura sociologica, il coinvolgimento popolare, il superamento di una dimensione gustativa o esilmente â??decorativaâ?•Â».

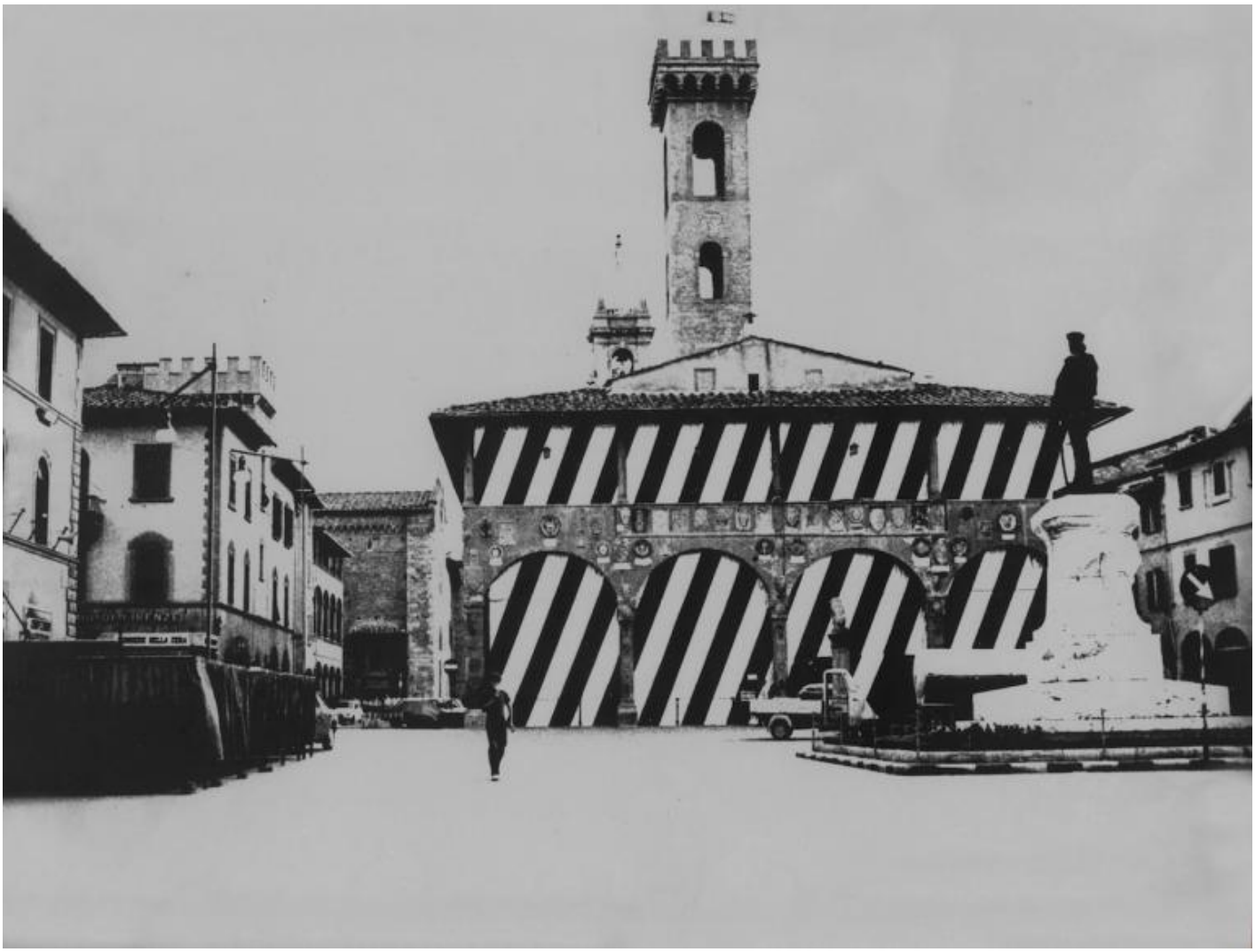
La citazione Ã¨ riportata da Acocella e viene da domandarsi se non sia proprio questo che intenda parlando di â??Avanguardia diffusaâ?•. Le dinamiche dellâ??organizzazione corale (o â??dal bassoâ?•, per usare unâ??espressione piÃ¹ familiare a molti) e lâ??esclusione di una direzione programmatica si ritrovano in altri episodi raccolti da Acocella. Uno di questi Ã¨ *Un paese + lâ??avanguardia artistica*. LocalitÃ : Anfo, comune della provincia di Brescia. Allâ??epoca poco piÃ¹ di 500 abitanti. Il deus ex machina dellâ??iniziativa anche in questo caso Ã¨ un artista; anche in questo caso protagonista della poesia visiva. Parliamo di Sarenco (Isaia Mabellini). Appena ventenne e di origini bresciane. Artista, giovane, legato a quegli stessi territori. Ulteriore aspetto dâ??interesse che emerge dalla lettura della corrispondenza Ã¨ che, nonostante i contenuti a tratti provocatori e anticonvenzionali delle opere, le istituzioni locali erano ben disposte a sostenere e promuovere queste iniziative artistiche, non ultimo per il loro potenziale attrattivo. Qualunque essa fosse, si trattava di costituire unâ??occasione di interesse per un luogo e trasformarlo in catalizzatore turistico. Il caso di Anfo si presta bene a giustificare quanto appena detto anche per le possibilitÃ ludiche che hanno generato alcune opere, come ad esempio i gonfiabili di Jorrit Tornquist, artista austriaco residente in Italia dagli anni Sessanta, o quello di Hidetoshi Nagasawa, sul modello del *Grande oggetto pneumatico* (1960) del Gruppo T, messi nelle acque del lago, o ancora il *Biscione da divertimento* del gruppo Ti.Zero di Torino.

Andrea Bersano, Maria Grazia Magliocca, Giorgio Nelva e Marco Parenti, Biscione da divertimento, Anfo 1968. Courtesy Quantica Studio, Torino.

Cito il gonfiabile per introdurre la reazione dei rappresentati locali della DC, perfettamente sovrapponibile a quella dellâ??episodio di Fiumalbo. Il segretario della sezione locale scrisse:

â??Da questa manifestazione, ho rilevato, a mio modesto giudizio [â?¦] delle opere di manifestazione sessuale, maoiste, antireligiose, e anarchiche [â?¦]â?•.

La carrellata prosegue con lo stesso rigore considerando la genesi, gli episodi significativi, i protagonisti, le opere e le reazioni. Soprattutto queste costituiscono la cartina tornasole del valore delle manifestazioni: la loro capacitÃ di riferirsi a una creativitÃ diffusa presente sul territorio italiano negli anni Sessanta. Quindi in ordine: *VI Premio Masaccio* (San Giovanni Valdarno, 1968). *Nuovo Paesaggio* (Milano, 1968), mostra cancellata e ricordata da F.M. [Fabio Mauri suppone Acocella] nellâ??articolo *Una mostra da Salvare* (Almanacco letterario Bompiani, 1969). *Al di lÃ della pittura* (VIII Biennale dâ??arte contemporanea, San Benedetto del Tronto, 1969), curata questa da critici come Gillo Dorfles, Luciano Marcucci, Filiberto Menna. Come sottolinea Acocella, la mostra riprendeva il saggio di Dorfles su *Artificio e natura* (Einaudi 1968) e creava un terreno di confronto con la parallela esperienza poverista, che pubblicava il celebre catalogo *Arte povera + azioni povere* a pochi mesi di distanza (maggio 1969), dove lo stesso Dorfles si dichiarava a sostegno di iniziative di scambio con il territorio, che non fossero calate a piombo dallâ??alto delle istituzioni.



Allestimento-opera di Gianni Pettena sulla facciata del Palazzo dâ??Arnolfo (Dialogo Pettena-Arnolfo), San Giovanni Valdarno 1968. Courtesy Museo Casa Masaccio. Archivio Premio Masaccio, San Giovanni Valdarno.

A seguire ancora: *Nuovi materiali, nuove tecniche* (Caorle, 1969) che recuperava e rinnovava nelle intenzioni la manifestazione che dalla fine degli anni Cinquanta si svolgeva nel comune veneto. Lâ??innovazione dellâ??episodio passava attraverso lâ??allestimento diffuso della rassegna, distribuito per le calli cittadine

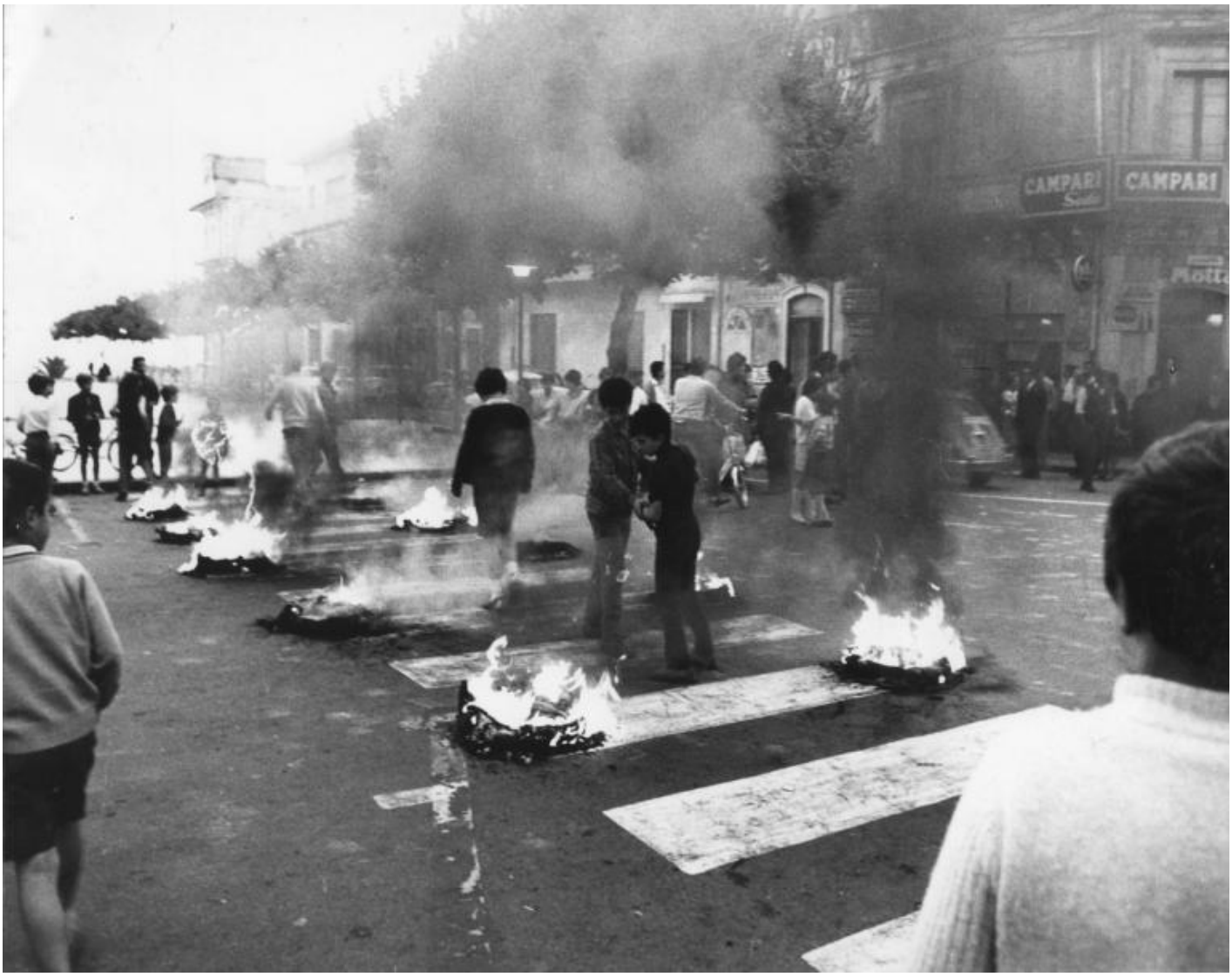
sotto la direzione di Giuseppe Fronzoni (architetto). Quindi *Meno 31. Rapporto estetico per il Duemila* (Varese, 1969) e *Campo Urbano* (Como, 1969).

Come si legge, in linea con quanto affermato sopra, lâ??intento di Meno 31 era quello di â??sensibilizzare lâ??opinione pubblica ai problemi di vitalizzazione e tutela del centro storicoâ?•.

Mario Di Salvo e Carlo Ferrario, Riflessione, Como 1969; sullo sfondo: intervento di Gianni Pettena (Laundry). Foto Â© Paolo Zanzi.

Di fatto il valore di sperimentazione trovava conferma nelle polemiche a volte aspre che ne uscivano sulla definizione di arte pubblica piuttosto che sul rinnovamento delle istituzioni. *Campo Urbano*, il cui catalogo fu curato da Luciano Caramel, Bruno Munari e Ugo Mulas, fece esplodere il dibattito critico sullâ??arte in Piazza. Caramel, critico dâ??arte, in opposizione a Francesco Vincitorio â?? sostenitore del rinnovamento delle istituzioni permanenti, promuoveva invece una â??prospettiva operativa extramuseale, contingente, effimera [â?¦] capace di rispondere alla dinamicitÃ delle proposte estetiche e alle loro istanze democratizzantiâ?• (Acocella, p. 179). Protagonista di *Campo Urbano* sembra essere per Acocella il tempo libero (p. 181) e in particolare la sua fruizione. Anche questa era uno degli argomenti di sviluppo di un decennio che, per la prima volta in Italia, aveva portato alle masse e ai vari livelli sociali la possibilitÃ di avere e immaginare un tempo libero. La vitalitÃ e la vasta partecipazione si comprimono per Acocella, con un evento cui si rimanda normalmente lâ??esordio della strategia della tensione e del conseguente timore per gli spazi pubblici: la strage di piazza fontana del 12 dicembre del 1969. Questo clima di â??riesame criticoâ?• Ã¨ riassunto da *Interventi sulla cittÃ e sul paesaggio* (Zafferana Etnea 1970), evento di chiusura del saggio, che vide la partecipazione dei critici Francesco Vincitorio, Lara Vinca Masini e degli artisti Franco Vaccari e

Ugo La Pietra e che, si svolse in contemporanea alla quarta edizione del premio letterario Brancati Zafferana, diretto quellâ??anno da Pier Paolo Pasolini. Acocella raccoglie e ricostruisce le tappe di una tensione tra arti visive e critica letteraria per lâ??utilizzo degli spazi pubblici, che sfociÃ² in gesti di estrema provocazione come lâ??incendio di cumuli di copertoni in strada.



Segnali di fuoco. Intervento di Ugo La Pietra con Getulio Alviani e Maurizio Nannucci (Segnali di fuoco), Zafferana Etnea 1970. Foto Ugo La Pietra. Courtesy Archivio Ugo La Pietra, Milano.

Tra gli aspetti piÃ¹ evidenti di questa ricostruzione sono la presenza radicata e capillare di una volontÃ auto organizzata di artisti sul territorio e uno scenario caratterizzato da almeno due polaritÃ contrapposte. Due Italie che premono lâ??una sullâ??altra per la rispettiva affermazione. Da un lato residui di perbenismo conservatore atterrito dallo spettro malefico del comunismo e della rivoluzione dei costumi. Dallâ??altro liberi artisti che si divertono a sparigliare le carte e a intervenire nelle periferie non urbane con pratiche dirette di presenza, portando nella dimensione reale e piÃ¹ periferica i dibattiti che le Ã©lite intellettuali masticano giÃ da alcuni anni attraverso, ricorda ad esempio Acocella, testi come *Opera Aperta* (1962) di Umberto Eco.

Ã? in questo senso forse che va intesa allora lâ??*avanguardia diffusa* del titolo, cioÃ¨ unâ??avanguardia capillare, un sottobosco che ha contribuito a mantenere vivi i dibattiti in superficie e a generare identitÃ fondate su nuove estetiche di base.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO